

Міністерство культури та інформаційної політики 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 27/28

Київ
2021

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.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2021 р. Вип. 27/28. 224 с.

Нове (27/28) число «Наукового Вісника» містить цікаві розвідки зі сценічного мистецтва та екранних мистецтв. Чимало матеріалів присвячено знаковим особам і насамперед видатному письменникові, актору, драматургу І. К. Карпенкові-Карому, чие ім'я носить університет, та його оточенню. Зацікавить творча манера польського письменника А. Сапковського — як представника «слов'янського фентезі» та аналіз екранізації його творів; роботи кінооператора Й. Рони, який співпрацював із О. Довженком. Про нагляд тоталітарної системи безпосередньо за О. Довженком йдеться у розділі Архів, що підтверджують архівні документи. Розвідки розділу Культурологія висвітлюють підґрунтя англійської гуманістики, значення поняття метамодернізм тощо.

«Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» включено до *Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)* відповідно до наказу МОН України від 26.11.2020 року № 1471 за спеціальностями: 026 «Сценічне мистецтво», 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 034 «Культурологія», 025 «Музичне мистецтво».

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 4 від 25.05.2021 р.).

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

Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor, Scientific Indexing Services, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CrossRef.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії

Сақун Айта, доктор філософських наук, доцент.

Члени редакційної колегії:

Ангелова Ангеліна, доктор філософських наук, доцент.

Безгін Олексій, заслужений діяч мистецтв України, академік. Національної академії мистецтв України, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор.

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

Булкіна Інна, кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу естетики ІПСМ НАМ України.

Владимирова Наталія, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор.

Виткалов Сергій, доктор культурології, професор.

Гуменюк Тетяна, доктор філософських наук, професор.

Копаня Каміль, PhD, професор (Польща).

Кравчук Петро, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор.

Миленька Галина, доктор мистецтвознавства, професор.

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

Небесьо Богдан, PhD, професор (Канада).

Нікчевіч Саня, доктор мистецтвознавства, професор (Хорватія).

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

Осадча Світлана, доктор мистецтвознавства, професор.

Ржевська Майя, доктор мистецтвознавства, професор.

Росляк Роман, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Самойленко Олександра, доктор мистецтвознавства, професор.

Скुरатівський Вадим, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор.

Станіславська Катерина, доктор мистецтвознавства, професор.

Фіалко Валерій, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент.

Хетагурі Леван, доктор мистецтвознавства, професор (Грузія).

Чеботаренко Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Шайгозова Жанерке, кандидат педагогічних наук, професор (Казахстан).

Шмідт Віола, PhD, професор (Німеччина).

Штепенко Олександра, доктор філологічних наук, доцент.

REDAKTSIINA KOLEHIIA:

Holova redkolehiyi:

Sakun Aita, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

Chleny redkolehiyi:

Anhelova Anhelina, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

Bezghin Oleksii, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, akademik Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, doktor filosofii v haluzi mystetstvoznavstva, profesor.

Braterska-Dron Maryna, zasluhnenyi pratsivnyk kultury Ukrainy, akademik UAN, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Bulkina Inna, kandydat filosofskykh nauk, naukovyi spivrobitnyk viddilu estetyky IPSM NAM Ukrainy.

Vladymyrova Nataliia, chlen-korespondent Natsionalnoi akademii. mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Vytkalov Serhii, doktor kulturolohii, profesor.

Humeniuk Tetiana, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Kopania Kamil, PhD, profesor (Polshcha).

Kravchuk Petro, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, kandydat mystetstvoznavstva, profesor.

Mylenka Halyna, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Musiienko Oksana, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, chlen-korespondent Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, kandydat mystetstvoznavstva, profesor.

Nebesio Bohdan, PhD, profesor (Canada).

Nikcevic Sanja, PhD, profesor (Khorvatiia).

Onishchenko Olena, zasluhnenyi diiach nauky i tekhniky Ukrainy, doktor filosofskykh nauk, profesor.

Osadcha Svitlana, doktor mystetstvoznavstva, profesor (holova redkolehii).

Rzhevskia Maiia, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Rosliak Roman, kandydat mystetstvoznavstva, dotsent.

Samoilenko Oleksandra, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Skurativskiy Vadym, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, akademik Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, profesor.

Stanislavska Kateryna, doktor mystetstvoznavstva, profesor. Fialko Valerii, zasluhnenyi diiach mystetstv Ukrainy, doktor mystetstvoznavstva, dotsent.

Khetahuri Levan, doktor mystetstvoznavstva, profesor (Hruziia).

Chebotarenko Olha, kandydat mystetstvoznavstva, dotsent.

Shaygozova Zhanerke, kandydat pedahohichnykh nauk, profesor (Kazakhstan).

Schmitt Viola, PhD, profesor (Germany).

Shtepenko Oleksandra, doktor filolohichnykh nauk, dotsent.

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Майя Гарбузюк

«Трагедія, або Образ смерті...» Я. Гаватовича як документ польсько-українського театрального пограниччя: причинки до історії 8

Петро Кравчук

Життя і творчість І. К. Карпенка-Карого у вимірах вічності (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого)..... 18

Дар'я Шестакова

А. Чехов та І. Карпенко-Карий: реформа драматургії та сценічної практики. Основні аспекти..... 26

Леся Овчівса

Любов Ліницька — актриса театру І. К. Карпенка-Карого (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого)..... 32

Лариса Недін

Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в гумористичних передачах постановочно-ігрового характеру. Радіомистецтво 41

Вікторія Бубнова

Творчий портрет митця: автори, типологія, герої (За матеріалами журналу «Український театр» 1970–1980-х років)..... 48

Олександр Завальський

Особливості мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких навчальних закладів 56

Василь Білан

Еволюція організаційно-творчих форм міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії»..... 63

Євгенія Хоптинець

Організаційно-творчі особливості діяльності французького приватного театру «Вар'єте»..... 73

Христина Новосад-Лесюк

Музика до дитячих вистав Львівського театру юного глядача ім. М. Горького повоєнного десятиліття 80

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусієнко

Слов'янське фентезі. Феномен Сапковського 89

Ілля Єгоров

Творчий стиль оператора Йозефа Рони у картині «Вітер з порогів»..... 104

Лариса Наумова

Теорія екранної режисури Володимира Горпенка в контексті діяльності української школи теорії режисури екранних мистецтв 112

CONTENTS

SCIENCE ARTS

Maia Harbuziuk

«Tragedy or Image of death ...» of Ya. Gavatovych as a document of Polish-Ukrainian theatre borderland: additions to history..... 8

Petro Kravchuk

Life and art of I. K. Karpenko-Karyi in dimensions of eternity (For 175 years from birthday of I. K. Karpenko-Karyi)..... 18

Daria Shestakova

A. Chekhov and I. K. Karpenko-Karyi: reform of drama and stage practice. Main aspects..... 26

Lesia Ovchiieva

Liubov Linytska — actor of the theatre of I. K. Karpenko-Karyi (For 175 years from birthday of I. K. Karpenko-Karyi)..... 32

Larysa Nedin

Specificities of inner and outer acting technique in comedy shows of feature character. Radio art 41

Viktoriia Bubnova

Creative portrait of artist: authors, to the typology, heroes (There is the «Ukrainian theatre» of 1970–1989th on materials of magazine)..... 48

Zavalskyi Oleksandr

Specificities of speech-voice training on last years of studying of artistic educational institutions 56

Vasyl Bilan

Evolution of organizational-artistic forms of international theatre festival «Melpomene of Taurida» 63

Yevheniia Khoptynets

Organizational-artistic specificity of French private theatre «Variety»..... 73

Khrystyna Novosad-Lesiuk

Children performances music in M. Horkyi Lviv Theatre for Children and Youth of the postwar decade..... 80

SCREEN ARTS

Oksana Musiienko

Slavic fantasy. Phenomenon of Sapkovskyyi 89

Illia Yehorov

Artistic style of director of photography Yozef Rona in movie «Wind from rapids» 104

Larysa Naumova

Theory of screen directing of Volodymyr Horpenko in context of activities of Ukrainian school of theory of screen arts directing 112

Оксана Бут	
Звукове середовище (тло) як художній засіб виразності сучасного екранного твору.....	122
Назар Майборода	
Trends of modern stunt art in feature and game cinema [Тенденції сучасного каскадерського мистецтва в художньо-ігровому кіно]	131

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
Метамоделізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»?.....	137
Лариса Кушинська	
Культурний діалог Підавстрійської та Наддніпрянської України зламу XIX–XX століття	145
Марина Тернова	
Історико-філософське підґрунтя англійської гуманістики другої половини XIX століття.....	156
Євгенія Мировольська	
Artistic value of a word (on the material of teaching humanitarian disciplines) [Художня цінність слова (на матеріалі викладання гуманітарних дисциплін)].....	165
Олександра Овсяннікова-Трель	
Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова.....	172
Тетяна Ялоха, Ростислав Громадський	
Event-менеджмент як елемент сучасної культурно-мистецької практики	180

АРХІВ

Роман Росляк	
«Звербований агент “Тригорій” перебуває у близьких стосунках з Довженком і користується його довірою».....	191

БІБЛІОГРАФІЯ

Лариса Наумова	
Марочко В. І. Олександр Довженко: Зачарований Десною	210
Леся Овчівва	
Остап Вишня. Театр — це велике знаряддя	213
Сергій Марченко	
Брюховецька Лариса. Таємна історія фільмів. Пам'ять документів	216
Відомості про авторів	221

Oksana But	
Sound environment (background) as an artistic means of expression of modern screen artwork	122
Nazar Maiboroda	
Trends of modern stunt art in feature cinema	131

CULTUROLOGY

Olena Onishchenko	
Meta-modernism: theoretical reality or «Figure of Philosophy»?.....	137
Larysa Kushynska	
Culture dialogue of Ukraine under Austrian rule and Dnieper Ukraine on the edge of 19th–20th centuries ...	145
Maryna Ternova	
Historical-philosophical basis of English humanistic of second half of 19th century.....	156
Yevheniia Myropolska	
Artistic value of a word (on the material of teaching humanitarian disciplines)	165
Oleksandra Ovsyannikova-Trel	
Lyrical modus of genre semantics in concept of «weak style» of V. Sylvestrov	172
Tetiana Yaloha, Rostyslav Hromadskyi	
Event-management as an element of modern cultural-artistic practice	180

ARCHIVE

Roman Rosliak	
«Recruited agent “Hryhori” is in close relations with Dovzhenko and has his trust».....	191

BIBLIOGRAPHY

Larysa Naumova	
Marochko V. I. Oleksandr Dovzhenko: Enchanted by Desna.....	210
Lesia Ovchiieva	
Ostap Vyshnia. Theatre is a great tool.....	213
Sergii Marchenko	
Brukhovetska Larysa. Secret of historical films. Memory of documents	216
Information about authors	221

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



Гарбузюк Майя Володимирівна,
доктор мистецтвознавства. Львівський
національний університет імені Івана
Франка, Львів

Гарбузюк Майя Владимировна,
доктор искусствоведения. Львовский
национальный университет имени
Ивана Франко, Львов

Maia Harbuziuk,
Doctor in History of Arts. Ivan Franko
Lviv National University, Lviv

«ТРАГЕДИЯ, АБО ОБРАЗ СМЕРТІ...» Я. ГАВАТОВИЧА ЯК ДОКУМЕНТ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПОГРАНИЧЧЯ: ПРИЧИНКИ ДО ІСТОРІЇ

Анотація. Статтю присвячено розширенню позатеатральних контекстів вистави «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя...» Я. Гаватовича (1619). Уперше наголошено на можливо-му зв'язку поміж історією життя і громадської діяльності на захист русинів (українців) польського діяча Яна Щасного Гербурта (1567–1616), долею його Добромильської друкарні, фактом появи в ній двомовної «Трагедії...» Я. Гаватовича та сприянням цьому Регіни Жолкевської з Гербуртів. Запропоновано гіпотезу про те, що друк «Трагедії...» міг бути способом символічного, прихованого вшанування пам'яті Яна Щасного Гербурта або ж, принаймні, став невід'ємною частиною польсько-українського культурного діалогу ранньомодерної доби.

Ключові слова: польсько-українське театральне пограниччя, Гербурти, Жолкевські, Ян Щасний Гербурт, Добромильська друкарня.

Постановка проблеми та її актуальність. Запропонована стаття є продовженням вивчення феномену українсько-польського театального пограниччя, що був у центрі уваги недавньої міжнародної конференції «Україна-Польща: пограниччя театральних культур», проведеної у ЛНУ імені Івана Франка 12 грудня 2020 р. в рамках міжнародного проекту «Театр CHOREA у діалозі з Україною» за участі провідних істориків театру з України та Польщі. Відправною точкою у цьому творчому та науковому діалозі послугувала «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» Я. Гаватовича як перший відомий нам сьогодні документ польсько-українського театального пограниччя. Пильна увага до цього твору та обставин, в яких він постав, привела авторку цих рядків до певних спостережень та гіпотез, які ще не були озвучені у науковому колі істориків театру і міркування над якими дасть

можливість ширше окреслити місце, значення, специфічні особливості цього знакового твору.

Гіпотеза, запропонована у цій статті, базується на усвідомленні емблематичного характеру ранньобарокової культури, що дає змогу припускати наявність додаткових, прихованих сенсів, закладених у твір або ж в історію його появи/друку. Ця гіпотеза базується також і на розумінні унікальності появи друкованого тексту не лише релігійної драми, а й українських інтермедій до нього включених. Адже йдеться про час, коли поява книги ніколи не була випадковою чи спонтанною, і кожен вихід у світ нового видання вже сам по собі містив певне повідомлення. Спробою відшукати ознаки такого прихованого повідомлення і викликана поява цієї статті.

Мета статті — окреслити позатеатральні контексти «Трагедії...» Я. Гаватовича, виявити зв'язки поміж окремими фактами, явищами, по-

статтями польсько-українського театрального та літературного пограниччя цього періоду; привернути увагу істориків українського та польського театру до маловідомих імен та творів польських авторів, які прагнули розвивати міжнаціональний, міжкультурний діалог.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Про ярмаркову релігійну драму «Трагедія, або Образ смерті...» та її автора Я. Гаватовича писали окремо або ж згадували принагідно багато українських істориків театру та літератури (М. Драгоманов, П. Морозов, М. Павлик, Д. Антонович, М. Возняк, П. Житецький, В. Шевчук, І. Дзюба, О. Мишанич, М. Гудзій, Р. Пилипчук та ін.). Названі автори досліджували або згадували про подію у Кам'янці-Струмиловій 1619 з різних точок зору, зокрема, піднімали питання авторства інтермедій, європейської генези сюжетів та героїв, мови, лексики тощо. У працях театрознавців увага була сфокусована на вагомості двох інтермедій як початків історії українського театру нової доби. Увага літературознавців і мовознавців зосереджувалась на літературній та мовній специфіці цих інтермедій. Відомі історики видавничої справи в Україні (М. Запаско, Я. Ісаєвич, В. Овчинніков) згадували про факт друку «Трагедії...» у Яворові, в друкарні Яна Шеліги 1619 р. Однак напрацьовані дослідниками знання про цю подію у різних царинах гуманітаристики (історія театру, літературознавство, мовознавство, видавнича справа, краєзнавство, історія і т. д.) сьогодні існують відособлено, відтак поміж цими ділянками знань є лакуни, розриви, що викликають окрему увагу та потребу об'єднання довкола якогось спільного наративу. Чому саме цей текст зберігся для історії? Чому при друкуванні не були відкинуті українські інтермедії? Чому він побачив світ саме у Яворові? Відповіді на ці та інші запитання кличуть до подальших спроб відчитати не лише видиме, легко зчитуване, а й затемнене часом, «потаємне» у чомусь історію.

Виклад основного матеріалу. На початку дослідження слід наголосити на потребі уважного ставлення не лише до історії написання та сценічного втілення релігійної драми Я. Гаватовича й українських інтермедій як її складових, а й на історії, пов'язаній із друком повного тексту. Адже те, що сьогодні видається доконаним і логічним, насправді могло й не відбутися. Таких альтернативних варіантів могло бути як мінімум два: а) текст міг не бути видрукованим узагалі і залишитися у найкращому разі коротко зафіксованим або згаданим принагідно фактом театраль-

ного життя; б) його могли надрукувати без українських інтермедій, адже головною дидактичною частиною твору була біблійна історія. Тому є потреба придивитися уважніше до позатеатральних контекстів цих подій та, зокрема, змістити увагу з місця та факту показу вистави на місце й факт друку. Тоді важливими свідченнями і свідками стають для нас не лише текст драматичного твору й інтермедій, а й час і місце їх публікації, причетні до друку особи, доповнення, які виникли під час підготовки тексту до публікації.

Як відомо, текст «Трагедії...» Я. Гаватовича був надрукований того ж 1619 р. «у Яворівським передмісті у св. Миколая» (Гаватович, 2006, с. 676)¹. І хоч ці дані було зазначено на титульній обкладинці видання, їх не одразу помітили чи коректно відчитали дослідники — принаймні, дуже ретельний М. Павлик у своїй розвідці назвав місцем друку Львів, а не Яворів (Павлик, 1900, с. 27), мабуть, уваживши Яворівське передмістя, зазначене на обкладинці видання, частиною Львова, а не вказівкою на м. Яворів (нині — райцентр Львівської обл.).

При підготовці до друку текст драми було доповнено трьома новими елементами: з'явилося зображення герба, а також дві присвяти — поетична та прозова. На центральній частині герба було зображене яблуко із трьома увіткнутими в нього ножами — родинний герб Гербуртів (Гаватович, 2006, с. 722). За зображенням ішла поетична присвята: «На чесний герб ясновельможної та милостивої пані, пані Регіни з Фульштайна Жолкевської, канцелярини та гетьманової великої коронної» (Гаватович, 2006, с. 677). Оспівування цього герба Я. Гаватович розпочав такими рядками:

Не треба слів там, де річ сама править

На чесний герб глянь, все наочно ставить (Гаватович, 2006, с. 676).

У цій поетичній присвяті Я. Гаватович розкрив символіку герба так: три ножі — це слізна молитва, піст і благодійність ясновельможної пані Регіни Жолкевської з Гербуртів. Три ножі — на думку поета — це ще й три одвічні християнські чесноти: Віра, Надія, Любов. Яблуко ж потрактовано як знак Божої безмежності, в якій вони перебувають:

Мечів три будьте у яблуко вбити

Оте безмежне візьми, зумій вжити (Гаватович, 2006, с. 677).

¹ Тут і далі цитати подаємо у перекладі В. Шевчука (Гаватович, 2006).

Важливо звернути увагу на перший меч — «молитву сльозисту / що пані чесна зливає, щедристу» (Гаватович, 2006, с. 678). Пишучи так у 1619 р., Я. Гаватович ще не міг знати про те, що вже за кілька років Р. Жолкевська оплакуватиме спершу чоловіка Станіслава, який загине у битві під Цецорою 1621 р., а невдовзі по тому — сина Яна. По кому ж тоді був плач шляхетної Регіни 1619 р., про який рядком згадав поет? Чи дозволено нам здогадатись про це?

За поетичною присвятою йшла об'ємна проза, в якій драматург пояснював причини своїх театральних аспірацій бажанням «розмножувати та розширювати ту Хвалу Господню в діточках, мені доручених», а також створити виставу «на оздобу» славетного містечка Кам'янки (Струмилової — М. Г.), що належало Жолкевським, та задля виказу «ладу усілякого в нім» (Гаватович, 2006, с. 678). Далі драматург наголошує — і у перекладі В. Шевчука читаємо саме так — про бажання автора, аби його патронеса могла насолодитись і виставою, і видрукуванням текстом:

Ота маленька праця моя, щоб абиак не відбулася, під опіку та оборону В[ашої] М[илості], моєї милостивої пані і добродійки, пустивши, зичу того навзаєм, аби В[аша] М[илість], моя милостива пані, не лише з вистави, а від читання була втішена. (Гаватович, 2006, с. 678)

Такий варіант перекладу саме цього моменту присвяти дає змогу по-іншому поглянути на мотивацію видання. Ще від М. Павлика ці рядки були потрактовані як свідчення того, що Р. Жолкевська із невідомих причин на виставі не була — а отже головною причиною друку п'єси слугувало саме бажання забезпечити їй читання п'єси (Павлик, 1900, с. 27). Однак той самий вислів у польському тексті можна прочитати і так, як це зробив перекладач В. Шевчук, тим більше, що у цій же присвяті Я. Гаватович засвідчує присутність на виставі і самого гетьмана коронного та старости Кам'янецького Станіслава Жолкевського, чоловіка Регіни. Отже, якщо прийняти цю версію, то друк видання міг не компенсувати відсутність Регіни на виставі, а, навпаки, — подвоювати цінність побаченої нею вистави додатковою «опцією» друку. Якщо зважити на це, тоді публікація «Трагедії...» з українськими інтермедіями справді засвідчувала унікальність, важливість твору для найближчого до автора кола сучасників.

Саме тому додані у виданні нові елементи привертають до себе окрему увагу. Не складно помітити, що поруч із зображенням родинного герба Гербуртів саме прізвище Гербуртів жодного разу

не прозвучало у присвятах. Я. Гаватович двічі називає Регіну як «Регіну з Фульштина Жолкевську» (йдеться про родинне гніздо Гербуртів — село Фульштин/Фельштин, нині — с. Скелівка Старо-самбірського р-ну Львівської обл.). Присутність Гербуртів позначена символічно, гербом, але не проявлена вербально. Чому?

Сама присвята на перший погляд — типова для свого часу ознака ввічливості, одне з численних свідчень розвиненої клієнтелли у ранньомодерній Речі Посполитій. «Річ Посполиту я вважаю за особливо виразний приклад функціонування клієнтарних зв'язків», — пише, зокрема, сучасний польський історик А. Мончак (2020, с. 262). Ідеться про взаємини поміж патроном і потребуючим його опікунства «клієнтом», без чого складно було сформуванню своєї життєвої траєкторії будь-якому представникові шляхти, особливо із незаможних родин. Ці взаємини діяли на різних рівнях — Я. Гаватович у різний час мав за своїх патронів родини Сенявських та Жолкевських, а сам Станіслав Жолкевський свого часу підлягав патронату Яна Замойського, однієї з найвпливовіших осіб у Речі Посполитій другої половини XVI–початку XVII ст. Сьогодні важко зрозуміти, з яких саме причин у друкованому виданні із присвятою Регіні Жолкевській та виданим, очевидно, її коштом, стоїть герб Гербуртів, а не Жолкевських?

Отже, маємо щонайменше три запитання: кого у «слізній молитві» оплакувала Регіна Жолкевська? Чому поруч із гербом Гербуртів їхнє прізвище жодного разу не було назване? Чому, врешті, акцентовано саме герб Гербуртів, якщо Кам'янка-Струмилова, де вчителював Я. Гаватович і де відбулась вистава, як і Яворів, де було видруковано згодом книжку 1619 р., перебували у володіннях Жолкевських?

Якщо у пошуку відповідей на ці питання уважніше придивимося до історії тієї друкарні у м. Яворові, звідки вийшла у світ «Трагедія...» Я. Гаватовича 1619 р., то й тут побачимо... слід Гербуртів, зокрема одного із них — Яна Щасного Гербурта (1567–1616). Але спершу з'ясуємо важливу інформацію про сам цей рід.

Гербурти — одна з найвідоміших в Галичині шляхетських родин. Їхні предки знані на галицьких землях з середини XIII ст., куди вони переселилися з німецьких територій. Родинною оселею Гербуртів було село Фельштин/Фульштин, звідки й походила Регіна Жолкевська (до заміжжя — Гербурт). Гербурти упродовж XIII–XVI століть були відомими діячами у політичному та суспільному

житті краю. Як зазначає історик-краєзнавець Ігор Мельник,

<...> у XV–XVI ст. представники роду Гербуртів породичалися зі шляхетними родами Руського воєводства, займали важливі державні посади, навчалися в європейських університетах, поширили свої маєтності на Поділля, де заснували ще один Фельштин (тепер село Гвардійське у Хмельницькій області). (Мельник, 2016)

Знаний польський журналіст і краєзнавець Владислав Лозинський на початку XX ст., характеризуючи Перемиську землю у складі Речі Посполитої (до якої належали й володіння Гербуртів), написав так:

Панівна над воєводством та найстарша в ньому є культура, найгустіше закладена, найчисленніша, найбагатша <...> Вона насамперед і поєднує усе воєводство зі світом, з Річчю Посполитою, із Західною культурою, з рухом умів у Європі <...> Тут найбільше науки, найбільше талантів, і найбільше політичної опозиції, тут гніздо Гербуртів і Оріховських. (Лозинський, 1904, с. 148)

Саме С. Оріховському-Роксолану, відомому ренесансному мислителю та письменнику, який незмінно ідентифікував себе як Русин (Роксолан), належала оцінка роду Гербуртів, з якими Оріховські сусідили: «Ніколи не помилишся у жодному з Гербуртів, бо у нього за рідного брата — людина, яка правду, віру, справедливість і мир любить» (Цит. за Соколовський, 1883, с. 336). Історик А. Соколовський подав ще один вислів, нібито поширений серед польської шляхти XVI ст.: «На скільки Острозькі фортуною (тут ідеться про фінансовий успіх. — М. Г.), на стільки Гербурти розумом і мудрою порадою знані в Речі Посполитій» (Соколовський, 1883, с. 337).

Найвідомішим з Гербуртів зламу XVI–XVII ст. був Ян Щасний Гербурт з Добромиля (1567–1616). Його батько, Ян Гербурт (після 1524–1577), відомий польський шляхтич, гуманіст, історик, письменник, дипломат, громадський діяч, правник, також походив із Фельштина. А отже, поміж Регіною з Фельштина Жолкевською та сином Яна Гербурта — Яном Щасним Гербуртом — існували родинні стосунки. Забігаючи наперед, скажемо, що це саме йому належала та друкарня, що по його смерті 1616 р. разом із друкарем Яном Шелігою перемістилася з Добромиля до Львова, а звідтіль на короткий період 1618–1619 рр. — до Яворова. Саме зі стін цієї друкарні вийшла у світ 1619 р. «Трагедія...» Я. Гаватовича. Отож є потреба детальніше познайомитися із постаттю самого Я. Щ. Гербурта.

Ім'я Яна Щасного Гербурта (Jan Szczęsny Herburt) з Добромиля сьогодні не можна назвати забутим чи невідомим. Інформація про нього наявна у працях істориків, літературознавців, а також у художній літературі. Короткі відомості про нього містять енциклопедичні гасла Малої української енциклопедії (Онацький, 1967, с. 2100) та Енциклопедії історії України (Дзюба, 2004, с. 90), а також Польського Біографічного Словника (Cynarski, 1960–1961, s. 443–445). У XIX ст. — на початку XX ст. про нього писали польські журналісти та краєзнавці А. Соколовський (Sokolowski, 1883) та В. Лозинський (Lozinski, 1904). Окремий розділ «Гербурт в обороні руської справи» присвятили йому автори-упорядники польського видання «З історії України» (Z dziejow Ukrainy, 1912), присвяченого пам'яті видатних українських діячів польського походження: Володимирові Антоновичу, Павлину Свенціцькому, Тадею Рильському. Одним з перших українських дослідників його згадує український історик В'ячеслав Липинський у своїй книжці «Україна на переломі 1657–1659» (Липинський, 1954, с. 241–242). Не забуває про нього у своїй монографії «Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505–1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура» один з відомих сучасних польських істориків Анджей Сулима Камінський (Камінський, 2011, с. 96). Окрему монографію присвятив цьому діячеві сучасний історик з міста Санок Я. Серафін (Serafin, 2017).

Згадки про Я. Щ. Гербурта знаходимо і в працях театрознавців (Пилипчук, 2019), (Гарбузюк, 2018), і в літературознавчих розвідках (Шевчук, 2008), і в істориків книговидавничої справи в Україні (Запаско, Ісаєвич, Овчинніков).

Проте чи не найбільшу увагу до постаті Яна Щасного Гербурта привернула сучасна українська письменниця і землячка Гербуртів Галина Пагутяк. Її перу належать роман «Слуга з Добромиля» (Пагутяк, 2006), відзначений 2010 р. Національною премією України ім. Т. Шевченка та роман «Магнат» (Пагутяк, 2014), а також низка публіцистичних статей на тему життєвої та творчої долі Я. Щ. Гербурта (Пагутяк, 2011; 2013). Серед інших журналістських публікацій слід згадати допис Є. Гулюка (Гулюк, 2017). Згадані тексти у різних жанрах присвячені осмисленню місця та значення для української культури літературного, духовного, матеріального внеску Я. Щ. Гербурта та його сім'ї. Йдеться про розквіт Добромиля та прилеглих сіл, що припав на перші десятиліття XVII ст., коли Я. Щ. Гербурт створив тут Добро-

мильський культурний осередок, знаний далеко за межами Руського воєводства.

Отже, на підставі інформації із зазначених вище джерел коротко окреслимо життєвий шлях Я. Щ. Гербурга. Він народився 25 січня 1567 року у родинному маєтку Боневичі біля Добромиля (нині — села Львівської обл.), а помер 31 грудня 1616 р. у власному маєтку в Добромилі. По смерті батька, у віці дванадцяти років Я. Щ. Гербурт потрапив під опіку Яна Замойського, коронного канцлера Речі Посполитої, надзвичайно впливової людини. Опікун забезпечив вихованцеві блискучу європейську освіту (навчався в університетах Кракова, Інгольштадта, Парижа) та вплив вільнодумних республіканських ідей, які сам сповідував. Розпочата у двадцять років блискуча дипломатична кар'єра обіцяла одному з найосвіченіших юнаків яскраве майбутнє. Він брав участь у низці важливих для польського короля перемов і домовленостей, зокрема, у статусі королівського секретаря. Понад десять років присвятив Я. Щ. Гербурт цій діяльності, якнайкраще проявивши свої здібності та освіту. Сучасний український історик М. Кріль зазначає:

Цей високоосвічений магнат кілька років провів на дипломатичній службі, побував із посольством в Англії (1588), в Римі (1589), в Австрії (1590), у Криму (1595), в Московії (1595), у Туреччині (1598–1599). У складі польського війська брав участь у війні з Волоським князівством та у придушенні козацько-селянського повстання під проводом Северина Наливайка. Тривалий час обирався послом сейму (1587, 1590, 1596, 1604, 1615). (Кріль, 2014)

Під час численних закордонних вояжів Європою у складі найвищого почту та дипломатичних місій чи міг він бачити театральні вистави? Про це не йдеться в жодному документі, але слід припустити таку можливість із великою ймовірністю. Адже європейський театр того часу був розвагою для еліти, до якої належав і Я. Щ. Гербурт. Нагадаймо, що був він сучасником В. Шекспіра та Лопе де Веги. А також він був добрим музикантом, про що свідчить портрет у костелі Бернардинів у Львові (нині — Церква св. Андрія), де Я. Щ. Гербурга зображено із музичним інструментом у руках (Цебенко, 2018).

При всіх можливостях, які надавала молодому інтелектуалові придворна дипломатична кар'єра, Я. Щ. Гербурт не гнався за особистим успіхом чи матеріальним збагаченням. І це було родинною традицією, як акцентують дослідники:

Якщо інші роди за криваві послуги Речі Посполитої, за спритні і корисні поради, часом до

догодження королівським фантазіям, багатіли на староства і скжетною господаркою примножували свої маєтки, то Гербурти шукали на полі битви героїчної загибелі, а в час миру віддавалися більше наукам ніж володарюванню і спекуляції, хоча теж були амбітні та горді; слава значила для них добре ім'я, вони зневажали <...> посади і достаток. (Соколовський, 1883, с. 337)

На зламі XVI–XVII ст. залучив Я. Замойський свого вихованця до формування і відкриття Замойської академії — третього у Речі Посполитій після Ягеллонського та Вільнюського університетів навчального закладу такого рівня і першого — приватного (Дзюба, 2004). Важливо наголосити, що навчання у Замойській академії було зорієнтовано і на слухачів зі східних земель Речі Посполитої. Серед її випускників було багато руської талановитої молоді — зокрема, майбутній ректор Києво-Могилянської академії Касіян Сакович, знаний політик Адам Кисіль та ін. Серед організаторів і викладачів Академії був також один з найвідоміших тогочасних поетів — Шимон Шимонович. Це йому належить впровадження нового для польської літератури жанру «селянки», тобто поезії на ідилічно-селянську тематику з виразними елементами реалізму. Показово, що сама назва жанру походила від руського слова «село» і свідчила про взаємне проникнення лексики та мовних зворотів двох мов. Серед найвідоміших «селянок» Ш. Шимоновича — «Жнива», де автор звернувся до русинської теми. Знайомство Я. Щ. Гербурга із Ш. Шимоновичем не підлягає сумніву, адже обидва вони пов'язані із початками діяльності Замойської академії.

Одружившись 1601 р., Я. Щ. Гербурт осів у своєму родинному маєтку в Добромилі. Його дружина, Ельжбета Заславська з Острозьких, походила зі славетного княжого руського роду. Вона в усьому підтримувала чоловікові зацікавлення та ідеї, цілком ймовірно, що завдяки і її впливу Я. Щ. Гербурт прийшов до свідомого захисту прав русинського люду. Принаймні в одному з пізніших текстів Я. Щ. Гербурт, стаючи в обороні «шановного русинського народу» скаже, що з нього «я і дружина моя взяли свою кров» (Цит. за Соколовський, 1883, с. 89). Подружжя подарувало місту землю для спорудження монастиря (саме в цьому монастирі свого часу розпочав своє молитовне служіння майбутній митрополит Андрей Шептицький).

Критичне ставлення до політики польського короля привели Я. Щ. Гербурга у ряди рокошу Зєбжидовського — збройного повстання, скерованого

проти Зигмунта III Вази (1606–1609). Після розгрому рокошан Я. Щ. Гербурта як одного з керівників повстання було заарештовано у селі Тайкур поблизу м. Острог, засуджено до страти, яку було замінено на ув'язнення. Він відбув 20 місяців у в'язниці у Кракові (Galuszka, 2017). Саме на цей період припадає його активна літературна діяльність.

Тут, в ув'язненні пише він свою алегоричну автобіографію, справжній зміст якої до сьогодні не розшифрований дослідниками. Твір, який мав первісну назву «Гадка Гриця з Фортуною» (і назва ця засвідчувала самоідентифікацію автора із персонажем-русином), був побудований як діалог, в якому герой полемізував із Фортуною та Цнотою, де перша прагнула звести його з правильного шляху, а друга — втримати. Саме у цьому діалозі знайшла місце пісня українською мовою, написана вочевидь самим Я. Щ. Гербуртом. Записана латинською абеткою, вона демонструвала вільне володіння поетом мовою русинів, серед яких він жив, а головне — промовляла до руського народу словами любові та навіть ніжності. Письменниця Г. Пагутяк, яка першою увела в публічний український простір цей текст, наголосила, що лексика пісні відображає бойківський діалект, типовий для місцевості, де мешкали Гербурти. Оскільки цей вірш практично невідомий українському театрознавству і важливий у світлі нашої теми, вважаємо за потрібне подати його у тому варіанті, як його подала Г. Пагутяк:

Pastusze, pastusze, / Пастуше, пастуше,
Liubliu te do dusze, / Люблю тя то душі
A szczo мене боли, / А що мене боли
Skazu ty do woli / Скажу ти до волі.
Czerodyku majesz, / Черодийку маєш,
Riadit jej ne znajesz. / Рядить їй не знаєш
Tobi z neiu lichy, / Тобі з нею лихо,
Jej z tobu nie tycho. / Їй з тобов не тихо
Wywal to didojko / Бивав то дідойко
Mil sia choroszejko. / Мав ся хорошойко
Wolki sia bojaly / Вовки ся бояли
Czereду mijaly. / Череду минали.
Da szczo nam czynuty! / Та що ж нам чинити!
Terpity, terpity. / Терпіти, терпіти.

Z Bohem sia ne buty. / З Богом ся не бити. (Пагутяк, 2013)

Після звільнення із в'язниці 1609 р. Я. Щ. Гербурт мав зобов'язання не полишати свого маєтку та не брати участі у суспільно-громадському житті країни, тож зосередив свою енергію на видавничій справі. У 1611 році він запросив з Кракова відомого друкаря Яна Шелігу із його приватною друкарнею і заснував у с. Боневичі друкарський

осередок, перетворивши Добромиль на культурний центр (Ісаєвич, 2013).

Видавнича програма Я. Щ. Гербурта була продовженням опозиційної діяльності щодо політики короля. Так, саме у цій невеликій друкарні уперше побачили світ історичні праці: «Хроніки» Яна Длугоша, «Аннали» С. Оріховського, твори Вінцента Кадлубка (Дзюба, 2004). У такий спосіб Я. Щ. Гербурт прагнув дати співвітчизникам їхню історію, розвивати просвіту. Усього за 5 років було видано тринадцять книг польською та латинською мовами, деякі із них (наприклад, «Історія Польщі» Я. Длугоша) — накладом у півтори тисячі примірників.

У своїй друкарні Я. Щ. Гербурт видавав і власні тексти, в яких викладав критичні погляди на політику короля, зокрема, й щодо насильницького поширення унії на руських землях. Найвідомішим із них є «Розмисел про народ руський, написаний під час московської конфедерації (1613) паном Щасним Гербуртом Добромильським, старостою Вишницьким та Мостицьким» (Гербурт, 2008). Цей полемічний за характером текст мав відверто проукраїнську (прорусинську) позицію:

Таке й оце колотнеча, яку почали з народом руським, братами й кривими нашими, вона ніби рана в серце, котра, хоч би й найменша була, приносить смерть.

Одну частину справи розумію, а другу частину, хоч про неї постійно мислю, утямити не можу.

Бо знаю добре про те, що з ними діється, почавши від Брестського з'їзду. Знаю добре, як на сеймиках подають їм надію, а на сеймах із них сміхи ладнають. На сеймиках обіцяють, а на сеймах шикають. На сеймиках братами називають, а на сеймах — відщепенцями. Це я знаю, бо все це правда. Але чого вони хочуть од того шляхетного народу, якою радою і якою метою вони керуються? Того я в жодний спосіб збагнути не можу. Бо коли хочуть, щоб Русі не було в Русі, — то це річ неподобна, і це все одно, якщо порівняти, якби їм захотілося, аби море було поблизу Самбора, а Бершадь неподалік Гданська. (Гербурт, 2008, с. 465–466)

Текст цей був видрукуваний у Добромильській друкарні 1613 р. Ще один, автором якого зазначено Войцеха Кіцького, «Діалог про оборону України та побудка з пересторогою», був виданий 1615 р. у тому ж Добромилі (Kisicki, 1615). У цьому творі була введена Україна як окремий персонаж, що у діалозі зі своїм оборонцем — вояком, жалілася на татарські набіги та беззахисність перед ними (Кіцький, 2006). Навряд чи цей твір,

написаний у діалогічній формі, було створено для сцени, але декламувати «в особах» його могли у колі Я. Щ. Гербурта або ж учні однієї із довколишніх шкіл, наприклад, того ж Фельштина.

Врешті видавнича діяльність та політичні погляди Я. Щ. Гербурта викликали сильне незадоволення і місцевої шляхти, і прихильників королівської влади. Друкарню була позбавлено королівського дозволу. Обрання Я. Щ. Гербурта 1616 р. послом на сейм було відмінено через «неблагонадійність». Наклад «Хронік» Я. Длугоша також потрапив під заборону. На самого Я. Щ. Гербурта очікував суд. Від цього ганебного та принизливого процесу його врятувала раптова смерть 31 грудня 1616 р. У віці 49 років Я. Щ. Гербурт, католик, що обстоював права руського люду та православної церкви, відійшов у вічність.

По смерті власника Добромильських маєтностей, вже наступного року, друкар Ян Шеліга із друкарнею переїхав до Львова, а у 1618–1619 рр. — до Яворова, де працював при монастирі домініканів у церкві св. Миколая. Старостою яворівським на той час був молодий Ян Жолкевський — син тих самих Жолкевських, Станіслава й Регіни з Гербуртів, про яких вже йшлося на початку дослідження. Тож, без сумніву, у справу допомоги опальній приватній друкарні включились родинні зв'язки Гербуртів–Жолкевських.

Насправді поміж цими двома родинами приязні стосунки були тривалими та взаємними: Станіслав та Ян Щасний були разом у військових походах, вони мали одного патрона в особі Яна Замойського, і навіть під час рокошу Зебжидовського, коли доля розвела їх по різні боки барикад, це значною мірою визначило результат протистояння (Galuszka, 2017, s. 6). Сьогодні істориків дивує факт втечі Я. Щ. Гербурта з поля бою під Гузовом, коли навпроти його тисячного війська постало військо Станіслава Жолкевського (Galuszka, 2017, s. 8). Але саме цей факт якнайпереконливіше свідчить, що Я. Щ. Гербурт обрав поразку і полон — але не битву зі С. Жолкевським.

Чи варто сумніватись, що для обох Жолкевських — і Станіслава, і Регіни з Гербуртів — смерть Я. Щ. Гербурта була відчутною втратою? Станіслава Жолкевського та Яна Щасного Гербурта, зокрема, пов'язували роки спільних військових походів, патронат коронного гетьмана Яна Замойського (котрий мав за жінку Анну з Гербуртів). Тож чи тільки через захоплення виставою Я. Гаватовича постановила Р. Жолкевська видрукувати її повний текст та взяла на себе витрати? Чи могла вона в історії невизнання, наруги та страти біблій-

ного героя побачити певну аналогію з життєвим шляхом свого родича? Сьогодні знаємо надто мало, аби стверджувати напевне. Цікаві відповіді може дати ретельний текстуальний аналіз драми. А раптом в ній звучать притаманні Я. Щ. Гербурту інтонації, думки, вислови, яких ми ще не чуємо?

Тим часом на підставі викладеної інформації та відповідаючи на поставлені на початку питання, можемо зробити наступні обережні **висновки та припущення**.

Перше. Ймовірно, не випадково згадана у поетичній присвяті «слізна молитва» Регіни Жолкевської могла стосуватись оплакування раптової смерті найвидатнішого з Гербуртів, до родинного древа яких вона належала.

Друге. Замовчування імені славетного роду Гербуртів у присвятах до «Трагедії...» — поруч із надрукованим родинним гербом — могло свідчити про ще свіжу заборону або ж принаймні небажаність згадки цього імені у публічному просторі.

Третє. Підкреслене акцентування чеснот та слави Гербуртового герба у присвятах могло мати більш ніж символічне значення, а все видання, формально присвячене Регіні з Гербуртів, відтак могло слугувати засобом увічнення пам'яті Яна Щасного Гербурта. Адже друкований твір, в якому поруч із польською частиною містились тексти українських інтермедій, мав бути найкращим пам'ятником людині, що боролася за рівність і права русинів у Речі Посполитій.

Запропонована гіпотеза потребує подальшого, зокрема, й детального текстологічного, дослідження. Але здійснена уперше спроба пов'язати розрізнені досі факти й події з історії родини Гербуртів та «Трагедією...» Я. Гаватовича дала можливість принаймні на цьому етапі розкрити ширші соціокультурні контексти феномену польсько-українського пограниччя початку XVII ст. та артикулювати невідповідність появи цього твору та його видання 1619 р. у Яворові в друкарні Яна Шеліги.

Бібліографія

- Антонович, Д. (1925) *Триста років українського театру 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд. 276 с.
- Возняк, М. (1919). *Початки української комедії (1619–1919)*, Львів: Видання «Всесвітньої бібліотеки». 252 с.
- Гаватович, Я. (2006). Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого (перекл. В. Шевчука). В *Слово многоцінне*: в 4-х т., Т. 1, Київ: Аконті. С. 676–722.
- Гарбузюк, М. (2018). *Образ України у польському театральному дискурсі XIX ст.: стратегії та форми репрезентації*. Львів: Простір-М. 470 с.

- Гулюк, Є. (2017). *Обережно з історією, або «Друкарські війни» під Львовом*. Відновлено з: <https://photo-lviv.in.ua/oberezhno-z-istoriyeu-abo-drukarski-vijny-pid-lvovom/>
- Дзюба, О. М. (2004). Гербурт Ян-Щасний. В *Енциклопедія історії України* : в 10 т. ; В. А. Смолій (голова) та ін. Т. 2: Г–Д. Київ: Наукова Думка. С. 90.
- Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. (Вступ та ред. О. Білецький). Вип. 1. Київ: Державне видавництво України. 472 с.
- Запаско Я., Ісаєвич Я. (1981). *Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні*. Кн. 1. Львів: Вища школа. С. 37–38.
- Ісаєвич, Я. (2002). *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 520 с.
- Ісаєвич, Я. Д. (2013). Шеліга Ян. В *Енциклопедія історії України*. В. А. Смолій (голова) та ін. Т. 10: Т–Я. Київ: Наукова думка. Відновлено з: http://www.history.org.ua/?termin=Sheliga_Y.
- Камінський, А.С. (2011). *Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505–1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура*. Перекл. з пол. Київ: Наш час. 263 с.
- Кіцький, В. (2006). Діалог про оборону України... Пер. з пол. В. Шевчук. В *Слово многоцінне: хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століть)*: в 4 кн. Кн.1. Київ: Аконті. С. 602–620.
- Кріль, М. (2014). *Низький замок. Пам'ятки України: історія та культура*. № 3. С. 20–27.
- Липинський, В. (1954). *Україна на переломі 1657–1659 : замітки до історії українського державного будівництва в XVII-ім столітті*. Вид. 2-ге. Нью-Йорк: Булава. 304 с. С. 241–242.
- Мельник, І. (2016). *Ян Щасний Гербурт з Добромиля*. Відновлено з: <https://zbruc.eu/node/60617>
- Мончак, А. (2020). *Нерівна прязнь. Клієнтарні взаємини в історичній перспективі*. Київ: Темпора. 768 с.
- Онацький, Є. (1967). *Українська мала енциклопедія*. Кн. XVI. Літери Уш–Я. Буенос-Айрес: адміністрація УАП-Церкви. 176 с.
- Овчинніков, В. (2005). *Історія книги: еволюція книжкової структури*. Львів: Світ. 420 с.
- Павлик, М. (1900). Якуб Гаватович (Гават), автор перших руських інтермедій з 1619 р. В *«Записки НТШ»*. Т. XXXI. Львів: НТШ. С. 1–44.
- Пагуляк, Г. (2006). *Слуга з Добромиля*. Київ: Видавництво Дуліби. 336 с.
- Пагуляк, Г. (2011). *Історія в бур'янах, або Як знищили Добромильську друкарню*. Відновлено з: https://zaxid.net/istoriya_v_buryanah_abo_yak_znishhili_dobromilsku_drukarnyu_n1229851
- Пагуляк, Г. (2011). «Рани в серці Вітчизни», або За що борювся Ян Щасний Гербурт. Відновлено з: https://zaxid.net/rani_v_sertsii_vitchizni_abo_za_shho_borovsya_yan_shhasniy_gerburt_n1129924
- Пагуляк, Г. (2013). *Український вірш із XVII століття*. Відновлено з: <http://slovoprosvity.org/2013/06/13/ukrainskyy-virsh-iz-khvvii-stolittia/>
- Пагуляк, Г. (2014). *Магнат*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 256 с.
- Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)*. Львів : видавництво ЛНУ ім. Івана Франка. 356 с.
- Розмисел про народ руський, написаний під час Московської Конфедерації (1613) паном Щасним Гербутом Добромильським, старостою Вишницьким та Мостицьким (2008). Перекл. з пол. В. Шевчук. Див.: *Україна: антологія пам'яток державотворення X–XX ст.* Т. 2.: Рене-санс ідеї української державності (XIV–XVI ст.). Київ: Основи. С. 448–453.
- Чебенко, О. (2018). Мистецька спадщина Гербуртів у Галичині XVI — початку XVII століття. *Вісник Національної академії мистецтв*. 1 (24). С. 381–397.
- Cynarski, S. (1960–1961). Herbut Jan Szczesny h. własnego (1567–1616). W *Polski słownik biograficzny*, t. IX/3, z. 42. Wrocław : PAN. S. 321–480.
- Felsztyn [Фельштин] (1881). W *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*. Warszawa : Druk «Wiek». Т. II. S. 382.
- Gałuszka, J. (2017). Uwięziona ambicja. Starania Jana Szczesnego Herburta o uwolnienie z krakowskiego więzienia po rokizsu Zebrzydowskiego. *Studia historyczne*. R. LX, z. 3 (239). S. 5–23.
- Gawatowicz, J. (1619). *Tragaedia, albo Wizerunek śmierci przeświątego Jana Chrzcziciela, przesańca Bożego. [Трагедія, або Образ смерті пресвятого Яна Хрестителя, посланця Божого]*. Jaworów. 22 ark.
- Kicki, W. (1615). *Dialog o obronie Ukrainy u pobudka z przestrog dla zabiezenia incursiom tatarskim*. [Діалог про оборону України і побудка з пересторогою для забезпечення від вторгнень татарських]. Dobromil. 26 с.
- Łoziński, W. (1904). *Prawem i lewem : obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku. [Правом і левом : звичаї на Червоній Русі в першій половині XVII століття]* Т. 2. Lwów : H. Altenberg. 560 s.
- Serafin, J. (2017). *Jan Szczęsny Herbut (1567–1616)*. Sanok: Muzeum Historyczne. 210 s.
- Sokołowski, A. (1883). Jan Szesny Herbut, pierwszy wydawca hroniki Długoszowej. *Biblioteka Warszawska*. Т. 2. S. 333–357.
- Z dzieł Ukrainy. *Księga pamiątkowa. Ku czci Włodzimierza Antonowicza, Paulina Świącickiego, Tadeusza Rylskiego* (1912). [3 історії України. Пам'ятна книга. Пам'яті Володимира Антоновича, Пауліна Свенціцького, Тадея Рильського]. Kyiów–Kraków : Drukarnia Aleksandra Rippera w Krakowie. 470 s.

References

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian theater 1619–1919]. Praha: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychiy fond. 276 s. [in Ukrainian]
- Vozniak, M. (1919). *Pochatky ukrainskoi komedii (1619–1919)* [The beginnings of Ukrainian comedy (1619–1919)]. Lviv: Vydannia «Vsesvitnoi biblioteky». 252 s. [in Ukrainian]
- Harbuziuk, M. (2018). *Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi XIX st.: stratehii ta formy reprezentatsii* [The image of Ukraine in the Polish theatrical discourse of the 19th century: strategies and forms of representation]. Lviv: Prostir-M. 470 s. [in Ukrainian]
- Huliuk, Ye. (2017). *Oberezhno z istoriieiu, abo "drukarski viiny" pid Lvovom* [Be careful with history, or «printing wars» near Lviv]. Vidnovleno z: <https://photo-lviv.in.ua/oberezhno-z-istoriyeu-abo-drukarski-vijny-pid-lvovom/> [in Ukrainian]
- Dziuba, O. M. (2004). Herbut Yan-Shchasnyi. V. A. Smolii (holova) ta in. In: *Encyclopedia of the History of Ukraine*: v 10 t. Т. 2: H–D. Kyiv: Naukova Dumka. S. 90. [in Ukrainian]
- Dmytrova, L. (1929). *Pidruchna knyha z istorii svitovoho teatru* [A textbook on the history of world theater]. (Vstup ta red. O. Biletskyi). Vyp. 1. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. 472 s. [in Ukrainian]
- Zapasko, Ya., Isaievych, Ya. (1981). *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: Kataloh starodrukiv, vydanykh na Ukraini* [Wonders of book art: Catalog of old prints published in Ukraine]. Кн. 1. Lviv: Vyshcha shkola. S. 37–38. [in Ukrainian]
- Isaievych, Ya. (2002). *Ukrainske knyhovydannia: vyitoky, rozvytok, problemy* [Ukrainian book publishing: origins, develop-

- ment, problems]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp-
iakevycha NAN Ukrainy. 520 s. [in Ukrainian]
- Isaievych, Ya. D. (2013). Sheliha, Yan. V V. A. Smolii (holova) ta in. *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the History of Ukraine]. T. 10: T–Ya. Kyiv: Naukova dumka. Vidnovleno z: http://www.history.org.ua/?termin=Sheliha_Y. [in Ukrainian]
- Kaminskyi, A.S. (2011). *Istoriia Rechi Pospolytoi yak istoriia bahatokh narodiv, 1505–1795. Hromadiany, yikhnia derzhava, suspilstvo, kultura* [History of Rzeczpospolita as the History of Many Nations, 1505–1795. Citizens, their state, society, culture]. Perekł. z pol. Kyiv: Nash chas. 263 s. [in Ukrainian]
- Kitskyi, V. (2006). Dialoh pro oboronu Ukrainy... Per. z pol. V. Shevchuk. V *Slovo mnohotsinne: khrestomatiiia ukrainskoi literatury, stvorenoi riznymi movamy v epokhu Renesansu (druha polovyna XV — XVI stolittia) ta v epokhu Baroko (kinets XVI — XVIII stoliti)* [The word is valuable: a textbook of Ukrainian literature created in different languages in the Renaissance (second half of the 15 — 16 centuries) and in the Baroque era (late 16 — 18 centuries)]: v 4 kn. Kn.1. Kyiv: Akonit. S. 602–620 [in Ukrainian]
- Kril, M. (2014). Nyzkyi zamok. V *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura* [Wonders of Ukraine: history and culture]. № 3. S. 20–27 [in Ukrainian]
- Lypynskyi, V. (1954). *Ukraina na perelomi 1657–1659 : zamitky do istorii ukrainskoho derzhavnogo budivnytstva v XVII-im stolittiu* [Ukraine at the turn of 1657–1659: notes on the history of Ukrainian state-building in the 17th century]. Vyd. 2-he. Niu-York: Bulava [in Ukrainian]
- Melnyk, I. (2016). *Jan Shchasnyi Herburt z Dobromylyia* [Jan Shchasnyi Herburt from Dobromylyia]. Vidnovleno z: <https://zbruc.eu/node/60617>
- Monchak, A. (2020). *Nerivna pryiazn. Kliientarni vzaiemny v istorychnii perspektyvi* [Unequal friendship. Client relationships in historical perspective]. Kyiv: Tempora. 768 s. [in Ukrainian]
- Onatskyi, Ye. (1967). *Ukrainska mala entsyklopediia* [Ukrainian small encyclopedia]. Kn. XVI. Litery Ush–Ya. Buenos-Aires : administratura UAPTserkvy. 176 s. [in Ukrainian]
- Ovchynnikov, V. (2005). *Istoriia knyhy: evoliutsiia knyzhkovoi struktury* [History of the book: the evolution of the book structure]. Lviv: Svit. 420 s.
- Pavlyk, M. (1900). *Yakub Gavatovych (Gavat), avtor pershykh ruskykh intermedii z 1619 r.* [Yakub Gavatovych (Gavat), the author of the first Russian interludes from 1619]. V «Zapysky NTSh». T. XXXI. Lviv: NTSh. S. 1–44 [in Ukrainian]
- Pahutiak, H. (2006). *Sluha z Dobromylyia* [Servant from Dobromyl]. Kyiv: Vydavnytstvo Duliby. 336 s. [in Ukrainian]
- Pahutiak, H. (2011). *Istoriia v burianakh, abo yak znyshchyl Dobromylsku drukarniu* [History in the weeds, or how the Dobromyl printing house was destroyed] Vidnovleno z: https://zaxid.net/istoriya_v_buryanah_abo_yak_znishchyl_dobromylsku_drukarniu_n1229851 [in Ukrainian]
- Pahutiak, H. (2011). «Rany v sertsii Vitchyzny», abo Za shcho borovsia Jan Shchasnyi Herburt. [«Wounds in the heart of the Fatherland», or What Jan Szczasny Herburt fought for]. Vidnovleno z: https://zaxid.net/rani_v_sertsii_vitchizni_abo_za_shho_borovsia_yan_shchasnyi_gerburt_n1129924 [in Ukrainian]
- Pahutiak, H. (2013). *Ukrainskyi virsh iz XVII stolittia* [Ukrainian poem from the seventeenth century]. Vidnovleno z: <http://slovoprosvity.org/2013/06/13/ukrainskyy-virsh-iz-khviistolittia/> [in Ukrainian]
- Pahutiak, H. (2014). *Mahnat* [Magnate]. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. 256 s. [in Ukrainian]
- Pylypchuk, R. (2019). *Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytkiv do kintsia XIX st.)* [History of Ukrainian theater (from the origins to the end of the 19th century)]. Lviv: vydavnytstvo LNU im. Ivana Franka. 356 s. [in Ukrainian]
- Shevchuk, V. [Transl.]. (2008). *Rozmysel pro narod ruskyi, nypysanyi pid chas Moskovskoi Konfederatsii (1613) panom Shchasnym Herburtom Dobromylskym, starostoiu Vysnytskym ta Mostytskym.* [A reflection on the Rus people, written during the Moscow Confederation (1613) by Mr. Szczasny Herburt Dobromylsky, the head of Vysnytsia and Mostyska (2008).] Perekł. z pol. V. Shevchuk. V *Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia X–XX st.* [Ukraine: an anthology of important moments of state formation of the X–XX centuries]. T. 2. Renesans idei ukrainskoi derzhavnosti (XIV–XVI st.). Kyiv: Osnovy. S. 448–453 [in Ukrainian]
- Tsebenko, O. (2018). . *Mystetska spadshchyna Herburtiv u Halychyni XVI — pochatku XVII stolittia* [The artistic heritage of the Herburts in Galicia in the 16th — early 17th centuries]. *Visnyk Natsionalnoi akademii mystetstv.* 1 (24). S. 381–397 [in Ukrainian]
- Cynarski, S. (1960–1961). Herburt Jan Szczesny h. własnego (1567–1616). W *Polski słownik biograficzny*, t. IX/3, z. 42. Wrocław : PAN. S. 321–480 [in Poland]
- Felsztyn [Фельштин] (1881). W *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*. Warszawa : Druk «Wiek». T. II. 382 s. [in Poland]
- Gałuszka, J. (2017). Uwięziona ambicja. Starania Jana Szczesnego Herburt a uwolnienie z krakowskiego więzienia po rokiżu Zebrzydowskiego. *Studia historyczne.* R. LX, z. 3 (239). S. 5–23 [in Poland]
- Gawatowicz, J. (1619). *Tragedia, albo Wizerunek śmierci przeświątego Jana Chrzyciela, przesłańca Bożego.* Jaworów. 22 ark. [in Poland]
- Kicki, W. (1615). *Dialog o obronie Ukrainy y pobudka z przestrogi dla zabiezienia incursiom tatarskim.* Dobromil. 26 s. [in Poland]
- Łoziński, W. (1904). *Prawem i lewem : obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej polowie XVII.wieku.* T. 2. Lwów : H. Altenberg. 560 s. [in Poland]
- Serafin, J. (2017). *Jan Szczesny Herburt (1567–1616).* Sanok: Muzeum Historyczne. 210 s. [in Poland]
- Sokołowski, A. (1883). Jan Szesny Herburt, pierwszy wydawca hroniki Długoszowej. *Biblioteka Warszawska.* T.2. S. 333–357 [in Poland]
- Z dzieł Ukrainy. Księga pamiątkowa. Ku czci Włodzimierza Antonowicza, Paulina Świącickiego, Tadeusza Rylskiego (1912).* Kyiów–Kraków : Drukarnia Aleksandra Rippera w Krakowie. 470 s. [in Poland]

Maiia Harbuziuk

«Tragedy, or The Image of the Death of St. John the Baptist» by J. Gavatovych as a Document of the Polish-Ukrainian Theatrical Border: Sketches to the History

Abstract. The article is devoted to the widening of non-theatrical contexts of the performance «Tragedy, or the Image of the Death of St. John the Baptist ...» by J. Gavatovych (1619). For the first time, the author indicates a possible connection between the history of life and public activity in defense of Ruthenians (Ukrainians) of the Polish figure Jan Szczasny Herburt (1567–1616), and the fate of his Dobromyl printing

house. Besides, the author indicates the possible connection to the fact of appearance of a bilingual «Tragedy...» by J. Gavatovych and the assistance of Regina Zholkevaska from Herburt family. It is hypothesized that the printing of the «Tragedy...» could be a way of symbolic, covert commemoration of Jan Szczasny Herburt, or at least it became an integral part of the Polish-Ukrainian cultural dialogue of early modern times.

Keywords: Polish-Ukrainian theatrical border, Herburt, Zholkiewski, Jan Szczasny Herburt, Dobromyl printing house.

Гарбузюк Майя Владимировна

«Трагедия, или Образ смерти...» Я. Гаватовича как документ польско-украинского пограничья: предпосылки к истории

Аннотация. Статья посвящена расширению внетеатральных контекстов постановки «Трагедия, или Образ смерти пресвятого Иоанна Крестителя...» Я. Гаватовича (1619). Впервые акцент поставлен на возможной связи истории жизни и общественной деятельности в защиту русинов (украинцев) польского деятеля Яна Щасного Гербурта (1567–1616) и его Добромильской типографии с фактом посмертного появления в ней двуязычной «Трагедии...» Я. Гаватовича при содействии Регины Жолкевской из Гербуртов. Предложена гипотеза о том, что издание «Трагедии...» могло быть способом символической, потаённой дани памяти Яна Щасного Гербурта или же, по крайней мере, стало неотъемлемой частью польско-украинского культурного диалога раннемодерного периода Речи Посполитой.

Ключевые слова: польско-украинское театральное пограничье, Гербурты, Жолкевские, Ян Щасный Гербурт, Добромильская типография.

Кравчук Петро Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор.
Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Кравчук Петр Иванович,
кандидат искусствоведения, профессор.
Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Peter Kravchuk,
Ph.D of Art History, Professor. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО У ВИМІРАХ ВІЧНОСТІ (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого)

Анотація. У статті зроблено спробу із застосуванням новітньої дослідницької методи наново проаналізувати актуальність драматургії видатного письменника, окреслити широке поле діяльності митця — будівничого української театральної культури, а також визначити основоположні засади його акторської і педагогічної праці на ниві виховання театральної молоді. У дослідженні творчого шляху і мистецької діяльності великого майстра його поіменовано двічі: Тобілевич — його справжнє прізвище, І. Карпенко-Карий — його літературно-сценічний псевдонім.

Ключові слова: професіональний театр, І. Карпенко-Карий, театр корифеїв, труппа П. Саксаганського й І. Карпенка-Карого, драматургія, акторська творчість.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність проблеми визначається недостатнім станом дослідження сучасними мистецтвознавцями життєвого шляху і мистецької діяльності видатного діяча театральної культури кінця ХІХ — початку ХХ ст. Винятково талановитий драматург, визначний актор і вдумливий режисер, І. Карпенко-Карий заслуговує на велику шану та вдячність за неоціненний внесок у справу розвитку українського професіонального театру. У драматургічній творчості він став драматургом-новатором, який блискуче трактував складні й невичерпно-суперечливі теми людського буття і розв'язував їх як класик у вимірах вічності; у творчо-педагогічній діяльності митець, досконало знаючи природу сценічної творчості, пропагував сценічні методики, які розвивали і збагачували театр народний, правдивий і життєствердний. Ці його ідеї залишалися актуальними впродовж століть, та й сьогодні не втрачають своєї цінно-

сті для українського мистецтва, тому потребують уважного і всебічного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, останніми роками зацікавлення дослідників творчості визначного діяча театру І. К. Карпенка-Карого, поетикою його драматургії значно послабилось. У роботі доводилося використовувати праці, що видавались значно раніше: «І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)» Л. Стеценка, видана у 1957 р.; «Іван Карпенко-Карий». Життя і творчість» Л. Дем'янівської (1995) та «Історія українського театру» Р. Пилипчука (2019). Значним орієнтиром у роботі стали спогади майстрів сцени, які працювали разом із І. Карпенком-Карим: С. Тобілевич (дружина драматурга) «Мої стежки і зустрічі» (1957); І. Мар'яненко «Минуле українського театру» (1953), а також матеріали державних музеїв, архівів та періодична преса з матеріалами літературної-театральної критики кінця ХІХ — поч. ХХ століть. Не можна пропустити й працю одного з

найвидатніших майстрів і теоретиків театральної критики І. Я. Франка — у збірнику «Про театр і драматургію», упорядкованому М. Нечитайлоком і опублікованому в 1957 році. Шкода, але ми змушені констатувати, що більшість з цих видань сьогодні вже стали бібліографічною рідкістю.

Метою статті є спроба охарактеризувати з позицій сьогодення багатопланову драматургічну творчість І. Карпенка-Карого. А також сприяти ширшому вивченню творчої спадщини драматурга-новатора, актора-реаліста й невтомного педагога у вихованні творчої молоді, чия діяльність і сьогодні не втрачає своєї злободенності.

Виклад основного матеріалу. Мистецька творчість І. К. Карпенка-Карого (1845–1907), чие 175-річчя від дня його народження вшановує українська громадськість, є обширним матеріалом, витвореним автором більш ніж століття тому, і сьогодні не зачерствіла, лише збагачує людські душі та розум новими знаннями і великими відкриттями суспільно-громадської актуальності та професійності, великої ідейно-естетичної значимості.

Іван Франко, ще у 1907 р., на запитання: ким І. Карпенка-Карий був для України? — з патріотичним захопленням відповідав:

Він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов'янських народів (Франко, 1957, с. 166).

Нагадаємо головні етапи біографії І. Тобілевича. Іван Карпович Тобілевич народився 17 вересня 1845 року в селі Арсенівці на Єлисаветградщині у сім'ї управителя поміщицького маєтку. Хоч у давні часи рід Тобілевичів належав до знатних і багатих фамілій польського панства, але приблизно у другій половині XVIII століття родина несподівано збідніла. Батькові Івана — Карпові Адамовичу — в спадщину дісталися лише пожовтілі від часу документи, що свідчили про належність роду Тобілевичів до дворянського стану. Піклуючись про майбутню долю своїх дітей, а в сім'ї їх було шестеро — 5 синів і одна донька, — Тобілевич-батько довго домагався у судах визнання для сім'ї прав на дворянство. Але тому, що прізвище його у різних документах було записано не однаково (в одному Тобілевич, а в іншому Тобелевич), Карпові Адамовичу було відмовлено.

Значно пізніше, вже відомий драматург, який узяв псевдонім І. Карпенка-Карий (1889), цей прикрий для родини випадок використав при написанні своєї найпопулярнішої трагікомедії «Мартин Боруля», де персонаж у фіналі заявляє: «Я і сам не знаю, хто я: чи Боруля, чи Беруля».

Сім'я Тобілевичів і без дворянства з-поміж інших виділялась винятковою чесністю, працьовитістю і особливою природною культурою. Мабуть, тому четверо дітей Тобілевичів згодом стали визначними діячами українського театру: окрім І. Карпенка-Карого (і актор, і режисер, і організатор театральних колективів), працювали брати: Микола — з псевдонімом Садовський (прізвище матері), наймолодший брат Панас Саксаганський — псевдонім від назви річки і села — «Саксаганька» та сестра Марія, теж Садовська, а пізніше Садовська-Барілотті (прізвище чоловіка), — свого часу всі вони були багаторічною акторською окрасою української сцени й першопрохідцями професійної режисури, а сестра Марія працювала у театральних трупах як краща співачка і драматична артистка. З роками вони увійшли до когорти сценічних діячів, що вже пізніше дістала назву «корифеї українського театру».

Сімейне життя малого Івана минало у щоденних турботах про шматок хліба, тому освіту він отримував таку, як і багато вихідців із середовища «середняків». Початкова школа у дядка, потім Бобринецьке повітове училище. І хоч хлопець мав неабиякий розум і здібності й був стараним у навчанні, проте матеріальне становище сім'ї не давало йому змоги навіть мріяти про університет. Однак хлопчина не опустився до щоденної міщанської буденності — він багато працює над самоосвітою, опрацьовуючи твори Котляревського, Шевченка, Гоголя, Островського та виробляючи свій, налаштовано демократичний світогляд. У світ чиновницького життя не дало йому поринути наполегливе захоплення театром.

Під час канцелярської служби в Бобринці, а згодом і в Єлисаветграді (тепер Кропивницький) І. Тобілевич почав пробувати свої сили у сценічному мистецтві. Він став активним учасником аматорського театального гуртка, організованого М. Кропивницьким. Завдяки палкій любові до театру і великому акторському талантові І. Тобілевич одразу став улюбленцем глядачів, а через певний час — не лише головним учасником вистав у Єлисаветграді, а й керівником цього гуртка.

Крім того, Тобілевич почав активно займатись і літературно-критичною працею. У газеті «Єлисаветградский вестник» часто публікує рецензії на

вистави гастролерів та проблемні статті з питань розвитку літератури і театру.

Однак неприємності на незагартований розум молодого людини сунули шаленими хмарами, і найперша — шовіністичний «Емський акт», що жорстоко заборонив вживання української мови в усіх сферах життя. Переслідування особливо стосувалося театру й літератури, навіть заборонялося друкувати українською мовою тексти народних пісень до музичних нот. Згодом померла мати; незабаром і дружина Надія Тарковська та дочка, а восени 1883 року завдано останнього удару — звільнення зі служби за його вільнодумні та гуманістичні погляди, і в результаті — дисциплінарне жандармське слідство. Головним же приводом до арешту стало те, що Тобілевич прихистив у себе сім'ю українських революціонерів-народників Русових, хоч і знав про те, що Софії Русовій було заборонено жити в Єлисаветграді.

Та все ж у 1881 році, з дозволу міністра внутрішніх справ М. Лоріс-Мелікова, який відзначався більш-менш ліберальними поглядами, українсько-російським трупам було дозволено залучати до постановки українські п'єси, а в 1882 році М. Кропивницькому вдалося організувати вже чисто українську трупу, до якої у 1883 році долучився М. Старицький, ставши головним розпорядником. На афішах писалося: «Малороссийская труппа М. П. Старицкого», а нижче, трошки меншими літерами — «Режиссер М. Л. Кропивницкий». Саме М. Старицький запросив до цієї трупи І. Тобілевича з псевдонімом І. К. Карпенко-Карий. До трупи відразу вступили: молодший брат Карпенка-Карого — Панас («Саксаганський») і сестра Софія («Садовська»). Маючи повністю український репертуар, трупа М. Старицького успішно гастролювала в Одесі, Миколаєві, Києві, Харкові, Єлисаветграді та Ростові-на-Дону, куди і надійшов наказ міністра внутрішніх справ про встановлення над І. Карпенком-Карим гласного нагляду і примусового безвиїзного його проживання в м. Новочеркаську, в землі Війська Донського. Там І. Карпенко-Карий жив як політичний засланець під наглядом поліції до 1886 року, заробляючи на життя спочатку роботою у кузні, а пізніше — переплітаючи чужі книжки у своїй невеличкій кімнаті. На цей час І. Тобілевич виявив уже перші, але талановиті спроби в художній літературі — написав оповідання «Новобранець» та п'єси «Бурлака», «Підпанки» і «Хто винен» (пізніша назва — «Безталанна»).

Саме у 1884 році, як згадує Софія Тобілевич (друга дружина Карпенка-Карого), до їхньої до-

мівки завітав М. Старицький, що було великим святом для вигнанців. Він при відході, прощаючись, заявив:

Треба кидати ваше палітурне діло. Палітурників хороших і без вас багато. А хороших драматургів у нас бракує. Ваш «Чабан» показав нам наочно, що у вас великий драматургічний талант <...> Пишіть, ріднесенький, пишіть. (Старицький, 1957, с. 195)

У Новочеркаську І. Карпенко-Карий написав драми «Бондарівна», «Наймичка», комедії «Розумний і дурень», «Мартин Боруля» і переробив «Хто винен» у драму «Безталанна».

У 1887 році минав термін заслання І. Карпенка-Карого, але у зв'язку із розглядом справи нелегального гуртка демократично налаштованої молоді його направлено на проживання під наглядом поліції на хутір «Надія» (нині музейно-природничий заповідник «Тобілевичі»), неподалік від Єлисаветграда. Лише наприкінці 1888 році Карпенко-Карий отримав дозвіл залишити хутір, де він багато працював на ниві сільського господарства. Він одразу поновлює свою працю в театрі, виступає разом із Кропивницьким, з братами Садовським і Саксаганським, М. Заньковецькою, Л. Ліницькою та Садовською, а з 1890 року — з братом П. Саксаганським організовує свою трупу і не залишає її сцену до кінця свого життя 1907 року.

Під час відпусток Іван Карпенко-Карий часто мешкав на хуторі «Надія», де написав свої найкращі драматичні твори — «Сто тисяч» (1890), «Батькова казка» (1892), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1896), «Понад Дніпром» (1897), «Мазепа» (1898), «Сава Чалий» (1899), «Хазяїн» (1900), «Гандзя» (1902), «Суєта» (1903), «Житейське море» (1904).

Напружена творча праця, мандрівне акторське життя, часті нестатки рано підірвали здоров'я І. Карпенка-Карого. Перебування в Умані (друга половина січня 1907 р.) було його останньою гастрольною мандрівкою. Зігравши 10 вистав, він закінчив там свою артистичну діяльність. Після недовгого лікування в м. Ялті І. Карпенко-Карий з дружиною виїхали в Берлін на лікування до професора Боаза. Після детального обстеження професор повідомив дружині, що підкралася страшна хвороба — рак печінки, що не піддається ні операції, ні лікам, тому хворого слід везти додому. І там, у Берліні, 2 вересня 1907 року, на 62-му році життя, перестало битися серце видатного діяча української театральної культури. 9 вересня поховали великого драматурга і артиста І. Карпен-

ка-Карого на кладовищі села Карлюжине, поблизу хутора «Надія».

І. Карпенко-Карий залишив велику драматургічну спадщину, написавши 20 п'єс. У творах класика, у його соціально-побутових драмах і комедіях знайшло найповніше і найправдивіше відображення життя пореформеного українського села. У роки діяльності І. Карпенка-Карого його драматургічна творчість була спрямована не лише на правдиве відтворення дійсності, а й одночасно на підвищення рівня розвитку української театральної культури. За своїм ідейним змістом його п'єси були глибоко демократичні, пройняті ненавистю до світу хижацької експлуатації, до шовіністичного самодержавного ладу і разом з тим сповнені палкої любові до чесних і порядних представників народних мас, шани до історичних українських подій і вболівань за сучасну та майбутню долю України. У його творах виразно вимальовуються сучасні проблеми та ситуації життєвої української дійсності. Непорушною є істина про те, що класика завжди відгукується на вічні проблеми, які хвилюють людей. Не є винятком тут і драматургія І. Карпенка-Карого. Бо коли сьогоднішнім оком перечитати п'єси нашого драматурга, то можна багато чого у них відкрити нового, актуального і несподіваного.

Серед сучасних проблем і ситуацій драматичних творів І. Карпенка-Карого театрознавець В. Заболотна визначала, що, на її думку, найголовніші — «компромісу, охлократії, фанатизму, розумних і дурнів, влади грошей, людської гідності і служіння тобто (месіанства)» (2005, с. 16). Цілком погоджуючись із думкою авторки, можна, проте, сказати, що актуальних проблем у п'єсах І. Карпенка-Карого сьогодні значно більше, причому їх часто можна відчутти навіть у різних за жанром творах. Наприклад, багатство і зажерливість, що стають на перешкоді людському щастю: ненаситний новітній ділок Михайло Окунь («Розумний і дурень»), спроваджуючи брата Данила на заробітки, розбиває братове щастя, а сам одружується з його нареченою. Губить життя наймички Харитини («Наймичка») розбещений, похитливий багатій Цокуль. Виступають проти «нерівного» шлюбу своїх дітей Калитка і Пузир, той вважає куркульського сина-«недоросля» більш підходящою партією для дочки, ніж освічений вчитель гімназії.

Дуже важливою для І. Карпенка-Карого, як і сьогодні, є проблема людської моральної гідності. Більшість його героїв бережуть її як найбільший скарб. Та ж Харитина — затуркана, беззахисна, пригнічена наймичка — має щире серце і довірливе серце. Вона не втратила віри у людей, але саме

цим і скористався розбещений нелюд, куркульсько Цокуль. Звівши дівчину, намагається видати її заміж за наймита Панаса. Та вона, не втрачаючи людської гідності, рішуче відкидає поради свого «благодійника»: «Я все вам кину під ноги, не треба мені нічого вашого! Воно давить лише — дихати не можу. Я була обшарпана, та зате у вічі дивилась усім, а видали мені одягу гарну, обморочили, одурили мене, життя моє отравили. Спасибі за ласку! Нічого мені од вас тепер не треба! Не говоріть до мене: кожне ваше слово отрутою падає на мою душу». Сплундрована гідність штовхає наймичку Харитину на смерть.

Не заради ідеї дворянства клопочеться Боруля, а для того, щоб він сам, родина, зокрема, і діти його зберегли людську гідність. Боруля — чесний селянин, та з його родинним станом злий жарт зіграв химерний вчинок суспільства. Він мріє про дворянство, бо прагне своїх дітей вивести в люди. І коли настане час йому помирати, щоб душа його знала, що його діти та онуки — дворяни, не хлопи, що не всякий на них крикне: «Бидло! теля!».

Своєю найпопулярнішою п'єсою «Безталанна» автор і сьогодні спонукає задуматись над тим, чому гинуть люди, повні життєвої сили й великих почуттів. У цій драмі автор надає кожному з персонажів неповторної своєрідності, тонко вмотивовує зміни у почуттях закоханої пари — від палкої любові до ревнощів, гіркої образи навіть та бажання помсти, а далі — й до втрати влади над собою. Тут майже всі герої нещасливі. Незважаючи на те, що Гнат і Варка, і Софія та Іван — здібні, обдаровані люди, вони не мають взаємності у коханні, марно витрачають свої сили на дріб'язкові суперечки, які нікому не приносять користі. І виникає давнє і сьогоднішнє — хто винен у тому, що люди сильної волі, великих почуттів стають на шлях злочину?

Хіба не актуальним сьогодні постає питання «стягання для стягання»? У Пузиря не господарство, а «княжество», але і надалі його супутними рисами є скнарність, хижість та ненажерливість. Він раб свого господарства, наживи без жодної мети. Здорово мораль, наука, культура — це не для нього, бо пожертвувати якийсь карбованець на пам'ятник Котляревському — це вже занадто, адже Котляревський йому «без надобності». Пузир ще не забув, що є «природженим хохлом», але у своєму безглуздому житті готовий зректися рідної мови, та жаль, що іншої не знає.

У сьогоднішній ситуації військової боротьби України за свою незалежність актуальними зали-

шаються питання зрадництва і ренегатства. Сава Чалий усім серцем ненавидить ворогів-гнобителів України. Але, повіривши супротивникові-ворогу, він приходиться до думки, що збройною боротьбою викличе ще більшу руїну рідного краю, а проникнувши у ворожий табір і увійшовши у довір'я його керівництва або навіть самого короля, йому вдасться схилити загарбників до совісті, правди і гуманізму і в мирний спосіб визволити вітчизну. Та це стало трагічною помилкою героя. І хоч у таборі ворогів Саву зустріли начебто з почестями, але невдовзі бачимо його на чолі карального загону, що завдає жорстокого удару землякам-гайдамакам. Повстання народу очолює колишній приятель Сави, розумний, рішучий і хоробрий Гнат Голий. І цілком закономірно, що завершенням боротьби двох поглядів на визвольну війну народу стала смерть Сави від руки його безкомпромісного побратима.

Використовуючи події життєвої правди, І. Карпенко-Карий у п'єсах зосереджував увагу на психологічному змалюванні типових характерів і реалістичному відтворенні запропонованих обставин, у яких відбувається драматична дія. Виявляючи у творчості новаторство не лише у драматургічних прийомах та їхньому художньо-поетичному донесенні, драматург проявляє і сміливе новаторство у виборі й висвітленні тем і проблем суспільного значення. Адже І. Карпенко-Карий дуже тонко відчував пульс і дихання сучасності. Його останні п'єси драматургічної трилогії «Суєта», «Житейське море» і незавершена третя частина «У пристані» («Старе гніздо») піднімали болючу проблему зв'язку інтелігенції з народом. Наскрізна думка трилогії — це заклик до здорової моралі, до визначення місця у житті відповідно до людських здібностей, до морального імперативу служіння. Чи ж не про це сьогодні нагадає славетна сучасна поетеса Ліна Костенко:

«Прости мене, мій зболений народ,
Що я мовчу. Я змушена мовчати.
Бо сієш, сієш, а воно не сходить,
Лиш змії кубляться й сичать».

Своїм новаторством І. Карпенко-Карий започаткував мистецький психологізм у драматургії, що згодом утвердився у творчості Лесі Українки, В. Винниченка та М. Куліша. У творах двох останніх знаходимо не лише певне наслідування, а й деяке пряме запозичення. Скажімо, твори В. Винниченка і останні п'єси І. Карпенка-Карого мають спільні ознаки, коли громадсько-політичні елементи є тлом, на якому висвітлюються змістово-психологічні проблеми персонажів. Вираз-

ною паралеллю стали п'єса І. Карпенка-Карого «Гандзя» і драма В. Винниченка «Між двох сил». Обидві п'єси за жанром — трагедії, і в першому, і в другому творі конфлікт має невичерпний характер, бо із самогубством Гандзі і Софії проблеми залишаються не розв'язаними. Окремі риси запозичення можна знайти і в змалюванні сатиричних характерів у п'єсах Карпенка-Карого і Куліша. Ось головна біда Михайла Барильченка у п'єсі «Суєта»: «Подла фамілія! Так неприємно для слуха: “Барильченко”. Зараз видно, простого рода. Действительний статский совітник — Барильченко. Чорти батька зна що! І перемінити не можна, куди не поверни, все чуєш погане якесь барило». Подібне «горе» переживає і Кулішів Мина Мазайло. Ось він заходить до установи, і службовець «арифметичним голосом» питає: «Вам чого?» — «Питаю і не чую свого голосу: чи можна, кажу, змінити прізвище? <...> Двадцять три роки, кажу, ною я це прізвище, і воно, як віспа на житті, — Мазайло!.. Ще малим, як оддав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! На службу не приймали — Мазайло! Од кохання відмовлялися — Мазайло! А він знову: Вам чого? <...> Не знаю, де я і чого прийшов <...> повернувся назад, питаю і чую свій голос: Скажіть, чи можна змінити своє прізвище і як?»

На особливу увагу заслуговує комедійна творчість І. Карпенка-Карого, яка багата на різноманітні засоби й прийоми творення комізму, найголовніше словесного, а також через стилетворче висвітлення сюжету, фабули та образів. Нерідко вони базуються на магістральних напрямках творення комізму — гротеску, бурлеску і травестії. Словами свого шанованого персонажа Івана з «Суєти» драматург висловлює вимоги до комедії, яка має бичувати порок «страшною сатирою» і «сміхом через сльози» сміятися над вадами, щоб люди соромилися їх.

Здавалося б, давно відійшли в небуття оті цокулі, калитки, окуні, борулі, барильченки, пuzziрі — ба ні, бо і сьогодні класична творчість драматурга готова боротися з чиношануванням, тупістю, обмеженістю, зажерливістю, жадібністю, нахабністю, скнарністю, кар'єризмом, бідами соціальної нерівності, суєтністю людського буття, владолюбством, фанатизмом, зрадництвом і ренегатством. Людям і сьогодні близьким є гуманізм Карпенка-Карого, його протест проти приниження людської гідності, його проблема чесного служіння, побратимства і взаємовиручки та без-

компромісності; тому відгуком на духовні потреби сучасників повсякчас з'являються на сценах нинішніх театрів вистави найкращих п'єс драматурга — «Безталанна», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Суєта», «Житейське море», «Бондарівна» і «Сава Чалий».

Крім того, І. Карпенко-Карий увійшов в історію української театральної культури ще й як видатний актор. Проте його слава драматурга була настільки великою, що дещо затемнила постать Івана Карповича як непересічного актора. Його акторська творчість ще й досі залишається мало дослідженою. А проте в мистецтво театру він увійшов завдяки любові й таланту до акторської справи. Адже ще з юнацтва він близько двадцяти років брав активну участь в аматорських театральних гуртках і, як стверджують дослідники, був їх душею. Там він зіграв одні з найскладніших ролей тогочасного репертуару — Возного («Наталка Полтавка»), Назара («Назар Стодоля»), Жадова («Тепленьке місце») та багато інших. З грудня 1888 року, після новочеркаського заслання, І. Карпенко-Карий вступив актором у професійну трупу М. Садовського, а з березня 1890 року митець разом з молодшим братом Панасом організують свою трупу, що називалася «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого». У цій трупі Іван Карпович був і драматургом, і актором, і режисером, і навіть виконував обов'язки адміністративного працівника, начебто сьогоденішнього «директора», у ній він перебував до кінця свого життя. За сімнадцять років йому доводилось виступати у виставах, де партнерами були всі видатні тогочасні акторські сили першої величини — М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, М. Садовська та ін. В художньому ансамблі з ними І. Карпенко-Карим було створено велику кількість різножанрових сценічних образів: Возного («Наталка Полтавка»), Шельменка («Шельменко-денщик»), Хоми Кичатого («Назар Стодоля»), Сірка («За двома зайцями»), Хоми («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»), Йосипа Бичка («Глитай, або ж Павук»), Балтиза («Олеся»), Миколи («Украдене щастя»), Старшини Михайла Михайловича («Бурлака»), Хоми Неруха («Чумаки»), Пилипа («Батькова казка»), Платона («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»), Батька Бондарівни («Бондарівна»), Борулі («Мартин Боруля»), Василя Цокуля («Наймичка»), Павла Серпокрила («Понад Дніпром»), Івана («Безталанна»), Кочубея («Мазепа»), Тере-

шка («Суєта»), Потоцького («Сава Чалий»), Герасима Калитки («Сто тисяч») і Терентія Пузиря («Хазяїн») — це найулюбленіші ролі, створені Іваном Карповичем як у своїх п'єсах, так і в творах інших авторів.

Щодо технології акторської майстерності І. Карпенка-Карого, то відомий митець і глибокий знавець театральної специфіки І. Мар'яненко зауважував: «Якщо говорити про творчий метод розкриття сценічного образу в І. Карпенка-Карого, то він цілком збігався з яскраво реалістичним методом М. Л. Кропивницького — методом життєвої правди» (1953, с. 180).

І далі Мар'яненко ділився враженням про спостереження за грою актора, де спочатку в цілій низці ролей його

...вразила якась однаковість засобів, якими користувався Іван Карпович. Здавалося, скрізь він був сам собою і навіть не дуже силкувався змінити своє обличчя гримом. <...> Але коли я ближче ознайомився з роботами Карпенка-Карого, то пересвідчився, що такі ролі, як старшина в «Бурлаці», Калитка в «Ста тисячах», Хома в «Чумаках» у виконанні Івана Карповича, були ніким не перевершені. (Мар'яненко, 1953, с. 179–180)

І справді, рецензенти зауважували, що гра І. Карпенка-Карого ніколи не виділялась ефектними рухами і жестами, які з першого погляду привертати увагу глядачів. Проте вона завжди відзначалася технічною досконалістю, життєвою правдивістю, силами пристрастей та глибоким проникненням у психологію персонажів і органічною поетичністю. Старанно і детально підходив актор до обробки характеру кожного типу, тому невідомою життєвою правдою і спокійною лагідністю віяло від постатей тихих старих дідків Івана Карповича, але яку страшну силу, жорстокість, зухвальство і черствість виявляв він у ролях зажерливих глитаїв — цокулів, калиток та пузирів.

Відомо, що брати, М. Садовський, П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий, за багатьох обставин змушені були працювати у різних трупах, тому часто виконували ті самі ролі. Часто виникає закономірне запитання: «А якою ж була різниця виражальних акторських засобів цих майстрів у творенні образів таких різностильових персонажів?»

І, мабуть, найгрунтовнішу і найточнішу відповідь на запитання дав їхній сучасник і багаторазовий співпрацівник та один із корифеїв української сцени М. П. Старицький, який зазначав:

На мою думку, найталановитішим з братів Тобілевичів треба визнати Миколу Садовського,

хоч він і не завжди грає рівно. Найдосконалішим з технічного боку — Саксаганського, а найглибшим і, так би мовити, найґрунтовнішим — Івана Карповича Карпенка-Карого. (Стеценко, 1957, с. 211)

Цією відповіддю сказано надто багато похвального щодо майстерності І. К. Карпенка-Карого.

Не можна пропустити повз увагу і про ще один бік таланту драматурга — його піклування про виховання театральної молоді, гідних наслідувачів і продовжувачів корифейської справи. Головним завданням І. Карпенка-Карого було формування у молодих сценічних працівників усвідомлення гуманістичної гідності; виховання чесної, добросовісної і самовідданої мистецтву сцени людини. Він стверджував: «Немає нічого огиднішого, як акторська самовпевненість, немає нічого дразливішого, як акторське самолюбство» (Тобілевич, 1945, с. 238).

Щодо технологічних основ акторської професії, то І. Карпенко-Карий найбільше застерігав акторів-початківців від шкідливості наслідування будь-кого, бо наслідування для молодого актора — шкідливе й згубне, адже простота й життєва правда виконання, які є основою для відтворення живого сценічного образу, з'являються у грі актора лише тоді, коли він відчуває себе тим, кого зображує. А цього неможливо досягти, якщо актор когось наслідує, хоча б і талановитого майстра. Він говорив:

Мало утворити потрібний образ, треба його технічно вправити, треба, щоб самі ноги і руки рухались, обличчя змінювалось, очі дивились, а уста вимовляли слова ролі з пунктуальною точністю, так, як було намічено тобою в зв'язку з різними ситуаціями п'єси. (Тобілевич, 1957, с. 259)

Важливим принципом акторської діяльності для самого І. К. Карпенка-Карого і при настановленні молодих було вміння бачити і вважати роль (хоч якою б вона була у п'єсі — центральною чи епізодичною) складовою частиною того цілого організму, що зветься п'єсою (виставою), бо авторський замисел втілюється не в окремому персонажі, а в усіх дійових особах і в їх взаєминах. Адже автор не пише ролей, а створює п'єсу, у якій дружинним акторським ансамблем треба донести основну ідею самого твору. Але для того щоб зацікавити глядача і схвилювати його глибоко, акторові треба вміти відобразити потрібний персонаж настільки яскраво і правдиво, щоб у сприймачів не виникало жодного сумніву щодо його особистості.

У цьому багажм акторської праці, на переконання Карпенка-Карого, ставало вивчення на-

вколишнього реального життя, обов'язкове і для рядового актора, і для обдарованого. Безпосереднє спостереження за характерами людей, за засобами вияву різних людських відчужень, були тією підвалиною, якою користувався сам митець при підготовці своїх ролей і закликав до цього своїх молодих співпрацівників. Особливо негативно він ставився до тих акторів, які лінувалися вивчати навколишню дійсність. Він називав їх «заснайками», які надіялись на свій талант. Іван Карпович заявляв, що «талант — це дар самої природи». Але до таланту обов'язково потрібно докласти багато зусиль і праці. Лише тоді талант виявиться на всю широчінь і глибочінь, заблещить усіма своїми різнобарвними гранями.

Зібравши для персонажа всі його характерні ознаки і знайшовши всі потрібні засоби для найяскравішого його відтворення, актор мусить розпочати численні повторення одного й того ж самого, щоб чогось, бува, не забути під час вистави. Треба обов'язково домагатися технічної вправності. Притому Іван Тобілевич пам'ятав і керувався особистим наказом: «Репетиція, репетиція та ще раз репетиція!».

Висновки:

Від акторського складу трупи І. Карпенко-Карий і П. Саксаганський вимагали суворої робочої дисципліни, що і сприяло плідній і довголітній діяльності власної трупи, яка складалася переважно з їхніх вихованців та однодумців: Л. Ліницька, Д. Мова, С. Тобілевич, Л. Квітка, Г. Решетников, Р. Чичорський, П. Васильківський, У. Сулова, А. Войцехівська, О. Шевченко, Г. Борисоглібська та ін. Творчість І. Карпенка-Карого, позначена рисами глибокого психологізму, пропонувала українському театрові дві паралельні тенденції — романтичну та реалістичну, які органічно доповнювали одна одну. Як визначав Р. Пилипчук (2019):

В особі П. Саксаганського І. Карпенко-Карий здобув конгеніального режисера, який застосовував нові принципи інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, детального опрацювання кожної ролі <...> завдяки психологічній сумісності обох братів, спільності ідейно-політичних та мистецько-естетичних поглядів, їм удалось, долаючи на початку своєї діяльності значні матеріальні труднощі, створити міцний творчий організм, який став справжньою лабораторією «Театру Карпенка-Карого». (с. 309);

В основі театру І. К. Карпенка-Карого була його драматургія, що утверджувалась високохудожнім змістом, актуальністю та яскравою сценічністю;

Талановитий митець, з багатим, всебічним обдаруванням, літературним словом і сценічною діяльністю правдиво відтворив різні сторони життя українського народу з найтоншими нюансами людської психології, розкрив духовний світ свого народу та його прагнення до щасливого життя. Віримо, що його неопалима творча спадщина буде хвилюючою і актуальною не лише для наших сучасників, а й залишиться служити ще не одному поколінню у вимірах вічності, адже людям споконвік доводиться розгадувати все те суще та незрозуміле, яке ставить перед ними життя.

Бібліографія

- Заболотна, В. (2005). *Актуальність драматургії І. Карпенка-Карого та її сценічне втілення в сучасному українському театрі*. Київ: ВВП «Компас». С. 16.
- Мар'яненко, І. (1953). *Минуле українського театру*. Київ: Мистецтво. 182 с.
- Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (Від витоків до кінця XIX ст.)*. Львів: НВП «Видавництво “Наукова думка НАН України”». 355 с.
- Стеценко, Л. І. (1957). *Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. С. 211.
- Тобілевич, С. (1945). *Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)*. Київ: Мистецтво. 283 с.

- Тобілевич, С. (1957). *Мої стежки і зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 475 с.
- Франко, І. (1957). *Про театр і драматургію*. Київ: Академія наук Української РСР. 240 с.

References

- Zabolotna, V. (2005). *Aktualnist dramaturhii I. Karpenka-Karoho ta yii stsenichne vtilennia v suchasnomu ukrainskomu teatri* [Actuality of I. Karpenko-Karyi dramaturgy and her a s tagembodiment in the modern Ukrainian theatre]. Kyiv: VVP «Kompas». S. 16 [in Ukrainian]
- Marianenko, I. (1953). *Mynule ukrainskoho teatru* [The past of the Ukrainian Theatre]. Kyiv: Mystetstvo. 182 c. [in Ukrainian]
- Pylypchuk, R. (2019). *Istoriia ukrainskoho teatru (Vid vyotokiv do kintsia XIX st.)* [History of the Ukrainian theatre (From sources to the end XIX of century)]. Lviv: NVP «Vydavnytstvo “Naukova dumka NAN Ukrainy”». 355 s. [in Ukrainian]
- Stetsenko, L. I. (1957). *Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych)* [Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych)]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. S. 211 [in Ukrainian]
- Tobilevych, S. (1945). *Zhyttia Ivana Tobilevycha (Karpenka-Karoho)* [Ivan Tobilevich (Karpenko-Karyi) life]. Kyiv: Mystetstvo. 283 s. [in Ukrainian]
- Tobilevych, S. (1957). *Moi stezhky i zustrichi* [My paths and meeting]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. 475 s. [in Ukrainian]
- Franko, I. (1957). *Pro teatr i dramaturhiiu* [About a theatre and dramaturgy]. Kyiv: Akademiia nauk Ukrainskoi RSR. 240 s. [in Ukrainian]

Peter Kravchuk

I. Karpenko-Karyi life and work in measuring of eternity (To the 175th anniversary of the birth of I. Karpenko-Karyi)

Abstract. The article attempts to characterize the broad field of activity of the outstanding artist-builder of Ukrainian theatrical culture I. Karpenko-Karyi (1845–1907), to re-analyze the relevance of the great playwright's drama using the latest research method, as well as to determine the basic principles of his acting and pedagogical work. in the field of education of theatrical youth. In the study of the great master, he was named twice: Tobilevych is his real name, and Karpenko-Karyi is his literary and stage pseudonym.

Keywords: professional theater, I. Karpenko-Karyi, theater of luminaries, troupe of P. Saksaganskyi and I. Karpenko-Karyi, drama, acting.

Кравчук Петр Иванович

Жизнь и творчество И. К. Карпенко-Карого в измерениях вечности (К 175-летию со дня рождения И. К. Карпенко-Карого)

В статье сделана попытка с использованием новейшей исследовательской методы наново проанализировать актуальность выдающегося писателя, очертить широкое поле деятельности творца — строителя украинской театральной культуры, а также определить основополагающие принципы его актерской и педагогической работы на nive воспитания театральной молодежи. В исследовании выдающийся мастер поименован дважды: Тобілевич — его настоящая фамилия, и Карпенко-Карый — его литературно-сценический псевдоним.

Ключевые слова: профессиональный театр, И. Карпенко-Карый, театр корифеев, труппа П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого, драматургия, актёрское творчество.

Шестакова Дар'я Вікторівна,
старший викладач кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Шестакова Дарья Викторовна,
старший преподаватель кафедры театроведения. Киевский
национальный университет театра, кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Daria Shestakova,
Senior Lecturer of Theater Studies Department.
National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema
and Television University, Kyiv

А. ЧЕХОВ ТА І. КАРПЕНКО-КАРИЙ: РЕФОРМА ДРАМАТУРГІЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ. ОСНОВНІ АСПЕКТИ

Анотація. У цій праці пропонується поглянути на постаті А.Чехова та І. Карпенка-Карого як на драматургів-реформаторів. Авторка зважає на соціокультурний контекст, в якому формувався і працював кожен з них. У дослідженні відбувається порівняльний аналіз драматургічної спадщини А. Чехова та І. Карпенка-Карого і визначаються основні аспекти реформи.

У результаті аналізу очевидним стає новаторський потенціал їхніх драматичних творів. Він розмикає базові для кожного з них естетичні системи і розкривається у нових тенденціях театрального мислення.

Ключові слова: п'єси І. Карпенка-Карого, драматургія А. Чехова, театральна реформа, сценічність п'єси, психологізація образу.

15 вересня 1907 року у Берліні, куди виїхав на лікування, на руках своєї дружини, помер відомий діяч української театральної культури Іван Карпович Карпенко-Карий. За три роки до цієї події, влітку 1904 року, на німецькому курорті Баденвайлер, де перебував разом із дружиною, закінчив свій земний шлях Антон Павлович Чехов. Та поєднують ці дві постаті не лише дуже схожі сценарії фіналу їхніх життів.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Класичні тексти перманентно проходять випробування часом, де можливі радикальні коливання у ставленні до них: від повного забуття до прискіпливої уваги. Драматургія А. Чехова та І. Карпенка-Карого вже кілька століть як залучена до орбіти світового театру, і кожний новий етап пропонує свій погляд на їхні твори, актуалізуючи увагу до них. Зазвичай їхню творчість не прийнято порівнювати, адже досі не сформовано

прямого асоціативного зв'язку між їх творчими особистостями. На відміну від, скажімо, драматургії О. Островського, з природою реалізму якого часто порівнюють твори Карпенка-Карого або А. Шніцлера, якого вважають австрійським Чеховим. Дане дослідження актуалізує можливість проаналізувати драматургічну творчість А. Чехова та І. Карпенка-Карого як своєрідну бінарну систему, беручи до уваги соціокультурний контекст, в рамках якого формувалися їхні творчі особистості.

Мета даної праці полягає у визначенні основних аспектів реформи драматургічного матеріалу у п'єсах І. Карпенка-Карого та А. Чехова та вплив цієї реформи на оновлення засобів сценічної виразності. У дослідженні застосовувалося кілька методів, зокрема, формальний, історичний та метод порівняльного аналізу як базовий. **Об'єктом** стали, власне, твори зазначених драматургів, а **предметом** дослідження — порівняння драма-

тургічної спадщини І. Карпенка-Карого й А. Чехова в контексті їхньої реформаторської спрямованості.

Аналіз досліджень і публікацій. У своїй праці авторка спирається на літературу, присвячену аналізу драматургічної спадщини А. Чехова та І. Карпенка-Карого. Це і монографії, які висвітлюють певні аспекти їхньої творчості, і статті у збірках, де творчість кожного з них розглядається у контексті певної проблематики, і матеріали конференцій різних років, які презентують дослідження фахівців у галузі театрознавства і літературознавства. Інформація із цих джерел надає можливість охарактеризувати творчість авторів, взятих до уваги у цій праці; виокремити оригінальні риси їхніх творчих шляхів і методів. Також для цього дослідження важливим джерелом інформації стали свідчення щодо акторської діяльності І. Карпенка-Карого (цей досвід вплинув на його подальшу драматургічну діяльність) і згадки про прецеденти перших постановок чеховської драматургії, в яких вже виявився її реформаторський потенціал. Попри існування значної кількості досліджень їхньої творчості, драматургічної, зокрема, імена Чехова і Карпенка-Карого розглядаються у них лише як автономні явища. Використовуючи цей аналітичний матеріал, авторка статті, вперше, виокремлюючи унікальні та спільні риси в їхній драматургії, вибудовує контекстуальний ряд, в якому твори А. Чехова та І. Карпенка-Карого розглядаються в єдиному проблемному полі.

Якщо думка про те, що драматургія А. Чехова стала переворотом у сценічному мистецтві і ознаменувала народження нової театральної системи, визначальної для ХХ століття (Зингерман, 2001) сприймається вже майже як трюїзм, то творчість І. Карпенка-Карого не викликає таких прямих асоціацій із театальною реформою, залишаючись, скоріше, замкненою в контексті традицій театру корифеїв, у яку вона органічно вкорінена. У рамках цієї праці пропонується поглянути на його драматургічну спадщину як на твори, у яких відбувалося поступове і не таке радикальне, як у його молодшого сучасника А. Чехова, реформування чинних для свого часу театральних правил.

Творчість І. Карпенка-Карого, безперечно, логічно розглядати не лише в контексті української театральної культури, а й у річищі європейської соціально-психологічної драматургії та реалістичного театру (Коломієць, 2008), у органічному зв'язку із творами М. Гоголя, Г. Ібсена, О. Островського і того ж таки А. Чехова.

Якщо драматургічна реформа Чехова, яка стала серйозним випробуванням для практиків театру межі ХІХ–ХХ століть, базувалася на спостереженнях за сучасним для нього театральним життям, за тими правилами, що ними керувалися при грі та постановках, що і викликало в результаті бажання ці правила змінити, — то витоки реформування драматургії українським корифеєм можна вбачати у його власній акторській і режисерській практиці.

Іван Карпенко-Карий починав працювати у театрі саме як актор ще у 1863 році, коли переїхав у Бобринець і, зблизившись із М. Кропивницьким, грав у любительських спектаклях. Та його артистичне життя було нетривалим. Лише після арешту, заслання, гласного нагляду поліції, позбавлений можливості брати участь у театрі як актор і режисер, він розпочинає драматургічну діяльність (Волошин, 1973). Дослідники його творчості, спираючись на враження сучасників, звертають увагу на своєрідність його виконавської манери. Так, Р. Коломієць (2008) відзначає майстерність психологічного нюансування, граничну достовірність сценічної поведінки і, використовуючи цитату з однієї з літературно-критичних статей С. Єфремова, відзначає «ту скромність та простоту благородну, що самі не б'ють у вічі, але виховують глядача, лишаючи по собі глибокий слід, а не феєрверковий тільки ефект» (с. 68). Схожі думки висловлює актор І. Мар'яненко (1954) у своїх спогадах, наголошуючи на простоті у виконанні ролей І. Карпенком-Карим — без мелодраматизму і зовнішніх перебільшень, щоправда, зазначає, що «економні сценічні засоби, які він використовував, могли сприйматися навіть як одноманітність у порівнянні із яскравими образами його партнерів, приміром, П. Саксаганським» (с. 247). Але той самий Мар'яненко (1954) зауважує, що лише згодом оцінив створені І. Карпенком-Карим образи як «неперевершені шедеври» (с. 247). І. Волошин (1973) також наголошує, що І. Карпенкові-Карому закидали «понижену емоційну віддачу через те, що він унікав афектації, підкресленої подачі тексту» (с.114). Проте, звертаючи увагу на такі його акторські риси, як «психологічна заглибленість, відхід від театального пафосу у героїчних ролях, відмова від декламації та мелодраматичного надриву» (Волошин, 1973, с. 112), критик доходить висновку, що його «простота і реалізм вражали більше, ніж патологічні карикатури багатьох сучасних йому акторів» (Волошин, 1973, с. 116).

Вочевидь, своєрідна виконавська манера І. Карпенка-Карого з часом відобразиться і в осо-

бливостях його драматургічної манери, надавши й іншим акторам нових можливостей.

Найяскравіше ці еволюційні процеси простежуються на прикладі їхнього творчого тандему із М. Заньковецькою. Один із найавторитетніших дослідників її творчості С. Дурилін (1982) акцентує увагу на тому, що саме драматургічний матеріал, наданий І. Карпенком-Карим, з актуальним для нього відходом від шаблону та більш глибоким опрацюванням людського характеру, «сприяв розкриттю її акторської природи» (с. 131). Так, граючи Харитину з «Наймички», до речі на гастролях у Москві й Петербурзі саме ця вистава зазнала найбільшого успіху; попри зовнішню схожість сюжетів і характерів, М. Заньковецька ні в чому не повторювала Олену з п'єси М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук». Це можна пояснити не лише багатогранністю таланту актриси, а й тим, що І. Карпенко-Карий вперше у своїх творах запропонував не лише соціальний, а й психологічний тип героя (Дурилін, 1982).

До речі, М. Заньковецьку у «Наймичці» під час гастролей у Москві бачив А. Чехов, якому в її виконанні імпонували якраз ті пресловуті простота і стриманість у почуттях. Недарма він, за словами актриси, наголошував, що «в неї багато милого, душевного, чеховського» (Бобир, 1984, с. 19). Відтак доволі органічним видається вже звичне порівняння М. Заньковецької зі ще однією «чеховською» актрисою, представницею російської акторської школи, — В. Комісаржевською, яких, при очевидній різниці творчих індивідуальностей, поєднують простота і природність манери гри (Бобир, 1984). Це порівняння двох акторських особистостей можна поставити у ширший контекст, де з'являються постаті драматургів, які надали надалі новий матеріал для еволюціонування засобів сценічної виразності. Коли йдеться про взаємовплив творчості А. Чехова і В. Комісаржевської, прийнято завважувати про те, що «єдність світосприйняття цих двох художників спричинила їхню ідейну, стилістичну близькість» (Португалола, 1947, с. 338). Здається, справедливо говорити і про певну ідейно-естетичну близькість двох драматургів-реформаторів.

Звичайно, порівнюючи творчість цих двох авторів, слід враховувати соціокультурний контекст, у якому формувався і працював кожен з них, але спорідненість їхніх пошуків у процесі реформування сучасної для них театральної практики стає очевидною.

Драматургічна творчість і А. Чехова, і його старшого сучасника І. Карпенка-Карого не завж-

ди синхронізується із мистецькими тенденціями у контексті свого часу. Ті естетичні зсуви, які відбуваються у їхніх творах, ніби випереджають час свого створення, актуалізуючи проблеми сценічної практики.

Така «несвоєчасність» п'єс цих авторів викликає у сучасників дискусії щодо їхньої сценічності.

Саме питанню сценічності п'єси Чехова «Чайка» присвячена одна із праць авторки статті, в якій ця проблема розглядається в контексті двох історичних подій: провалу вистави за «Чайкою» в Александринському театрі та її реабілітації у театральному світі завдяки постановці на сцені МХТ (Шестакова, 2020). Лише після мхатівського реваншу Чехова стали дедалі рідше звинувачувати у «нехтуванні вічними законами драми і мистецтва взагалі» (Чудаков, 1971, с. 196). В цілому очевидно, що драматургічні відкриття і А. Чехова, й І. Карпенка-Карого випереджали рівень якості тогочасного акторського ансамблю, через що і актуалізувалися подібні проблеми.

Так само неодноразово, але трохи раніше смертний вирок несценічності виносили і творам І. Карпенка-Карого. Навіть його соратник М. Старицький закидав йому «нехтування законами сцени» (Коломієць, 2008, с. 66). Саме ця проблематичність з часом в обох випадках проявить потужний потенціал цієї драматургії, що дасть можливість говорити про створення нової системи театрального мислення А. Чеховим та розширення уявлення про можливості української драматургії та сцени завдяки діяльності І. Карпенка-Карого.

І. Карпенко-Карий, сформувавшись у традиціях музично-драматичної вистави, народженої в надрах театру корифеїв, сам започаткував створення суто драматичної вистави (Коломієць, 2008), що стало прецедентом для тогочасної практики українського театру.

Як і для російського автора, для його творчої манери характерне реалістичне осмислення дійсності з мінімізацією сентиментально-романтичних тенденцій. Він починає радикально звільняти свої п'єси від пісень, танців, обрядів, одне слово, тих обов'язкових для театральної естетики театру корифеїв елементів, надаючи, таким чином, нове уявлення про «театральну виразність без мелодраматизму» (Дурилін, 1982, с. 135). І. Карпенко-Карий свідомо намагався «очистити традиційний сюжет від мелодраматизму і етнографізму» (Скрипник, 1960, с. 38), однак обрядова структура не безслідно зникає з його творів, а трансформується: ритми і мелодію пісень, голосінь він вво-

дить у монологи і діалоги, надаючи їм своєрідної форми (Дурылин, 1982). Останньою п'єсою, в якій мелодраматизм у нього наявний у старій аранжировці, була п'єса «Бурлака» (Скрипник, 1960), що можна вважати даниною старій театральній традиції. До речі, у творчості А.Чехова також була п'єса, яку можна вважати свого роду прощанням зі звичним уявленням про театральність. «Іванов», написаний ще за звичними для дев'ятнадцятого століття правилами драматургії, фіналізував певний етап творчості драматурга, після чого й розпочнуться кардинальні трансформації.

Ще однією спільною для цих авторів точкою відліку щодо перетворення драматургії можна вважати деталізовану розробку психології персонажів. Недарма ж п'єси Чехова стали органічним матеріалом на шляху розвитку психологічного театру. У п'єсах Карпенка-Карого також поглиблюється психологізація образів, наприклад, цікавить не сам факт страждання героя або героїні, а дослідження причин цього явища (Дурылин, 1982). Автор пропонує саме психологічне вмотивування вчинків героїв, що дає змогу відійти від звичного образу-маски і шаблону у виконанні. Приміром, в образі Софії з «Безталанної» він «вперше усуває амплуа *ingénue dramatique*» (Дурылин, 1982, с. 170), відходячи від умовності та схематичності. І саме психологічна глибина стане однією з показових рис драматургії А. Чехова, яка навіть у простих водевілях не давала приводу для спрощеності виконання. Так само, як згодом А. Чехов, І. Карпенко-Карий почне відмовлятися у своїх п'єсах від уявлення про життя як серію ефектів, намагаючись подолати канонічність прийомів, що схематизують картину буття.

Особливості конструкції діалогів і монологів у обох авторів також дають підстави говорити про новаторство їхніх методів побудови п'єс. Так, монолог у І. Карпенка-Карого більше нагадує сповідь (Дурылин, 1982), яка вже сама по собі передбачає діалогічність. І якщо у п'єсах А. Чехова однією з особливостей стає монологізм діалогу, який відокремлює персонажів одне від одного, автономізує до такого собі психологічного аутизму, то структура монологу в Карпенка-Карого, навпаки, передбачає наявність незвичної для цієї форми спілкування фігури «партнера», до якого він звернений.

Формування побутового середовища в контексті художнього світу кожного із авторів можна вважати ще одним важливим елементом у розгляді проблеми оновлення драматургії. Попри деталі-

зований, інколи аж занадто, побутовий світ героїв, у А. Чехова, на відміну від загальноприйнятої на час написання творів літературної традиції, очевидна «нестійка, амбівалентна роль матеріального побуту — крім затишку і комфорту, він може бути серйозною загрозою на шляху розвитку людини, поглинаючи своєю вульгарністю» (Зингерман, 1979, с. 76–77). Він у А. Чехова відіграє, почасти, роль психологічної характеристики героїв, відчуттів, які формують певні ситуації. У І. Карпенка-Карого побут також позбавлений сюжетотворчої сили. На думку театрознавиці В. Заболотної (1995), «він конкретизує ситуацію, характер, але його можна уникнути в постановках заради філософського узагальнення» (с. 36). У п'єсах обох драматургів не лише формується середовище, а й створюється атмосфера, що є набагато важливішим і складнішим завданням. Побутові, на перший погляд, подробиці набувають значення деталей-знаків, які надають нових можливостей у зображенні людини, явища (Чудаков, 1971).

Драматургія А. Чехова починається з водевілів. «Саме через них можна отримати доступ до головних чеховських п'єс» (Зингерман, 1979, с. 50). Звичайно, йдеться не лише про хронологію його творчості, а й про витоки естетичних принципів. І. Карпенка-Карого, як і А. Чехова цікавила трансформація традиційного жанру комедії у так звану «серйозну комедію», яка передбачала трагікомічний злам, ускладнюючи структуру (Скрипник, 1960). Така нова розстановка акцентів також стане показовим елементом трансформаційних процесів їхньої драматургії.

У порівнянні творчого доробку драматургів привертає увагу той факт, що деяких персонажів І. Карпенка-Карого можна розглядати як прототиби чеховських героїв. Для прикладу, головний герой п'єси «Хазяїн» як соціально-психологічний тип, здається, набуде розвитку в образі Лопухіна з «Вишневого саду»; Іван Барильченко із «Суєти» викликає стійкі асоціації із характером Треплева з чеховської «Чайки», а у «Житейському морі» він же трансформується, набуваючи рис героя-антипода Тригоріна. І. Карпенко-Карий запропонував обертонні характери, де, звичайно, ще немає тієї чеховської неоднозначності, яку тому закидують вже після написання «Іванова», але український драматург створює палітру складних, індивідуалізованих психотипів.

Навіть у суто формальних засобах організації драматургічного матеріалу можна простежити певну спадкоємність. П'єси І. Карпенка-Карого вважаються більш динамічними, ніж твори його

сучасників, через те, зокрема, що «саме він скорочує п'ятиактні твори до чотирьох дій» (Скрипник, 1960, с. 74) і саме таку систему, як пам'ятаємо, буде використовувати при побудові своїх п'єс А. Чехов.

Висновки. Попри, на перший погляд, несхожість двох таких митців, як А. Чехов й І. Карпенко-Карий, спорідненість їхньої творчості спостерігається на більш глибинному рівні. Кожного з них, виходячи з особливостей контексту, можна розглядати як автора, у творах якого підбивалися підсумки однієї системи театральних цінностей і розпочиналося формування інших законів сценічної виразності. Спадщина кожного з них ознаменувала собою важливий естетичний перехід, адже інтегруючим елементом, що дає можливість розглядати їхні постаті в одному семантичному ряду, була реформаторська спрямованість їхніх творів. Оновлення драматургічного матеріалу проявилось у таких основних аспектах:

- Деталізованій розробці психології персонажів
- Особливостях конструкції діалогів і монологів
- Зміні ролі побутового середовища у контексті художнього світу автора
- Трансформації традиційного жанру комедії
- Формуванні нового уявлення про сценічність п'єси

Так, А. Чехов, творчі інтенції якого формуються в надрах європейської « нової драми », котра саме в його творах і досягає піку свого розвитку, стає предтечею нових естетичних систем, актуальних вже у ХХ столітті, зокрема театру абсурду.

Драматургію ж І. Карпенка-Карого теж можна розглядати у масштабі не лише індивідуального творчого шляху, а й як важливий етап розвитку українського театального мистецтва. Він здійснює якісно значущий перехід від традицій корифеїв, які сформували його мистецьку особистість, до європейської модерної драматургії початку ХХ століття. Завдяки цьому органічно форматується, скажімо, асоціативний ряд між його останніми п'єсами та першими драматургічними досвідами В. Винниченка.

Таким чином, якщо розглядати дві зазначені постаті в рамках проблеми оновлення драматургії та сценічної практики, обравши не лише ідейно-тематичний ракурс, а й акцентуючи нові принципи організації драматургічного матеріалу, очевидним стає новаторський потенціал, що розмикає базові для кожного з них естетичні системи і розкривається у нових тенденціях театального мислення.

Бібліографія

- Бобир, О. (1984). *Марія Заньковецька у колі діячів російської культури*. Київ: Товариство Знання УРСР. 32 с.
- Волошин, І. (1973). *Акторська майстерність корифеїв*. Київ: Мистецтво. 182 с.
- Дурьлін, С. (1982). *Марія Заньковецька: 1854–1934: Життя і творчість*. Київ: Мистецтво. 447 с.
- Заболотна, В. (1995). Деякі особливості драматургії І. Карпенка-Карого. *Матеріали всеукраїнської міжвузівської наукової конференції*. Кіровоград: Народне слово. С. 35–37.
- Зингерман, Б. (1979). *Очерки истории драмы XX века*. Москва: Наука. 390 с.
- Зингерман, Б. (2001). *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: РИК Русанова. 432 с.
- Коломієць, Р. (2008). *Традиції, канони і новації українського театру: Початок XIX — початок XX ст.* (Книга I). Київ: Інтертехнологія. 136 с.
- Марьяненко, И. (1954). *Прошлое украинского театра*. Москва: Искусство. 248 с.
- Португалова, М. (1947). Чехов и Комиссаржевская. Е. Кузнецов (Ред.). *Русские классики и театр*. С. 335–353. Ленинград–Москва: Искусство.
- Скрипник, І. (1960). *Іван Карпенко-Карий: Літературний портрет*. Київ: Державне видавництво художньої літератури. 108 с.
- Чудаков, А. (1971). *Поэтика Чехова*. Москва: Наука. 289 с.
- Шестакова, Д. (2020). «Чайка» А. П. Чехова: перші театральні досвіди. До питання сценічності п'єси. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Зб. наук. праць. Вип. 26. Київ: КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. С. 43–48.

References:

- Bobyry, O. (1984). *Mariia Zankovetska u koli diiachiv rosijskoi kultury* [Mariia Zankovetska in the circle of figures of Russian culture]. Kyiv: Tovarystvo Znannia URSR. 32 p. [in Ukrainian]
- Chudakov, A. (1971). *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Moskva: Nauka. 289 p. [in Russian]
- Durylin, S. (1982). *Mariya Zankovetskaya: 1854–1934: Zhizn i tvorcestvo* [Mariya Zankovetskaya: 1854–1934: Life and art]. Kiev: Mistetstvo. 447 p. [in Russian]
- Kolomiets, R. (2008). *Tradytzii, kanony i novatsii ukrainskoho teatru: Pochatok XIX — pochatok XX st.* [Traditions, canons and innovations of the Ukrainian theater: The beginning of the XIX — the beginning of the XX century]. (Knyha 1). Kyiv: Intertekhnolohiia. 136 p. [in Ukrainian]
- Maryanenko, I. (1954). *Proshloe ukrainskogo teatra* [The past of the Ukrainian theater]. Moskva: Iskusstvo. 248 p. [in Russian]
- Portugalova, M. (1947). Chekhov i Komissarzhevskaya [Chekhov and Komissarzhevskaya]. Ye.Kuznetsov (Red.). *Russkie klassiki i teatr*. Leningrad-Moskva: Iskusstvo. P. 335–353. [in Russian]
- Shestakova, D. (2020). «Chaika» A. P. Chekhova: pershi teatralni dosvidy. Do pytannia stsenichnosti piesy [«The Seagull» by A. P. Chekhov: first theatrical experiences. To the question of the theatrical effectiveness of play]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp.26. Zb. nauk. prats. Kyiv: KNU teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. P. 43–48. [in Ukrainian]
- Skrupnyk, I. (1960). *Ivan Karpenko-Karyi: Literaturnyi portret* [Ivan Karpenko-Karyi: Literary portrait]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. 108 p. [in Ukrainian]

- Voloshyn, I. (1973). *Aktorska maisternist koryfeiv* [Acting skills of coryphaeus]. Kyiv: Mystetstvo. 182 p. [in Ukrainian]
- Zabolotna, V. (1995). *Deiaki osoblyvosti dramaturhii I. Karpenka-Karoho* [Some features of I. Karpenko-Kary's drama]. *Materialy vseukrainskoi mizhvuzivskoi naukovoï konferentsii*. Kirovohrad: Narodne slovo. P. 35–37. [in Ukrainian]
- Zingerman, B. (1979). *Ocherki istorii dramy XX veka* [Essays on the history of drama of the 20th century]. Moskva: Nauka. 390 p. [in Russian]
- Zingerman, B. (2001). *Teatr Chekhova i ego mirovye znachenie* [Chekhov Theater and its global significance]. Moskva: RIK Rusanova. 432 p. [in Russian]

Daria Shestakova

A. Chekhov and I. Karpenko-Karyi: reform of drama and stage practices. The main aspects

Abstract. In this work the figures of A. Chekhov and I. Karpenko-Kary are considered as playwrights-reformers. The author takes into account the socio-cultural context in which each of them was formed and worked. The exploration compares the drama of A. Chekhov and I. Karpenko-Kary and identifies the main aspects of the reform.

As a result of the analysis the innovative potential becomes obvious, which opens the basic aesthetic systems for each of them and reveals new trends in theatrical thinking.

Keywords: plays by I. Karpenko-Karyi, A. Chekhov's dramaturgy, theatrical reform, theatrical effectiveness of play, psychologization of the image.

Шестакова Дарья Викторовна

А. Чехов и И. Карпенко-Карый: реформа драматургии и сценической практики. Основные аспекты

Аннотация. В этой работе предлагается рассмотреть личности А.Чехова и И.Карпенко-Карого как драматургов-реформаторов. Автор учитывает социокультурный контекст, в котором формировался и работал каждый из них. В исследовании происходит сравнительный анализ драматургического наследия А.Чехова и И.Карпенко-Карого и определяются основные аспекты реформы.

В результате анализа очевидным становится новаторский потенциал их драматических произведений. Он размыкает базовые для каждого из них эстетические системы и раскрывается в новых тенденциях театрального мышления

Ключевые слова: пьесы И. Карпенко-Карого, драматургия А. Чехова, театральная реформа, сценичность пьесы, психологизация характера.

Овчієва Леся Петрівна,
старший викладач кафедри сценічної мови.
Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Овчиева Леся Петровна,
старший педагог кафедри сценической речи.
Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Lesia Ovchieva,
Senior Lecturer of Stage Language Department. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv.

ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА — АКТРИСА ТЕАТРУ І. К.КАРПЕНКА-КАРОГО (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого)

Анотація. У статті розглянуто багаторічну спільну діяльність одного з корифеїв українського театру — драматурга, актора, режисера, організатора театральної справи і театального педагога Івана Карпенка-Карого з актрисою Любов'ю Ліницькою, яка понад 18 років працювала у трупі братів Тобілевичів — П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Вона належить до другої хвилі корифеїв українського класичного театру. Вперше зроблено спробу реконструювати основні ролі Л. Ліницької у п'єсах І. Карпенка-Карого і визначити спільність їхніх мистецьких поглядів, що збагачували успіх не лише їхньої трупи, а й усієї української театральної культури.

Ключові слова: український професіональний театр, драматургія, акторське мистецтво, режисура, сценічний образ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність питання визначається недостатнім станом дослідження творчого шляху і мистецької діяльності видатної української артистки кінця XIX — поч. XX ст. Любові Павлівни Ліницької, яка належить до другої хвилі корифеїв українського класичного театру. Особливий період діяльності Л. Ліницької припав на 1891–1909 рр., час багатолітньої роботи в одній із найвизначніших труп братів Тобілевичів — П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Плідна праця артистки над виконанням ролей у п'єсах І. Тобілевича остаточно сформувала артистичну індивідуальність мисткині. Адже І. Карпенко-Карий як талановитий драматург, блискучий актор і непересічний режисер мав важливий вплив на зростання таланту Л. Ліницької і тому навіть деякі ролі у своїх п'єсах рекомендував артистці персонально взяти до виконання. Внаслідок тісної співпраці цих професійних майстрів сцени, за активного втручання

досвідченого режисера-педагога П. Саксаганського та за участі акторського ансамблю трупи формувалася національна театральна школа, що зберігає свою цінність для акторського мистецтва і нині та потребує ретельного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Театрознавчих досліджень у питанні вивчення сценічної історії драматургії І. К. Карпенка-Карого сьогодні надто мало. Праці, присвячені життєвому і творчому шляху видатного митця театру мають переважно літературознавчий і філологічний характер. До них можемо зарахувати дослідження Л. Стеценка — «І. Карпенко-Карий (І. Тобілевич)», 1957; Л. Дем'янівської — «Іван Карпенко-Карий (Іван Тобілевич). Життя і творчість». (1995). З праць, що побіжно засвідчують сценічну долю п'єс І. Карпенка-Карого, можна назвати монографію С. Дмитрієва «Марія Заньковецька» (1955) та В. Василька «Спогади про Л. Ліницьку» (1967). Тому основними матеріалами, якими по-

слугоувалася авторка, стали ті, що зберігаються у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, у Центральному державному архіви-музеї літератури і мистецтва України, а також спогади митців, — сучасників Любові Ліницької, архівні афіші, програми і фотографії. Більша частина інформації взята із преси губерній і міст, де гастролювала трупа братів Тобілевичів — Київ, Харків, Одеса, Єлисаветград (сьогодні Кропивницький), Мінськ, Варшава та інших. Переважна кількість зібраних матеріалів вводиться в науковий обіг уперше. Цінним орієнтиром у роботі став «Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого», укладений Оленою Цибаньовою і виданий у 1967 році.

Метою статті є спроба охарактеризувати маловідомий аспект співпраці видатного театрального діяча І. Карпенка-Карого з талановитою актрисою Л. Ліницькою, що базувалася на спільності їхніх мистецьких поглядів на суспільно-просвітницькому значенні мистецтва театру.

Виклад основного матеріалу. Іван Карпович Тобілевич (І. Карпенко-Карий; 1845–1907), чие 175-річчя від дня народження відзначила громадськість незалежної України (2020 р.), — видатний український драматург, талановитий актор, режисер і театральний педагог. Його творчість посідає одне з найвизначніших місць в українській класичній драматургії та в історії українського театру другої половини XIX і перших років XX століть. Недаремно І. Франко називав його одним «із батьків новочасного українського театру» та «визначним артистом», чие ім'я слід поставити в один ряд з іменами найталановитіших людей театрального світу.

Разом із своїми видатними сучасниками — М. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським, П. Саксаганським, М. Заньковецькою — І. Карпенко-Карий був творцем українського народно-демократичного театру, невмируща сила творчості цих діячів полягала в органічному зв'язку їхнього сценічного мистецтва з життям народу, а визначальною творчо-естетичною ознакою їхньої діяльності було те, що вони створювали свої трупи як єдиний організм і сповідували у них методику колективної праці та акторсько-творчого ансамблю. І. Карпенко-Карий перед цим театром мав величезні заслуги, адже він був талановитим вихователем театральної молоді, справжнім педагогом, який виводив на шлях сценічної творчості чималу кількість акторських особистостей, зокрема молоду і талановиту Любов Ліницьку.

Творчий шлях і акторська діяльність видатної української артистки Любові Павлівни Ліницької

припадає також на кінець XIX і початок XX ст. Вона належить до другої хвилі корифеїв українського класичного театру. Її вчителями були М. Кропивницький, М. Старицький, П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий. У багатьох виставах вона грала разом з М. Садовським і М. Заньковецькою, виконуючи ті ж самі ролі, що й легенда української сцени Марія Заньковецька, але ніколи не намагалася копіювати свою геніальну попередницю.

Потяг до театру у Л. Ліницької з'явився ще під час навчання у Харківській гімназії, коли вона жила в родині відомого українського поета і драматурга Володимира Александрова (1825–1894), автора п'єс «За Немань іду» та «Не ходи, Грицю, на вечорниці», що виставлялися багатьма театральними колективами і аматорськими гуртками, зокрема й у домашньому театрі В. Александрова, у яких брала участь і гімназистка Любов Ліницька.

Після закінчення гімназії молода вчителька робить дві спроби вступити до трупи М. Кропивницького, але щоразу у цьому їй було відмовлено.

Перші скупі відомості про вступ Л. Ліницької до мандрівної російсько-української трупи маловідомого антрепренера і актора Муравйова-Михайлова стосуються сезону 1887/1888 рр., коли вона під прізвищем свого чоловіка — актора Івана Онікійовича Загорського (не плутати з актором Іваном Васильовичем Загорським) грала в м. Маріуполі. У сезоні 1888/1889 рр. обоє Загорських працюють у російсько-українській трупі якогось Шаповалова спочатку в м. Єйськ, а потім знов у Маріуполі. Дізнавшись, що М. Кропивницький добирає персонал до своєї нової трупи, яка розпочала свої виступи у грудні 1888 р., Л. Ліницька робить третю спробу вступити до трупи М. Кропивницького. Цього разу їй прийняли разом з чоловіком — І. О. Загорським. Дебют Л. Ліницької стався в Єлисаветграді 16 квітня 1889 р. в ролі Наталки в «Наталці Полтавці» І. Котляревського під прізвищем Загорська. Але з травня того самого року вона повертається до свого дівочого прізвища. М. Кропивницький доручає Л. Ліницькій ролі Галі в «Назарі Стодолі» Т. Шевченка, Одарки і Оксани у власних п'єсах «Дай серцеві волю, заведе у неволю» і «Доки сонце зійде, роса очі виїсть».

Після проходження дворічної школи-стажування у трупі М. Кропивницького, де сповідувались реалістичні театральні традиції І. Котляревського та Т. Шевченка і де відбулося перше визнання артистки-початківця, Л. Ліницьку

у 1891 р. запросили до трупи П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Для дебюту молодої артистки було визначено непрості ролі: Катрі з «Не судилось» М. Старицького, Олени з «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького і Софії з «Безталанної» І. Тобілевича. Звідтоді почалася плідна співпраця Л. Ліницької з актором і драматургом І. Карпенком-Карим.

У березні того ж року, в розквіті творчих сил, помирає молода талановита артистка М. Садовська-Барілотті, вона ж драматична героїня трупи. У колективі гостро постало питання: «Що ж тепер буде? Де знайти іншу артистку такого рівня на центральні ролі?» Проте, як свідчать спогади учасниці трупи С. Тобілевич,

питання розв'язалось більш-менш вдало: бо ще з початку хвороби нашої дорогої Маші до нас у трупу приїхала на час своєї відпустки дуже талановита артистка Любов Павлівна Ліницька <...> після зимового сезону вона воліла замість відпочинку побути ще й у нашій трупі, щоб дечого, як казала, повчитись. Адже ж брати Тобілевичі вже встигли зажити собі слави серед акторів, а Любов Павлівна глибоко цікавилась театральною справою і сценічним мистецтвом. Отже вона ще раніше написала відповідного листа Панасові Карповичу, а той, не вагаючись, відповів їй, щоб приїздила. (Тобілевич С., 1957, с. 311)

У трупі Л. Ліницьку прийняли радісно, і, як кажуть, з її появою всі зітхнули полегшено. Адже мати у трупі таку артистку, як Любов Павлівна, було великим ділом. Приїзд Ліницької врятував нас від репертуарної катастрофи <...> Скажу тільки, що працювала вона над собою наполегливо, присвячуючи весь свій час ролям і театрові. На репетиціях Ліницька ніколи не давала повного голосу і проказувала слова ролі нашвидку, без усякої інтонації. Але Панас Карпович знав, що на спектаклі вона заговорить так, як треба. (Тобілевич С., 1957, с. 317)

Одразу, другого дня по приїзді, Л. Ліницька змушена була грати роль Катрі з «Не судилось», на третій день — Саші з «Світової речі», а ще через день — Олени з «Глитай, або ж Павук»; далі пішли одна за одною ролі — Пракседи у «Гоцулах», Тетяни у «Бондарівні», а через дванадцять днів після прибуття у трупу, 17 лютого 1891 року, вона зіграла роль Софії у «Безталанній» І. Тобілевича. Слід звернути увагу й на те, що їй довелося виступати перед одеситами невдовзі після блискучих виступів незрівнянної М. Заньковецької. Та не була б то Одеса, якби вже в перших рецензіях не з'явилися порівняльні характеристики

гри двох сценічних майстрів. У газеті «Новоросійський телеграф» (1891) під криптонімом Е. Ф. був надрукований відгук про гру дебютантки:

Добродійка Ліницька з першої появи на сцені «Русского театра» звернула на себе увагу. Її порівнюють із Заньковецькою, і не без підстав: артистка володіє багатьма сценічними даними, що нагадують колишню любимицю одеської публіки. Гра добродійки Ліницької вирізняється щирістю, задушевністю і теплою, які полонять глядачів. Незважаючи на те, що їй довелося уперше виступати у п'єсі «Безталанна», вона відмінно впоралась зі складною роллю Софії. (Е.Ф., с. 4.)

Це велике щастя, що Л. Ліницька потрапила у прекрасно зіграний акторський ансамбль вистави. Рецензент газети «Одесские новости» (1891) навіть вагався, кому з виконавців основних ролей у виставі віддати першість:

Поставлена драма І. Карпенка-Карого «Безталанна» пройшла з великим успіхом — ми утруднюємось, кому віддати пальму першості: чи добродійці Ліницькій, яка артистично виконала важку роль безталанної Софії і з успіхом замінила всім пам'ятну одеситам покійну добродійку Садовську, чи добродію Саксаганському, який так незрівнянно художньо виконав роль чесного, але безхарактерного Гната і який викликав гучне ствердження; чи добродійці Тобілевич, яка так майстерно відтворила роль сварливої баби і кожен вихід якої супроводжується аплодисментами; чи добродію Карпенку-Карому, якого публіка зустріла тривалими рукоплесканнями, який так просто і правдиво зіграв роль старого чоловіка, москаля Івана. (Т.Р., с. 4)

Ґрунтовні спогади про виконання Л. Ліницькою ролі Софії залишив тодішній актор трупи П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, а пізніше народний артист УРСР Г. Маринич, який писав: «Хто хоч раз бачив у п'єсі “Безталанна” Ліницьку у ролі Софії, а Саксаганського у ролі Гната, то залишить у пам'яті згадку про них на все життя. Це була така пара виконавців, якої у жодній трупі не було».

У виконанні цих майстрів сцени у виставі не було жодної прохідної сцени. Епізоди були правдивими і переконливими як у ліричних, так і в драматичних сценах. Особливо вражав фінал, де Ліницька доходила до високої міри драматизму. Осатанілий Гнат входить у хату, кидає палицю — «О кляте серце ... За що я так тяжко знущався над нею? Від цього часу рука моя відсохне, ніж я вдарю Софію, хоч соломинкою». Так закінчувалось сценічне життя Софії-Ліницької.

Любов Павлівна майстерно створила цей складний образ нещасної жінки. У I дії — негідна наївність молоденької дівчини, у III дії — іскрометна веселість закоханої жінки, у IV дії — велика турбота хворістю Гната, а в V дії — увесь комплекс тяжких душевних переживань та розчарувань у любові Гната, і все це доводить нещасну Софію до екстазу божевілля. Усі ці зміни у характері Софії Любов Павлівна відтворила переконливо і правдиво. (Маринич, с. 6)

Анонімний рецензент газети «Одесский вестник», даючи професійну характеристику гри Л. Ліницької у ролі Софії, зауважив і загальний висновок діяльності артистки на перспективу:

Нам здається, що після цього спектаклю, в якому роль Софії можна вважати однією з найскладніших жіночих ролей у малоросійському репертуарі, за добродійкою Ліницькою встановлена репутація талановитої багатообіцяючої артистки. (1981, февраль 19, с. 3)

З 1891 р. роль Софії з п'єси І. Тобілевича ще надовго зберігатиметься у сценічному активі Любові Ліницької. У 1909 р. Ліницька запрошена до Першого українського стаціонарного театру М. Садовського на ролі М. Заньковецької, і в її творчому надбанні живе ще образ безталанної Софії. Рецензент газети «Киевская мысль», відомий журналіст і критик Всеволод Чаговець, досить яскраво оцінив образ Софії, зіграний Ліницькою:

Вже перший спектакль показав, що в особі добродійки Ліницької трупа набула артистичну силу з надзвичайно виразним, чисто драматичним обдаруванням. Тут — повна гама жіночої долі в лещатах селянського домострою: від першого цнотливого «кохаю» — до останнього озлобленого «уб'ю». Тут трепіт першого побачення, до одуріння тривожна радість очікування материнства і знищувальна язва зради, і гнітюча журба під ярмом свекрухи, одним словом — життя таке, яке склалося силами непробудного темного села <...> Цю жінку страдницю — страдницю і в radoшах, і в прикрошах — відтворила добродійка Ліницька з великою майстерністю і натхненням. Тут, мабуть, відіграв свою роль і той особливий трепіт, що природно полонить артистку, яка вперше виступає на підмостках, на яких ще недавно стояла така незрівнянна артистична сила, як добродійка Заньковецька. І цей трепіт надихав весь характер священної дії і того благоговіння, які роблять мистецтво чистим і натхненним... Це дуже добре, що у добродійки Ліницької є такий трепіт, його оцінила аудиторія, спочатку, здавалося, сувора, обережна, але вже до кінця третьої дії —

переможена, захоплена хвилею натхнення. (1909, сентябрь 19, с. 3)

Архівні матеріали та преса свідчать, що Л. Ліницька більше двадцяти років не розлучалась із цією складною роллю безталанної. Навіть після того як були вже зіграні нею улюблені ролі — Ази («Циганка Аза»), Олесі («Олеся»), Анни («Украдене щастя»), Тетяни («Бондарівна»), Марусі Богуславки («Маруся Богуславка»), — образ Софії все одно не полишав творчої уяви артистки. Так, у замітці про особливості творчих можливостей акторки зауважувалося, що

роль Софії проникливо виконувала добродійка Ліницька. Артистка виявила всю широту свого обдарування. Її образ насичений не менш глибоким драматизмом, але і поетично-ніжний, наївно-простодушний та довірливо-відкритий, що входить у сферу творчого захоплення артистки. (*Киевский театральный курьер*, 1911, ноябрь 11, с. 8)

Перебування Л. Ліницької в атмосфері п'єси «Безталанна» мало своє яскраве продовження, адже, починаючи з сезону 1896/1897 рр., вона не менш талановито виконувала роль Варки, що за змістом була абсолютно протилежною до характеру постаті Софії. Важливо, що роль Варки актриса грала з благословення самого автора І. Карпенка-Карого. Про це ми дізнаємось з листа Л. Ліницької до своєї сестри Н. Яроцької, де говориться про те, що «після однієї з вистав “Безталанної”» (нагадаємо, що І. Карпенко-Карий як актор постійно виконував роль батька Софії — Івана) драматург зробив цікаву пропозицію артистці:

У «Безталанній» Вам, Любов Павлівна, потрібно грати роль Варки, а не Софії. Хоча Софія і вважається роллю примадонни. Але її роль пасивна, а Варка — порох. Варка робить погоду, а не Софія. Варка сильної волі, глибокої душі. Я назвав би п'єсу «Біс», де вона повинна боротись. Зіграти цю роль правильно разом з Панасом Карповичем — він Гнат — можете зараз Ви. Грайте, боріться за Варчине щастя! Разом із Панасом Карповичем. Ви покажете неповторну виставу, а я скажу вам обом — Спасибі. (Волошин, с. 4)

Як підтверджують факти, пророкування великого драматурга збулося: невдовзі Л. Ліницька таки успішно зіграла роль Варки. В історії українського театру випадок унікальний, адже з одними і тими партнерами виконувалося дві зовсім протилежні за природою характеру ролі — це сценічний подвиг. Софію драматург вивів поетичною з невідомою довірливістю, широчу, з дівочою наївністю, душевною красою і з м'яким характером.

Вона земна жінка, щаслива з любові Гната, приїзду батька, майбутнього материнства, невістка, що покірливо зносить свекрушину лайку. Повна противага їй Варка — надзвичайно жвава, палка, з підвищеною енергією і чуттєвістю. Звичайно, що з подібними творчими завданнями могла впоратись лише така актриса, як Л. Ліницька, талант якої формувався від сприймання самої природи, від природи душі і чуттєвості нервів.

У гордої природи Варки–Ліницької задумано — зроблено. — «Не буду мучитись, не діждеш! Буду кепкувати над тобою, сміятись! Боже, Боже, дай мені сили, дай мені сміх і радість, поможи мені помститися над моїм ворогом!.. Мерщій, мерщій би старости! ... весілля! Щоб Гнат бачив, що я весела і не журюсь! Я вже тебе забула, ненавиджу, ти мені осоружний, ти вийняв сам із грудей моїх те серце, що тебе любило, — тепер тут пусто, а в пустці місце знайдеться й Степанові...» Тут Л. Ліницька промовляла горді слова без сльозливості й каяття, у цьому короткому монолозі Ліницька виявляла Варчину гордість, жагучу жадобу помсти й демонічність злості й бурхливих пристрастей.

З часом відбувається важлива подія поза сценою. Степана забирають до війська, а Варка без чоловіка стає вільною. Якщо Гнат щасливий у сімейному житті з Софією і призабув Варку, то Варка не забула Гната. Тому Варці–Ліницькій обов'язково потрібно побачитися з Гнатом, їй конче потрібно з'ясувати, як Гнат ставиться до неї тепер, чи варто починати за нього несамовиту битву. Під час зустрічі героїв у Гната внаслідок Варчиних згадок про колишнє милування спалахує почуття сильного кохання. Ця сцена стала у виставі головною подією, з якої починається нова драма, розгортається реалістично-психологічний трикутник: Варка–Гнат–Софія. Цю сцену виконавці ролей Гнат (П. Саксаганський) і Варка (Л. Ліницька) проводили як діалог-двобій двох провідних сил — двох палких натур. Обоє одружені, але не перестали кохати одне одного. Про цей дуєт виконавців визначний діяч театру, очевидець В. Василько згадував:

Варка–Ліницька в цій сцені залишається хоч і нещасна, але не хоче показати цього Гнатові і удає тут горду і незалежну давню Варку. Вона у цій сцені і не була доступною («ти не для одного — ти для всіх») — вона боролась за своє щастя як уміла. Знаменита у сцені фінальна фраза актриси: «Приходь до мене! Я сама», — і досі звучить у мене у вухах. Скільки у ній глибини й експресії. (Василько, 1957, с. 119–120)

Митець згадує, що

Любов Павлівна говорила цю репліку на шепіт, але цей шепіт було чути в останньому ряді гальорки. Жодна з актрис не вміла сказати цю фразу з таким глибоким змістом і так майстерно, як це робила Ліницька. Деякі актриси промовляли її вульгарно, прямолінійно, підморгуючи Гнатові, і це виходило банально і поверхово. (Василько, 1957, с. 120)

Гнатові важко протистояти спокусі, кохання, що знову прокинулось у ньому, але він ще бореться з цією недугою і з острахом проганяє думки про зраду. Та з винахідливістю Варки сумніви раптово зникають. Несподівано до хати вбігає Варка, благаючи допомогти їй врятувати теличку, що впала в рів. Розгублений Гнат просить Софію, щоб іти разом, але Софія щаслива, вона тішиться надією приїзду батька, тому жартома випроваджує Гната допомагати Варці. Варка того й чекала, схопила Гната за руку і буквально тягне його за собою. Для Варки–Ліницької це був останній бій за Гната, остання ставка в цій грі. Всю цю сцену актриса проводить запально, вольово і щиро. І стає зрозумілою Варчина психологічна гра і перемога ініціативи Варки у скоєному гріху. Варка спокусила Гната: «Голос Варки–Ліницької набирав найрізноманітніших відтінків — від звабливого, теплого до гострого і злого. Ліницька ніби розгортала всі принади Варки-чарівниці» (Василько, 1957, с. 121).

На жаль, документів про цю прекрасну акторську роботу Ліницької збереглося небагато, лише вдається розшукати відгуки тодішньої преси, що віддзеркалювали хвилини творчої мистецької насаги артистки. Так, газета «Минское эхо» вмістила замітку анонімного автора, яка і сьогодні дає можливість відчувати хвилюючу гру виконавиці:

Скільки краси у грі добродійки Ліницької (Варки) і скільки потужності й сили у цій Варці, як глибоко і сильно вона вміє кохати, які сили її муки і яка горда вона у своєму горі. Чудові у актриси переходи і зміни душевного стану. Пристрасна ніжна прекрасна жінка, вона раптом перетворюється на тигрицю, і навпаки. (1908, октябрь 26, с. 3)

Феноменально, що навіть п'ятдесятирічною Л. Ліницька (1915) вміла зачарувати своїм виконанням ролі Варки:

Яскравий тип люблячої і гордої жінки продемонструвала добродійка Ліницька в ролі Варки. Артистка володіє багатою пластикою і виразною мімікою. Гра її — глибоко реальна. Переходи від любові до ненависті й навпаки проводяться в правдивих, а від того у хвилюючих тонах. (*Одеський листок*, 1915, ноябрь 2, с. 4)

Ролі Софії та Варки складні й суперечливі. Л. Ліницька так майстерно і правдоподібно доносила авторський задум драматурга, що навіть за ці дві її ролі вже можна вважати не лише великою артисткою, а й провідною артистичною силою театру І. К. Карпенка-Карого.

Отож у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого Л. Ліницька з невеличкими перервами працювала 18 років (1891–1909) і виконувала всі центральні ролі у 15-ти п'єсах І. Карпенка-Карого (всього у спадщині драматурга 19 оригінальних п'єс), а в деяких драмах, скажімо, як у «Безталанній», грала по дві ролі: «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (Ялина, Марта), «Розумний і дурень» (Марта, Мар'яна). Проте найбільш визначними у творчості артистки стали ролі — Марина («Батькова казка»), Софія, Варка («Безталанна»), Тетяна («Бондарівна»), Гандзя («Гандзя»), Ваніна («Житейське море»), Ялина («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»), Марія («Мазепа»), Харитина («Наймичка»), Зося («Сава Чалий»), Наташа («Суєта»).

Хоч найзначимішим успіхом Л. Ліницької, що припав на виконання ролей в історичних драмах І. Тобілевича, можна вважати — «Бондарівна», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» та «Гандзя».

Дія у п'єсі «Бондарівна» розвивається жваво, характери змальовані виразними рисами, мова п'єси прекрасна. Вперше вона була поставлена у 1886 році у трупі М. Кропивницького, а в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого у 1890 році й зберігалась в репертуарі 16 років (з 1890 до 1906 рр.). Успіх вистави забезпечувала незмінна акторська трійця: сам І. Карпенко-Карий (Старий Бондар), Л. Ліницька (його дочка Тетяна) і П. Саксаганський (Запорожець Тарас).

Використовуючи досвід побудови романтично-етнографічної драми, І. Карпенко-Карий написав п'єсу в такому ключі, де драматична напруженість зумовлюється історичною боротьбою і де діють люди різних моральних якостей — палкого патріотизму українського козацтва, селяни, які протиставляються розбещеності та ницим пристрастям вибагливої польської шляхти. Автор трактував сюжет з точки зору відчужень поета, у п'єсі було чимало епізодів, що вимагали поетичного відтворення. Саме цього і бракувало у першій постановці твору у трупі М. Кропивницького. Не зовсім точне розуміння режисером жанрово-стильової ознаки спричинилося до помилкового розподілу ролей: М. Кропивницький виступав у ролі поляка Старости, а йому, звичайно, слід було виконувати роль старого козака Бондаря, молодий

П. Саксаганський мало підходив на цю останню роль. М. Заньковецькій не вистачало часу і можливостей вникнути в сутність характеру козачки Тетяни. П. Саксаганський у спогадах згадував, що замість героїні — української матрони — Марія Костянтинівна удавала «якусь невинентку», а в останнім акті, не знаючи ролі, промовляла окремі нісенітниці.

В українському репертуарі роль Тетяни була особливо відповідальною. Дівчина, яка росла без матері, була вихована батьком як козачка, патріотка своєї вітчизни, тому в її поведженні і в розмові відчувалось виразне мужнє начало. За свідченням І. Мар'яненка, М. Заньковецька не любила цієї ролі, називаючи Тетяну «мужчиною у спідниці та резонеркою». До певної міри це так і є. Тетяна постійно слухає оповіді про походи та пригоди козаків, живе і вболіває громадськими справами. Хоч у подібному трактуванні роль Тетяни була співзвучною і поміщалась у фізично-психологічних особливостях таланту Л. Ліницької. Особливо це стосувалось фінальної сцени, де Бондарівна–Ліницька поводитись гідно й шляхетно, дивуючи пана-звабника своїм розумом та витримкою, навіть і героїчною смертю. Передати всі нюанси цієї ролі не завжди щастило навіть і відомим актрисам, бо тут потрібні були насамперед виразні акторські дані. А в Ліницької ці дані якраз і були — велична зовнішність, темперамент, прекрасний гучний голос, до того ж майстерне володіння дієво-поетичним карпенківським текстом. Все це давало можливість перебороти елементи резонерства і вражати глядачів глибокими правдивими переживаннями впродовж багатьох років виконання цієї ролі.

Виставу «Бондарівна» з гучним тривалим успіхом сценічного життя показували у багатьох містах — Одесі, Єлисаветграді, Харкові, Полтаві, Чернігові, Києві, і скрізь радісні відгуки для артистки і для всієї трупи. Так, газета «Єлисаветградський вестник» у відгукові на виставу зауважувала:

Роль Тетяни Бондарівни виконала з великим успіхом д-ка Ліницька. Вона свою роль провела з хвилюючим почуттям, прекрасно передала тон козачки та люблячої і ніжної, гордої й незборимої жінки, готової силою відстояти себе від надокучливих і нахабних приставань як Чеслова, так і вельможного пана старости. Д-ка Ліницька володіє дійсно великим драматичним талантом. (1891, ноябрь 29, с. 4)

Більш того, провідна одеська газета «Новоросійський телеграф» після виконання ролі Тетяни заявляла про перспективне високохудожнє майбутнє Л. Ліницької:

Д-ка Ліницька обдарована абсолютно вдячним для драматичної артистки голосом. У цьому голосі багато надзвичайно приємних грудних звуків, які зачаровують слух і легко піддаються найрізноманітнішим модуляціям, витонченість і привабливість яких прекрасно розуміє артистка. Якщо до цього ми додамо інші дані, якими володіє артистка (фігура, зріст, зовнішність), і незаперечну присутність у неї таланту, то передбачення багатьох, хто бачив д-ку Ліницьку, що вона обіцяє в майбутньому стати видатною театральною величиною, не здадуться перебільшеними. (И. Ж., 1891, февраль 28, с. 3)

Пророкування рецензента щасливо збулося, адже Л. Ліницька разом з іншими діячами другого покоління українських корифеїв — Г. Борисоглібською, Є. Зарницькою, Ф. Левицьким, О. Суслівим та І. Мар'яненком внесли в історію театру великий творчий доробок — вони вчилися у знаменитих корифеїв: М. Кропивницького, М. Старицького, М. Заньковецької, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого і творили разом з ними художньо довершені сценічні образи.

Відомий діяч української сцени І. Мар'яненко, який багато працював з Ліницькою, а згодом навіть у «Бондарівні» виконував роль старости Каньовського, у своїх спогадах визначав причини тріумфального успіху артистки у п'єсі І. Карпенка-Карого. Він писав:

Природний хист, великий темперамент, хороші зовнішні дані (постать, обличчя) і надзвичайно дужий металевий грудний голос широкого діапазону поставили її в перший ряд кращих українських драматичних артисток, а в деяких героїчних ролях: Тетяна («Бондарівна»), Маруся («Маруся Богуславка») — вона змагалась із М. Заньковецькою і навіть де в чому перевищувала її. (Мар'яненко, машинопис, с. 2)

Завоювавши авторитет прем'єрші у виставах «Безталанна» і «Бондарівна», Л. Ліницька продовжує співпрацю з І. Карпенком-Карим у його новій драмі «Гандзя», що стало визначальною подією для трупи, для Л. Ліницької та й для І. Карпенка-Карого, чия творча діяльність була спрямована передусім на те, щоб дати національній сцені повноцінний і змістовний репертуар. В основу п'єси «Гандзя» (1902) драматург поклав дослідницький матеріал, взятий із праці М. Костомарова «Руїна Гетманства Брюховецького, Многогрешного и Самойловича». №№№

З часу прем'єри (31 липня 1903 р.) вистава «Гандзя» користувалась великим успіхом і стала на певний період візитною карткою трупи П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. У чинному ре-

пертуарі трималася з 1903-го по 1908 рік і була зіграна понад 50 разів. Визначаючи причину всепокоряючого успіху «Гандзі», рецензент газети «Киевское слово» писав:

Театр був повний. Виведені у п'єсі типи діячів часу Руїни цікаві, і твір весь час підтримує живу цікавість у глядачів <...> Спектакль викликає в розумі і пам'яті глибоко трагічні моменти нашої історії, сповнені ніжного почуття і великого безмежного кохання на загальному фоні зовнішньої дурості і темного варварства. (А. Б., 1903, декабрь 11, с. 3)

Всі рецензенти вистави сходилися на думці, що «п'єса була розіграна прекрасно». І в це хочеться вірити, адже чого вартий був зібраний міцний ансамбль високоталановитих акторів: П. Саксаганський — Ханенко, М. Садовський — Пиво-Запольський, І. Карпенко-Карий — Лобель, С. Тобілевич — Жозефіна і Л. Ліницька — Гандзя.

Роль Гандзі Л. Ліницькій дісталась з благословіння самого І. Карпенка-Карого. У листі до сестри Надії Л. Ліницька розповідає, як автор фактично налаштував її на цю роль:

Вчора вечором після спектаклю говорив довго зі мною Іван Карпович: «Хочу просити Вас, Любов Павлівна, полюбити мою Гандзю. Написав я цю п'єсу, Вас не знаючи, а вийшло, що вона прямо для Вас». І дав мені характеристику того часу — вимучений народ України, набіг татар і посполитів <...> І все переконував полюбити Гандзю: «У Вас схильності до трагедії, Ви піднімете Гандзю монументально, вічною пам'яттю великих страждань нашого народу». (Волошин, с. 4)

Надія І. Карпенка-Карого абсолютно здійснилась, і вже на другий день після прем'єри І. Карпенко-Карий у листі до дочок Ярини і Марії від 1 серпня 1903-го повідомляє про те, що прем'єра пройшла успішно і глядачі приймали добре, бо таких п'єс в репертуарі ще не було, через те публіка і актори були в настрої, а «Ліницька була дуже красива Гандзя і грала зовсім гарно» (Тобілевич І., 2012, с. 266).

Своєю серйозною і розумною грою Л. Ліницька зуміла привернути до образу Гандзі загальні симпатії глядацького залу. Артистка наголошувала, що Гандзя, ставши панею Запольською, не перетворилась у жахливу зрадницю. Перед глядачами і надалі діяла чудова красуня, яку любов до польського героя перетворює на людину, що намагається дати щастя своєму коханому, і заради цього вона змогла принести в жертву все, і на цьому шляху їй не може зупинити ні брат, ні навіть рідна мати. Коли Запольського приносять мертво-

го, вона рішуче кидається в безодню і гине. Рецензент вистави стверджує, що

своєю смертю Гандзя доказує чистосердечність зради. Так всесильне кохання справді все і всіх перемагає. П-ні Ліницька прекрасно зрозуміла цей ніжний і глибоко психологічний тип, і її гра наводить чарівне враження. (А. Б., *Киевское слово*, 1903, декабрь 11, с. 3)

Роль Гандзі Л. Ліницька виконувала 8 років, і заміни її не знайшлося, хоч спроби були. Ця роль справедливо стала не лише улюбленою для артистки, але і роллю для однієї артистки — Л. Ліницької, бо в інших колективах «Гандзя» навіть і не ставилась.

Ставши уславленою і улюбленою для публіки героїнею у виставах за п'єсами І. Карпенка-Карого, Л. Ліницька з радістю продовжувала співпрацю з турботливим і талановитим митцем до останніх днів його творчої діяльності, адже щасливо збувалися його настанови і пророкування стосовно зростання її акторської майстерності, а з його боку — митець в особі майстрині мав старанну ученицю і вірного й надійного сценічного партнера.

Під час багатолітньої праці у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого Л. Ліницька значно розширила свою акторську жанрово-стильову палітру творення сценічних образів і сформувала свій власний мистецький стиль. Актриса не належала до типу так званих природжених «нутряків», стихійних талантів. І Саксаганський, і Карпенко-Карий навчали її творити завжди цілком свідомо, добре розуміти: чому вона робить те чи інше і саме так, а не інакше. У результаті усі численні її сценічні персонажі завжди мали на собі ознаки свідомої творчості і твердого, глибокого розуму. Вона оволоділа вмінням своїм багатим від природи обдаруванням відтворювати сценічні постаті легко і надзвичайно переконливо. Артистка навчилася проникати в душу зображуваної особи, виробила здатність проаналізувати і виявити внутрішню сутність дійової особи, не нехтуючи жодною рисочкою її характеру.

І. Карпенко-Карий дбайливо підтримував у творчості Л. Ліницької тяжіння до романтичних злетів, до запального слова і до яскравих емоцій. Адже у творчій палітрі артистки виробився героїчний пафос, палкий темперамент та схильність до монументальності. І ті ролі, що дарувала їй доля та І. Карпенко-Карий, гучним успіхом хвилювали глядача і пробуджували в нього почуття. Багатолітнє творче і особисте спілкування Карпенка-Карого і Ліницької було активним і плідним для обох діячів української театральної культури.

Висновки:

Під час багатолітньої праці у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого Л. Ліницька значно розширила свою акторську жанрово-стильову палітру творення сценічних образів і сформувала свій власний мистецький стиль;

Актриса не належала до типу так званих природжених «нутряків», стихійних талантів. І Саксаганський, і Карпенко-Карий навчали її творити завжди цілком свідомо, добре розуміти: чому вона робить те чи інше і саме так, а не інакше. У результаті усі численні її сценічні персонажі завжди мали на собі ознаки свідомої творчості і твердого, глибокого розуму. Вона оволоділа вмінням своїм багатим від природи обдаруванням відтворювати сценічні постаті легко і надзвичайно переконливо. Артистка навчилася проникати в душу зображуваної особи, виробила здатність проаналізувати і виявити внутрішню сутність дійової особи, не нехтуючи жодною рисочкою її характеру;

І. Карпенко-Карий дбайливо підтримував у творчості Л. Ліницької тяжіння до романтичних злетів, до запального слова і до яскравих емоцій. Адже у творчій палітрі артистки виробився героїчний пафос, палкий темперамент та схильність до монументальності. І ті ролі, що дарувала їй доля та І. Карпенко-Карий, хвилювали глядача і пробуджували в нього почуття, мали гучний успіх. Багатолітнє творче і особисте спілкування Карпенка-Карого і Ліницької було активним і плідним для обох діячів української театральної культури і започаткувало основи національної театральної школи, адже і сьогодні єдиний мистецький університет України з честю носить ім'я талановитого сценічного майстра — Івана Карповича Карпенка-Карого.

Бібліографія

- Василько, В. (1957). *Спогади про Л. Ліницьку*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 176 с.
- Волошин, І. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд І. О. Волошина. № 1166. Опис № 1. Спр. 197. Лист Л. П. Ліницької до сестри Надії Яроцької. С. 4.
- Маринич, Г. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України / Архів народного артиста УРСР Г. Маринича. Інв. № 2733/2. С. 6.
- Мар'яненко, І. Любов Павлівна Ліницька (Машинопис). Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд І. О. Мар'яненка. Інв. № 7611. С. 2.
- Тобілевич, І. (2012). Лист до дочок від 1 серпня 1903 р. *Невідомий І. Тобілевич*. Кіровоград: «Імекс-ЛТД». 475 с.
- Тобілевич, С. (1957). *Мої стежки і зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 472 с.
- Чаговец, В. (1909, сентябрь 19). Бесталанная. *Киевская мысль*. С. 3.

- А. Б. (1903, декабрь 11). «Гандзя». Драма из часов Руины. *Киевское слово*. С. 3.
- И. Ж. (1891, февраль 28). Малорусская труппа. *Новороссийский телеграф*. С. 3.
- Е. Ф. (1891, февраль 19). Малороссийская труппа А. К. Саксаганского. *Новороссийский телеграф*. С. 4.
- Т. Р. (1891, декабрь 2). Товарищество малорусских артистов под руководством А. К. Саксаганского. *Одесские новости*. С. 4.
- (1891, февраль 19). Информация. *Одесский вестник*. С. 3.
- (1891, ноябрь 29). *Елисаветградский вестник*. С. 4.
- (1908, октябрь 26). Информация. *Минское эхо*. С. 3.
- (1911, ноябрь 10). Информация. *Киевский театральный курьер*. С. 8.
- (1915, ноябрь 2). Информация. *Одесский листок*. С. 4.
- Tobilevych, I. (2012). Lyst do dochok vid 1 serpnia 1903 r. *Nevidomyi Tobilevych*. Kirovohrad: «Imeks-LTD». 475 s. [in Ukrainian]
- Tobilevych, S. (1957). *Moi stezhky i zustrichi* [My paths and meeting]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. 472 s. [in Ukrainian]
- Chahovets, V. (1909, sentiabr 19). Bestalannaia [Untalented]. *Kyevskaia mysl*. S. 3. [in Russian]
- A.B. (1903, dekabr 11). «Handzia». Drama yz chasov Ruyny [«Handzia». Drama from the clock of Ruin] *Kyevskoe slovo*. S. 3. [in Russian]
- Y. Zh. (1891, fevral 28) Malorusaskaia truppa [Little Russian Troupe]. *Novorossyiskyi telehraf*. S. 3. [in Russian]
- E. F. (1891, fevral 19). Malorossyiskaia truppa A. K. Saksahanskoho [Malorossyiskaia truppa of A. K. Saksahanskyi]. *Novorossyiskyi telehraf*. S. 4. [in Russian]
- T. R. (1891, dekabr 2). Tovaryshchestvo malorusskykh artystov pod rukovodstvom
- A. K. Saksahanskoho [Association of little Russian artists under by guidance of A. K. Saksahanskyi]. *Odesskye novosti*. S. 4. [in Russian]
- (1891, fevral 19). Informatsiya [Information]. *Odesskyi vestnyk*. S. 3. [in Russian]
- (1891, noiabr 29). *Elysavethradskiy vestnyk*. S. 4. [in Russian]
- (1908, oktiabr 26). Informatsiya [Information]. *Mynskoe ekho*. S. 3. [in Russian]
- (1911, noiabr 10). Informatsiya [Information]. *Kyevskiy teatralnyi kurer*. S. 8. [in Russian]
- (1915, noiabr 2). Informatsiya [Information]. *Odesskyi lystok*. S. 4. [in Russian]

References

- Vasylo, V. (1957). *Spohady pro L. Linytsku* [Memories of L. Linytska]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. 176 s. [in Ukrainian]
- Voloshyn, I. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. *Fond I. O. Voloshyna*. № 1166. Opyt № 1, Spr. 197. Lyst L. P. Linytskoi do sestry Nadii Yarotskoi. S. 4. [in Ukrainian]
- Marynych, H. Muzei teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy / *Arkhiv narodnoho artysta URSR H. Marynych*. Inv. № 2733/2. S. 6. [in Ukrainian]
- Marianenko, I. *Liubov Pavlivna Linytska* (Mashynopys). Muzei teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. *Fond I. O. Marianenka*. Inv. № 7611. S. 2 [in Ukrainian]

Lesia Ovchieva

Lyubov Linytska — actress of I. K. Karpenko-Karyi Theater (To the 175th anniversary of the birth of I. Karpenko-Karyi)

Abstract. The statistic has a clear-cut mental performance of one of the leading figures of the Ukrainian theater — playwright, actor, director, organizer of theatrical information and theatrical teacher Ivan Karpenko-Karyi with actress Lyubov Linytska, who is more than 18 years she worked in the troupe of the Tobilevych brothers — P. Saksagansky and I. Karpenko-Karyi. It belongs to the second wave of luminaries of the Ukrainian classical theater.

An attempt was made for the first time to reconstruct the main roles of L. Linytska in the plays of I. Karpenko-Kary and to determine the commonality of their artistic views, which enriched the success not only of their troupe, but also of the entire Ukrainian theatrical culture.

Keywords: Ukrainian professional theater, drama, acting, stage direction, stage image.

Овчівса Леся Петрівна

Любовь Лыницкая — актриса театра И. К. Карпенко-Карого (К 175-летию со дня рождения И. К. Карпенко-Карого)

Аннотация. В статье рассмотрена многолетняя совместная деятельность одного из корифеев украинского театра — драматурга, актера, режиссера, организатора театрального дела и театрального педагога Ивана Карпенко-Карого с актрисой Любовью Лыницкой, которая более 18 лет работала в труппе братьев Тобилевича — А. Саксаганского и И. Карпенко-Карого. Она принадлежит ко второй волне корифеев украинского классического театра. Сделана попытка впервые реконструировать основные роли Л. Лыницкой в пьесах И. Карпенко-Карого и определить общность их художественных взглядов, что обогащало успех не только их труппы, но и всей украинской театральной культуры.

Ключевые слова: украинский профессиональный театр, драматургия, актерское искусство, режиссура, сценический образ.

Недін Лариса Миколаївна,
заслужена артистка України, доцент кафедри
акторської майстерності та режисури драми,
доцент кафедри сценічної мови. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Недин Лариса Николаевна,
заслуженная артистка Украины, доцент
кафедры актёрского мастерства и режиссуры
драмы, доцент кафедры сценической речи.
Киевский национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Nedin Larysa,
Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of
Actor Mastery and Dramas directing Department,
Associate Professor of the Stage Speech
Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ І ЗОВНІШНЬОЇ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ В ГУМОРИСТИЧНИХ ПЕРЕДАЧАХ ПОСТАНОВОЧНО- ІГРОВОГО ХАРАКТЕРУ. РАДІОМИСТЕЦТВО

Анотація. У статті розглянуто спектр внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в суміжній сфері діяльності драматичного актора — радіомистецтві, який з наукової точки зору раніше не досліджувався. Увага зосереджена на розважальних передачах постановочно-ігрового характеру, участь в яких значно розширює професійний діапазон і творчу палітру актора. Акцент зроблено на особливостях внутрішньої і зовнішньої техніки — як засобах виразності в радіопередачах гумористичного жанру.

Ключові слова: внутрішня техніка, зовнішня техніка, радіо, актор, режисер, ритм, перевтілення, «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час».

Постановка проблеми та її актуальність.

Коли говоримо про фахове, професійне виховання актора, слід акцентувати, що жоден майстер-педагог, як і театральна школа загалом, не можуть надати конкретного рецепту творчості, щоб навчити грати. Основа навчального процесу — створення необхідних умов шляхом усунення внутрішніх і зовнішніх перешкод, які, як правило, виникають на шляху початківця (студента) до органічної творчості. Навчитися творити (грати) лише завдяки технічним прийомам неможливо. Але можливо і треба створити сприятливі умови для розкриття потенціалу закладеного таланту.

Відомо, що єдиним інструментом актора є його психофізика. Отже, цей «інструмент» має бути

здатним сприймати творчі імпульси, тобто народжувати, відтворювати логічні дії, а для цього треба професійно удосконалювати внутрішню (психічну) і зовнішню (фізичну) складові. Ось чому в акторській освіті є надважливими поняття «внутрішня техніка» і «зовнішня техніка». Внутрішня техніка актора — це вміння створювати необхідні психічні умови для органічного народження дії. Зовнішня техніка — це техніка мовлення, постановка голосу, ритміка, пластика і т.д. — ряд навичок і вмінь, які є зовнішньою технікою. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» техніка мають «взаємопроникати», взаємодіяти. Лише за таких умов актор володітиме надважливою складовою професії — чуттям і відчуттям сценічної правди і форми.

Мова театру універсальна, саме тому театр органічно «прижився» і в телевізійному просторі, і як складова радіомистецтва, не лише у вигляді трансляційних записів, а й таких жанрових форм, як телетеатр і радіотеатр. А це розширило професійне поле діяльності актора.

Мета статті — розкрити специфіку акторської техніки в суміжній сфері діяльності драматичного актора — радіомистецтві, акцентуючи увагу на особливостях внутрішньої і зовнішньої техніки як засобах виразності в радіопередачах гумористичного жанру.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 90-х років ХХ століття яскраво простежується тенденція відсоткового збільшення в теле- і радіоефірі розважальних передач, шоу. В наш час їх багато, як грибів після дощу. Можна сміливо стверджувати, що передвісниками в інформаційному просторі, зокрема радіо, були гумористичні передачі постановочно-ігрового характеру «Від суботи до суботи» та «А ми до вас в ранковий час». Автором ідеї та редактором цих передач був журналіст Григорій Мельник.

З 1968 року на хвилях першого каналу Українського радіо щосуботи звучала передача «Від суботи до суботи», яка дуже швидко набула популярності. Всі організаційно-творчі процеси (від редакторського задуму до виходу в ефір: сценарій, робота з позаштатними авторами-гумористами, сатириками, режисером-постановником, акторами, музичне оформлення, прем'єри, інтерв'ю) здійснював і контролював Г. Мельник. Тільки через дев'ять років з появою передачі «А ми до вас в ранковий час», яка звучала в ефірі спочатку щосуботи і щонеділі, а згодом щодня, долучилися журналісти-редактори Віктор Герасимов, Інна Цацко, Людмила Оніщенко. Режисери-постановники Володимир Бохонко та Юрій Дзюба запросили до співпраці акторів, серед яких Степан Олексенко, Анатолій Пазенко, Олег Комаров, Ірина Дука, Ада Роговцева, Зоя Віхарева, Анатолій Васильєв, Наталя Лотоцька, Інна Єрмоленко.

...Для створення «рейтингового обличчя» програми за справу взялися наші незабутні гумористи: Андрій Сова, Павло Глазовий, Тарапунька і Штепсель (Юрій Тимошенко, Юхим Березін). Позивні цих передач лунали в кожній сільській домівці, з вікон міських квартир, запрошуючи слухачів у світ дотепного слова, музики, даруючи людям гарний настрій. Інтермедії, фейлетони, гуморески, усмішки, які звучали в передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», одразу ставали популярними, їх переписували,

передавали з вуст у вуста, виконували на концертних майданчиках ... (Недін, 2020, с. 121–129)

Як стверджував театральний режисер Е. М. Митницький, «... сьогодні про сьогодні дуже важко писати. Інакше це буде на злобу дня, це будуть куплети або анекдоти... І тому режисурі не уникнути певної майже месіанської заангажованості». (Митницький, 1998, с. 27) Так ось, те, що для театру було і є небезпечними тенденціями, в жанрі розважальних передач було і залишається актуальним. Розважально-епатажний елемент завжди домінує.

Очолити у 1995-му році редакцію розважальних Українського радіо, довелося авторці цієї статті Ларисі Недін успадкувати й обов'язки керівника передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», які виявились довгожителками ефіру. Вони не лише не втратили своєї актуальності, а й стали ще популярнішими, оскільки демократичні зміни в незалежній Україні вплинули на процеси, пов'язані зі свободою слова. Редакторські обов'язки на той час перебрали на себе Ігор Стратій та Олена Терентьева, до режисерської групи приєдналися Василь Обручов і Юрій Ємельяненко.

У 2001–2002 роках відбулась реорганізація структури Українського радіо. Впроваджувалися ринкові моделі в структуру мовлення. «Старе» радіо відходило в минуле, народжувалось радіо не лише як ефірна структура, а й як продюсерський центр. З'явилась потреба у позаефірній діяльності — концерти, творчі зустрічі, конкурси, ювілейні мистецькі заходи, в яких брали участь ті ж актори, які записували передачі в студії. Унаочнилась, увиразнилась природа відмінностей акторського існування (діяння) на сцені, тобто в звичних умовах, і в процесі запису в радіостудії передач постановочно-ігрового характеру.

У 2005 році режисерами-постановниками передач стали Зінаїда Журавльова (мала великий досвід роботи в цьому жанрі, оскільки довгий час була ведучою і співрежисером телевізійної програми «П'ять хвилин на роздуми»), Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко, постійними ведучими — Лариса Недін, Олександр Сафонов, голосову палітру творили Тамара Стратієнко, Леонід Марченко, Людмила Ігнатенко, Василь Довжик, пізніше приєдналися Євгенія Гулякіна, Василь Черношкур, В'ячеслав Махлай, Анатолій Гнатюк, Вадим Полікарпов, Софія Гордійчук, Дмитро Коростильов, Карина Сухорукова, Валерія Бондарук.

Специфіка передач, про які йдеться, полягає в тому, що редактор — автор сценарію — добирає

короткі літературні дотепи, оповідки, усмішки, гуморески, анекдоти, зрідка невеличкі фейлетони, актори ж мають їх не просто озвучити, а й зіграти. В одному випуску передачі актор може зіграти 5–7 ролей. Оскільки радіо не дає можливості бачити, то головним засобом виразності залишається тільки голос, який передає згусток емоцій персонажа, його характер. Оскільки репетиційний період запису передач зведений до мінімуму, то вивчення дійсності, яка відображена в образах, аналіз матеріалу, закладеного драматургом, письменником, методологія роботи актора, яка передбачає в театрі тривалий репетиційний період, тут зводиться до проб перед мікрофоном. Момент творчого перевтілення, тобто народження образу, відбувається дуже швидко, почасти імпровізаційно, в стилі стенд-апу (реалії не лише сьогодення: записи кількох випусків передачі відбуваються за півтори-дві години, актори приходять до студії або до ранкових репетицій в театрі, або між репетицією і виставою). Тобто на радіо відсутній тривалий, напружений, усвідомлений репетиційний період роботи актора над роллю, який є основою творчого акту в театрі. На перший план виходить така складова професії, як гостра характерність, яка допомагає активно, миттєво розкривати дійову природу подій. Голосова, тембральна характерність — це особливий вид таланту. Актор лише голосом передає, скажімо, фізичне самопочуття, вік, фізичний стан, а слухач домальовує своєю уявою образ, перетворюючи все почуте в стрічку бачення в своїй свідомості.

Дивитися — заняття пасивне, бачити — активна життєва дія. В процесі запису передач, прочитавши літературний матеріал, актор, який грає перед мікрофоном, усвідомлено працює за схемою: бачити — означає поєднати зір і думку в одному фокусі, уявляючи те, про що йдеться, оскільки в радіостудії не вибудовують мізансцен, тут немає фізичної дії героїв, не звучить музика, яка створює атмосферу, немає екрана, де можна бачити, що і де відбувається і т.д. Все передається лише голосом.

У розважальних передачах особливу роль відіграє темпоритм. Насправді, дуже важко навчити актора розуміти, що таке внутрішня зміна. Вона визначається ритмом. Часто режисер робить зауваження: не той темпоритм, змініть темпоритм. Далеко не кожен це розуміє. Темп — це рух зовнішніх речей у процесі мізансценування, а ритм — це швидка внутрішня реакція. Скажімо, людина, яка чогось прагне, існує інакше, ніж байдуха. Проблема перевтілення є, почасти, пробле-

мою ритмічної зміни. Оскільки на радіо відсутні зовнішні засоби виразності, то швидко перевтілення в героїв анекдотів, гуморесок, оповідок, усмішок відбувається завдяки зміні внутрішнього ритму. Декому це дане від природи (характерність). Ритм — це дієвість, коли актор розкриває в собі можливість змінитися. Актори з вузьким творчим діапазоном мають обмежені можливості. Радіомікрофон це відразу увиразнює. Такі актори не приживаються в творчих командах, які працюють у розважальному жанрі.

Актор має бути емоційним, тобто на сцені потрібно вміти мислити, але мислення сконцентроване, емоційно забарвлене. Ще більше воно необхідне у постановочних розважальних радіо-передачах, бо гумористичний, сатиричний жанр передбачає глибокі підтексти, паралелі, відверті натяки, провокативність. Засобами виразності стають голосові контрасти, відтінки, напівтони чи яскрава характерність.

Загальновідома істина: актор повинен володіти голосом і тілом. Коли додати внутрішню наповненість — перед нами непересічна акторська індивідуальність. Та будьмо відверті, десь після тридцяти років більшість драматичних акторів не самовдосконалюються, не працюють над собою. Недарма побутує думка, що з-поміж виконавців, саме актори найлінійші. Приміром, оперний співак хоч і не часто виходить на сцену, та щодня тренується — співає гами, вокалізи, повторює свої арії. Музикант теж щодня вправляється на своєму інструменті. Соліст балету щодня працює в балетному залі біля станка. Драматичні актори далеко не завжди «розігривають» свій мовний апарат перед виставою. Опанувавши ази техніки в студентські роки, дозволяють собі не тренуватися або ж замало працювати над собою. У будь-якій сфері діяльності небажання самовдосконалюватись — ознака непрофесіоналізму. Всі актори, без винятку, хто в різні роки працював над створенням передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», стверджували, що саме постійні радіозаписи змушували відпрацьовувати мовно-голосові комплекси вправ, що допомагало підтримувати професійну форму, а це, безумовно, позитивно позначалось і на роботі в театрі.

Існує ще одна професійна проблема — акторські штампи. Не повторюватися надзвичайно складно навіть дуже обдарованим акторам, майстрам. Та й вдалі знахідки з часом стають штампами, бо вони вже перевірені на публіці й актор свідомо їх застосовує. В аудіомистецтві досить часто штамп тотожний амплуа. Скажімо, раніше ролі

дітей озвучували не діти, а професійні актори, частіше, які працювали в Театрі юного глядача. І роками актрису чи актора запрошували на записи саме тому, що вони вмiли це робити феноменально. Або ж такий приклад: не кожен актор вмiє органічно зіграти п'яну людину, щоб при цьому мова була розбірливою (для радіо це надважливо). Знову ж, режисер запрошує актора, у якого це завжди добре виходить. І хоч це штамп, але доречний і необхідний в тій чи іншій передачі. Це той випадок, коли знайдено спільну мову режисера й актора і не доводиться витратити дорогоцінний студійний час, щоб когось вчити чи показувати, як треба, записуючи багато дублів.

Процес творчості має відбуватися в умовах взаємної симпатії, тому всі режисери-постановники передач, про які йдеться в статті, завжди добирали «своїх» акторів, творили «свою» команду. Створення атмосфери товариських взаємин — найважливіша передумова творчості. Такі взаємини обов'язкові й зумовлюють етику і професіоналізм не лише в театрі, а й у процесі роботи на радіо. Чому актори мали за честь записуватись у радіопередачах? Адже не йшлося про головні, масштабні ролі. В гумористичних передачах всі ролі невеличкі, за театральними мірками — епізодичні. Але ці передачі популярні, акторів упізнають за голосом. А для того щоб 45-хвилинна передача звучала як на одному подиху, щоб залишала в свідомості слухача позитивні емоції, приємні враження, вона має бути бездоганною як мистецький, творчий продукт. Це досягається ансамблевою роботою: редактор — сценарист — режисер — актор, музичний редактор. Найважливіша роль у цьому ланцюжку відводиться акторові, який втілює задум сценариста і режисера. Наведу лише декілька прикладів. Багато років ведучою передачі «Від суботи до суботи» була народна артистка України Наталя Лотоцька. Вона навіть ображалась, що, маючи чималий послужний список зіграних ролей у театрі, популярною стала завдяки передачі. Хоч куди б приїздив з гастролями театр ім. І.Франка, її зустрічали словами: «То це ви ведуча програми «Від суботи до суботи!». Те саме було і в творчій долі акторів театру ім. Лесі Українки — народних артистів України Анатолія Пазенка, Олега Комарова.

Завдяки точним завданням режисера, актор перед мікрофоном вибудовує зі слухачькою аудиторією (яку не бачить) безбар'єрний зв'язок, своєрідний дует. Це неабиякий хист. Симбіоз внутрішньої та зовнішньої акторської техніки створює емоційне поле у свідомості самого актора й

має передаватися слухачеві. Пошук виражальних засобів зводиться до віртуозного володіння голосом. Текст передачі — це не лише привід для ефірного (радіо) існування актора, а зміст життя героїв інтермедій, коло думок, напрямок мислення, безперервність пошуку думки «між рядками» майстром, в тексті — дешифрація. В гумористичному, сатиричному жанрах важливіше те, про що не написано, але заради чого писалось. Для цього потрібна переконливість, особиста мета, зрештою, актор-особистість, у якому гармонійно поєднуються професіоналізм і суто людське наповнення. Не завжди актор, який є цікавою, яскравою (харизматичною) особистістю в житті (дотепник, майстер розповідати анекдоти), органічний у розважальних передачах. Випробування (кастинги) проходять ті, хто володіє умінням думати перед мікрофоном, бачити події, чути партнерів, має досконало розвинену внутрішню техніку, а найголовніше — вмiють проектувати на свій внутрішній екран. Фантазія такого актора народжує нескінченні картинки. Такий актор обов'язково живе в ритмах часу, відчуває ці ритми, реагує на всі події, що з ним відбуваються, пам'ятає що ці події відкрили нового. Працюючи в розважальних передачах, треба вмiти розпізнавати природу почуттів, властиву письменникові-гумористу, сатирику, зрештою, часу, характеру. Це дуже важлива здатність. Навчити цьому вкрай складно. Це радше зі сфери понять «обдарованість», «талант».

Професіоналізм актора — це не лише сума технічних прийомів. Психотехніка потрібна, але «демонструвати» слухачеві її не слід. Вона має проявлятися в особистому осягненні життєвих подій і відгуку-вібрації. Психотехніка — це головний інструмент дієвого аналізу. Зовнішня техніка не має зводитись до демонстрації, скажімо, поставленого голосу (хоч радіо провокує до подібного). Красивий голос — це чудово, але сам по собі він не має цінності, як і красива зовнішність. Голос має бути інструментом, який допомагає створювати характери. В акторові найцінніше — це громадянська позиція, усвідомлення і розуміння політичних і моральних процесів у суспільстві. Коли артисти, задіяні в передачах, концертували, приїздили на творчі зустрічі, глядачам найбільше запам'ятовувалися виступи народних артистів України Анатолія Литвинова та Анатолія Демчука, бо в їхньому репертуарі переважали твори на політичні теми. Глядачі чітко вгадували, про кого і про що йдеться, хоча жодного разу не звучали конкретні прізвища. Артистів часто просили виконувати інтермедії на «біс».

Дуже часто плутають поняття «акторська особистість» і «типажність». Коли драматург пише п'єсу, він розраховує на конкретну індивідуальність, яка, використовуючи свій внутрішній потенціал, може донести думку автора і без великих монологів, без додаткових ремарок-вказівок. Індивідуальність, яка збуриє емоційний світ глядача, викличе співпереживання. Коли ж говорити про гумористичні передачі, то тут експлуатується саме творча акторська типажність. Скажімо, знайий український письменник-гуморист Павло Прокопович Глазовий, який тісно співпрацював з редакторами Українського радіо, створюючи усмішки, гуморески, інтермедії для розважальних передач, часто сам редагував свої твори, враховуючи типаж того чи іншого актора, який мав виконувати його твір. До таких же прийомів вдавались автори Степан Олійник, Петро Ребро, Василь Юхимович.

Сучасні ритми життя диктують моду залучати глядача у «креативне» поле. В театрі актор останніх десятиліть перестав бути людиною в земних запропонованих обставинах. Дедалі частіше це лише «упаковка тіла». Телебачення цьому сприяє. Радіо намагається опиратися. В програмах художнього мовлення фундаментом творчого процесу залишається ідея, як головна думка твору. На телебаченні «обгортка» давно витіснила суть, про що свідчить засилля різноманітних шоу. Радіо, спираючись лише на слухоряд, утримує слухача довершеністю художнього слова. Поки що це ще вдається, але тенденції останнього десятиліття невтішні.

Розважальні передачі на радіо завжди мали глибинне наповнення. Гіпертрофований ігровий стиль життя в сьогоденні змінює ідеали духовності й краси швидше, ніж вони встигають сформуватися в людині. Гумор і сатира — це застереження, заклик. Змінюється наше життя, змінюється обличчя театру, змінюються тенденції і в засобах виразності. В радіоефірі однозначно. У постановочних програмах ігрового характеру це — пошуки в голосоведенні, ритмізація мови, особлива увага до використання резонаторів, осучаснення класичних текстів — адаптація, відверта проєкція на сьогодення, інтонація і манера спілкування, наближені до побутових. Сьогодні в гумористичних передачах переважають теми: свобода, політика, сім'я та держава, особистість і суспільство, звичайна пересічна людина, які переплітаються в тугий вузол залежностей.

«Ну що б, здавалося слова...» — загальновідомий вислів Т. Г. Шевченка.

...Швейцарський лінгвіст ІХ ст. Ф. де Сосюр стверджував, що значення слів перебуває не у взаємозв'язку між річчю та її назвою, а в тонкішому поєднанні поняття та його звукового втілення — в акустичному образі. Пов'язує поняття і його звукове відображення слухач — і звідси впливає, яке значення він надає почутому. (Кужельний, 2018, с. 426).

У короткій гумористичній формі, яка переважає в розважальних передачах, кожне слово дороге, значуще. А це складно, оскільки прикмета часу — суміш стилів і жанрів.

Акторська професія має багато складових, одна з них технічна, яка допомагає вправлятися в інтерпретаціях текстових форм. В ансамблевій роботі в розважальних передачах має відчуватися напрацьована дикційна вправність, легкість, широкий діапазон голосових можливостей, тембрального забарвлення. Актор повинен володіти вмінням імпровізувати і водночас бути сконцентрованим на партнерах. Особливість спілкування в радіоефірі — це діалог з партнером, який тут, у студії, поряд, і зі слухачкою аудиторією, яку не бачиш, її потрібно уявляти, дуже «реально» в своїй уяві бачити і чути: як вона реагує на дотепи, як сміється. Від цього залежатиме дієвість словесна. Актор, який записує, виконує, грає інтермедії, має бути пов'язаний зі слухачем, якого не бачить, начебто мотузками, відчувати реакцію, яка має народитись у слухача, має «занурювати» у вир подій усмішок, анекдотів і, як феноменальний кулінар, «приправляти» все мовлене потрібними дозами прянощів. Часто шанувальники на творчих зустрічах розповідають, що під час звучання передачі, вони вступали в діалог, відповідали на запитання, у них народжувались якісь репліки... Це найцінніше. Мета досягнута. Творчій групі вдалося створити дійство і задіяти слухачів, впливати на них, викликати в них відповідні емоції, враження, думки. Є й небезпека — впасти в перебільшення, а перебільшення, награвання, кривляння вбивають сміх.

У житті спілкування між людьми відбувається невимушено, природно. Щоб грати на театральному кону, доводиться вчитися театральним законам. Щоб працювати в радіоефірі актором у розважальних передачах, треба навчитися відчувати нюанси зовнішньої та внутрішньої техніки, зважаючи на жанр (гумор, сатира), на відсутність пластичних, мізансценічних процесів, на взаємодію з уявною аудиторією. Обов'язкова умова — володіння всіма голосовими регістрами (верхній, середній, нижній), вміння легко переходити

з одного в інший, без напруги, вільно, непомітно для слухача. «Практика засвідчує, що інтонаційно вбога мова найчастіше народжена відсутністю у актора не лише виразних голосових даних, а й яскравого бачення, багатой творчої фантазії, справжньої словесної дії», — зазначає заслужена артистка України Зоя Віхарева — доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. (Віхарева, 2005, с. 4) Повнозвучний голос, широта діапазону, реєстри, голосова гнучкість, легкість, рухливість дають можливість збагачувати звукову палітру, а бездоганна дикція і чітка артикуляція допоможуть фахово, професійно працювати з мікрофоном, спрямовувати свою творчу уяву, увагу і хист на створення художніх образів. Актор наділяє героїв своїм голосом, через який «оживляє» їх. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проєктується на героя, робить його зримим. І, мабуть, найголовніше — в розважальних передачах можуть працювати актори, які мають почуття гумору, вміють бачити в трагічному смішне і трагічне в смішному, відчувають міру, щоб гумор не перетворився на брутальність, несмак. Цьому навчити неможливо. Цю науку осягає кожен самостійно.

Висновки. Універсальна мова театру значно розширює професійне поле акторської діяльності. Радіомистецтво — особливий вимір акторського існування. За повної відсутності зовнішніх виражальних засобів драматичний актор, завдяки прийомам внутрішньої техніки та голосу, може створювати образи героїв, які «оживають» в уяві слухача. Розважально-епатажна складова гумористичних постановочних передач ігрового характеру за відсутності репетиційного процесу, потреба імпровізувати в стилі стенд-апу вимагають від сучасного актора вміння вибудовувати безбар'єрний зв'язок зі слухачем, якого не бачить, творити емоційне поле в своїй свідомості й уяві та передавати слухачеві. Це надскладний, але можливий рівень майстерності актора.

Гумор і сатира як такі творились багатьма людьми впродовж багатьох віків. Безліч усмішок, гуморесок, анекдотів, жартів, афоризмів, приказок, гострих і дотепних висловів як безіменних авторів, так і людей зі світовими іменами, були

озвучені акторами в розважальних передачах. Найпопулярнішими були рубрики «Народ скаже як зав'яже», «Таланти й шанувальники», «Без жартів», «Ох, ці жінки», «Сімейна проза», «Серйозно про сміх», «Усмішки поважних», «Що то за субота без новеньких анекдотів», «Одним рядком». Самобутньо, яскраво, а часом і неповторно грали своїх героїв талановиті актори.

Передачі «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» виявились довгожителками. Перша звучала на хвилях Українського радіо впродовж сорока п'яти років, друга — сорока. В житті все змінюється, немає нічого вічного. В 2017 році відбулась реформа ЗМІ, реорганізація — зникли державне телебачення і радіо. Натомість з'явилося суспільне мовлення — ПАТ Національна теле-радіокомпанія. З'явилися і нові концептуальні вимоги мовлення, формати. Більшість передач було «згорнуто» як проєкти. Вищезгадані програми залишились в історії художнього мовлення, українського радіомистецтва, а з ними й імена непере-січних творців, які впродовж десятиліть дарували радіослухачам веселий сміх і хороший настрій.

Бібліографія

- Недін, Л. Сфери продюсування та продюсерські моделі у сучасному драматичному процесі. Радіомистецтво. *Зб. наукових праць «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги»*. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 121–129. 486 с.
- Митницький, Е. *Ми живемо, доки любимо*. Київ: Максимум, 1998. С. 27.
- Кужельний, О. *Самосвітне Сузір'я. Театральна хроновізія*. Київ: САМІТ-КНИГА, 2018. С. 426.
- Віхарева, З. *Робота над віршем та логічний аналіз тексту*. Київ, 2005. С. 4.

References

- Nedin, L. (2020). Sfery prodiusuvannia ta prodiusrski modeli u suchasnomu dramatychnomu protsesi. [Spheres of producing and producer models in contemporary drama process]. *Radiomystetstvo. Zb. naukovykh prats «Diiainist produsera v kulturno-mystetskomu prostori 21 stolittia: tvorchi dialohy»*. Kyiv: NAKKKiM. Pp. 121–129. [in Ukrainian]
- Mytnytskyi, E. (1998). *My zhyvemo, doky liubymo*. [We live till we love]. Kyiv: Maksymum. C. 27. [in Ukrainian]
- Kuzhelnyi, O. (2018). *Samosvitne Suziria. Teatralna khronoviziia*. [Theatrical chronovision]. Kyiv : Samit-Knyha. C. 426. 496 c. [in Ukrainian]
- Vikhareva, Z. (2005). *Robota nad virshem ta lohichnyi analiz tekstu*. [Work on the verse and logical analysis of texts]. Kyiv. P. 4. [in Ukrainian]

Larysa Nedin

Features of internal and external acting technique in comedy shows of stage-feature character. Radio art

The article examines the little-studied range of internal and external acting techniques in the related field of activity of a dramatic actor — radio art. Attention is focused on entertainment programs of staging and feature nature, participation in which significantly expands the professional range and creative palette of the actor. Emphasis on the features of internal and external technology as a means of expression in radio programs of the comedy genre.

Keywords: internal technique, external technique, radio, actor, director, rhythm, reincarnation, «From Saturday to Saturday», «We come to you in the morning».

Недин Лариса Николаевна

Особенности внутренней и внешней актёрской техники в юмористических передачах постановочно-игрового характера. Радиоискусство

Аннотация. В статье рассмотрен спектр внутренней и внешней актерской техники в параллельной сфере деятельности драматического актера — радиоискусстве, который с научной точки зрения не исследован. Внимание сосредоточено на развлекательных передачах постановочно-игрового характера, участие в которых значительно расширяет профессиональный диапазон и творческую палитру актера. Акцент поставлен на особенностях внутренней и внешней техники — как средствах выразительности в радиопередачах юмористического жанра.

Ключевые слова: внутренняя техника, внешняя техника, радио, актер, режиссер, ритм, перевоплощение, «Від субботи до субботи», «А ми до вас в ранковий час».

Бубнова Вікторія Вікторівна,
аспірантка кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Бубнова Вікторія Вікторівна,
аспірантка кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Viktoriia Bubnova,
Postgraduate Student of the Theater Studies Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИТЦЯ: АВТОРИ, ТИПОЛОГІЯ, ГЕРОЇ (За матеріалами журналу «Український театр» 1970–1980-х років)

Анотація. У статті зроблено аналіз особливостей жанру театральної критики — творчого портрета митця у період 1970–80-х рр. Аналіз спирається на публікації у центральному професійному театральному виданні — журналі «Український театр». Визначені основні автори, герої, запропонована типологія: історичний портрет, ювілейний портрет, портрет в одній ролі, портрет-інтерв'ю, портрет-особисте ставлення, портрет-відгук, колективний портрет.

Ключові слова: жанри театральної критики, творчий портрет, театрознавство, театральна критика, український театр.

Постановка проблеми та її актуальність.

За останні тридцять років система підготовки театрознавців у закладах вищої освіти України майже не змінювалась — вона базується на тих самих принципах і долає ті самі проблеми, що були визначені ще у 1980-х роках і з часом тільки загострювались. Практика театральної критики 1970–80-х років, тісно пов'язана з вимогами радянського суспільства і тогочасною ідеологією, не є достатньо вивченою і потребує осмислення. Важливими для вивчення є жанри театральної критики, що переважали на сторінках періодичної преси, серед яких один з найпоказовіших — творчий портрет.

Розглядаючи матеріали у жанрі творчого портрета, видрукувані на сторінках журналу «Український театр», виникає необхідність відповісти на такі питання:

Яку частку від загального обсягу театраль-но-критичних матеріалів становив творчий портрет і чи можливо передбачити, як це було врегульовано редакцією журналу?

Хто найчастіше писав творчі портрети — театрознавці, мистецтвознавці, інші митці?

Хто саме потрапляв у поле зору театральної критики — актори, режисери, представники інших театральних професій і цехів?

Чи можна окреслити типологію творчого портрета за означений період?

Які творчі портрети вирізняються нетиповим стилем подачі та оригінальністю задуму?

Чи можливо визначити, за якою схемою був побудований творчий портрет митця?

Мета статті. Проаналізувати, як був представлений жанр творчого портрета на сторінках журналу «Український театр» — провідного фахового видання України — упродовж 1970–1980-х років, окреслити типологію творчого портрета, визначити основних авторів, виявити особливості стилю написання матеріалів у цьому жанрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема жанрів української театральної критики другої половини ХХ століття є маловивченою. Мистецтвознавці здебільшого звертаються у сво-

їх працях до періоду XIX — першої половини XX ст. — О. Клековкін, Ю. Полякова, В. Собіянський, А. Коржова, М. Гарбузюк, а період 1970–80 років лишається майже не висвітленим.

Питання методології, основні принципи аналізу явищ театральної культури піднімає у своїх працях О. Клековкін. У статті «Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі», що написана на матеріалі текстів П. Руліна, присвячених аналізу творчості М. Заньковецької, він відзначає, що

<...> літературний (творчий) портрет, недостатньо чітко артикульовано, що й вимагає уточнень предмета театрознавства і театральної журналістики — кола питань, на які намагається отримати відповіді театрознавство, а які залишає критиці. (Клековкін, 2019, с. 9)

А у навчальному посібнику «Театрознавство: Предметне поле» автор, спираючись на публікації П. Руліна, М. Вороного, В. Хмурого, Вс. Чаговця, В. Василька та інших, розглядає саме жанрові особливості літературного (творчого) портрета, пропонує різні шляхи до визначення предмета дослідження під час його написання та розробляє умовну типологію — академічний портрет, популярний, ідеологічний, белетристично-«поетичний» і методологічний (Клековкін, 2019, с.114). Автор аналізує жанр творчого портрета з точки зору театрознавства. А творчі портрети, надруковані у журналі «Український театр» у 1970–80-х роках, є театральнo-критичними публікаціями, орієнтованими на вимоги часу (від ідеологічних змін у країні до орієнтації на пресу «швидкого реагування» — тексти до певних дат, ювілеїв, прем'єр, газетні формати), тож за цією типологією усі їх можна було б умовно віднести тільки до такого типу, як «популярний аналіз».

Театральну критику 1970-х років досліджував В. Неволов. У дисертації він концентрується на таких питаннях: хто є авторами публікацій у періодичній пресі, чому рецензії несвоєчасні, чому наявна тематична вибірковість до одних і тих самих колективів. Говорячи про жанри, В. Неволов зауважує:

українська театральна критика <...> не завжди також користується різноманітними жанровими можливостями. Основним жанром (34%) була стандартна рецензія, <...>, 12 % склали проблемні статті, 17% — творчі портрети. (Неволов, 1988, с.15)

Для уточнення вимог, які висувалися до творчого портрета у театральній критиці, звернімося до навчальних посібників 1970–80 років.

У «Методичних вказівках до виконання семінарських робіт з театральної критики», що були затверджені Управлінням кадрів і навчальних закладів Міністерства культури СРСР у 1969 році, заплановано дві праці, що являють собою по суті творчий портрет. На 3 курсі у I семестрі — «роботу про одного актора у 2–3-х ролях, що дозволяє узагальнити найхарактерніші риси його творчості, визначити особливості акторської індивідуальності» (Хайченко, 1969, с. 7) обсягом 8–10 сторінок — така робота мала б стати містком до написання згодом аналізу вистави. А на 4 курсі передбачався «Творчий портрет сучасного радянського актора, режисера, драматурга, критика, театрального художника» обсягом до 1 авторського аркуша (24 сторінки).

Вказівки містять лише узагальнені рекомендації: праця має містити огляд творчого шляху діяча, написаний на основі вивчення матеріалів — статей, рецензій, архівів, інтерв'ю з митцем та з його оточенням, а в основній частині — власні спостереження, спроби виявлення особливостей творчого стилю.

У «Методичних вказівках до програми семінару “Театральна критика” для театрознавчих факультетів театральних вузів», виданих у 1978 році, написання творчого портрета передбачається лише на третьому році навчання. Рекомендації подібні, тільки підсилені цитатами з праць К. С. Станіславського та посиланнями на програму КІПС.

«Методичні вказівки до семінару “Театральна критика” для театральних інститутів зі спеціальності №2217 “Театрознавство”» 1986 року — найзмстовніші й містять конкретніші поради: як аналізувати роботу актора і режисера, як обрати митця для своєї роботи. Але в жодному з підрозділів не вказано такий жанр, як «творчий портрет», лише — «аналіз роботи актора», «аналіз роботи режисера».

До проблем театральної критики звертались також у своїх статтях провідні театрознавці та театральні критики окресленого періоду — Ю. Бобошко, С. Васильєв, С. Веселка, В. Заболотна, Н. Єрмакова, Р. Коломієць, В. Неволов, Л. Новоселицька, А. Поляков, Л. Приходько, М. Соколянський, і практики театрального мистецтва (О. Барсегян, В. Добровольський, О. Кусенко, Є. Пономаренко, Д. Чайковський). Авторі зазначають, що критика описова, не вмє аналізувати акторські роботи:

саме актор стає тим рубежем, на якому закінчується потік красномовності і рецензенти друж-

но переходять на стиль лаконічний, трохи не телеграфний: “оригінально вирішено”, “вдало передає”, “правильно намічено”, “яскраво окреслені”, “помітна удача”, “колоритна постать”, “економічно і вражаюче”. (Приходько, 1970, с. 25)

Час від часу у статтях піднімають і питання жанрів театральної критики (А. Поляков, В. Неволов), а щодо творчих портретів, то зазначають, що цей жанр є одним з найпоширеніших у пресі, але «Тут критика чи не найбільше схильна до компліментарності» (Поляков, 1984, с. 5), що «елейні “ювілейно-портретно-монографічні” статті дедалі впертіше тіснять статті проблемні, оглядові...» (Неволов, 1985, с. 14), що «віддається перевага “оціночній” методи. Причому хорошими вважаються позитивний відгук і той критик, який його висловив» (Єрмакова, 1986, с. 4).

Виклад основного матеріалу. У січні 1969 року було оприлюднено Постанову секретаріату ЦК КПРС «Про підвищення відповідальності керівників органів друку, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури і мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, що публікуються, та репертуару». Це було пов’язано з процесами, які відбувались у державі: після певних свобод для митців у 50–60-х роках (Фестивалі молоді і студентів у Москві, читання віршів молодих поетів біля пам’ятників Пушкіну і Маяковському, поява на сцені нової радянської драматургії (і навіть зарубіжних п’єс), відкриття літературних журналів, вихід у прокат кінострічок, що піднімали досі замовчувані проблеми радянського суспільства тощо), починається поступовий процес «закручування гайок». Це можна простежити за низкою публікацій у пресі, згаданих, приміром, у монографії В. Фіалка: «У пресі друкувалися статті, де говорилося про втрату театром свого обличчя, найкращих традицій» (Фіалко, 2016, с. 51). Тож цілком послідовним видається Наказ голови комітету по пресі при Раді Міністрів Української РСР, датований 10 квітня 1969 року, про те, що у відповідності з постановою директивних органів з січня 1970 року на базі журналу «Мистецтво» і додатка до нього «Новини кіноекрана» видаватимуться чотири самостійних видання, одне з яких — журнал «Український театр», що журнал є органом Міністерства культури УРСР і Українського театрального товариства. У наказі також врегульовано, що датою заснування журналу треба вважати 1936 рік. Наказ підписано Головою Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР М. Білогуровим [ЦДАМЛІМ України. Фонд 980, опис 1, справа 1, с.1].

Цілі та завдання журналу «Український театр» було висловлено у №1 1970 року у статті І. Чабаненка «Роздуми про майбутнє журналу»:

Звичайно, журналу “Український театр” доведеться одразу братися, і не абияк, за розгляд того, що робиться, і навіть що має робитися в театрах. Не байдужим він має бути і до закладів, де формуються театральні кадри. Чимало на нього чекає і таких справ, що їх порушують наші театрознавці, висуває саме життя. (Чабаненко, 1970, с. 9)

У протоколі №1 від 19 березня 1970 року [ЦДАМЛІМ України. Фонд 980, опис 1, справа 604, с.1] зазначалося, що роботу журналу мають скеровувати чотири відділи — відділ Теорії театру, Історії театру, Критики та Інформації, конкурсів, народних театрів, керівниками яких було призначено Ю. Богдашевського, О. Сулименка, Л. Приходько і О. Гончаренко відповідно.

Які основні жанри функціонували на сторінках журналу? Це творчий портрет, проблемна стаття, рецензія, огляд, фейлетон.

У 1970-х роках кількість статей за жанрами розподілялась так: за цей період було надруковано у спеціальних рубриках «Творчі портрети» — 107, «Проблема» (проблемні статті) — 132, «Рецензії, огляди» — 190. У 1980-х роках «Творчі портрети» — 128, «Проблеми» (проблемні статті) — 120, «Огляди, рецензії» — 132.

Помітно, що значно скоротилась кількість рецензій та збільшилась кількість творчих портретів. Чому виникають такі розходження? Тому що у період 1980-х років, особливо після 1986 року, журнал значно розширює свою рубрикацію. Так, якщо з 1970 до 1986 року рубрик було від 10 до 15, то з 1987 року їх кількість збільшується іноді до 37. (О. Клековкін, який активно співпрацював з журналом у цей період, пояснює збільшення числа рубрик тим, що іноді вони з’являлись під одну конкретну статтю — щоб матеріал був правильно сприйнятий читачем, спеціальна рубрика уточнювала проблему.)

Але розмаїття рубрик не означало розмаїття жанрів. Певна кількість статей була надрукована не в звичних рубриках «Портрети» (або «Штрихи до портрета» — у 80-х рр.), «Огляди, рецензії», «Проблеми», а, наприклад, у таких, як «Актуальна тема», «Полемічні нотатки», «Про наболіле», «Наш співрозмовник», «Нові театри, нові імена», «Дебют» тощо. Тому підрахунок є дещо узагальненим.

У перші ж роки роботи журналу на засіданнях редколегій піднімалось і питання жанрового розмаїття. Вже у протоколі №1 засідання редколегії

журналу від 19 березня 1970 року Ю. Станішевський говорив про те, що в №1 журналу «Український театр» «<...> вміщено велику кількість творчих портретів. Зменшивши їх кількість, можливо буде збільшити кількість рецензій» [ЦДАМ-ЛМ України. Фонд 980, опис 1, справа 604. с.1]. Переглянувши перелік матеріалів перших двох номерів, бачимо, що видрукувано 4 портрети митців театру, і 14 портретів акторів у ролі Леніна — у 1970 році святкувався 100-річний ювілей Леніна, що було декларовано і у вступних статтях цих номерів, таким чином, з 28 матеріалів у №1 та №2 — більше половини становили портрети.

Майже чверть усіх театральних критичних публікацій у журналі «Український театр» за період 1970–1990 рр. — це матеріали у жанрі творчого портрета.

У 1970–1979 рр. рубрика «Портрет» налічує 107 матеріалів. З них понад 70 — портрет актора, 8 — режисерів, 6 — театральних художників та 2 — театральних фотохудожників, 3 — драматургів, 2 — колективних портрети, присвячені нещодавно організованим театрам, по 1-му — про театрального композитора, театрознавця та директора театру.

У 1980–1990 рр. рубрика «Портрет» містить 128 матеріалів: більш ніж 70 — портрет актора, 17 — режисерів, 12 — художників, 6 — драматургів, 3 статті про педагогів театральних вишів, 2 — колективних портрети, по 1-му — про театрознавця, директора театру, художника зі світла, освітлювача, композитора, диригента, фотохудожника тощо.

Хоча у 1980-ті роки збільшується кількість статей про представників різних театральних професій, але за 20 років — це лише третина від загальної кількості творчих портретів.

Найчастіше у жанрі творчого портрета в означений період писали такі автори: Л. Багінська, Ю. Богдашевський, С. Веселка, В. Гайдабура, В. Гуменюк, І. Давидова, В. Міліца, К. Пітоєва, С. Смілянська, А. Сулименко, С. Сулименко, О. Чепалов, В. Ясногородський; рідше — А. Драк, Р. Коломієць, Н. Медведєва, О. Мельник, Л. Філіпенко, М. Френкель, В. Судьїн.

Хто ж потрапляв у поле зору критиків, чію роботу вони намагались аналізувати у творчих портретах?

Більшу частину (70–75%) становили портрети акторів. Зазвичай це були визнані майстри, заслужені та народні артисти УРСР і РРФСР (наприклад, у №1 журналу — заслужена артистка УРСР Леся Луценко, народний артист УРСР Ярослав

Геляс) і лише інколи — молоді виконавці. Це питання обговорювалось і на засіданні редколегії: у протоколі №2 від 13 липня 1971 року С. Сміян зауважив, що «хотів би бачити більше творчих портретів акторів, в тому числі молодих» [ЦДАМ-ЛМ України. Фонд 980, опис 1, справа 605, с. 7].

Портрети акторів часто писали Л. Багінська, С. Веселка, В. Гуменюк, В. Міліца, В. Ясногородський, рідше — І. Давидова, О. Мельник, К. Пітоєва, С. Сулименко, Л. Філіпенко, О. Чепалов, В. Гайдабура.

Творчих портретів режисерів набагато менше. За цей період — по три статті належать С. Веселці, В. Гайдабурі, по дві статті — Ю. Богдашевському та О. Клековкіну, та по одному матеріалу видрукували Л. Приходько, С. Сулименко, Р. Коломієць, О. Ягодівська, Т. Моцар та ін.

Про кого з режисерів писали творчі портрети? Серед них як визнані майстри — О. Беляцький, В. Грипич, С. Данченко, В. Довбищенко, В. Оглоблін, Ф. Стригун, О. Утеганов, так і ті, кого Р. Коломієць назвав «нова хвиля» української режисури» (Коломієць, 1988, с. 20): І. Афанасьєв, Я. Маланчук, В. Малахов, М. Нестантінер, І. Равицький, В. Петров. Значимо, що майже усі портрети молодих режисерів з'явилися після 1986 року. Також видрукувана низка портретів режисерів лялькового театру — В. Афанасьєва, О. Інютючкіна, С. Єфремова, Ю. Сікала, Б. Смирнова тощо.

Творчості художників-сценографів присвячені по три творчі портрети К. Пітоєвої (одна у співавторстві з Д. Лідером) та М. Френкеля, два — С. Сулименка. Про художників на сторінках журналу по одній статті — у С. Веселки, В. Гайдабури, Г. Кононенка та ін.

Серед портретів художників-сценографів — по два матеріали про Данила Лідера та Федора Нірода, про учнів «школи Лідера»; окрему нішу займають художники театру ляльок — Р. Марголіна, А. Родіонова. Є матеріали про Л. Альшица, І. Биченкова, М. Іваницького, М. Кипріяна, М. Ковальчук, Т. Медвідь, В. Мелещенкова, В. Руденка (у 70-х рр.) та В. Геращенко, Г. Косарева, Т. Медвідь, І. Шулика — у 80-х. Портрети молодих сценографів — учнів «школи Лідера» — В. Карашевського, С. Коштелянчука, С. Маслобойщикова — теж з'являються після 1986 року.

Таким чином, налічується 20 авторів, які писали у жанрі творчого портрета, з яких 10 мали постійні публікації, а решта — час від часу. З цих авторів театрознавцями за освітою були не всі. Лариса Багінська, Юрій Богдашевський, Віктор Гу-

менюк, Аркадій Драк, Кіра Пітоєва отримали театрознавчу освіту у Київському інституті театрального мистецтва, Олександр Чепалов — у ЛДІТМіКу, Валерій Гайдабура та Неллі Медведєва-Шейко закінчили філологічні факультети, Ірина Давидова — педагогічний ЗВО, Світлана Рябокобиленко (Веселка) — факультет журналістики у Львові. Сергій Сулименко теж був журналістом. Ростислав Коломієць закінчив режисерський курс Бориса Олійника в Київському театральному інституті, Володимир Ясногородський — режисуру у Ленінградському державному театральному інституті, Володимир Судьїн та Анатолій Сулименко теж режисери. Михайло Френкель — художник-сценограф, навчався у школі-студії МХАТ. Світлана Смілянська працювала завідувачкою літературної частини у Волинському театрі.

Під час вивчення матеріалів можна помітити, що за авторами закріплюється певна тематика або регіон. Ю. Бобошко — історичний портрет, Ю. Богдашевський — масштабні портрети, присвячені режисерові В. Данченку і портрети молодих акторів; С. Веселка частіше пише про театр на Заході УРСР (Львів, Івано-Франківськ, Ужгород); В. Гайдабура — про театри Запоріжжя і Дніпропетровська, про Запорізький театр імені М. Щорса; В. Гуменюк — про акторів театрів Житомирщини; К. Пітоєва та М. Френкель — про творчість художників-сценографів; С. Смілянська — про майстрів Волинського театру ляльок, а В. Ясногородський — про акторів Севастопольського театру імені А. Луначарського.

У авторів помітний власний стиль — і у виборі героя, і у прийомах написання портрета.

Наприклад, портрети, написані С. Веселкою, мають такі характерні риси: авторка згадує, з яких ролей починав актор, навіть якщо це ролі другого рядні; в яких ролях зміг найбільше розкритись, які вистави стали візитівкою актора і за що саме його полюбив глядач. йдеться про режисерів, то С. Веселка звертає увагу на складні аспекти творчого шляху і кар'єри — конфліктні ситуації у колективі, пошук творчих тандемів та формування команди «своїх» акторів.

Світлана Веселка одразу називає ім'я героя статті, робить узагальнений аналіз професійної майстерності, підсилюючи його реконструкцією сцен з вистави, детальним описом мізансцени і дій актора у ролі:

Такий принцип побудови комедійного образу властивий акторові і в інших виставах <...> рідкісна органічність, чарівність крупної людської індивідуальності, чіткість думки, уміння миттєво

встановлювати контакт з партнерами і глядачами роблять персонажів Аркадьєва надзвичайно вірогідними й людяними» <...> Аркадьєв може розхвилювати до сліз і розсмішити до такого ж стану. (Веселка, 1970, с. 6–7);

С. Олексенко не зрадив себе в цій ролі: він залишився приязним, комунікабельним, по-людськи симпатичним <...> Гармонійна цілісність індивідуальності Степана Олексенка... <...> Гармонійна цілісність сприйняття світу — мабуть, так можна визначити природу чарівливості актора. (Веселка, 1982, с. 19)

Юрій Богдашевський є автором творчих портретів режисера Сергія Данченка — стаття «У пошуках однодумців» у №1 1970 року та «Данченко» у №1 1987 року. Тут наявний біографічний принцип, коли згадується період навчання, початок кар'єри у Львівському ТЮГу імені М. Горького, несподіваний перехід до театру імені М. Заньковецької, пізніше — до театру імені І. Франка у Києві. Автор акцентує увагу на важливих професійних якостях режисера — як Данченко будовав творчу команду, як обирав для постановки п'єси і чому після 1980-х років більше звертається до класичної драматургії, ніж до сучасних радянських п'єс, яким надавав перевагу на початку кар'єри. Також автор піднімає і гості теми — конфлікти з керівництвом, внутрішні протистояння між знаними акторами театру, які доводилось «гасити» режисерові, несприйняття режисера трупною театру та ін. У портретах, створених Ю. Богдашевським, сформульовані основні режисерські принципи Данченка, особливості роботи з художником, актором: «Він не режисер “показу”, який щохвилини вибігає на сцену, намагаючись зіграти за всіх. Він не режисер-диктатор, який хоче, щоб актор грав лише так, а не інакше. <...> Він вірить в актора» (Богдашевський, 1970, с. 19). Це — той випадок, коли творчий портрет змістовно і повно змальовує постать митця.

Героями творчих портретів Валерія Гайдабури були майстри Запорізького театру імені Щорса. У портреті актора К. Параконьєва, який приходить у режисуру в зрілому віці, автор зупиняється переважно на його акторському доробку — масштабні ролі, характерні риси, притаманні його героям. У портреті В. Магара, головного режисера театру імені М. Щорса, В. Гайдабура концентрується на творах, що їх обирав режисер для постановок, і пошуку особливостей його режисерського стилю. У портреті режисера В. Грипича автор вивчає його співпрацю з художником і композитором, а також — який творчий напрям він розви-

ває у театрі імені М. Щорса. Портрет художника В. Геращенко побудований за біографічним принципом — як майстер потрапив до театру, з якими режисерами співпрацював і в яких п'єсах якнайповніше, на думку автора статті, розкрився його талант сценографа.

Створюючи творчі портрети художників-сценографів, Кіра Пітоєва звертає увагу на такі питання: які творчі принципи сповідує художник, з чого починається його задум образу вистави. В її статтях детально змальовані сценографічні образи найяскравіших вистав, є пояснення масштабності задуму, ставиться питання пошуку однодумця-режисера або «свого» театру.

Велика частина творчих портретів на сторінках журналу належить авторам, які друкувалися лише один-два рази — це завідувачі літературних частин театрів, режисери, актори. Приводом до написання матеріалу були — ювілей актора/режисера театру, в якому вони працювали, або необхідність ширшого представлення певного театру в журналі.

Помітно, що ці портрети написані за схожою схемою і мають характерні ознаки: часто у 2–3 перших абзацах ім'я героя портрета не називається — автор ніби тримає інтригу; використовується біографічний принцип — змальовано дитинство і юність митця, роки навчання, початок кар'єри в різних театрах; коротко (по одному абзацу) перелічуються усі значні ролі (або вистави, якщо йдеться про режисера чи сценографа) — з узагальненою характеристикою; рідше — автор зупиняється детальніше на двох-трьох значних роботах майстра.

Дехто з акторів і режисерів пише «від себе» — описують своє знайомство з видатним майстром сцени, згадують уроки майстерності, які отримали у співтворчості з ним.

Такі портрети містять повну інформацію про заслуги і почесні нагороди майстра, перелік ролей (вистав), імена режисерів чи колег-акторів, з якими він співпрацював і в яких саме театральних колективах, як прийшов у професію. Але не аналізують творчість митця, не описують його творчий метод, принципи роботи над роллю/п'єсою і т.д.

Висновки. Кількість творчих портретів на сторінках журналу «Український театр» за період 1970–1990 рр. становила чверть від усіх публікацій.

- *Типологія.* Піджанри, на які розгалужувався творчий портрет, можна умовно позначити так:
 - *Історичний портрет.*
 - *Ювілейний портрет* — біографічний нарис до ювілею митця з аналізом провідних робіт (ролей, вистав, творів тощо).

- *Портрет в одній ролі* (в означений період значна кількість матеріалів аналізує, наприклад, чи «впорався/не впорався» визнаний артист з образом Леніна).
- *Портрет-інтерв'ю* — стаття, що містить вступне слово (підводку) — обсягом від одного абзацу до однієї сторінки — і бесіду з героєм статті, що переривається коментарями критика.
- *Портрет-особисте ставлення* — автор змальовує своє знайомство з митцем і його творчістю, спираючись на власні враження, аналізує творчий доробок митця.
- *Портрет-відгук* — наближається до есею, створений у довільній формі й теж містить особисте сприйняття автором статті роботи актора в ролі.
- *Колективний портрет* (такі матеріали друкувалися у рубриці «Портрети», але розглядали діяльність молодого, недавно створеного, театрального колективу або народного театру; такий колектив мав ще недостатньо «заслуг» для окремих портретів у провідному фаховому виданні, але була потреба відзначити яскраві роботи певних виконавців).

Схема. Статті були побудовані за схожими принципами: біографія героя, його творчий шлях від навчання до перших ролей (постановок) у театрі, перелічені найяскравіші роботи, три-чотири з яких коротко або детально проаналізовані.

Основні автори. Основними авторами творчих портретів — за кількістю видрукованих матеріалів — є театрознавці, хоча у цьому жанрі часто писали режисери і актори. Бачимо, що за авторами закріплювалась певна тематика: за принципом географічним або за тематичним.

Герої. Героями портретів найчастіше є актори — визнані майстри сцени, які мали почесні звання і значний творчий доробок. Значно менше портретів присвячено режисерам і художникам-сценографам і по одному-два матеріали — представникам інших театральних професій — драматургам, композиторам, критикам, художникам зі світла тощо.

Серед творчих портретів, видрукованих на сторінках журналу «Український театр» — поетичні нариси про акторів, святкові портрети до ювілеїв, почесних звань, нагород, портрети, що містили соціальну тематику тощо. Узагальнюючи, дійдемо висновку, що більшість з них не виконує свою головну функцію — вони не містять професійного аналізу роботи актора/режисера/художника і не відповідають на професійні питання: як

саме народжується роль/вистава/образ вистави, яка технологія процесу творчості митця.

Бібліографія

- Барбой, Ю.М., Иванова, В.В., Калмановский, Е.С., Лапкина, Г.А., Марченко, Т.А., Рябинянц, Н.А., (Сост.). (1986). *Методические указания к семинару «Театральная критика» для театральных институтов по специальности №2217 «Театроведение»*. Москва. ЛГИТМиК имени Н. К. Черкасова.
- Богдасhevський, Ю. (1987). Данченко. *Український театр*. 144 (1). С. 25–27.
- Богдасhevський, Ю. (1970). У пошуках однодумців. *Український театр*. 56 (1). С. 18–20.
- Веселка, С. (1982). Таким він приходять до нас. *Український театр*. 115 (2). С. 18–20.
- Веселка, С. (1970). Щедрість. *Український театр*. 58 (3). С. 6–7.
- Єрмакова, Н. (1986). Критик і театр : діалог на користь мистецтву. *Український театр*. 143 (6). С. 3–5.
- Клековкін, О.Ю. (2019). Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 25. С. 7–14.
- Клековкін, О.Ю. (2019). *Театрознавство: Предметне поле: Навчальний посібник*. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: Арт Економі. 128 с.
- Коломієць, Р. (1988). Стійкий принц. *Український театр*. 153 (4). С. 20–23.
- Неволов, В. (1985). Між театром і глядачем. *Український театр*. 132 (1). С. 14–15.
- Неволов, В. (1988). Театральний процес на Україні и критика семидесятих годов : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство» / Киев. гос. институт театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого. Москва.
- Поляков, А. (1984). Турботи критичного цеху. *Український театр*. 130 (5). С. 4–6.
- Приходько, Л. (1970). «Повнометражні звивини душі». *Український театр*. 46 (5). С. 25–27.
- Фіалко, В.О. (2016). *Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика*. Київ: Видавничий дім «Антиквар». 430 с.
- Хайченко, Г.А. (Сост.). (1969). *Методические указания к выполнению семинарских работ по театральной критике*. Москва: ГИТИС имени А. В. Луначарского.
- Чабаненко, І. (1970). Роздуми про майбутнє журналу. *Український театр*. 56 (1). С. 9–10.
- Эльяс, Н.И. (Сост.). (1978). *Методические указания к программе семинара «Театральна критика» для театроведческих факультетов театральных ВУЗов*. Москва. ГИТИС имени А. В. Луначарского.

References

- Barboj, YU.M., Ivanova V.V., Kalmanovskij, E.S., Lapkina, G.A., Marchenko, T.A., Ryabinyanc, N.A., (Ed.). (1986). *Metodicheskie ukazaniya k seminaru «Teatral'naya kritika» dlya teatral'nyh institutov po special'nosti №2217*

- «Teatrovedenie». [Methodical instructions for the seminar «Theatrical Criticism» for theatrical institutes in the specialty №2217 «Theatrical Studies»]. Moscow. LGITMiK. [in Russian]
- Bohdashevskiy, Yu. (1987). Danchenko [Danchenko]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 144 (1), pp. 25–27. [in Ukrainian]
- Bohdashevskiy, Yu. (1970). U poshukakh odnodumtsiv. [In search of like-minded people]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 56 (1), pp. 18–20. [in Ukrainian]
- Veselka, S. (1982). Takym vin prykhodyt do nas. [This is how he comes to us]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 115 (2), pp. 18–20. [in Ukrainian]
- Veselka, S. (1970). Shchedrist. [Generosity]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 58 (3), pp. 6–7. [in Ukrainian]
- Yermakova, N. (1986). Krytyk i teatr : dialoh na koryst mystetstvu. [Critic and theatre: a dialogue in favor of art]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 143 (6), pp. 3–5. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O.Iu. (2019). Portret myttsia: predmet doslidzhennia u zhanrovomu pohranychchi. [Portrait of an artist: a subject of research in the genre frontier]. *Naukovyi visnyk KNUKіT im. I. K. Karpenka-Karoho*. [Scientific Bulletin Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University. 25, pp. 7–14. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O.Iu. (2019). *Teatroznavstvo: Predmetne pole: Navchalnyi posibnyk*. [Theatre Studies: Subjects: Tutorial]. KNUKіT imeni I. K. Karpenka-Karoho [Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University]. Kyiv: Art Economy. 128 s. [in Ukrainian]
- Kolomiets, R. (1988). Stiikiy prync [The steadfast prince]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 153 (4), pp. 20–23. [in Ukrainian]
- Nevolov, V. (1985). Mizh teatrom i hliadachem. [Between the theatre and the audience]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 132 (1), pp. 14–15. [in Ukrainian]
- Nevolov, V. (1988). *Teatral'nyj process na Ukraine i kritika semidesyatyh godov* [Theatrical process in Ukraine and criticism of the seventies]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv I. K. Karpenko-Karyi institute of theatrical art. Moscow. [in Russian]
- Poliakov, A. (1984). Turboty krytychnoho tsekhu. [Worries of the criticism]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 130 (5), pp. 4–6. [in Ukrainian]
- Prykhodko, L. (1970). «Povnometrazhni zvyvyny dushi». [«Full-length twists of the soul»] *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 46 (5), pp. 25–27. [in Ukrainian]
- Fialko, V.O. (2016). *Teatr Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia: obrazna leksyka*. [Theatre of Ukraine of the second half of the twentieth century: figurative vocabulary]. Kyiv: Antikvar Publishing House. 430 s. [in Ukrainian]
- Hajchenko, G.A. (Comp.). (1969). *Metodicheskie ukazaniya k vypolneniyu seminarских работ по teatral'noj kritike*. [Methodical instructions for seminar work on theatre criticism]. Moscow: GITIS. [in Russian]
- Chabanenko, I. (1970). Rozdumy pro maibutnie zhurnalu. [Reflections on the future of the magazine]. *Ukrainskyi teatr*: [Ukrainian theatre]. 56 (1), pp. 9–10. [in Ukrainian]
- El'yash, N.I. (Comp.). (1978). *Metodicheskie ukazaniya k programme seminaru «Teatral'na kritika» dlya teatrovedcheskih fakul'tetov teatral'nyh VUZov*. [Methodical instructions to the program of the seminar «Theatrical Criticism» for theatrical faculties of theatrical universities]. Moscow: GITIS. [in Russian]

Viktoriia Bubnova

Creative portrait of artist: authors, to the typology, heroes (There is the «Ukrainian theatre» of 1970–1989th on materials of magazine)

Abstract. The article analyzes the peculiarities of the genre of theater criticism — the creative portrait of the artist in the period 1970–80. the analysis is based on publications in the central professional theater publication — the magazine «Ukrainian theater». The main authors and characters are identified, and the typology is proposed: historical portrait, anniversary portrait, portrait in one role, portrait-interview, portrait-personal attitude, portrait-review, collective portrait.

Keywords: genres of theater criticism, portrait of the artist, theater studies, theater criticism, Ukrainian theater.

Бубнова Виктория Викторовна

**Творческий портрет художника: авторы, типология, герои
(По материалам журнала «Украинский театр» 1970–1989-х годов)**

Аннотация. В статье сделан анализ особенностей жанра театральной критики — творческого портрета художника в период 1970–80-х гг. Анализ опирается на публикации в центральном профессиональном театральном издании — журнале «Украинский театр». Определены основные авторы, герои, предложена типология: исторический портрет, юбилейный портрет, портрет в одной роли, портрет-интервью, портрет-личное отношение, портрет-отзыв, коллективный портрет.

Ключевые слова: жанры театральной критики, творческий портрет, театроведение, театральная критика, украинский театр.

Завальський Олександр Васильович,
заслужений артист України, доцент кафедри
сценічної мови. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Завальский Александр Васильевич,
заслуженный артист Украины, доцент кафедры
сценической речи. Киевский национальный
университет театра, кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Oleksandr Zavalskyi,
Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor
of the Stage Speech Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ОСОБЛИВОСТІ МОВНО-ГОЛОСОВОГО ТРЕНІНГУ НА СТАРШИХ КУРСАХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Анотація. У статті порушується проблема підготовки студентів старших курсів вищих творчих навчальних закладів щодо мовно-голосових навичок. Пропонуються експериментально перевірені та відпрацьовані на практиці методологічні напрями і вправи для відшліфування технічних якостей мовленнєвої майстерності, які разом з особливостями поєднання зовнішньої техніки з тренінгом внутрішньої психотехніки сприятимуть активізації підсвідомості та вдосконаленню сценічно-мовної дієвості акторського слова.

Ключові слова: сценічна мова, студенти старших курсів, мовно-голосовий тренінг, внутрішня психотехніка актора, зовнішня техніка актора, постановка дихання, дикція.

Постановка проблеми та її актуальність. Студенти вищих мистецьких навчальних закладів, згідно з навчальними планами, набувають мовних навичок лише впродовж перших двох років. На третьому-четвертому курсах безпосередня та цілеспрямована робота з викладачем щодо вдосконалення та поглиблення зовнішньої техніки актора (дихання, дикція, голос) — взагалі відсутня. Весь ухил у класі сценічної мови щодо оволодіння майстерністю актора зводиться до роботи над різножанровими творами, спрямованими на розкриття можливостей студентів як виконавців художніх творів (прозові уривки, робота над віршованою поемою, байкою, громадянською лірикою, інтимною лірикою, монологами з п'єс). А вся відповідальність за мовно-голосовий розвиток студента лягає виключно на його самостійну,

усвідомлену індивідуальну роботу. На жаль, лише одиниці на цьому етапі навчання продовжують процес самовдосконалення та оволодіння дієвим словом. І тому художні керівники акторських курсів закидають викладачам сценічної мови, що старшокурсники працюють над читанням художніх творів, а не вдосконалюють зовнішню техніку (дихання, дикція, голос) для виконання ролей у дипломних виставах, що в майбутньому може стати проблемою для молодих акторів під час роботи в драматичних театрах і на знімальних майданчиках.

Мета статті — з'ясувати та визначити особливості методологічних засад щодо поєднання зовнішньої техніки та внутрішньої психотехніки в класі сценічної мови для закріплення й поглиблення мовно-голосових навичок студентами

старших курсів мистецьких навчальних закладів. У процесі дослідження використовувалися методи: **аналітичний** — для дослідження наявних теоретичних тлумачень мовно-голосового тренінгу та його практичного застосування; **компаративний** — у зіставленні та порівняльному аналізі практики застосування різних вправ; **логіко-узгальнюючий** — для підбиття підсумків дослідження та формулювання висновків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Після ознайомлення з працями провідних майстрів сценічної мови Карасьова М. М. «Мистецтво художнього читання» (К., 1965 р.), Черкашина Р. О. «Художнє слово на сцені» (К., 1989 р.), Гладишевої А. О. «Сценічна мова» (К., 2007 р.), виявилось, що жоден автор не приділяє належної уваги мовно-голосовому тренінгу на старших курсах вищих мистецьких навчальних закладів. Але з огляду на сучасні вимоги театрального мистецтва поєднання постійного тренування технічних якостей мовлення — так званої зовнішньої техніки з тренінгом внутрішньої психотехніки — стало життєво необхідним. Саме тому, ознайомившись з науковими працями професора, завідувача кафедрою сценічної мови СПАТМ Галендєєва В. М. і зацікавившись його методами викладання, я почав експериментувати, вдосконалюючи та поглиблюючи роботу з мовно-голосовим тренінгом на старших акторських курсах. За підтримки художнього керівника курсу та членів кафедри сценічної мови набутий досвід запроваджувався в роботі зі старшокурсниками упродовж трьох акторських випусків з 2009-го до 2019 року й на практиці довів доцільність і вмотивованість нововведень. Отож у статті пропонуються форми і методи систематизованого та методико-логічного вдосконалення мовленнєвої майстерності за допомогою мовно-голосового тренінгу.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай у навчальних і методичних посібниках зі сценічної мови увага концентрується на перших (найвідповідальніших) етапах навчання: підготовці мовного апарату студентів до професійної роботи, постановці змішано-діафрагмального типу дихання та розмовного голосу, а також — на виправленні мовних недоліків. Уся інша робота приховується за поняттями «закріплення» та «розвиток». Найчастіше автори посібників зі сценічної мови рекомендують кількісні варіації в тренуванні. Приміром, на першому курсі, у класі сценічної мови, пропонують освоювати лише середину динамічного та звуковисотного діапазону, на другому — використовувати вже більшу його частину,

на третьому-четвертому курсах — переходити до повного використання своїх голосових можливостей. Послідовність безперечно правильна. У театральній педагогіці процес взаємодії руху з голосом і мовою має розвиватися від простого — до складнішого.

На першому етапі навчання використовуються вправи, які допомагають звучанню й базуються на фізіологічних закономірностях тіла і голосу. Тіло та звук допомагають одне одному. Мета першого етапу — відчуття органічності та свободи.

На другому етапі — рух ускладнюється, активізується. Тіло не лише допомагає, а й «заважає» звучанню. Рух і тіло стають провокаторами «розумного, заощадливого» напруження. Воно тренує голос і робить вільне звучання навиком.

На третьому етапі навчання можливості тіла та голосу спрямовані на створення художнього сенсу, а рух і мова — на формування образу на сценічному майданчику. Але для тренування зазвичай пропонуються ті самі вправи, що й на першому курсі, втім, з іншими кількісними параметрами. Не враховується якісний розвиток творчої індивідуальності студента. Однак старшокурсники перебувають в особливому, зміненому ставленні до майбутньої професії. Це, звичайно, не міра учнівського ентузіазму, а складні духовні та психофізичні перебудови у свідомості й організмі молоді людини. Тобто студент за час навчання уже набув певний досвід, знання та навички, а йому пропонують — на кшталт «вчорашнього борщу» — старі способи опанування дієвим словом, яких вже недостатньо для його розвитку.

Чи не тому інтерес до тренувальних вправ на старших курсах найчастіше зникає, його витісняє жага «суто художньої» творчості? Досить часто наприкінці другого курсу мовно-голосове тренування взагалі сходить нанівець. І річ не лише в «настрої» студентів, а й у тому, що деякі викладачі вичерпують свої ресурси, необхідні для тренінгу. А більшість посібників зазвичай нічого конкретного не пропонують цьому розділу навчання (як виняток — книга Петрової А. Н. «Сценічна мова», М., 1981 р.). Тож так склалося, що в теорії методики сценічної мови залишається не освоєним цілий пласт цікавої та професійно-відповідальної роботи. Згадаймо висловлювання К. С. Станіславського, яке дає основу тренувальній роботі на старших акторських курсах: «... щоб зобразити найтонше, часто підсвідоме життя, треба володіти чутливим і розпрацьованим голосовим і тілесним апаратом». (Станіславський, 1954, т. 2, с. 26–27). Чудові та, на жаль, забуті думки.

Що в них важливе для нас? По-перше, тренування техніки втілення (уся техніка мови) не лише не може скорочуватися з розвитком внутрішньої психотехніки, воно має розширюватися (особливо на старших акторських курсах), набуваючи складних і витончених форм. По-друге, у процесі розвитку та становлення артиста, тілесні (пластичні) та голосові навички мають нерозривно поєднуватися. По-третє, роль підсвідомості надзвичайно важлива не тільки у сфері переживання, а й у сфері втілення.

Тобто треба вчитися поєднувати тренування технічних якостей мовлення з тренінгом внутрішньої психотехніки, жодним чином не підмінюючи одне одним. Артист зобов'язаний дотримуватися цього ключового правила і під час виконання технічних вправ. Мабуть, це напучування тим, хто вважає, що тренування мовної та голосової техніки має відбуватися лише паралельно зростанню здібностей до переживання, не зачіпаючи «тонких душевних струн», не «перевантажуючи» апарат доміантним баченням, внутрішньою оцінкою, творчою увагою, пам'яттю почуттів, інтелектуальною волею, уявою — тобто усім арсеналом творчої обдарованості артиста.

Завдання, накреслені К. С. Станіславським, вимагають пошуку таких форм, які допомагали б удосконалювати способи тренування, відкриваючи шляхи до підсвідомості. Це неймовірно складна робота. Втім, конче важливо знайти можливі варіанти розв'язання цього питання.

Тренуватися треба багато, адже передумови для цього є. Тренінг заслуговує на те, щоб йому повністю приділялися групові заняття та частина індивідуальних. Кожне індивідуальне заняття зі студентами слід починати з розминки, пов'язаної з усвідомленою роботою над літературно-мистецьким твором. Вона може бути суто мовною або супроводжуватися музичним акомпанементом. Якщо йдеться про самостійну роботу студентів, то її інтенсивність залежить не лише від їхньої дисциплінованості, свідомості та захопленості, а й від того, наскільки несподівані та складні завдання поставлено перед ними викладачем.

Мовно-голосові тренування — це не лише «підтримка форми», а й обов'язкове надбання нових якостей і можливостей.

Одне з найважливіших завдань мовної техніки — досконале володіння системою резонаторів, перемикання реєстрів в умовах мовного потоку, що ллється з необхідною швидкістю та інтенсивністю. Тут величезну роль відіграє м'язова свобода, володіння змішано-діафрагмальним диханням,

тонкі внутрішні та слухові відчуття. Основи такої техніки закладаються на першому курсі навчання, де напрацьовується навичка резонувати за полегшених, «лабораторних» умов. Рухові диференціювання елементарні та досить прості. Ігровий елемент має «дитячий», «фізкультурний» характер. Будь-якої певної умови мовної техніки (сили, швидкості, модуляції) дотримуються окремо, у вигляді певної «моделі», не намагаючись тренувати навички плинно, динамічно, постійно змінюючи швидкість, інтенсивність і пластику.

Отже, конкретна пропозиція. Зберігаючи вірність ігровій основі мовно-голосового тренінгу, беремо в роботу вправу «Комар». Вона відома ще з першого курсу. Таку назву мала більш схематична вправа, під час виконання якої звуком «М» або «Н» намагалися імітувати дзижчання «комара» (вправа на пошук резонаторних відчуттів), який кружляє на певній відстані від виконавця.

Тепер «комар» стає промовистим — не «природним», а художнім, артистичним. Його політ втілюється (озвучується) швидкомовками, прирізом: «Був собі паламар, та перепаламарився на маленьких перепаламаренят», «Був собі полукіпок, та переполукіпився на маленьких переполукіпенят», «Був собі цебер, та переполуцебрився на маленьких переполуцебреньт», «Був собі короп, та переполукоропився на маленьких переполукоропенят».

Комар літає в пошуках здобичі, «кружляючи» в межах верхніх резонаторних ділянок. Тож потрібно, не втрачаючи його з поля зору, але не розмахуючи руками, ухилитися тілом від комара, який безперервно атакує та дзижчить. Суть цієї ігрової вправи полягає в тому, що студент одночасно має грати за двох — за нападника та за того, хто захищається. Нападає звуком (уявляючи кружляння над собою комара), а захищається тілом — уникаючи нападу. Комар маневрує, наближається, відлітає, опускається, злітає. Його «дзижчання» то слабшає, то наростає, підвищується та знижується тонально, прискорюється, сповільнюється, «вібрує». Студент має розраховувати силу, швидкість, плавність, безперервність звукової лінії відповідно до того, як він «бачить» поведінку «нападника».

Тренуючись, прагнемо поступово розвивати й більшу потужність звучання, і значну швидкість мови при незмінній плавності ведення звуку та м'якому, «грайливому», пластичному тілі.

Плинна, «вібруюча» тілесна пластика створює передумови для ненапруженого звучання, хоч яким би потужним воно було. В основу багатьох

вправ мовно-голосового тренінгу на старших акторських курсах треба закладати принцип «сила + м'якість». М'яке інтенсивне звучання слід доводити до підсвідомого рівня. Це один з педагогічних принципів вправи «Комар». Звичайно ж, під безперервним контролем викладача, а потім під самоконтролем, студент має працювати над бездоганною артикуляцією, чіткістю вимови.

«Комара» можна озвучувати різними швидкомовками: як легкими, що лягають на дикційно-голосове завдання (*тридцять три кораблі лавірували-лавірували, лавірували-лавірували та не вилавірували*), так і важкими, які вимагають поступового детального формування (*у дворі трава, на траві дрова, раз дрова, два дрова, три дрова, дрова вздовж двору, дрова вище двору, під двором дрова, над двором дрова, що не вмістить двір дров, треба дрова видворити на дров'яний двір*). Труднощі останнього тексту — у майже повній відсутності сонорних «М» та «Н». Під час виконання цієї вправи, треба все ж таки домагатися «дзиччання», тобто інтенсивного (як із сонорними) резонаторного звучання. Дихання у вправі добирається довільно, але так, щоб не розривати безперервний мовний ланцюжок.

Повернімося, однак, до принципу «сила + м'якість». Щодо м'якості, то йдеться про пластичність, плинність, «переливчастість» тілесних і дихальних голосових зусиль. М'якість — це спосіб голосової атаки, прагнення до інтенсивності, ба більше: потужності звучання.

Останнім часом у театральній педагогіці набувають поширення вправи для розвитку тілесної пластичності. Одна з них — «леопард» — повертає до себе увагу саме «кантиленністю» пластики. На сонечку розслаблено гріється леопард. Граційно, повільно, майже як у рапіді, він починає потягуватися, поступово розминаючи лапи, тлуб, шию. І, нарешті, напружується перед хижим стрибком. Під час виконання цієї вправи особлива увага приділяється гнучкості хребта, відсутності його прямої лінії в будь-якій фазі руху.

Корисно озвучити рухи «леопарда» будь-яким текстом, що передбачає м'який розвиток і рішучий дієвий «кидок» (а отже і голосове зусилля) у фіналі. Ця вправа так само, на підсвідомому рівні, сприяє засвоєнню принципу «сила + м'якість».

Досі йшлося про суто індивідуальні вправи. Проте за жодних обставин не треба нехтувати можливістю тренуватись у парному чи груповому спілкуванні. Адже комунікативність — визначальна ознака мовного акту та один з найголовніших елементів школи К. С. Станіславського. На-

приклад, можна використовувати таку мовно-голосову ансамблеву вправу: взяти речення «*Еней був парубок моторний і хлопець, хоч куди козак!*» (Котляревський І. П. «Енеїда», Харків, 2015) і роздати його по слову дев'ятьом студентам. Вони мають стати в коло й одне за одним вимовляти слова, створюючи нерозривну фразу. Втім, ця фраза звучить лише після тривалих репетицій. Саме це й продемонструє труднощі, але водночас і важливість, групової взаємодії. Мета подібних вправ — довести студентів до такого стану взаємодії, коли під час виконання будь-ким чогось неочікуваного, але достовірного — інші змогли б це підхопити та відповісти на тому ж психофізичному рівні. Оце і є ансамблеве виконання, так звана — ансамблева творчість.

Такі мовно-голосові вправи необхідні студентам старших акторських курсів як синтез внутрішньої психотехніки та техніки втілення, коли з одного боку виникає пошук внутрішніх зав'язків між партнерами по грі, гранична концентрація творчої уваги, а з іншого — необхідність втілення авторського тексту в чіткій інтонаційно-смісловій і дикційній формі. Остання вимога обов'язкова для тренувальних занять зі сценічного мовлення.

Пропоную одну з варіацій цієї вправи. Група студентів сідає на підлогу, утворивши коло. Один з учасників мовно-голосового тренінгу повільно направляє по підлозі тенісний м'ячик до будь-кого з партнерів, починаючи говорити віршований текст, як от: «Тут їли різні приправи і все з полив'яних мисок...» (Котляревський І. П. «Енеїда», Харків, 2015). Вірші вимовляються доти, доки партнер по колу не торкнеться рукою м'ячика, який підкотився до нього. Щойно відбудеться дотик, тепер уже інший студент має покотити м'ячик далі, миттєво підхопивши текст вірша та продовжуючи його, доки м'ячика не торкнеться наступний учасник вправи. Віршові рядки мають звучати безперервно. Втім, дотик може статися в середині рядка, на передостанньому слові тощо. Але кожен студент зобов'язаний підхопити темп, ритм, тональність, мелодійний хід партнера, а вже потім, якщо складеться, повернути хід розвитку тексту вірша по-своєму. У цій вправі, яка відточує мовленнєвий слух, тенісний м'ячик, що безупинно котиться, моделює розвиток наскрізної дії. Спочатку студентам буває важко виконувати це завдання. Вони починають «хитрувати», затримуючи м'ячик у руці, щоб продовженням дії виявився початок рядка, а не його кінець або середина. Однак поступово учасники тренінгу втягуються

в гру, їх охоплює азарт, коли вдається «підхопити» партнера буквально на середині слова.

Простішою формою групової гри-імпровізації є відтворення цілого вірша по рядках, але сигналом до переключання стає перекидання м'ячика партнеру.

Для цієї мети можна взяти вірш Івана Франка «Якби знав я чари...» або вірш «Чому являєшся мені у сні...» (Франко, Зб. «Зів'яле листя», Львів, 2009. 160 с.), адже віршований розмір текстів (чотиристопний амфібрахій та чотиристопний ямб) задає певний темпоритм, зручний для роботи зі студентами старших курсів у мовно-голосовому тренажі. Звичайно (що дуже важливо), до початку гри, вірш треба докладно проаналізувати та вивчити напам'ять.

Не менш корисно під час виконання цих вправ скористатися ритмізованою прозою, скажімо, «Ярмарком» О. Вишні (Вишня, Вишневі усмішки. Заборонені твори. Харків, 2010. 384 с.). Учасники мають вишикуватися в шеренгу та «зчитувати» текст зі «стрічки телетайпа». Вона рухається спочатку повільно, а потім швидше й швидше, поступово перетворюючи текст мало не на швидкомовку. Стрічка переходить від одного партнера до іншого. Це досить емоційна та темпо-ритмічна вправа: у розслабленому самопочутті, не перейнявшись динамікою події, про яку йдеться в тексті, — студенти почнуть гальмувати, збиватися з ритму. Однак педагог має контролювати правильність виконання вправи, а також стежити за бездоганною дикційністю розповіді.

Ще одним різновидом тренування — є тренінг до вистави. Слід зазначити на що треба звертати увагу, виконуючи необхідні вправи. Надважливим є взаємопроникнення сфер внутрішньої психотехніки та перевтілення. Завдання педагога — довести володіння характерними особливостями мови до підсвідомого рівня та допомогти майстрам і режисерам підготувати студентів до роботи у виставі, залежно від жанру п'єси та режисерського бачення.

Як-от, для втілення жанру, розкриття теми та ідеї дипломної вистави за твором Ж.-Б. Мольєра «Тартюф, або Дурисвіт» (Мольєр. Повне зібрання творів в одному томі. М., 2009. с. 445–508), у класі сценічної мови студентам було запропоновано вправи, засновані на унікальній за смисловим і ритміко-синтаксичним наповненням репліці з фарсу Ж.-Б. Мольєра «Ревнощі Барбульє».

Для незміцнілої мовної техніки, для дихання, дикційної чіткості, голосових можливостей це стало неабияким випробуванням. Був ризик під

виглядом «оголення наскрізної дії» все зім'яти, змазати, протріскотіти, промчати по тексту, залишаючи по собі звалище ненароджених і зажованих слів. Але завдяки проведеним тренінгам студентам було прищеплено поняття, що мистецтво дієвого слова полягає в тому, щоб не втрачаючи ні на мить головної ідеї, цілі, заради якої народжуються слова, зберегти високу культуру голосоведення та бездоганно чітку, філігранну дикцію.

Ось ця репліка:

«Отже, ти сприймаєш мене за людину, для якої гроші — це все, за користолюбця, за запроданця! Тож знай, приятелю, запропонуй ти мені гаманець, повний пістолів, який лежатиме у розкішній шкатулці, а шкатулка у дорогоцінному футлярі, а футляр у чудовій скриньці, а скринька у рідкісному поставці, а поставець у шикарній кімнаті, а кімната у найприємніших апартаментах, а апартаменти у дивному замку, а замок у незрівняній фортеці, а фортеця у знаменитому місті, а місто на родючому острові, а острів у найбагатшій провінції, а провінція у квітучій монархії, а монархія у цілому світі, — так ось, якби ти запропонував мені весь світ, де була б ця квітуча монархія, ця найбагатша провінція, цей родючий острів, це знамените місто, ця незрівняна фортеця, цей дивний замок, ці найприємніші апартаменти, ця шикарна кімната, цей рідкісний поставець, ця чудова скринька, цей дорогоцінний футляр, ця розкішна шкатулка, в якій лежав би гаманець повний пістолів, то мене це так само мало цікавило б, як твої гроші та як ти сам!!!» (Мольєр. Повне зібрання творів в одному томі. М., 2009. С. 6–14).

У наведеній репліці понад півтори сотні слів, які виражають досить просту думку. А можна було б обійтися десятком чи навіть меншою кількістю слів. Сказати, наприклад: «На біса мені ти та твої гроші?!». Що ж змушує мольєрівського персонажа вибухнути такою багатослівною промовою, в якій повністю відсутня будь-яка описовість? Вочевидь його розпирають почуття! Якщо конкретніше — ця гіперболізована (і закономірна саме для подібної жанрової природи) репліка є результатом безперервного нагнітання ставлення до об'єкта та предмета висловлювання. Мольєрівський герой прагне скинути тягар свого ставлення до партнера й тому говорить так довго. Але ця удавана довгота — удавана лише для стороннього спостерігача, який не перейнявся почуттями, що вирують у душі героя фарсу. Проте для нього це зовсім не довго, а якраз стільки, скільки необхідно, щоб висловити всю повноту своєї зневаги, своєї уразливості та довести почуття власної пе-

реваги. Ні про що інше в репліці не йдеться. Саме тому вона є ідеальним зразком сценічної репліки, а не монологу.

Варто пояснити, чому під час підготовки до вистави було використано саме цю репліку. Мольєрівська фраза — це класична форма мовного періоду виняткового обсягу зі сходженням, переломом і спуском. Не так просто розподілити в ній дихання, намацати виразний мелодійний малюнок, продиктований змістом, а за майже неминучого зростання темпу — зберегти ідеальну дикційну чіткість. Вочевидь, впоратися з завданням можна, лише бездоганно володіючи звуковисотним, динамічним і темпо-ритмічним діапазоном. Саме тому фраза стала технологічним тренуванням, гігантською чистомовкою, а потім і швидкомовкою. Внаслідок чого видно, що форми тренінгу з єдиною словесною основою (мольєрівська репліка) практично невичерпні. Використання цієї репліки в дієвосмисловому завданні обов'язково повинно мати імпровізаційний характер, а освоєння її рухової структури може водночас використовуватися як одна із форм повсякденного «мовного туалету».

Можна сказати, що робота над Ж.Б.-Мольєром стала не лише полігоном, на якому випробовувався весь арсенал можливостей і навичок, а й величезним навчальним полем.

Виникає одвічне питання — тренуватися на тексті певного твору або ж на спеціально підібраному мовному матеріалі, який дає змогу досягти мети. Я за другий варіант рішення. До авторського тексту будь-що треба зберегти трепетне, «позатехнологічне» ставлення, залишити за ним недоторканну свіжість, первинність. Тренінг, задаючи механізми, життєдіяльність яких ми зобов'язані порушити, має впадати в основне русло роботи над твором, додаючи в нього специфічні та нові елементи, проте не захарашувати його надмірною технологічністю. Крім того, мовно-голосовий тренінг за всієї серйозності завдань, — справа неодмінно весела, пустотлива, навіть якщо він націлений на народження трагедії.

Форма «мовно-голосового тренінгу до вистави» особливо підвищує ініціативність і ентузіазм студентів старших курсів під час тренувальної роботи. Адже результати позначаються на ролі у виставі, перед наповненою глядачами залом.

Висновки. Особливості запропонованого у статті підходу до вирішення проблем мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких

вищих навчальних закладів — у доцільності педагогічної тактики, відшліфованої упродовж десятирічного періоду викладацької практики, а саме: поєднання зовнішньої техніки (дихання, дикція, голос) з внутрішньою психотехнікою (бачення, оцінка, ставлення), із задіянням підсвідомості у творчому процесі народження дієвого слова. Це має здійснюватися щоразу особистісно, залежно від складу, рівня професійної підготовки студентського колективу та від завдань, що виникають під час роботи над дипломним репертуаром.

Бібліографія

- Вишня, Остап. *Вишневі усмішки. Заборонені твори*. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. 384 с.
- Галендеев, В. Н. *Не только о сценической речи*. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2006. 384 с.
- Гладишева, А. О. *Сценічна мова*. Київ: Червона рута-турс, 2007. 264 с.
- Карасьов, М. М. *Мистецтво художнього читання*. Київ: Мистецтво, 1965. 146 с.
- Котляревський, І. П. *Енеїда*. Харків: Видавничий дім «Школа», 2015. 248 с.
- Мольєр, Ж.-Б. *Полное собрание сочинений в одном томе*. Москва: Альфа-книга, 2009. 1231 с.
- Петрова, А. Н. *Сценическая речь*. Москва: Искусство, 1981. 96 с.
- Станиславский, К. С. *Собрание сочинений в восьми томах*. Москва: Искусство, 1954. Т. 2, с. 26–27.
- Франко, І. Я. *Збірка «Зів'яле листя»*. Львів: Літопис, 2009. 160 с.
- Черкашин, Р. О. *Художнє слово на сцені*. Київ: Вища школа, 1989. 324 с.

References

- Vyshnia, O. (2010). *Vyshnevi usmishky. Zaboroneni tvory* [Vyshnevi usmishky. Forbidden Works], Kharkiv. 384 p. [in Ukrainian]
- Galendeev, V. N., (2006). *Ne tolko o stsenicheskoy rechi* [Not just about stage speech]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatralnogo iskusstva, 2006. 384 p. [in Russian]
- Hladysheva, A. O. (2007). *Stenichna mova* [Stage Speech]. Kyiv. 264 p. [in Ukrainian]
- Karasov, M. M. (1965). *Mystetstvo khudozhnoho chytannia* [The Art of Artistic Reading]. Mystetstvo. 146 p. [in Ukrainian]
- Kotliarevskiy, I. P. (2015). *Eneida* [Eneida], Kharkiv. 248 p. [in Ukrainian]
- Moliere, J.-B. (2009). *Polnoe sobranie sochineniy v odnom tome* [The complete works in one volume], Moscow. 1231 p. [in Russian]
- Petrova, A. N. (1981). *Stenicheskaya rech* [Stage Speech]. Moskva: Iskustvo 96 p. [in Russian]
- Stanislavskiy, K. S. (1954). *Sobranie sochineniy v vosmi tomakh* [Collected Works in Eight Volumes] (Vol. 2). Moskva: Iskustvo. P. 26–27. [in Russian]
- Franko, I. Ya. (2009). *Zbirka «Ziviale lystia»* [«Withered Leaves»]. Lviv. 160 p. [in Ukrainian]
- Cherkashyn, R. O. (1989). *«Khudozhnie slovo na stseni»* [Artistic Word on Stage]. Kyiv. 324 p. [in Ukrainian]

Oleksandr Zaval'skyi

**Language and Voice Training Course for senior courses
of art educational institutions**

Abstract. The article deals with the issue of senior students of higher creative educational institutions training, exactly the issue of their speech and voice skills building.

The article offers experimentally tested and practical methodological directions and exercises for honing of speech skills' technical qualities, which, together with the peculiarities of combining external technique with internal psychotechnics training, will positively influence on subconscious mind activating and stage-speech efficiency of the actor's word.

Keywords: stage speech, senior students, speech and voice training, internal psychotechnics of the actor, external technique of the actor, setting of breath, diction.

Завальський Олександр Васильович

**Особенности речево-голосового тренинга
на старших курсах учебных заведений культуры**

Аннотация. В статье затрагивается проблема подготовки студентов старших курсов высших творческих учебных заведений касательно голосо-речевых навыков. Предлагаются экспериментально проверенные и отработанные на практике методологические направления и упражнения для оттачивания технических качеств речевого мастерства, которые вместе с особенностями сочетания внешней техники и тренингом внутренней психотехники будут способствовать активизации подсознания и усовершенствованию сценической речевой действенности актёрского слова.

Ключевые слова: сценическая речь, студенты старших курсов, голосо-речевой тренинг, внутренняя психотехника актёра, внешняя техника актёра, постановка дыхания, дикция.

Білан Василь Вікторович,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри організації театральної
справи ім. І. Д. Безгіна. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Білан Василий Викторович,
заслуженный работник культуры Украины,
доцент кафедры организации театрального
дела им. И. Д. Безгина. Киевский национальный
университет театра, кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого, Киев

Vasyl Bilan,
Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate
Professor. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ЕВОЛЮЦІЯ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧИХ ФОРМ МІЖНАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЮ «МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ»

Анотація. У статті здійснено аналіз організаційних змін фестивалю в хронологічному порядку. Автор визначає та характеризує тематичну та програмну наповненість, інноваційні форми менеджменту за час існування фестивалю. Визначено невід’ємний зв’язок ефективного менеджменту фестивалю з його багаторічним існуванням.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що аналіз фестивалю «Мельпомена Таврії» як організаційно-художньої форми функціонування виконавського мистецтва є складним завданням, ця галузь художньої діяльності, попри численність газетних і журнальних публікацій, систематичні огляди фестивальних подій в електронних засобах масової інформації, залишається за межами інтересів не лише фахівців у сфері менеджменту, а й театрознавців, музикознавців та істориків мистецтва.

Ключові слова: «Мельпомена Таврії», фестиваль, організаційно-творчі форми, менеджмент, еволюція, театр, Херсон.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У системі взаєморозуміння і співробітництва між людьми і народами особливе значення має культура. У світі, де відбуваються масштабні глобалізаційні процеси, де держави прагнуть щонайбільшої економічної інтеграції, дедалі швидше розвивається культурний обмін, культурна інтеграція та культурна глобалізація. Тобто чимдалі, то більше зрозуміло, що культурна ізоляція шкідлива на всіх рівнях — від самоізоляції особи і окремого колективу до цілих держав і народів. Лише культурний обмін дає можливість більше пізнати і зрозуміти один одного. Сьогодні культурне співро-

бітництво стає рушієм цивілізаційного прогресу і тому набуває дедалі більшої актуальності.

Театральне мистецтво як частина національної української культури покликане вирішувати завдання з подолання культурних кордонів. Цьому сприяють позитивні зміни, що відбуваються в театральному житті України. Вони виявляються в різних соціокультурних процесах. Культурне співробітництво включає виставки, вистави, концерти, презентації, зустрічі з відомими діячами культури, науково-практичні конференції, гастрольну діяльність українських театрів та театально-фестивальні форми.

Останні десятиліття позначені інтенсифікацією фестивального руху в Україні, зумовленою багатьма чинниками, в тому числі поступовою трансформацією соціокультурного простору. Означений процес відбувається як в столиці держави, так і в окремих регіонах. У зв'язку з цим розвиток театральних фестивалів, специфіка цього феномену в соціокультурному контексті, з'ясування причин його поширення і перетворення на самостійний і самодостатній чинник театрального процесу потребує наукового осмислення.

Саме з цих позицій розглянемо детальніше функціонування українського театрального фестивалю на прикладі Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» — свята справжнього театрального мистецтва на Херсонщині, яке з 1999 р. щорічно відбувається в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Про актуальність даного дослідження свідчить неабиякий інтерес вітчизняних театрознавців до проблеми фестивального театрального руху в Україні та визначення місць окремих його локацій у контексті культурно-мистецького життя країни, адже фестивалі, як засвідчує світовий та український досвід, визначають напрями розвитку мистецтва, продукують нові ідеї та відкривають нові обрії творчої діяльності.

Саме тому сьогодні потрібно розкрити співвідношення місії фестивалю та соціокультурного контексту, в якому він існує, спробувати віднайти культурні, а також освітні та економічні переваги, котрі мають бути закладені у фестивальну формулу, розглянувши при цьому можливості їхньої реалізації.

Концептуальною та методологічною основою дослідження як організації фестивалів загалом, так і конкретної специфіки менеджменту театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» є наукові праці відомих зарубіжних вчених — Ф. Кольбера, Ф. Котлера, С. Ленглі, Г. Тульчинського, В. Бабкова, В. Сидоренка, П. Огурчикова, О. Шекової, Н. Ваганової, А. Димникової, а також вітчизняних дослідників — І. Безгіна, О. Безгіна, О. Семашка, М. Юдова, А. Вічної (2017) та інших.

Дослідженню результатів фестивалю «Мельпомена Таврії» різних років присвячені статті в засобах масової інформації та наукових виданнях таких авторів, як А. Підлужна, Є. Погорілий, М. Янкевич, Д. Сорос, О. Пімінова та інших.

Мета статті — аналіз концепції (ідеї) Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» як окремої творчої-організаційної структури та визначення проблем і перспектив розвитку цього фестивалю.

Для досягнення поставленої мети потрібно було вирішити такі завдання:

- розглянути відмінність фестивальних заходів від стаціонарної діяльності театру;
- дослідити та проаналізувати статутні документи Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії»;
- здійснити дослідження змін творчо-організаційних форм фестивалю за час його існування.

Виклад основного матеріалу. За визначенням С. Безклубенка, термін «фестиваль» означає «масове свято, огляд (демонстрація) досягнень видовищних мистецтв (театрального, музичного, кіно, естради, циркового та ін.)» (2010, с. 200) та походить від «festival», що французькою означає свято та етимологічно пов'язане з латинським «festivus» — веселий, забавний, дотепний, приємний, комфортний. П. Паві пов'язує термін «фестиваль» з англо-іспано-французьким «festival» та німецьким «festspiel», що також свідчить про єдність латинського походження терміна. При цьому автор наголошує на провідній характеристиці всіх фестивалів — спрямуванні на першовідкритті творчих ідей та фіксації процесів мистецьких пошуків. Автор стверджує:

Першочергове завдання фестивалів полягає в наданні публіці змоги побачити в одному місці та в один час нові вистави, відкрити для себе новаторські тенденції й експерименти, зустрітися, зустрітися з театральними діячами та аматорами театру. (Паві, 2006, с. 559)

А. Баканурський та В. Корнієнко надають аналогічну, проте більш розгорнуту характеристику фестивалів та пропонують їх регіонально-тематичну класифікацію:

Фестиваль театральний — традиційна зустріч театральних діячів з метою демонстрації спектаклів і обміну творчим досвідом, що відбувається зазвичай в одному місті або країні, а також в один час. Фестиваль театральний залежно від представництва на них різних театрів і цілей їх організаторів може мати міжнародний або локальний (внутрішньодержавний, регіональний) характер, бути тематичним або змішаним за своєю програмою. Фестиваль театральний сприяє розвитку культурного туризму, здійснює фінансову підтримку театральних труп, знайомить глядачів з розмаїтістю сучасних сценічних практик, є засобом популяризації конкретного спектаклю, режисера, драматурга або виконавця. (Баканурський; Корнієнко, 2009, с. 267–268)

В «Академічному тлумачному словнику української мови (1970–1980) фестиваль трактується

як «масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва; показ, огляд досягнень якого-небудь виду мистецтва» (1979, с. 580).

У даному дослідженні фестиваль розглядається як універсальна творчо-організаційна форма, що являє собою серію музичних концертів, театральних вистав чи кінопоказів та ін. видів мистецтв, які підпорядковуються загальній художній концепції (ідеї), локалізовані у певному географічному і культурному просторі та обмежені календарним періодом.

Упродовж останніх десятиліть у Європі сформувалися стійкі творчо-організаційні форми проведення фестивалів, різноманіття джерел фінансування, накопичений досвід ефективної репертуарної та маркетингової політики, визначені найважливіші механізми взаємодії з органами державного і місцевого управління, корпоративними спонсорами, засобами масової інформації (Михеєва, 2000, с. 254).

Щоб удосконалити всі умови проведення фестивалів, організаторам слід застосовувати всі новітні досягнення в сфері менеджменту і фандрейзингу. Фестивальний рух потребує залучення спонсорів та інвесторів, яким потрібно чітко і правильно розкривати переваги вкладення в проект грошей.

Менеджмент кожного фестивалю визначає статус і місце серед важливих подій культурно-мистецького спрямування міста, регіону, країни проведення, взаємовідносини з місцевими, регіональними та галузевими органами управління та місцевого самоврядування, обсяги і джерела фінансування, чисельність постійно діючої команди організаторів фестивалю.

Слід наголосити, що кожен з українських театральних фестивалів намагається сформувати власне обличчя, а Херсонський — впевнено і з самого початку виявив своє, оскільки назвався «Всеукраїнським фестивалем музичних прем'єр». Тобто, як і 120 років тому (в час утворення М. Кропивницьким своєї театральної трупи), в Херсоні роблять ставку на музично-драматичне видовище, а не на «чистий» музичний чи драматичний жанр. А практично усі обласні театри в Україні — це саме музично-драматичні театри з власним оркестром, хором і танцювальною групою.

Фестиваль працює згідно з «Положенням «Мельпомена Таврії»». Фестиваль «Мельпомена Таврії» — конкурсний. Тому, окрім обов'язкової атмосфери свята, веселощів і розваг для публіки, він вимагає кмітливості й організаційної спритності від директорів і режисерів театрів, які беруть

у ньому участь, а також напруженої аналітичної роботи журі.

Головна мета фестивалю-конкурсу полягає в популяризації театру, і піднесенні його авторитету, обміні досвідом між творчими колективами, ознайомленні глядача з музичними театральними прем'єрами та найцікавішими знахідками театрів різних областей України та країн зарубіжжя.

Організатори фестивалю — Міністерство культури та інформаційної політики України, Національна спілка театральних діячів України, Херсонська обласна державна адміністрація Херсонський обласний музично-драматичний театр імені М. Куліша, ТОВ «Фестивальний центр». Фестиваль проводиться також за участі закритого акціонерного товариства «Таврійські Ігри» та Херсонського міськвиконкому.

Багаторічний досвід фестивалю доводить, що модель та жанрова особливість музично-драматичного театру є ефективною та перспективною, як з точки зору можливостей бути організаційним центром фестивалю в Херсоні, так і тематичним наповненням його програми.

До складу журі фестивалю щороку входять найкращі театральні діячі, театрознавці та театральні критики України.

До фестивалю-конкурсу «Мельпомена Таврії» запрошуються театри, які надали заявку на участь й були відібрані представниками Художньої Ради фестивалю після попереднього перегляду запропонованої вистави. Художня Рада фестивалю має право не допустити до участі у конкурсі вистави, які не відповідають естетично-художнім вимогам.

Фестиваль-конкурс «Мельпомена Таврії» відкривається урочистою ходою вулицями міста, в якій задіяні учасники фестивалю. Крім показу конкурсної вистави і карнавальної ходи, вони беруть участь у театральному капуснику, гала-концертах, присвячених відкриттю та закриттю фестивалю.

На базі Херсонського обласного музично-драматичного театру імені М. Куліша впродовж фестивалю працює прес-клуб, в якому спілкуються учасники, журналісти, гості фестивалю. Також відбуваються творчі лабораторії для головних режисерів театрів і директорів.

Крім цього, на театральній площі в дні проведення фестивалю проходять вуличні заходи за участю кращих творчих колективів Херсонської області та театрів-учасників фестивалю.

Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» запланований як щорічний захід

у рамках святкування Дня заснування міста Херсона.

Вивчаючи матеріали минулих років, можемо простежити еволюцію фестивалю, розглянути його діяльність детальніше. Так, у програмі «Мельпомена Таврії–2000» вказано, що Всеукраїнський фестиваль-конкурс музичних театральних прем'єр «Мельпомена Таврії» ставить завдання «популяризації театру, піднесення його авторитету, ознайомлення глядача з українськими театральними прем'єрами і найцікавішими знахідками театрів різних областей України» (Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», 2000).

Журі фестивалю очолили президент Українського центру міжнародної асоціації театральних критиків, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Ростислав Коломієць і головний редактор репертуарної колегії з драматургії, кандидат мистецтвознавства Василь Неволов.

Фестиваль складався з урочистого відкриття, конкурсного перегляду театральних прем'єр, які проходили у приміщеннях Херсонського обласного і українського музично-драматичного театру імені М. Куліша та Обласного театру і ляльок, і урочистого закриття.

Урочисте відкриття фестивалю відбулося 16 червня 2000 р. на Театральній площі Херсона. Йому передував театральний карнавал, що пройшов вулицями міста і відкрив офіційне святкування 222-річчя заснування Херсона.

Закриття фестивалю проводилося у вигляді великого гала-концерту за участю всіх театрів-учасників фестивалю.

Упродовж фестивалю передбачалося проведення капусника, на якому кожен театр представляв своє місто і специфіку свого творчого колективу. В театральному нічному клубі «Сова» під час фестивалю працював прес-клуб, де спілкувалися учасники, журналісти і гості фестивалю. В театральному сквері відбувалися вуличні вистави аматорських театральних колективів міста й області.

II Фестиваль відкрився костюмованою ходою театральних колективів по центру міста до площі Херсонського обласного українського музично-драматичного театру, де і розгорталися основні події.

Представники усіх творчих колективів мали можливість переглянути вистави своїх колег, порівняти рівень творчих робіт. Не оминули своєю увагою фестиваль мешканці краю і місцеві ЗМІ. Події «Мельпомени Таврії» широко висвітлювалися в пресі, на телебаченні і радіо.

Слід зауважити, що усі учасники і гості фестивалю оцінили його роль позитивно і вважають цей захід важливим не лише для південного регіону, а й для всієї України (Крамаренко, 2000, с. 18).

III Всеукраїнський фестиваль-конкурс музичних театральних прем'єр «Мельпомена Таврії» проводився в Херсоні з метою популяризації театру, піднесення його авторитету, ознайомлення місцевих глядачів з всеукраїнськими театральними прем'єрами і найцікавішими знахідками театрів з різних областей України.

Фестиваль складався з урочистого відкриття, конкурсного перегляду театральних прем'єр, а також інших творчих заходів, включаючи концерти, капусник, «чемпіонат пива», ралі тощо.

Урочисте відкриття фестивалю відбулося 15 червня 2001 р. на Театральній площі карнавалом, що пройшов вулицями міста і відкрив офіційне святкування 223-ї річниці з дня заснування Херсона. На закритті фестивалю на Театральній площі міста було проведено концерт за участі театрів-учасників фестивалю, а також зірок української естради.

Програма IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу музичних прем'єр «Мельпомена Таврії», який відбувся 2002 р. на базі Херсонського українського музично-драматичного театру імені М. Куліша, продовжила традиції попередніх фестивалів.

Конкурсні вистави, показ яких тривав чотири дні, привезли театральні колективи з Луганська, Одеси, Волині, Миколаєва, Тернополя, Києва.

Окрім конкурсу театральних прем'єр, творча інтелігенція міста взяла участь у науково-практичній конференції, присвяченій творчості Миколи Куліша, а потім відбувся перегляд конкурсних вистав фестивалю за його п'єсами.

На глядачів, які приходили в ті дні на театральну площу, чекало безліч несподіванок! Тут найкраще зі свого доробку показували як професійні театри, так і дитячі колективи Херсона та молодіжні гурти. Київський театр пластики В. Крюкова здійснив обіцянку, яку дав на фестивалі торік, та привіз виставу Моріса Метерлінка «Сліпі» для показу у форматі вуличної вистави.

Новинкою фестивалю 2002 р. стало те, що висувати свій доробок на суд широкої публіки змогли аматорські театральні колективи Херсона і Миколаєва, їхні вистави йшли на сцені Херсонського державного університету.

Натомість професійні працівники театру обмінювалися досвідом у творчих лабораторіях, на конференціях для головних режисерів і дирек-

торів театрів. На базі театрального арт-клубу «Сова» у дні фестивалю працював прес-клуб, де спілкувалися гості й учасники фестивалю (Подлужная, 2002).

У Фестиваль, що проходив в 2003 р., став осередком активної культурної діяльності. Приємним виявився той факт, що більшість його глядачів — молодь Херсонщини. Величезна кількість студентів і школярів відвідали херсонські сцени і взяли безпосередню участь у вшануванні таврійської Мельпомени.

Незважаючи на всього лише п'ятирічний «стаж» існування, фестиваль продовжив започатковані традиції. За цей час херсонські сцени познайомилися з роботами різних творчих колективів.

Як і в попередні роки, творче життя вирувало також і на Театральній площі Херсона. Організатори подбали, щоб фестиваль не замикався рамками театральних залів міста, щоб якнайбільша кількість херсонців і гостей мала змогу взяти участь у численних театральних заходах: відкритті та закритті фестивалю, виставах, конкурсах, капусниках, конференціях і дискусійних столах.

У VI міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» взяли участь одинадцять театрів з Угорщини, Придністров'я, Києва (театри «Сузір'я» та «Колесо»), Криму, Чернігова, Миколаєва, Харкова і, звичайно, Херсона. На театральній площі свої вистави показали Театр на ходулях Києво-Могилянської Академії і Театр африканського танцю «Вуду». Вистави давали на декількох сценах. У рамках фестивалю проводилися майстер-класи, пройшов і конкурс акторських етюдів. А найкращі театральні постановки стали переможцями в різних номінаціях.

Таким чином, шостий фестиваль насправді став міжнародним, тому що організаційно-економічна підтримка органів влади міста, області, Міністерства культури та інформаційної політики України і спонсорів зростає й стає регулярною.

У 2006 р. в рамках VIII фестивалю для херсонців і гостей міста виступили 17 колективів не лише з України, а й з Росії, Білорусії, Молдови.

Закриттю фестивалю був присвячений грандіозний гала-концерт — 18-го червня 2006 р. на Театральній площі безліч городян милувалися цим феєричним дійством (Жарких, 2006, с. 13).

На IX Міжнародному театральному фестивалі зібралося вже 20 театрів України, Росії, Молдови, Польщі.

У рамках X-го ювілейного фестивалю оргкомітет значно збільшує кількість запрошених

театральних колективів як вітчизняних, так і зарубіжних.

У творчій програмі ювілейного фестивалю брали участь: Державний російський драматичний театр імені А. П. Чехова (м. Кишинів, Молдова), Донецький обласний академічний український музично-драматичний театр, Дніпропетровський український муніципальний театр одного актора «Крик», Київський академічний Молодий театр, Київський державний академічний театр драми і комедії на Лівому березі, Київський академічний театр оперети, Луганський театр пісні і танцю «Легенда», Миколаївський академічний театр драми і музичної комедії, Московський драматичний театр на Петровській (Росія), Республіканський театр Білоруської драматургії (Мінськ), Ризький російський театр імені Чехова (Латвія), Драматичний театр Сілезький імені С. Виспянського (Катовіце, Польща), Театральна компанія «Бенюк і Хостікоєв», Театр сучасного танцю «Київ-Модерн-Балет», Тамбовський драматичний театр (Росія), Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені М. Куліша.

Фестиваль був одним з найбільш «зіркових» за всю історію: народний артист Росії Сергій Гармаш приїхав на рідну землю привітати учасників фестивалю та провести майстер-клас серед акторів, на фестивалі демонстрували своє мистецтво Богдан Бенюк та Анатолій Хостікоєв, Раду Поклітару та Ірма Вітовська, брати Пономаренко та Олег Ємцев, Ірина Шинкарук, гурти «Арс-Нова» і «Бряц-Бенд» та багато інших відомих театральних і естрадних діячів (Результати X Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії», 2008).

XI Фестиваль був присвячений 200-річчю з дня народження М. В. Гоголя, і його тріумфатором став Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені М. Куліша з трагедією «Страшна помста» (режисер С. Павлюк, художники — подружжя Ридванецьких). Вперше на фестиваль приїхав театральний колектив з Румунії, і з того часу ця сусідня країна присутня у афіші кожного наступного фестивалю. Окрім них, у фестивалі брали участь 13 колективів з України, Росії, Угорщини.

Не обійшлося на фестивалі і без традиційного капусника. Він був присвячений М. Гоголю, який власною персоною прибув у Херсонський театр у пошуках Мельпомени, а допомагали йому в цьому Біс і Панна.

Особливістю XI фестивалю була і робота журналістського журі в складі театрознавців.

Уперше у рамках фестивалю відбувалося засідання круглого столу на тему: «Проблеми розвитку сучасного театрального мистецтва», участь у якому взяли найкращі режисери України та запрошені гості.

Останній день фестивалю порадував справжнім феєрверком театрального мистецтва. Цього дня відбулася карнавальна хода, яскравий натовп карнавалу зібрав театри різних країн, міську владу, почесних гостей і мешканців міста. Карнавальна хода під звуки оркестрів вийшла на Театральну площу, де зібралось понад п'ять тисяч осіб.

Майстри і майстрині, народні умільці, художники і музиканти ще зранку розгорнули тут ярмарок-продаж. Прикраси з бісеру і соломки, вишиванки та багато інших сувенірів повезли на згадку про фестиваль його учасники.

XII фестиваль «Мельпомена Таврії» пройшов з 25 по 30 травня 2010 р. Володарем гран-прі XII фестивалю став драматичний театр із міста Бекешчаба, Угорщина, — з виставою «Одруження» за М. Гоголем у постановці відомого українського режисера Станіслава Мойсеєва. Визначною подією, започаткованою у 2010 році, стала робоча нарада директорів театрів України, а також зустріч найкращих режисерів та драматургів країн СНД.

Кожен новий фестиваль вже не обходиться без подібних нарад, що вже отримали підтримку на рівні Міністерства культури та туризму України. Режисери, що брали участь у конференції, зазначали, що через напружений графік роботи зустріч у Херсоні під час фестивалю — єдина можливість зустрітися всім разом і обговорити актуальні питання сьогоденного театру, тому із радістю відгукуються на таку подію.

Дирекції фестивалю вперше вдалося отримати значні кошти з бюджету Херсона — 110 тис. грн — на заходи «Мельпомени Таврії». Міська влада та органи місцевого самоврядування почали активно підтримувати фестиваль, який став центральною культурно-мистецькою подією не лише для жителів та гостей міста.

Всього у XII міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» взяли участь 19 труп з України, Росії, Польщі, Білорусі, Угорщини, Молдови, Румунії. Тож він подарував чудову нагоду для спілкування діячам сучасних театрів, дав їм можливість набратися досвіду і встановити перед собою нові орієнтири, адже, як свідчить вся історія фестивалю, театри зазвичай привозили на свято «козирні» вистави (XII Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» проходить в Херсоні, 2010).

XIII фестиваль «Мельпомена Таврії» пройшов з 22 по 29 травня 2011 р. й був присвячений двадцятій річниці незалежності України. На фестиваль приїхали 22 театри з різних міст України та Росії, Білорусі, Молдови, Румунії, Болгарії, Грузії та Казахстану, а глядачі могли побачити 26 театральних постановок, які відбувалися не лише на сценах театральних майданчиків, а й на вулицях міста.

Завдяки активній роботі та ефективному менеджменту дирекції фестивалю вдалося збільшити бюджет фестивалю 2011 р. до 700 тис. грн. Міністерство культури та інформаційної політики України виділило на його проведення 150 тис. грн, Херсонська обласна державна адміністрація і міський бюджет — по 100 тис. грн. Фестиваль підтримали і його постійні спонсори (так генеральним спонсором фестивалю багато роки поспіль була будівельна компанія «Херсонбуд») («Мельпомена Таврії» получит номер 12+1, 2011).

XIV фестиваль «Мельпомена Таврії» проходив з 20 по 27 травня 2012. Зважаючи на солідний, як для такого фесту, вік, — він відбувався вчотирнадцяте, — йому сміливо можна присвоювати почесне звання найстабільнішої театральної імпрези в країні. До того ж у статуті «Мельпомени Таврії» є пункт, який точно вирізняє його з-поміж інших фестивалів України: до Херсона учасники фестивалю приїздять на весь тиждень, а не лише у день свого виступу, «транзитом», як це через мізерні бюджети відбувається на інших форумах, а значить можуть подивитися вистави інших театрів, скласти уявлення про тенденції і традиції сучасного театрального процесу.

Програма фестивалю була насиченою, за тиждень було зіграно 23 вистави, які йшли на кількох театральних майданчиках водночас.

Бюджет фестивалю зріс і складав 800 тисяч гривень, з яких сто тисяч надали місцева влада, підтримало фестиваль і Міністерство культури та інформаційної політики України.

Квінтесенцією «Мельпомени» у Херсоні була зустріч директорів театрів.

На фестиваль приїхало щонайменше п'ятдесят керівників театрів, які провели ґрунтовну дискусію, присвячену проблемам театральної справи в Україні.

В 2013 р. Міжнародному театральному фестивалю «Мельпомена Таврії» виповнилося 15 років.

Географія фестивалю загалом сягала 56-ти міст з 12 країн світу.

Головною метою оргкомітету на 15-му фестивалі стало збільшення кількості країн-учасниць,

і з цим завданням фестиваль упорався на «відмінно», адже у афіші було представлено 12 країн-учасниць! Упродовж десяти днів Херсонщина вчергове стала театральною Меккою України.

Першого дня, перед відкриттям фестивалю, організатори зазвичай влаштовують прес-конференцію для журналістів міста та України.

Ювілейна фестивальна програма була дуже насиченою. Того ж дня відбувся семінар-нарада директорів театрів.

«Ми це зробили!» — сказав президент Міжнародного театрального фестивалю, заслужений діяч мистецтв України Олександр Книга на нараді директорів театрів. XVI фестиваль «Мельпомена Таврії» вирішили проводити, незважаючи на непросту суспільно-політичну обстановку в Україні. Через це багато театрів, зокрема, російські, не захотіли їхати в Херсон. Однак тим цінніше підтримка тих, хто все-таки не побоявся взяти участь у фестивалі. А це, крім театрів з різних регіонів нашої країни, — актори і режисери з Білорусі, Латвії, Угорщини та Португалії.

В умовах, вважай, практично військового часу фестиваль пройшов під девізом «Єдина країна. Єдина страна». І мистецтво в таких обставинах — важливий об'єднавчий чинник.

23-го травня 2015 року урочисто відкрився XVII Міжнародний театральный фестиваль «Мельпомена Таврії».

Фестиваль тривав 8 днів, церемонія нагородження учасників та урочисте закриття відбувалося 30-го травня.

Девіз фестивалю того року — «У пошуках істини». Шукали істину для глядачів українські театри зі Львова, Черкас, Києва, Одеси, Миколаєва, Дніпропетровська і, звичайно ж, Херсонський театр. Зважаючи на складний економічний час, фестиваль змінив свій формат. На фестивалі було представлено лише 14 вистав вітчизняних театрів за п'єсами сучасних українських драматургів.

Упродовж фестивалю працювала так звана «Green Zone» — «зелена зона», де проходили читання п'єс українських драматургів. Також у рамках фестивалю в торгово-розважальному центрі «Fabrics» відкрилася виставка соняшників авторства харківських художників.

З міркувань економії організатори вирішили відмовитися від концерту на честь закриття і завершити фестиваль капусником, на якому і нагородити переможців. Проте в умовах тотального подорожчання вартість на квитки не зростає. Це була принципова позиція організаторів фестивалю, зважаючи на низьку платоспроможність насе-

лення. Міністерство культури виділило 100 тисяч гривень, виділили кошти міська і обласна влада.

Максимальна вартість квитків на спектаклі малої форми — 60 гривень, на спектаклі на великій сцені — 100 гривень (точна ціна залежить від конкретного місця в залі).

Директор фестивалю Олександр Книга зазначив, що головним є той факт, що фестиваль відбувся. У багатьох містах України через ситуацію в країні фестивалі припинили своє існування, залишилися тільки місцевого масштабу, а на міжнародні не приїжджають гості з-за кордону. І тільки «Мельпомена Таврії» продовжує жити і показувати херсонцям спектаклі зарубіжних театрів.

XVIII Міжнародний театральный фестиваль «Мельпомена Таврії» проходив з 20 по 28 травня 2016 року.

30 театрів, 33 вистави та майже 800 учасників і гостей, такого розмаху «Мельпомена Таврії» ще не знала. За словами організаторів, 18-й театральный фестиваль — найбільший за історію проведення.

«Фестиваль ми присвятили 25-річчю Незалежності України, яке відзначалось влітку, і нам хотілось зробити якусь знакову подію, тому фестиваль дуже великий у цьому році», — сказав на прес-конференції президент Міжнародного театрального фестивалю, заслужений діяч мистецтв України Олександр Книга.

У рамках фестивалю до Херсона завітало одразу 6 театрів з інших країн: Грузії, Литви, Австрії, Португалії, Румунії та Угорщини, а також 24 колективи з усіх куточків України (Дніпропетровськ, Кіровоград, Київ, Луганськ, Львів, Маріуполь, Миколаїв, Полтава, Чернівці, Чернігів).

Бюджет «Мельпомени Таврії» в 2016 році значно зріс і становив 1 млн 300 грн, 200 тис. виділили з міського бюджету, 150 тис. надійшли від Міністерства культури, решта — спонсори і власні сили (Погорілий, 2016).

З 17 по 25 травня 2019 року відбувся XXI Міжнародний театральный фестиваль «Мельпомена Таврії».

Завдяки ефективному менеджменту фестивального центру вперше до фінансування фестивалю долучився Український культурний фонд.

Географія учасників фестивалю значно розширилась. Це 36 театральных колективів з 12 країн, а саме: Румунії, Грузії, Ізраїлю, Білорусії, Польщі, Угорщини, Молдови, Туреччини, Азербайджану, Литви, Вірменії та України. Всього на фестивалі впродовж 9 днів на основних сценічних майданчиках відбувся показ 38-ми різножанрових вистав.

Вистави проходили на трьох сценах Херсонського театру імені Миколи Куліша, у Херсонському обласному театрі ляльок, на території креативного простору Urban CAD, в Херсонській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Олеса Гончара та у храмі Святої Трійці.

Всього за дев'ять днів фестивалю на конкурсні вистави прийшли подивитися одинадцять тисяч глядачів (17 — 25 травня 2019 року пройшов XXI Міжнародний театральний фестиваль «МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ», 2019).

Незважаючи на пандемію коронавірусу, у Херсоні відбувся XXII Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії». Він пройшов під хештегом «мельпомена просто неба» — щоб максимально забезпечити глядачів та акторів.

І хоч президент фестивалю і директор обласного академічного музично-драматичного театру імені Куліша Олександр Книга наголошує, що закордонний сегмент цьогоріч був скромним, проте у Херсон таки дісталися через кордони і взяли участь у «Мельпомені Таврії» секретар Євразійської театральної асоціації Кубілай Ерделікара та грузинський режисер Каха Гогідзе (Староселець, 2020).

Слід зазначити, що театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» уже впродовж 22 років збирає на Херсонщині найкращі театральні колективи всієї України. Участь у ньому беруть також закордонні театральні трупи. В 2020 році «Мельпомена Таврії» проходила з 10 по 13 вересня за участю 11 театральних колективів з Херсона, Миколаєва, Одеси, Харкова, Маріуполя та Києва.

Висновки. Таким чином, у 1999 році за ініціативою директора Херсонського театру започатковано проведення театрального фестивалю «Мельпомена Таврії». Фестиваль одразу ж перевернув увагу багатьох діячів культури та мистецтва, зробив театр творчим майданчиком, де зустрічаються театральні критики, драматурги і режисери, директори театрів України та близького зарубіжжя. Слід зазначити, що театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» уже протягом 22 років збирає на Херсонщині найкращі театральні колективи всієї України. Участь у ньому беруть також закордонні трупи з Азербайджану, Білорусі, Грузії, Ізраїлю, Латвії, Литви, Молдови, Польщі, Португалії, Придністров'я, Росії, Румунії, Угорщини, Франції. За 22 роки існування фестивалю на його сценах зіграно 436 вистав за участі 212 театрів, представлено 98 міст та 18 країн світу (Сокова, 2020).

Упродовж існування фестивалю суддями було оцінено і нагороджено дуже багатьох учасників.

Це свідчить не лише про об'єктивність ідеократичність вибору суддів, а й про професіоналізм у виборі переможців, ретельний добір вистав організаторами фестивалю. За час проведення фестивалю жодна вистава не ставала переможцем у всіх номінаціях, це засвідчує різнобічність і різну ідейну мистецьку спрямованість «Мельпомени Таврії», що дає всім театральним колективам шанс бути відзначеними за свої мистецькі здобутки.

Попри конкурсну складову, під час проведення фестивалю атмосфера свята переважає атмосферу гострої боротьби за нагороди. Це допомагало виконавцям краще справлятися зі своїми мистецькими завданнями, а публіка отримувала те, за чим і приходила на фестиваліні покази, — мистецьке задоволення.

Фестиваль підтримують: Міністерство культури та інформаційної політики України, державна обласна та міська влада (з 2010 р. місто допомагає також і фінансово), Український культурний фонд. Театр налагодив ефективну роботу зі спонсорами. А, крім Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Куліша, за безпосередню організацію фестивалю відповідає спеціалізована структура ТОВ «Фестивальний центр».

Мета будь-якого фестивалю — стати основою для взаємодії театру з публікою. Справді, про успіх або невдачу вистави, публіка судить по його успіху у фестиваліній програмі. Для просування фестивального бренду важливо передбачати подальшу долю самого фестивального шоу. Принциповим моментом стає орієнтація на використання комерційної реклами, як прямої, так і непрямої (рецензії, інтерв'ю з артистами, режисерами, відеопокази церемоній нагородження учасників і телевізійні версії основних подій фестивалю).

Коронакриза вже змінила та ще змінить багато в звичному укладі життя, а значить, змінить і суспільство. Це стосується багатьох сфер, зокрема й культури. Наприклад, ті, хто раніше збирав зали глядачів, під час карантину продовжують шукати контакт зі своєю аудиторією вже в он-лайні.

Водночас культура залишається однією з найбільш незахищених сфер діяльності. І, незважаючи на поступовий вихід з режиму карантину і налагоджене онлайн-спілкування, багато театрів відчуватимуть його вплив ще тривалий час.

Змінити ситуацію на краще можна вже зараз, але для цього потрібно змінюватися всередині й зовні. Ситуація з пандемією коронавірусу і новою економічною кризою показала, що подібна стратегія і вміння працювати з онлайн-каналами

допомагають культурним інституціям ефективно комунікувати зі споживачами в будь-яких умовах.

Таким чином, Херсонський театр імені Миколи Куліша (засновник фестивалю) та «Фестивальний центр», який працює впродовж усього року, розширив свою творчо-організаційну діяльність і є яскравим прикладом адаптації до нових умов існування. Організаторам фестивалю «Мельпомена Таврії» вдалося створити висококонкурентний інноваційний фестиваль, створити творчу атмосферу та мотивацію для всіх його учасників. За час існування фестивалю була відпрацьована та вдосконалена організаційно-виробнича структура, планування процесів та етапів його організації в часі та синхронізацію всіх заходів.

Завдяки вдалому інноваційному менеджменту фестиваль «Мельпомена Таврії» сьогодні в Україні є таким заходом, який не лише не припиняв свою діяльність і не втратив свою актуальність, а й удосконалював свою організаційно-творчу модель, враховуючи політичну, соціально-культурну та економічну дійсність.

Фестиваль інтегрувався в усі комунікації, пов'язані з глядачем міста. І навіть у період карантину він продовжує активну роботу і проводить різні активні онлайн-заходи — віртуальний репертуар вистав, прямі ефіри з екскурсіями і майстер-класами, відкриття нових театральних мистецьких майданчиків. Таким чином, театр ім. М. Куліша та «Фестивальний центр» не лише зберігають відвідувачів, а й залучають їх у «карантинне» життя театру і майбутнього XXIII фестивалю «Мельпомена Таврії».

Бібліографія:

- Баканурський, А., Корнієнко, В. (2009). *Театрально-драматичний словник XX століття*. Київ: Знання України. С. 267–268.
- Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України. С. 200.
- Жарких, Л. (2006). «Мельпомена» починається... с классики. *Market plus*. Херсон. №16. С. 13.
- Крамаренко С. (2000, 8 июня). «Мельпомена Таврии» снова в Херсоне. *Наш час*. С. 18.
- «Мельпомена Таврії» отримає номер 12+1 (2011). УНІАН. Відновлено з <https://www.unian.ua/society/465587-melpomena-tavriji-otrimae-nomer-121.html>.
- Михеева, Н. (2000). *Менеджмент в соціально-культурній сфері*. С-Пб. С. 253.
- Міжнародний театральный фестиваль «Мельпомена Таврії». Театр імені М. Куліша. Відновлено з <http://teatr.kulisha.org/melpomena.org/plan.php>.
- Паві, П. (2006). *Словник Театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. С. 559.
- Погорілий, Є. (2016). «Мельпомена Таврії» пройде з розмахом. ВТВ. Відновлено з <http://www.vtvplus.com.ua/lang/ua/news/kherson/49748-melpomena-tavrii-proyde-z-rozmahom.html>.

Подлужная, А. (2002, 5 июля). Ее Величество Мельпомена Таврическая. *Зеркало недели*. Відновлено з http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ee_velichestvo_melpomena_tavrisheskaya.html.

Результати XVIII Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» (2016). *Офіційний сайт фестивалю «Мельпомена Таврії»*. Відновлено з <http://melpomena.ks.ua/about.php>.

Словник української мови: в 11 томах. Том 10. С. 580.

Сокова, О. (2020, 12 вересня). На Херсонщині триває театральний фестиваль «Мельпомена Таврії». *Офіційний сайт Херсонської обласної державної адміністрації*. Відновлено з: <https://khoda.gov.ua/na-hersonshhin%D1%96-triva%D1%94-teatralnij-festival-%C2%ABmelpomena-tavr%D1%96%D1%97%C2%BB>.

Староселець, І. (2020, 15 вересня) «Мельпомена Таврії» з білоруським акцентом [Електронний ресурс]. *УКРІН-ФОРМ*. Відновлено з <https://www.ukrinform.ua/rubric-sports/3099460-ekspert-klub-parimatch-rozbir-startu-zbirnoi-v-lizi-nacij.html>.

17–25 травня 2019 року пройшов XXI Міжнародний театральный фестиваль «МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІІ» (2019) *Офіційний сайт фестивалю «Мельпомена Таврії»*. Відновлено з <http://melpomena.ks.ua/history/94-17-25-travnua-2019-roku-proyshov-khkhhi-mizhnarodniy-teatralniy-festival-melpomena-tavrii>.

XII *Международный театральный фестиваль «Мельпомена Таврии» проходит в Херсоне* (2010). Відновлено з <http://khersonci.com.ua/archive/?news=877>.

References:

- Bakanurskyi A., Korniyenko, V. (2009) *Teatralno-dramatychnyi slovnyk XX stolittya* [Theatrical and dramatic dictionary of the twentieth century]. Kyiv: Znannya Ukrainy. S. 267–268.
- Bezklubenko, S. (2010) *Mystetstvo: terminy ta ponyattya* [The Art: terms and concepts]. Kyiv: Instytut kul'turolohiyi Natsional'noyi akademiyi mystetstv Ukrainy. S. 200.
- Zharkyykh, L. (2006). «Mel'pomena» nachynaetsya... s klassyky [«Melpomene» begins ... with the classics]. *Market plus*. Kherson. №16. S. 13.
- Kramarenko, S. (2000, 8 iunya). «Mel'pomena Tavriyu» snova v Khersone [«Melpomene Tavriya» is back in Kherson]. *Nash chas*. S. 18.
- «Mel'pomena Tavriyi» otrymaye nomer 12+1. [«Melpomene Tavria» get's number 12+1] (2011). UNIAN. Vidnovleno z <https://www.unian.ua/society/465587-melpomena-tavriji-otrimae-nomer-121.html>.
- Mykheeva, N. (2000). *Menedzhment v sotsyl'no-kul'turnoy sfere* [Management in the socio-cultural sphere]. S-Pb. S. 253.
- Mizhnarodnyy teatral'nyy festyval' «Mel'pomena Tavriyi»*. Teatr imeni M. Kulisha. [The International Theater Festival «Melpomene of Tavria». Theater of M. Kulish]. Vidnovleno z <http://teatr.kulisha.org/melpomena.org/plan.php>.
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk Teatru*. [Dictionary of the Theater]. L'viv: Vydavnychyy tsentr LNU imeni Ivana Franka. S. 559.
- Pohorylyi, Ye. (2016). «Mel'pomena Tavriyi» proyde z rozmakhom» [«Melpomene of Tavria» will be held on a grand scale] VTV. Vidnovleno z <http://www.vtvplus.com.ua/lang/ua/news/kherson/49748-melpomena-tavrii-proyde-z-rozmahom.html>.
- Podluzhnaya, A. (2002, 5 yulya). Ее Velychestvo Mel'pomena Tavrycheskaya [Your Majesty Melpomene Tauride]. *Zerkalo nedely*. Vidnovleno z http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ee_velichestvo_melpomena_tavrisheskaya.html.
- Rezultaty XVIII Mizhnarodnoho festyvalyu «Mel'pomena Tavriyi» [Results of the XVIII International Theater Festival «Melpomene of Tavria»] (2016). *Oftsiynyy*

- sayt festyvalyu «Mel'pomena Tavriyi»*. Vidnovleno z <http://melpomena.ks.ua/about.php>.
- Slovník ukrajinsk'koyi movy: v 11 tomakh* [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. T.10. S. 580.
- Sokova, O. (2020, 12 veresnya). Na Khersonshchyni tryvaye teatral'nyy festyval' «Mel'pomena Tavriyi» [The «Melpomene of Tavia» theater festival is continuing in the Kherson region]. *Ofitsiyyny sayt Khersons'koyi oblasnoyi derzhavnoyi administratsiyi*. Vidnovleno z: <https://khoda.gov.ua/nahersonshhin%D1%96-triva%D1%94-teatralnij-festival-%C2%ABmelpomena-tavr%D1%96%D1%97%C2%BB>.
- Staroselets', I. (2020, 15 veresnya). «Mel'pomena Tavriyi» z bilorus'kymaktsentom[«Melpomene of Tavia» with a Belarusian accent]. [Elektronnyy resurs]. UKRINFORM. Vidnovleno z <https://www.ukrinform.ua/rubric-sports/3099460-ekspert-klub-parimatch-rozbir-startu-zbirnoi-v-lizi-nacij.html>.
- 17–25 travnya 2019 roku proyshov KHKHI Mizhnarodnyy teatral'nyy festyval' «MEL'POMENA TAVRIYI» [On May 17–25, 2019, the XXI International Theater Festival «MELPOMENA TAVRIYI» took place] (2019). *Ofitsiyyny sayt festyvalyu «Mel'pomena Tavriyi»*. Vidnovleno z <http://melpomena.ks.ua/history/94-17-25-travnya-2019-roku-proyshov-khkhi-mizhnarodnyy-teatralnyy-festival-melbpomena-tavrii>.
- XII Mezhdunarodnyy teatral'nyy festyval' «Mel'pomena Tavryy» prokhodyt v Khersone [International theater festival «Melpomene of Tavia» takes place in Kherson] (2010). Vidnovleno z <http://khersonci.com.ua/archive/?news=877>

Vasyl Bilan

Evolution of organizational and creative forms of the International theater festival «Melpomene of Tavia»

Abstract. The relevance of the chosen topic is that the analysis of the festival «Melpomene of Tavia» as an organizational and artistic form of functioning of performing arts is a difficult task, this branch of art, despite the many newspaper and magazine publications, systematic reviews of festival events in electronic media, beyond the interests of not only management specialists, but also theater scholars, musicologists and art historians.

The analysis of organizational changes of the festival in chronological order is carried out. The author defines and characterizes thematically and program content, innovative forms of management during the existence of the festival. The inseparable connection between the effective management of the festival and its long-term existence has been determined.

Keywords: «Melpomene of Tavia» festival, organizational and creative forms, management, evolution, theater, Kherson.

Білан Васи́лий Ві́кторович

Эволюция организационно-творческих форм Международного театрального фестиваля «Мельпомена Таврии»

Аннотация. Актуальность выбранной темы состоит в том, что анализ фестиваля «Мельпомена Таврии» как организационно-художественной формы функционирования исполнительского искусства является сложной задачей, эта отрасль художественной деятельности, несмотря на многочисленность газетных и журнальных публикаций, систематические обзоры фестивальных событий в электронных средствах массовой информации, остается за пределами интересов не только специалистов в области менеджмента, но и театроведов, музыковедов и историков искусств.

Осуществлен анализ организационных изменений фестиваля в хронологическом порядке. Автор определяет и характеризует тематическую и программную наполненность, инновационные формы менеджмента за время существования фестиваля. Определена неотъемлемая связь эффективного менеджмента фестиваля с его многолетним существованием.

Ключевые слова: «Мельпомена Таврии», фестиваль, организационно-творческие формы, менеджмент, эволюция, театр, Херсон.

Хоптинець Євгенія Андріївна,
аспірантка кафедри організації театральної справи
ім. І. Д. Безгіна. Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Хоптинець Евгения Андреевна,
аспірантка кафедры организации театрального
дела имени И. Д. Безгина. Киевский национальный
университет театра, кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого, Киев

Yevheniia Khoptynets,
Postgraduate Student of Theater Business
Organization Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ПРИВАТНОГО ТЕАТРУ «ВАР'ЄТЕ»

Анотація. У статті досліджено історію та головну мету створення французького приватного театру «Вар'єте». Розглянуто діяльність театру «Вар'єте» та його організаційні й творчі особливості. Проаналізовано основні правила, що встановлені театром, а також загальні умови продажу квитків і політику роботи з формуванням ціни продажу квитків. У процесі аналізу виявлено основні принципи організаційно-творчої діяльності французького приватного театру «Вар'єте» і запропоновано застосувати їх у сучасній українській мистецькій практиці.

Ключові слова: приватний театр, діяльність театру «Вар'єте», організаційно-творчі особливості діяльності, репертуар, ціна.

Постановка проблеми та її актуальність. Театр, як вид сценічного мистецтва, є одним із провідних видів мистецтв, що справляє великий вплив на формування духовних і естетичних цінностей суспільства та збереження національної самобутності. Споконвіку театр був невід'ємною частиною життя людей. Театральне мистецтво відіграє дуже важливу роль і у житті французького суспільства. Постійно та безперервно театр Франції шукає нові шляхи й форми, щоб підкорити публіку, побудувати нові відносини між актором і глядачем. У сучасному світі культурну політику Франції можна взяти за приклад того, як за умов ринкової економіки можна створити досить централізовану систему державного патронату над культурою. Театральне мистецтво Франції є важливою складовою європейської культури і розвивається в органічному зв'язку із суспільно-культурними процесами національного культуротво-

рення. Не лише у державному, а й у приватному секторі державна культурна політика Франції формує принципи та засади творчого, фінансово-економічного, кадрового наповнення театральної галузі (*L'Express*, 2017). Актуальність дослідження полягає в тому, що французький досвід організації театральної справи та розбудови організаційно-творчої діяльності приватних театрів може сприяти покращенню організації театральної справи в українському театральному просторі.

Мета дослідження — розглянути й охарактеризувати творчо-організаційну діяльність приватного театру Парижа «Вар'єте» та проаналізувати, які принципи організаційно-творчої діяльності приватних театрів можна застосувати в сучасній українській мистецькій практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відповідно до статті «Бум незалежних театрів» (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтер-

нет-мережі та неопублікованими документами 2017–2018 рр.), підготовленої завідувачем відділу наукового аналізу і узагальнення інформації І. Ю. Бурнашовим (2018, с. 2), незалежний театр — це театр приватної форми власності, діяльність якого наближена до західних моделей антрепризи, коли продюсер чи режисер збирає трупу під окремий проєкт, не створюючи постійного колективу. Серед них розрізняють приватні театри (не мають державного фінансування), які можуть бути проєктними (без постійного репертуару) чи на зразок державних — репертуарними.

У «Науковому віснику “Курбасівські читання”» №13 від 2018 року, що видається Національним Центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса, у статті Неди Неждани «Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен» розглянуто діяльність незалежних театрів і форм її підтримки в Україні й за кордоном, зокрема у Франції.

Париж є центром театального життя Франції, де діє понад сімдесят театрів, загальна місткість яких становить понад 35 тисяч місць. Разом із тим місцеве населення і гості Парижа відвідують не лише національні, а й приватні театри, передусім ті, де свого часу були здійснені постановки п'єс відомих драматургів: Жана Кокто, Альбера Камю, Жюльє Ромена, Жан-Поля Сартра та інших.

Виклад основного матеріалу. Кажуть, колишня слава паризьких Великих Бульварів вже минула. Але, опинившись тут, повірити в це неможливо. Життя вирує, кафе переповнені, крамнички в пасажах привертають увагу покупців і туристів. Це ж стосується і театрів. У всіх театральних залах на Бульварах постійний аншлаг, іде прем'єра за прем'єрою.

Дешеві ціни на квитки, різноманітність постановок і репертуар, який постійно оновлюється, — такими були головні складові успіху бульварних театрів. Простішу публіку розважали з ранку до ночі дешеві балагани, буфонади, цирк. Бульвари ж привертали до себе весь Париж.

Головні ж театри Бульварів, які здобули світову славу, відкрилися на початку XIX століття: театр «Вар'єте» і театр «Порт-Сен-Мартен».

З приходом в літературу Віктора Гюго, Олександра Дюма, Альфреда де Віньї, Жорж Санд змінилася й французька драматургія. Романтизм прийшов на зміну дешевим і часом вульгарним мелодрамам, які й були основною складовою репертуару бульварних театрів. З настанням епохи романтизму театральне життя на Бульварах досягло висот справжнього мистецтва.

Бульварний театр — театр, який грає зрозумілі для всіх побутові п'єси на сучасні сюжети. Вистави мають розважальний характер. Бульварними бувають всі театральні стилі: комедія, драма, водевіль і фарс. Назва бульварних театрів походить від театрів, побудованих у XVII–XVIII століттях на бульварі Тампль у Парижі. Перший бульварний театр відкрив у 1759 році Жан Батист Ніколе, і спочатку називався його іменем. Власник сам давав вистави маріонеток і водночас виступав як актор. З 1772 року театр став називатися «королівським», а після революції 1792 року отримав назву Гете, під якою існує і понині (Brunet, Brigitte, 2004).

Можливості бульварних театрів у виборі п'єс були обмежені правом дирекції привілейованого королівського театру Комеді Франсез відбирати найкращі нові п'єси для своєї трупи. Аби залучити більше глядачів, бульварні театри стали орієнтуватися на низький смак обивателів і розважальний репертуар.

Після закону про свободу театрів 1791 року бульварні театри отримали можливість додати в репертуар п'єси Корнеля, Мольєра, Расіна. Але, як і раніше, вистави характеризувалися відчайдушними веселощами і ефектним оформленням. Революція додала до репертуару такі п'єси, як «Смерть Марата» та «Свобода негрів».

На початок XIX століття бульварні театри в основному покладалися на мелодрами. З XX століття приміщення паризьких бульварних театрів здебільшого орендуються різними антрепризами, зазвичай для постановки однієї п'єси.

Свого часу театр «Вар'єте» прославився своїми балами-маскарадами, на яких збиралася дуже строката публіка — актриси, студенти, пролетарі, повії. Багато представників знаті й аристократії відвідували вистави мадемуазель Монтансьє. Зрозуміло, інкогніто. Розпорядником балів був Мюзар. Цей скрипаль, диригент і автор танцювальних мелодій вперше поставив канкан. Його станцювали на сцені театру в 1832 році, коли майже весь Париж за стінами театру охопила епідемія холери.

На зміну скандальним танцям прийшов Жак Оффенбах зі своїми оперетами, які пізніше стали класичним музичним жанром. Практично в усіх постановках брала участь знаменита Гортензія Шнайдер, улюблениця Жака Оффенбаха, яка вважала «Вар'єте» своїм домом.

У буквальному перекладі «вар'єте» — різноманітність, суміш. Театр «Вар'єте» розважав публіку, можна сказати, не пропонуючи їй нічого серйозного, але все — для веселощів.

Почалося все в 1744 році, коли Маргарита Бруне — чотирнадцятирічна вихованка монастиря урсулинок у Бордо — покинула монастир (просто втекла) через молодого актора. Корабель прямував до Америки, але втікачі опинилися на Мартініці, де Маргарита Бруне ніби випадково стала коханкою чи не самого губернатора і не без його участі відкрила в Сан-Домінго магазин одягу. Через певний час вона повернулася в Париж, оселилася у колеги — продавця одягу мадам Монтансьє та взяла собі її прізвище (*Le Théâtre des Variétés*).

Мадемуазель Монтансьє відкрила гральний будинок, де бувала золота молодь Парижа. Інтрижка (ймовірна) з маркізом де Сен-Конті, сином міністра закордонних справ, — і вона стала керуючою маленьким театром у Версалі, де на неї звернула увагу королева Марія-Антуанетта. Завдання Маргарити Монтансьє — не давати нудувати королівському двору. І вона з цим блискуче впоралася. Завдяки королю, вона отримала права на театри в Фонтенбло, Сен-Клоді, Марлі, Руані, Канні, Орлеані, Нанті та Гаврі. Більш того, вона побудувала власний театр у Версалі — театр Монтансьє.

Театр було відкрито в 1777 році в присутності короля і королеви. За час свого існування він пережив кілька перейменувань і переїздів. Доля Монтансьє то виносила її на вершину популярності, то кидала до в'язниці. Часи близькості з королівським двором (без неї не обходилося жодне свято) змінювалися переслідуваннями, аж до конфіскації майна та ув'язнення. У неї було залізне здоров'я, яке дало їй можливість у 67 років домогтися від уряду компенсації своїх втрат. У 1803 році Наполеон I наказав вигнати театр з Королівського палацу. На думку імператора, класичний репертуар французької комедії не міг бути поряд з вульгарними водевільними постановками.

Керівник театру Маргарита Монтансьє разом зі своєю трупкою переїхала у власну будівлю, яку спеціально для неї збудував архітектор Селлер'є. Театр «Вар'єте» розташований у другому окрузі Парижа на бульварі Монмартр. Його вузький фасад виконаний у стилі класичного грецького храму і прикрашений кількома рядами струнких іонічних і доричних колон, які підтримують витончений трикутний фронтон.

Засновниця театру Маргарита Монтансьє прожила довге життя — вона померла в 1820 році у віці 90 років. Театр же існує й досі.

Організаційно-творчі особливості діяльності театру «Вар'єте». Театр «Вар'єте» розміщується на бульварі Монмартр, 7. Це дуже зручне розта-

шування для такого закладу — в кількох хвилинах від метро та автобусних зупинок, а на самому бульварі наявна велика кількість ресторанів, кафе, магазинів. Також поблизу є паркувальні місця для авто.

Театр очолює директор Жан-Мануель Бажен, заступник директора — Ленек Лебрун. У структурі театру виділяють відділ квиткового господарства, у підпорядкуванні якого знаходиться каса; адміністративний відділ (адміністратори, бухгалтерія, охорона і безпека); художньо-постановочну (технічну) частину на чолі з завідувачем (*Régisseur Général*), якому підпорядковані головний машиніст і заступник головного машиніста, а також відділ преси та реклами (*Le Théâtre des Variétés*).

Відповідно до інформації, що представлена на сайті театру, здійснення онлайн-покупки квитків цілком захищене завдяки безпечній платіжній системі. Онлайн-бронювання дає змогу вибрати виставу, місця відповідно до плану глядацької зали. Щоб отримати квиток для входу, потрібно роздрукувати підтвердження оплати, прибути до театру за 30 хвилин до початку вистави та надати роздруковані квитки безпосередньо контролеру. Або прибути до театру за 45 хвилин до початку вистави, щоб отримати квитки в квитковій касі, вказавши своє ім'я та номер бронювання.

Також можна забронювати квитки по телефону з понеділка по суботу з 11:00 до 18:00, а в неділю з 12:00 до 16:00.

Продаж квитків здійснюють за правилами, що діють від 1 січня 2002 року. Водночас театр лишає за собою право змінювати ці правила без попереднього повідомлення. Підтверджуючи бронювання квитків і оплачуючи їх, замовник беззастережно приймає умови продажу квитків.

Загальні умови продажу (*Le Théâtre des Variétés*):

1. Інформацію про ціни і розташування місць представлено в касах театру або її повідомляють на вимогу. Всі тарифи можуть бути змінені без попередження.

2. Квитки продають за ціною, яка відображена в касах театру. Театр інформує про знижки та рекламні акції, розміщуючи відповідну інформацію. Глядачі мають повідомити касирів про бажання скористатися ними.

3. Вказана вартість квитків — це ціна, встановлена на них за умов продажу їх через каси. Для квитків, заброньованих іншим способом, крім вартості квитка, стягується плата за бронювання. В окремих випадках за квитки, придбані зі знижкою

безпосередньо в касі театру, також сплачують плату за бронювання.

4. Театр не пов'язаний із підвищенням цін на квитки, що його можуть здійснити посередники. Для визначення місць враховують лише місце та категорію місця, вказані на квитку.

5. Надруковані квитки є унікальними, і театр не надає дублікати квитків, за винятком випадків викрадення або втрати, підтверджених заявою до поліції, та якщо можна віднайти бронювання. У будь-якому разі, тільки власник квитка має право займати місце в глядачевій залі.

6. Театр гарантує розміщення глядача на вказаному у квитку місці лише до підйому завіси. На початку вистави двері глядачевої зали закривають, а глядачі, які спізнилися, можуть зайняти місця на початку другої дії. Якщо на цю мить їх місця були зайняті іншими глядачами, розміщення відбувається на вільні місця.

7. Вистава починається у час, вказаний у квитках. Аносовані розклади можуть бути змінені без попередження. Для глядачів, які запізнились на виставу, вартість квитків не відшкодовується.

8. Квитки поверненню не підлягають. Вони дійсні лише на ті вистави, на які їх продали. У разі скасування вистави з вини театру, квитки можна обміняти на іншу дату з урахуванням наявних місць. Якщо виставу було перервано після того, як відбулася перша половина вистави, квитки ні обміну на іншу дату, ані поверненню не підлягають.

9. Ціни вказані в євро, і театр не приймає платежі в іншій валюті. Витрати, пов'язані з банківськими або поштовими переказами, оплачує глядач. Для країн, що не входять до єврозони, оплата може здійснюватися за допомогою картки Visa або банківських чеків, але винятково в євро.

10. Місця в залі гарантуються тільки після отримання повної оплати за квитки, які видаються лише за умови повної оплати їх ціни, а також оплати будь-яких додаткових витрат. Як виняток, якщо повна оплата не була отримана в день вистави, квитки можуть бути видані за умови внесення гарантійного депозиту, що дорівнює сумі, яка підлягає сплаті.

11. Театр не приймає жодного скасування операції купівлі квитка після оплати місць глядачем. Встановлено, що відносини між театром, який пропонує виставу, вказує ціну місця і час проведення, і глядачем, який купує квиток, незалежно від способу оплати (готівка, чек, кредитна картка, грошовий переказ), є договірними відносинами. Відтак вимагати повернення оплати глядач може

лише за умови, якщо театр не виконав своїх зобов'язань.

12. Усі оскарження, незалежно від їх характеру, мають бути представлені в письмовій формі на адресу керівництва театру.

13. Глядач має перевірити кількість придбаних квитків, виданих йому співробітниками театру.

14. Театр залишає за собою право вносити будь-які зміни в порядок і тривалість вистави. З іншого боку, театр залишає за собою право скасувати виставу за умови форс-мажорних обставин (погода, страйки, пожежа). В такому разі пропонується відвідати виставу іншого дня.

15. Театр не бере на себе жодної відповідальності за пошкодження речей глядачів, якщо ці речі не були здані на належне зберігання. Глядачі несуть відповідальність за будь-яку пряму чи непряму шкоду, яку вони заподіяли, перебуваючи в театрі.

16. Квитки не дають права на відеозапис вистави. Будь-яку реєстрацію вистави в будь-якій формі, включно із фотографуванням, суворо заборонено. Театр залишає за собою право подати судовий позов, щоб компенсувати завдані збитки.

Використання мобільних телефонів у глядачевій залі (навіть в «авіа» чи безшумному режимі) заборонено.

Купівля квитка на виставу передбачає повне прийняття правил театру, з якими можна ознайомитися на вході до установи або в адміністратора. Кожному, хто не дотримується цих правил, може бути відмовлено у доступі до театру без права вимагати відшкодування вартості квитка.

Керівництво театру залишає за собою право відмовити у вході особам у стані алкогольного сп'яніння або під впливом будь-яких незаконних речовин.

Суворо заборонено вносити в театр зброю, вибухові, легкозаймісті речі, пляшки, контейнери, гострі предмети і взагалі небезпечні об'єкти. Так само суворо заборонено демонструвати у театрі плакати рекламного, політичного, релігійного та ідеологічного характеру.

З метою гарантування безпеки людей всередині театру може бути здійснено перевірку глядачів. Правопорушники несуть відповідальність за свої дії та будуть піддані судовому переслідуванню.

Відповідно до закону від 1 січня 2008 року в театрі заборонено палити.

Забороняється їсти або пити в приміщенні театру чи проносити напої або будь-яку їжу.

Під час проведення вистави білетери чергують на кожному поверсі приміщення, у фое чер-

гує контролер, а в залі — лікар, до яких можна звернутися в разі потреби.

Забороняється розмішувати предмети (пальто, одяг, ключі, програмки) на бильцях бельєтажу, балконів та галерей всередині глядацької зали.

Доступ за куліси та у гримерні кімнати акторів відбувається лише за запрошенням. Особи, які бажають отримати автограф, повинні чекати за межами театру.

Театр пропонує особам похилого віку, а також людям з хворобами серця чи дихальних шляхів не купувати місця вище другого балкона. Особам, які схильні до запаморочення, рекомендовано резервувати місця в партері. Також в театрі наявні ліфти для людей з обмеженими можливостями.

Театр «Вар'єте» пропонує послугу бронювання для груп — для різноманітних асоціацій, адміністрацій, шкіл, коли замовлення здійснюється на більше ніж десять осіб.

Метою театру є знайти варіанти, що відповідають очікуванням і бажанням глядачів, щоб зробити їх вечір у театрі найкращим.

Театр пропонує додаткові послуги, а саме оренду приміщень, організацію вечорів. Також театр пропонує уроки вокалу, які веде актриса і співачка Сесіль Ноді. Це є одним із шляхів отримання додаткових доходів для театру. Заняття проходять по 3 години на тиждень, а оплата становить 135 євро на місяць (станом на 2019 рік).

Керівництво театру також закликає глядачів підтримати театр фінансово. Завдяки внескам стане можливим доступ до вистав більшої кількості людей, а театр в свою чергу матиме змогу повністю вкладати гроші у виробництво нових театральних постановок.

Для глядачів така підтримка театру також має свої плюси. Фізичні особи отримують податкову

знижку у розмірі 66% від суми внеску в межах 20% оподаткованого доходу. Юридичні особи, натомість, отримують зменшення податкових зобов'язань у розмірі 60% від суми внесків.

У театрі «Вар'єте» дві глядачеві зали: мала зала, розрахована на 120 місць, і велика — на 800 місць. Перед входом до зали є фое, де розміщена каса для купівлі квитків і віконце, де можна отримати квитки, куплені онлайн, та гардероб.

Ціна квитків залежить від категорії місць та зали. При бронюванні на сайті театру в ціну квитків включається комісія в розмірі від 2 до 5 євро. Категорії місць у великій залі такі:

- місця «золотої» категорії — крісло,
- місця «золотої» категорії — розкладне сидіння,
- перша категорія — крісло,
- перша категорія — ложа,
- перша категорія — розкладне сидіння,
- друга категорія — крісло,
- друга категорія — банкетка,
- друга категорія — розкладне сидіння,
- третя категорія та
- четверта категорія — банкетка.

А якщо театр дає вистави для дітей у великій залі, то назви категорій змінюються для заохочення маленьких глядачів. Наприклад, для вистави «Книга Джунглів» категорії місць отримують назви за іменами героїв: ложа Багіри, ложа Балу, ложа Мауглі, ложа Шер-Хана. Також на цю виставу пропонують місця «золотої» категорії (крісла, розкладні сидіння), першої категорії (крісла, ложа, розкладні сидіння), другої категорії (крісла, ложа) і третьої категорії.

Окрім того, що ціни залежать від категорій місць, вони також залежать від вистави, яку пропонують глядачам: комедії, опери (див. Таблицю 1), вистави для дітей (див. Таблицю 2).

Таблиця 1.

Ціна квитків при бронюванні на сайті театру «Вар'єте» на вистави у 2019 році

Категорії місць	Назва вистави	
	Комедія «Один з десяти»	Комедія «Найкрасивіший у всьому світі»
	Ціна (+ сума включеної комісії)	
Єдина категорія (камерна сцена)	20 євро (+ 2 євро)	
місця «золотої» категорії — крісла	63 євро (+ 5 євро)	
перша категорія — крісло	53 євро (+ 5 євро)	
перша категорія — ложа	50 євро (+ 5 євро)	
друга категорія — крісло	43 євро (+ 5 євро)	
друга категорія — банкетка	43 євро (+ 5 євро)	
друга категорія — розкладне сидіння	30 євро (+ 5 євро)	
третя категорія — банкетка	20 євро (+ 5 євро)	
четверта категорія — банкетка	20 євро (+ 5 євро)	

Таблиця 2.

Ціна квитків при бронюванні на сайті театру «Вар’єте» на дитячу виставу «Книга Джунглів» у 2019 році

Категорії місьць	Ціна (комісія відсутня)
ложа Багіри	49,75 євро
ложа Балу	49,75 євро
ложа Мауглі	49,75 євро
ложа Шер-Хана	49,75 євро
місьця «золотої» категорії — крісла	38 євро
перша категорія — крісло	30 євро
перша категорія — ложа	26 євро
друга категорія — ложа	16 євро
третья категорія	14 євро

У ложі Багіри, Балу, Мауглі й Шер-Хана місьця продають за спеціальною програмою — одразу по чотири, за 199 євро. Преміальна пропозиція передбачає, крім квитків на виставу CD із музикою фільму, «солодкі» подарунки, зустріч і фото глядачів із акторами вистави та афішу вистави з автографами.

Також на дитячу виставу «Книга Джунглів» для глядачів театр пропонує акцію. Блок із чотирьох квитків у вказані ложі можна придбати за промоційною ціною у 140 євро. Відтак ціна одного квитка становить 35 євро (на 14,75 євро менше), а загальна економія — 59 євро.

Ціна квитків у малій залі театру «Вар’єте» залежить від вистави, а самі місьця глядачевої зали не розподілено на категорії. Ціни квитків варіюються від 14 до 16 євро (в цю ціну включено і комісію за бронювання від 1 до 2 євро).

Репертуар театру «Вар’єте» на сезон становлять три або чотири вистави. Всі вистави мають розважальний характер. Також завжди поряд із виставами для дорослих є вистава-мюзикл для дітей (яка привертає увагу і дорослих глядачів). Період прокату вистави зазвичай триває не більше року. Виставу грають доти, доки не зменшується відвідуваність.

Крім того, що театр «Вар’єте» грає власні постановки, він приймає на своїй сцені інші колективи. Зокрема, тут гастролювали театр Сен-Жорж, театр Жимназ, а також Паризька школа музичної комедії. Театральне життя на бульварах Парижа вирує, в театрі «Вар’єте» — завжди аншлаги, адже якщо не всі квитки продаються через касу, театр працює через посередників, які продають квитки за акційними цінами — по 10 євро.

Доступні ціни на квитки, різноманітність постановок і репертуар, який постійно оновлюється, — це головні складові успіху театру «Вар’єте».

Виходячи з розглянутого вище, можна виокремити основні принципи організаційно-творчої діяльності театру «Вар’єте», якими заклад керується, а саме інформованість, що передбачена умовами продажу та правилами, котрі розміщені як на сайті театру, так і на вході до театру та в адміністратора; принцип загальнодоступності, який включає доступні ціни на квитки, адже діють акції, купівлю квитків можна здійснювати онлайн, бронювати по телефону або купувати в касі театру; крім цього, театр оснащений ліфтом, що дає змогу відвідувати його людям з обмеженими можливостями, різноманітність, підтверджена тим, що у репертуарі театру наявні вистави як для дорослих, так і для дітей (більш того, дитячі місьця мають назви відповідно до дійових осіб вистави), а оскільки вистави в театрі в прокаті не більше року, то глядачам пропонується постійне їх оновлення.

Висновки. Культурна політика сучасної Франції полягає не лише в тому, що держава надає кошти на розвиток культури та мистецтва. За державною фінансовою підтримкою стоїть єдина скоординована та концептуально продумана політика, що базується на певних принципових засадах. Розширення сфери підтримки для держави передусім означало активну підтримку з боку держави для французьких культурних індустрій, в тому числі комерційних.

Для України є показовим цей досвід державної підтримки французького театрального мистецтва. Значну частину фінансування театрів як державних, так і недержавних забезпечує держава. Держава здійснює фінансування різних форм власності, а саме — це державні, приватні, муніципальні, пайові та інші — через свої регіональні культурні центри, які функціонують у кожному департаменті. Український приватний театр має потенціал для розвитку, і досвід організаційно-творчої діяльності приватних театрів Парижа бажано взяти до уваги, адже застосування таких простих принципів, що їх використовує театр «Вар’єте», а саме загальнодоступність (мається на увазі, що не кожен український театр може похвалитись приміщенням, пристосованим для людей з обмеженими можливостями), чи проведення акцій для придбання квитків, що також сприяє більшій відвідуваності театру, чи наявність правил, що відразу регулює відносини між театром та глядачем і зменшує виникнення конфліктних ситуацій. Театр «Вар’єте» поєднує репертуарну

та проектну політику, оскільки вистави граються не більше року; отож як пілотний проєкт таке подання може стати вдалою спробою й для українського театру.

Бібліографія

- Бурнашов, І. Ю. *Бум незалежних театрів* (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017–2018 рр.). МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ ІМЕНІ ЯРОСЛАВА МУДРОГО ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЦЕНТР З ПИТАНЬ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА / ДЗК. 2018. Вип. 7/4. Відновлено з: http://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2018/teatr18.pdf
- Неждана, Н. Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен. *Науковий вісник «Курбасівські читання»*. 2018. №13. Відновлено з: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah13/kurbasivski13.pdf>
- Brunet, Brigitte (2004). *Le Théâtre de Boulevard*. Paris: Nathan.
- Le théâtre privé fait pression pour accéder aux scènes publiques. *L'Express*. 13.09.2017. Відновлено з: https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-theatre-prive-fait-pression-pour-acceder-aux-scenes-publiques_1943106.html
- Conditions générales de vente. *Le Théâtre des Variétés*. Відновлено з: <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/conditions-generales-de-vente.html>
- L'Equipe. *Le Théâtre des Variétés*. Відновлено з: <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/equipe.html>
- L'histoire du

théâtre. *Le Théâtre des Variétés*. Відновлено з: <https://www.theatre-des-varietes.fr/theatre/histoire/>

References

- Burnashov, I. (2018). *The boom of independent theaters: A review of the press, the Internet and unpublished documents in 2017–2018*. MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE YAROSLAV WISE NATIONAL LIBRARY OF UKRAINE INFORMATION CENTER ON CULTURE AND ARTISTICS. Publication. 7/4. Retrieved from: http://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2018/teatr18.pdf. [in Ukrainian]
- Nezhdana, N. (2018). International trends in the field of independent theatrical initiatives and the Ukrainian phenomenon. *Scientific Bulletin «Kurbas Readings»*. №13. Retrieved from: <http://kurbas.org.ua/projects/almanah13/kurbasivski13.pdf> [in Ukrainian]
- Brunet, Brigitte (2004). *The Boulevard Theater*. Paris: Nathan. [in French]
- Private theater lobbies for access to public stages. *L'Express*. Retrieved from: https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-theatre-prive-fait-pression-pour-acceder-aux-scenes-publiques_1943106.html [in French]
- General conditions of sale. *Le Théâtre des Variétés*. Retrieved from: <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/conditions-generales-de-vente.html> [in French]
- The team. *Le Théâtre des Variétés*. Retrieved from: <http://www.theatre-des-varietes.fr/content/equipe.html> [in French]
- The history. *Le Théâtre des Variétés*. Retrieved from: <https://www.theatre-des-varietes.fr/theatre/histoire/> [in French]

Yevheniia Khoptynets

Abstract. The article explores the history and main purpose of creating a French private Theater «Variety». The activities of this Theater and its organizational and creative features are considered. The basic rules established by the theater are analyzed, as well as the general conditions of ticket sales and the policy to make with the formation of the ticket price. The analysis revealed the basic principles of organizational and creative activities of the French private theater «Variety» and proposed to apply in the modern Ukrainian art practice.

Keywords: private theater, Variety Theater activities, organizational and creative features of the activity, repertoire, price.

Хоптинец Евгения Андреевна

Аннотация. В статье исследована история и главная цель создания французского частного театра «Варьете». Рассмотрена деятельность театра «Варьете» и его организационные и творческие особенности. Проанализированы основные правила, установленные театром, а также общие условия продажи билетов и политика формирования цены продажи билетов. В процессе анализа выявляются основные принципы организационно-творческой деятельности французского частного театра «Варьете» и предлагается применить их в современной украинской художественной практике.

Ключевые слова: частный театр, деятельность театра «Варьете», организационно-творческие особенности деятельности, репертуар, цена.

Новосад-Лесюк Христина Назарівна,
аспірантка кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Новосад-Лесюк Христина Назарівна,
аспірантка кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ.

Khrystyna Novosad-Lesiuk,
Postgraduate Student of Theater Studies. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

МУЗИКА ДО ДИТЯЧИХ ВИСТАВ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА ІМ. М. ГОРЬКОГО ПОВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

Анотація. У статті розглянуто підходи до створення музики у виставах для дітей. Окреслено характеристику персонажа як найпоширеніший спосіб введення музики у вистави для наймолодшого глядача. З віднайдених близько ста відгуків на вистави Львівського театру юного глядача ім. М. Горького 1945–1955 рр. виокремлено думки рецензентів про музичне оформлення. Із застосуванням клавирів з архіву сім'ї композитора І. Вимера здійснено аналіз музичних номерів до постанов «Зайка-Зазнайка» С. Михалкова (реж. А. Зелінський, 1952) та «Два клени» Є. Шварца (реж. М. Єрецький, 1954).

Ключові слова: Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, театр для дітей, музика до драматичних вистав, театральний композитор, творчість Ісидора Вимера.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Театри юного глядача мають найширшу вікову категорію відвідувачів: від дошкільного віку до дорослого глядача. Поряд з різножанровою драматургією, кардинально різними режисерськими підходами, відмінними є й підходи до створення музики, що залежать не лише від літературного першоджерела, а й від вікових характеристик глядача. Постановки для різновікової глядацької аудиторії становили репертуар і Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, який одразу після закінчення Другої світової війни був переміщений з Харкова до Львова, де впродовж першого повоєнного десятиліття він «завойовував» свого глядача.

В українському театрознавстві особливості створення музики відповідно до різновікової аудиторії глядача розглядаються вперше.

Мета статті. На прикладі дитячих постанов Львівського театру юного глядача ім. М. Горького повоєнного десятиліття розкрити особливості підходу до написання музики, виокремити най-

поширеніші способи введення музики у вистави театру для дітей. Дослідження базується на історико-типологічному методі, що пов'язано з реконструкцією репертуару і типологізацією музичного матеріалу, а також на аналітичному методі в роботі з нотними матеріалами (клавірами).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні є дев'ять театрів для дітей та юнацтва. Проте їхня діяльність не часто окреслюється в науковому дискурсі. Лише поодинокі публікації стосуються історії театральної трупи або ж певних вистав. Найґрунтовніше питанням особливостей репертуару та аспектів виникнення театрів юного глядача в Україні займається театрознавець, керівник літературно-драматичної частини Запорізького академічного театру молоді Н. Петренко.

Сучасним дослідженням музичного оформлення в Львівському театрі юного глядача є стаття «Музика Б.-Ю. Янівського до “Ліса Микити”»: спроба мюзиклу» (Янкевич, 2013), опублікована у журналі «Просценіум».

У періодичних виданнях 1945–1955 рр. віднайдено більше ста відгуків на вистави Львівського театру юного глядача ім. М. Горького. Тогочасні рецензії відзначались акцентуванням на сюжеті та аналізі акторських ролей, натомість аналізу естетичного вирішення постав часто немає. Відповідно, мінімальна увага приділялась сценографічному та музичному оформленню.

Виклад основного матеріалу. Дослідження полягає в окресленні дитячого репертуару театру, що сьогодні має назву Перший академічний український театр для дітей та юнацтва. Театр офіційно заснований у Харкові 1921 р. як театр «Казка» (Петренко, 2007, с. 188). Його назви часто змінювались: з 1933 р. – Харківський театр юного глядача ім. М. Горького, з 1944 р. – Львівський театр юного глядача ім. М. Горького. Теперішня назва затверджена у 1990 р., а статус академічного театр отримав у 2011 р.

Глядацька аудиторія театрів юного глядача здебільшого починається з дошкільного періоду (3–6 років) і закінчується залежно від різновекторної репертуарної політики театру та наявності або браку вистав для дорослого глядача. Репертуар Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, який є об'єктом дослідження, впродовж своєї столітньої історії був різножанровим та охоплював різновікового глядача. Протягом першого десятиліття перебування театру у Львові (1945–1955-ті рр.), поряд з тогочасною соціально-реалістичною драматургією для дітей і підлітків, декількома зразками вистав для дорослого глядача, мали місце інсценізації казок для найменших глядачів дошкільного віку. Серед них ряд насичених музикою вистав: «Солом'яний бичок» Ю. Заховая (реж. М. Єрецький, 1949), «Ріпка» П. Маляревського (реж. А. Зелінський, 1951), «Зайка-Зазнайка» С. Михалкова (реж. А. Зелінський, 1952), «Снігова королева» Є. Шварца (реж. А. Зелінський, 1953), «Два клени» Є. Шварца (реж. М. Єрецький, 1954), тощо. Музичне оформлення до них створив багаторічний завідувач музичної частини театру Ісидор Вимер, що переїхав разом із трупкою з Харкова до Львова. На запрошення театру музику до «Червоної шапочки» Є. Шварца (реж. В. Наумченко, 1948 і поновлена 1959) написав Дмитро Клебанов, а до вистави «Котигорошко» А. Шияна (реж. Б. Тягно, 1952) Всеволод Рождественський (багаторічний завмуз Київського театру ім. І. Франка). До слова, всі троє композиторів, а також Андрій Штогаренко, який співпрацював з Львівським театром юного глядача ім. М. Горького, були учнями Семена Бога-

тиррова у Харківській консерваторії. Власне їхні постановки для дітей найбільш насичені музикою. У них композитори працювали над зосередженням дитячої уваги, розвитком уяви. Зазвичай музика у таких виставах весела та рухлива, легка для сприйняття. Поряд з численними піснями у виконанні акторів театру, у вищеназваних поставках наявні інструментальні номери й танці (балетмейстери Щурат та А. Ярославцев), створення музики до яких – одне з завдань композитора. Тож при використанні цих та інших компонентів вдало музичне оформлення допомагало режисерові донести найменшим глядачам задумані ідеї.

Чи не найважливішим способом введення музики у виставу дитячого (і не тільки) репертуару є характеристика персонажів. Приклад його вдалого застосування знаходимо у виставі «Червона шапочка», у якій музичне оформлення:

підкреслює поетичність спектаклю. Цікаво розроблені композитором тема матері, і легка, як лісова казка, мелодія Червоної шапочки, мажорна пісенька міліціонера і сповнений гумору марш ведмедя, тонкий супровід дій лисиці та ін. (Львова, 1948).

Серед репертуару Театру юного глядача ім. М. Горького для дітей дошкільного віку слід пильніше звернути увагу на музичне оформлення вистави «Зайка-Зазнайка» С. Михалкова як яскравий зразок застосування вищеназваного типу використання музики. Уривки з клавіру знаходяться в сімейному архіві родини композитора, який упорядкувала його донька Олена Вимер. До постанови написано насичену партитуру, проте точну кількість музичних номерів неможливо довідатись через неналежне збереження рукопису.

До п'єси С. Михалкова у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького звертались декілька разів. У першій редакції 1952 р. вона пройшла в репертуарі близько трьох років (останні дані у львівській пресі в рубриці «Сьогодні в театрах» трапляються 1955 р.). У 1983 р. театр вдруге звернувся до цієї п'єси, використавши раніше написану музику І. Вимера (реж. Ю. Карась, худ. І. Нірод). А у 2002 р. постановку «Зайчик-Хвалько» здійснив режисер О. Кравчук (худ. М. Савіцький, комп. С. Котовський).

Практично усі персонажі вистави – звірі, тому основне завдання композитора полягало у розкритті характерів кожного з них. Для цього І. Вимер написав низку пісень, які виконували самі персонажі-актори. Вони й склали основу музичного оформлення. Загалом у виставі звучали пісні Лисички, Вовка, Зайця і Мисливця, дует Зайця і

Зайчихи. Окрім цього, в постановці є танцювальні інструментальні номери: Танець зайців, Танець Лисиці та грибів.

Як і характери персонажів, так і музика у виставі була різноманітною. Поміж музичних номерів слід виділити основну музичну тему – пісню головного персонажа Зайки (І. Пирожкова), яка звучала у виставі чотири рази. У мелодії, що виконувалась у темпі швидкого маршу, відчувається надмірна впевненість, рішучість, хвалькуватість. Все це демонструвало характер персонажа, невласливий загальноприйнятому образу завжди переляканих зайців: «Лисиця вибігає — Зайка цілиться, стріляє. Піф-паф, ой-йо-йой. Ну і зайчик, ну й герої» (Вимер, 1952, арк. 4), – звучить з вуст Зайки його самохарактеристика. Ці риси зберігаються і в дуеті з Зайчихою. Коли та намагається переконати Зайку, що не можна бути таким легковажним, він залишається при своїй думці. Це стало зрозумілим з домінування його музичної теми: «Не слухаю поради, бо маю розум свій» (Вимер, 1952, арк. 6). Таким чином у музиці відчувалося протиставлення музичних тем. А ось у Танці зайців простежувався зовсім інший мотив. Тут композитор через ритмічний малюнок, що ілюструє стрибки тваринок, передає їх необачність. Мелодія змінюється після появи Лисиці. У зайців з'являються боязнь та переляк, які передають характер звірів.

У мелодії до пісні Лисиці композитор за допомогою зміни темпу та часткового відхилення з тональності дуже сильно акцентує хитрий характер персонажа: «За кущами я сховаюсь, *Ніби тут мене немає*» (Вимер, 1952, арк. 7) (курсив наш — Х.Н-Л.). Вовк у виставі зображений як в українському фольклорі – «вовчик-братик», що товаришує з Лисицею. У пісні Вовка (Ю. Остапенко) І. Вимер через витримані закінчення фраз та циклічний ритм, передає впевненість і розсудливість персонажа: «Через гори та ліси, Іду в гості до Лиси» (Вимер, 1952, арк. 8).

Підтвердженням характеристики персонажів як основного типу використання музики у цій виставі є рецензія газети «Львівська правда» («Львовская правда») від 6 червня 1952 р.: «Акторам багато в чому допомагає музика композитора І. Вимера, який створив вдалі, прикрашені гумором, музичні характеристики персонажів, які легко запам'ятовуються» (Далекий, 1952). Розповідний характер мала пісня Мисливця (С. Сельмащук). Цим І. Вимер виокремив людський персонаж з-поміж звірів.

Таким чином, пісні у виставі мають подвійне завдання. По-перше, завдяки їм глядач міг кра-

ще зрозуміти поведінку чи думки героїв, а також побачити приховані у них людські характери. По-друге, пісні кожного з персонажів вплітаються в сюжетну лінію, музично ілюструючи глядачам розвиток подій. Ці прийоми часто застосовують композитори під час написання музики для дітей. Наприклад, Ф. Чирікова в ролі Лисички співає: «Обдурю цього зайчатка, Мов дурненьке немовлятко. Вдачу заячу я знаю, Враз отут його спіймаю» (Вимер, 1952, арк. 7). У фінальній пісні коротко переповідається зміст п'єси. Опісля звучить основна ідея вистави, – останні слова Зайки (І. Пирожкової): «Я більше зазнаватись не буду все життя» (Вимер, 1952, арк. 12). Отож пісні у виставі «Зайка-Зазнайка» не просто ілюстрували дію, а стали частиною сюжету. Натомість фонові музика звучала лише у вступі. Тому можна вважати музичне оформлення казки надзвичайно дієвим.

Впродовж переломних в історії СРСР 1952–1953 рр. на сцені Львівського театру юного глядача ім. М. Горького поставлено п'ять вистав для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. В порівнянні з іншими театральними сезонами – це найбільша увага до дитячого глядача. Одна з них – чергова постановка п'єси популярного радянського драматурга та автора низки інсценівок Євгена Шварца. До слова, його інсценізації досі є затребуваними в пострадянських країнах. У виставі «Снігова королева» Є. Шварца (реж. А. Зелінський, комп. І. Вимер, 1953) композитор використав найбільш поширену функцію музики – ілюстративну, яка допомогла режисерові відтворити казкову атмосферу та виправдати особливості жанру: «Органічно вплітається в тканину дії мелодійна музика композитора І. Вимера, яка створює атмосферу казковості та романтичного піднесення» (Березовский, Юрьев, 1953).

Казка «Два клени» Є. Шварца (реж. М. Єрецький, комп. І. Вимер) поставлена на сцені Театру юного глядача 1954 р. Персонажами радянської п'єси, в якій поєднується фантастика і російський фольклор, є люди, звірі та казковий персонаж Баба-яга. Драматург ввів у п'єсу низку пісень, які виконують персонажі п'єси: Василіса-трудівниця (мама хлопчиків, яких викрала Баба-яга), Троє братів та Колискова у виконанні Ведмеда. Дві пісні Василіси та пісня братів, що прописані в драматичному тексті, за змістом супроводжували розвиток сюжету п'єси, акцентували основні події, створювали хронологію дії.

У вже згаданому архіві О. Вимер збереглися уривки з клавiру (ймовірно, чорнові варіанти, пи-

сані олівцем). З них вдалося ідентифікувати десять музичних номерів, більшість з яких інструментальні: Вступ, Фінал I картини, Млин, Ведмідь, Баба-яга і три пісні: Василіси «Ах ви, курочки мої», колискова та пісня Ведмеда (не зазначена у п'єсі). Композитор І. Вимер у цьому та інших клавірах зазвичай не прописував слова пісень. На жаль, серед нотних зразків окремо виписаних слів також не збереглося. Тому повністю відтворити й зрозуміти звучання музики, зафіксованої у збережених рукописах, не вдалося.

Коліскова Ведмеда пов'язана з розвитком дії й розкриває його риси характеру. Ведмідь зображений у п'єсі як добряк, що завжди може прийти на допомогу. Таким він є в Колісковій, яку виконує наодинці: «Спи, мій Мішка косолапенький, і хорошенький... Причилосьь, що я у мами в барлозі...» (Шварц, 2016, с. 11). Пісня написана з часто вживаними у цьому жанрі повтореннями мелодичних зворотів та ферматами наприкінці заключних каденцій. Поряд з цим, музичний номер побудований в нехарактерній для колискових мажорній тональності. За сюжетом її виконує Ведмідь сам для себе, і ця обставина додає сцені комізму, тож вибір тональності є цілком обґрунтованим.

Тема Баби Яги супроводжувала її появу на сцені (Вимер, 1954, арк. 4). Підступна і впевнена в собі – так характеризують її автори постановки. Композитор проілюстрував її вихід використанням висхідного руху мелодії по терціях, пояснюючи глядачеві її підступність. І щойно мелодія досягала звуковисотної кульмінації – відбувся перехід до руху по стійких звуках, що асоціювався з упевненими кроками (діями) персонажа. За сюжетом Ведмідь завжди стежив за приходом Баби Яги. Тому музика супроводжувала її ще здалеку, як тільки він побачив Ягу. Ці нотні зразки ще раз яскраво демонструють важливість характеристики персонажів за допомогою музичного оформлення у виставах для найменшого глядача. А наявність у драматичному тексті пісень, що описують розвиток дії, наочно свідчать про важливість додаткового пояснення найменшим глядачам усього, що відбувається на сцені.

Суперечливих відгуків у пресі зазнала казка «Королівство кривих дзеркал» В. Губарева і А. Успенського (реж. М. Єрецький, комп. І. Вимер, 1952), яку 1963 р. екранізували на студії ім. М. Горького в Москві. Тогочасна критика стосувалась передусім браку реалістичності та нестандартного на той час підходу до усталених образів певних персонажів: «Тому король (актор Р. Глина) виглядає просто як блазень і не викликає, на жаль,

у глядачів ненависті, як би мало бути, судячи з його імені (Деспот)», – зазначає Н. Александров (1953). Можна припустити, що власне таким був задум режисера М. Єрецького, але це рішення виходило за межі естетичних установ соціалістичного реалізму, що домінував у тогочасній радянській культурі. Музичне оформлення, на думку рецензента, гармонічно не вписувалося у виставу: «Композитор І. Вимер не використав в музиці тих можливостей, які дає тема зіштовхування двох світів. Музичні образи не доповнюють і не поглиблюють характеристик персонажів, звучать холодно і абстрактно» (Александров, 1953).

Сьогодні доступний надто незначний матеріал, щоб судити про характер музичної складової вистави. У рецензії «Хороший подарунок юним читачам» у газеті «Вільна Україна» подано лише опис сюжету та аналіз акторських робіт, проте практично відсутнє пояснення естетичного вирішення вистави. Музику дописувач згадує лише раз у контексті характеристики одного з персонажів: «Навіть бадьора бойова пісня в її устах звучить мало темпераментно» (Зінін, 1953). Фраза зі статті стосується опису вольового та рішучого хлопчика Гурда (Ф. Чирікова) та недостатньо чіткого відтворення актрисою рис його характеру. Музика в даній сцені допомагає розкриттю образу персонажа, що є характерним для глядачів молодшого шкільного віку. У виставах для цієї вікової категорії музика допомагає розібратись у характеристиках героїв, тому нехтування цією функцією є не найкращим рішенням в контексті даної постановки.

Поряд з основними завданнями, що стоять перед композитором при написанні музики для наймолодшого глядача, найважливіші моменти наголосив автор статті «Українські казки на сцені», яка стосується творчості І. Вимера у виставах «Солом'яний бичок» Ю. Захоява та «Червона Шапочка» Є. Шварца: «Залишився вірним привабливій життєрадісності та мелодичності, властивій його музиці» (Манусович, 1949).

Найбільш поширений у виставах для дорослого глядача тип музики – ілюстрування та відтворення атмосфери – у дитячих казках не є домінантним. Його більш часте використання припадає на постановки для глядача починаючи з молодшого шкільного віку. Це пов'язано з більш свідомим сприйняттям почутого-побаченого. В музичному оформленні простенькі пісеньки у виконанні головних героїв змінюються на серйозніші музичні номери. Насамперед, кількісно зростає інструментальна музика у виконанні ор-

кестру. Це простежуємо у виставі «Дванадцять місяців» С. Маршака (реж. В. Харченко, комп. І. Вимер, 1950): «Невеликі симфонічні п'єси, що малюють картини природи, потішні танці придворного балу відповідають стилю вистави» (Паперний Е., 1950), – зазначено на сторінках «Львівської правди». В музиці до постановок, створених для молодшого шкільного віку, простежуються ускладнення музичних образів, протиставлення музичних тем тощо. Така музика за своїми типами та функціями відповідає репертуару для дорослого глядача. Це артикульовано у рецензії газети «Львівська правда» на виставу «Іван та Мар'я» В. Гольдфельда (реж. В. Харченко, комп. І. Вимер, 1951): «В прозорих і красивих “казкових” мелодіях юний глядач легко впізнає теми Івана та Мар'ї, яким протиставляється драматична тема “заморського чудовища”» (Амирагова, 1951).

Поряд з низкою адаптованих українських і всесвітньо відомих казок, значну частину репертуару повоєнного періоду становила драматургія для дітей, написана відповідно до вимог соцреалізму. Серед цих п'єс заслуговує на увагу вистава для дітей молодшого шкільного віку «Сміх і сльози» С. Михалкова (реж. І. Гріншпун, комп. І. Вимер, 1947). В сюжеті застосовувався сюжет з комедії К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів», написаної відповідно до канонів комедії dell'arte, трансформований у тему звичайного радянського хлопчика, учня четвертого класу. Притаманна жанру легкість, видовищність, наближена до карнавалу, зумовлює відповідний характер музики, яка є однією з найголовніших його складових. Про втілення комедійної вистави на сцені зустрічаємо у пресі кардинально різні відгуки, що стосуються як режисерського вирішення, так і музичного оформлення постановки. Двоє рецензентів вказали про значний успіх вистави, зокрема у нестандартній на той час стилістиці, в якій працював І. Гріншпун – тодішній головний режисер Театру музичної комедії. Вистава супроводжувалась «вишуканою музикою, яка вдало доповнює і емоційно відтіняє правду і вигадку у виставі» (Михайлов, 1947), – зазначалося у пресі. І це було важливо при роботі над музичним оформленням вистав для дітей молодшого шкільного віку – допомогти глядачеві краще зрозуміти сюжет, в якому показані дійсність і сон. Інший кореспондент зауважив: «Музичне оформлення сприяє художньому звучанню всієї вистави. Особливо хороша і легка музика перед прологом, у кінці вистави та в пісні Андрійка» (Гайдаренко, 1947)». Ці коментарі створюють цілісний образ музичного рішення,

яке ілюструвало події на сцені. Але рецензент газети «Вільна Україна» акцентує на кардинально протилежному: «Музичний супровід місцями не зовсім співзвучний виставі. Зокрема, поява радості на сцені не є кульмінаційним пунктом, недосить життєрадісна музика в багатьох сценах і особливо у фіналі п'єси» (Лідін, Грін, 1947). Не маючи нотного матеріалу, неможливо сказати, хто з них мав рацію. Але варто припустити, що режисер музичного театру та фаховий театральний композитор не могли знехтувати законами жанру, відійшовши від радісного, ігрового начала комедії dell'arte та не відтворити цю атмосферу за допомогою музики.

Певним експериментом для трупи Львівського Театру юного глядача ім. М. Горького стала робота над водевілем «Дімка-невидимка» (реж. О. Зелінський, комп. І. Вимер, 1955), авторами якого є актори Московського ТЮГу В. Костилов та М. Львівський. Повчальна вистава про лінивого хлопчика-бешкетника створена для учнів молодшого шкільного віку. Робота композитора над музично-драматичним жанром водевілю має певну специфіку. Йому притаманні: «анекдотична ситуація в основі сюжету, нагромадження випадковостей, перевдягання, фарсові трюки, словесні каламбури, танці, куплети, моралізаторський фінал» (Сікорська, 2006, с. 394–396). П'єса в трьох водевілях «Дімка-невидимка», як зазначають драматурги, формально відповідає жанру. Три дії – так звані водевілі – це окремі історії, з різними сюжетами та персонажами, яких об'єднують розіграші головного героя — бешкетника Дімки (М. Зелінська). У цій виставі наявні музичні куплети, в яких підбиваються підсумки подій у сюжеті після кожного епізоду. Але у підсумку втрачається єдність та послідовність дії, про що зазначено в газеті «Ленінська молодь»: «Зрозуміло, що така побудова п'єси найменше придатна для дитячої вистави <...> в дитячому водевілі не можна нехтувати логікою у розвитку подій» (Крейдін, 1955).

У всіх трьох публікаціях про виставу звучала критика драматургічного матеріалу. Натомість музичному оформленню вистави практично не приділялася увага. Конструктивну оцінку музики до водевілю подав лише автор статті у київській газеті «Радянське мистецтво»: «І лише легка, дохідлива і виразна музика композитора І. Вимера по-справжньому відповідає жанрові п'єси» (Гаккебуш, 1955).

Дещо інші підходи до музичного оформлення вистави трапляються у постановках для глядачів підліткового віку. В конкретній виставі Львів-

ського Театру юного глядача ім. М. Горького вони пов'язані також зі змінами в естетичному вирішенні, що розпочалися до початку т. зв. періоду «відлиги», адже до цього часу про «нестандартне» бачення музики в театрі відкрито у пресі не йшлося. Перші публічні звинувачення у формалізмі з'являються в березні 1952 р. Вони стосуються постанови «Соколята» П. Лубенського на сцені Театру юного глядача (реж. М. Єрецький, комп. І. Вимер). У газеті «Вільна Україна» рецензент зазначає: «Заперечення, однак, викликає музичний супровід III дії (сцена поломки верстата). Тут ясно чути нотки формалістичної музики» (Мусієнко, 1952, с. 3). Також «Пісня Зяблика», яку рецензент вважає «зайвою у спектаклі», є проявом нової за формою музики. На жаль, через брак клавiру неможливо зрозуміти, як саме була вирішена музика у цій сцені. Але якщо в баченні радянської системи даний епізод викликав «заперечення», то сьогодні це дає нам змогу говорити про запровадження нових форм у музичному вирішенні вистави саме для підліткового віку. Головні герої-персонажі у п'єсі – студенти професійного училища, тож і глядацька аудиторія відповідного віку. Поряд з вищеописаними сценами музика у постановці виконувала і звичні для глядача функції – допомагала в розкритті образів п'єси: «Успіх вистави визначається <...> створенням реальної та переконливої атмосфери» (Глазов, 1952).

Не все в музичному оформленні драматичних вистав окресленого періоду залежало від композитора. Поряд зі стараннями авторів музики донести глядачеві свої ідеї, у штат театру були зараховані дуже посередні оркестранти, зазвичай без фахової музичної освіти. Рецензенти часто акцентували свою увагу на моментах, коли оркестр надто гучним звучанням заглушав слова акторів або ж не справлявся з поставленими композитором завданнями (Анисимова, Рябокобиленко, 1953). На цьому у своїх спогадах наголошував наступник І. Вимера — завмуз Б.-Ю. Янівський (2001, с. 31): «Здається, я був одним з перших театральних композиторів, який відмовився від участі у виставі театального оркестру, що складалася з на чверть професіоналів, які ж до цього, не могли тримати оркестровий стрій, що для мене було і є в житті найстрашнішим алергеном». Відповідна якість оркестру була пов'язана з мізерними заробітними платами для музикантів. І все це передусім пов'язано з урізаним фінансуванням власне музичної частини драматичних театрів. Тому професіонали радше йшли працювати в інші заклади культури, зокрема, у Львівський театр опери та балету, що

було проблемою не лише для львівських митців. Це питання піднімав на семінарі керівників музичних частин драматичних театрів завідувач музичною частиною Львівського театру ім. М. Заньковецької О. Радченко (1965, арк. 15): «В одному театрі числиться сім музикантів, а замість восьмого зачислений фотограф, в другому 13 оркестрантів <...> і протягом двадцяти років немає контрабасиста, <...> в четвертому театрі з великою кількістю музичного репертуару 7–8 сопрано, 1 альт, 1 тенор і 10–15 “басів-хрипунів-крикунів”». Особливо гостро ця проблема відчувалася у театрах для дітей, де постановки насичені музичними номерами, особливо піснями, і відігравали важливу роль у сприйнятті вистави. А у цих театрах часто не було навіть ставки концертмейстера чи хормейстера.

Висновки. Аналіз публікацій у періодичних виданнях та клавiрів з музикою до вистав Театру юного глядача ім. М. Горького 1945–1955 рр. дав можливість зробити низку висновків. При написанні музики до постановок для дітей композитор завжди старався створити легку, енергійну, ритмічну, позитивно настроєву, доступну для сприйняття музику, яка б допомагала наймолодшому глядачеві розуміти сценічну дію. Для цього він застосовував різноманітні способи введення музики у виставу, з яких найчастіше – ілюстрацію місця дії та характеристики персонажів. Зважаючи, що найменші глядачі починають краще концентрувати свою увагу під час звучання музики, композитори старалися супроводжувати усі основні події у виставі піснями відповідного характеру. Саме у піснях, що їх часто виконували актори в образах казкових персонажів, автор музики не лише передавав войовничі, вольові чи то боязкі характери героїв, а й допомагав донести подальший зміст п'єси, давав певні пояснення того, що відбувається за сюжетом. Це простежується в низці проаналізованих вистав репертуару для дітей. У постановках для середнього та старшого шкільного віку музика почала виконувати складнішу функцію. Дедалі частіше використовувалася проста фонова музика, що створювала загальний настрій у виставі. Музика звучала на випередження сюжету, повідомляючи глядача про зміну подій, оформлення вистави складалося з інструментальних музичних тем, пісням відводилося чимдалі менше місця тощо. Питання, яким чином вирішити музичне оформлення у виставах для дітей, щоразу поставало перед композитором і залежало не лише від його бачення і трактування постановки, а насамперед від можливостей сприймання музичного матеріалу різновіковими глядацькими аудиторіями.

Бібліографія

Александров, Н. (1953). Королевство кривых зеркал. *Львовская правда*. №37 (2135). С. 4.

Амирагова, Е. (1951). «Иван да Марья». *Львовская правда*. №222 (1705). С. 4.

Анисимова, З., Рябокобыленко, С. (1953). «Павлик Морозов». *Львовская правда*. № 96 (2193). С. 3.

Березовский, Н., Юрьев, А. (1953). Спектакль о дружбе. *Львовская правда*. 1953. № 274 (2371). С. 4.

Вимер, І. (1954). «Два клени». Клавир музики до вистави. Особистий архів Олени Вимер. Рукопис. 9 арк.

Вимер, І. (1952). «Зайка Зазнайка». Клавир музики до вистави. Особистий архів Олени Вимер. Рукопис. 12 арк.

Гайдаренко, В. (1947). Сміх і сльози. *Радянське мистецтво*. № 17 (107). С. 3.

Глазов, Г. (1952). В творческом сотрудничестве с драматургом. *Львовская правда*. №94 (1883). С. 4.

Далекий, Н. (1952). Для самых маленьких. *Львовская правда*. 1952. №133 (1922). С. 4.

Зінін, Р. (1953). Хороший подарунок юним читачам. *Вільна Україна*. №34 (2879). С. 4.

Крейдін, С. (1955). «Пригоди Дімки». *Ленінська молодь*. №37 (857). С. 4.

Лідін, О., Грін, В. (1947). «Сміх і сльози». *Вільна Україна*. №62 (1247). С. 8.

Львова, Ю. (1948). Життерадісна вистава. *Радянське мистецтво*. № 28 (170). С. 3.

Манусович, Ю. (1949). Украинские сказки на сцене. *Львовская правда*. №70 (938). С. 6.

Михайлов, П. (1947). Смех и слезы. *Львовская правда*. 1947. №75 (327). С. 6.

Мусієнко, Д. (1952). Окрилені щастям. *Вільна Україна*. №102 (2640). С. 3.

Паперний, Е. (1950). «12 місяцев». *Львовская правда*. №236 (1412). С. 4.

Петренко, Н. (2007). Історія виникнення і становлення Першого держтеатру для дітей в Україні. *Культура України : зб. наук. пр.* Харківська державна академія культури. 2007. Вип. 18 : Мистецтвознавство, філософія. С. 188.

Радченко, О. (1965). Доклад и заключительное слово на республиканском семинаре руководителей музыкальных частей украинских музыкально-драматических и драматических театров. *ЦДАМЛМ України* (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 174. Оп.1. Спр. 195. Машинопис. 65 арк.

Сікорська, І. (2006). Водевіль. *Українська музична енциклопедія Т.1.* / гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. С. 394–396.

Шварц, Е. (2006). *Два клена*. Москва : Библиотека драматургии Агентства ФТМ. 72 с.

Янівський, Б.-Ю. (2001). *Коли ще лунали оплески*. Львів : За вільну Україну. 58 с.

Янкевич, М. (2013). Музика Б.-Ю. Янівського до «Лиса Микити»: Спроба мюзиклу. *Просценіум: театрознавчий журнал*. №1–3 (35–37). С. 126–133.

References:

Aleksandrov, N. (1953). Korolevstvo krivykh zerkal [Kingdom of Crooked Mirrors]. *L'vovskaya pravda*. №37 (2135). S. 4. [in Russian]

Amirahova, E. (1951). «Ivan da Marja» [Ivan and Maria]. *L'vovskaya pravda*. №222 (1705). S. 4. [in Russian]

Anisimova, Z., Riabokobylenko, S. (1953). «Pavlyk Morozov» [Pavlyk Morozov]. *L'vovskaya pravda*. № 96 (2193). S. 3. [in Russian]

Berezovskiy, N., Yur'yev, A. (1953). Spektakl' o druzhbe [A play about friendship]. *L'vovskaya pravda*. № 274 (2371). S. 4. [in Russian]

Dalekiy, N. (1952). Dlya samykh malen'kikh.[For the smallest]. *L'vovskaya pravda*. №133 (1922). S. 4. [in Russian]

Haidarenko, V. (1947). Smikh i sl'ozy [Laughter and tears]. *Radyans'ke mystetstvo*. № 17 (107). S. 3. [in Ukrainian]

Hlazov, H. V tvorcheskom sotrudnichestve s dramaturgom [In creative collaboration with a playwright]. *L'vovskaya pravda*. №94 (1883). S. 4. [in Russian]

Kreydin, S. (1955). «Pryhody Dimky» [The Adventures of Dimka]. *Lenins'ka molod'*. №37 (857). S. 4. [in Ukrainian]

Lidin, O., Hrin, V. (1947). «Smikh i s'ozy» [«Laughter and tears»]. *Vil'na Ukrayina*. №62 (1247). S. 8. [in Ukrainian]

L'vova, Yu. (1948). Zhytteryadisna vystava. [Cheerful performance]. *Radyans'ke mystetstvo*. № 28 (170). S. 3. [in Ukrainian]

Manusovich, Y. (1949). Ukrainskiye skazki na stsene [Ukrainian fairy tales on stage]. *L'vovskaya pravda*. №70 (938). S. 6. [in Russian]

Mikhaylov, P. (1947). Smekh i slezy [Laughter and tears]. *L'vovskaya pravda*. 1947. №75 (327). S. 6. [in Russian]

Musiyenko, D. (1952). Okryleni shchastyam [Winged happiness]. *Vil'na Ukrayina*. №102 (2640). S. 3. [in Ukrainian]

Papernyy, Y. (1950). «12 mesyatsev» [12 months]. *L'vovskaya pravda*. №236 (1412). S. 4. [in Russian]

Petrenko, N. (2007). Istoriya vynyknennya i stanovlennya Pershoho derzhzheatreu dlya ditey v Ukrayini [History of the origin and formation of the First State Theater for Children in Ukraine]. *Kul'tura Ukrayiny : zb. nauk. pr.* Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury. Vyp. 18 : Mystetstvoznavstvo, filosofiya. S. 188. [in Ukrainian]

Radchenko, O. (1965). Doklad i zakluchitelnoe slovo na respublikanskom seminaru rukovodytelej muzykal'nykh chastej ukrainskikh muzykal'no-dramaticheskikh ta dramaticheskikh teatrov [Report and closing remarks at the republican seminar of the heads of the musical departments of the Ukrainian music-drama and drama theaters]. *TSDAMLM Ukrayiny* (Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury i mystetstva Ukrayiny). F. 124. Op. 1. Od. zb. 195. Mashynopys. 65 ark. [in Russian]

Shvarts, Y. (2006). *Dva klena* [Two maples]. Moskva : Biblioteka dramaturgii Agentstva FTM. 72 s. [in Russian]

Sikors'ka, I. (2006). Vodevil' [Vaudeville]. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya T.1*. Hol. redkol. H. Skrypnyk; Natsional'na Akademiya Nauk Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi im. M. T. Ryl's'koho. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi NAN Ukrayiny. S. 394–396. [in Ukrainian]

Vymer, I. (1954). «Dva kleny» [Two maples]. Klavir muzyky do vystavy. Osobystyy arkhiv Oleny Vymer. 9 ark. [in Ukrainian]

Vymer, I. (1952). «Zaika Zaznayka» [Banny Braggart]. Klavir muzyky do vystavy. Osobystyy arkhiv Oleny Vymer. 12 ark. [in Ukrainian]

Yaniv's'kyy, B.-Y. (2001). *Koly shche lunaly oplesky* [When there will be applause]. L'viv: Za vil'nu Ukrayinu, 58 s. [in Ukrainian]

Yankevych, M. (2013). Muzyka B.-Yu. Yaniv's'koho do «Lysa Mykyty»: Sproba muzykly [Music by B.-Yu. Yanivsky to «Lys Mykyta»: An Attempt at a Musical]. *Prostseniium: teatroznavchyy zhurnal*. 2013. №1–3 (35–37). S. 126–133. [in Ukrainian]

Zinin, R. (1953). Khoroshyy podarunok yunym chytacham [A good gift for young readers]. *Vil'na Ukrayina*. №34 (2879). S. 4. [in Ukrainian]

Khrystyna Novosad-Lesiuk

**Children performances music in M. Horkiy Lviv Theatre
for Children and Youth of the postwar decade**

Abstract. This article analyzes the approaches towards the creation of music for children's plays. Character's traits are outlined as the most common way of introducing music in a play for the youngest spectator. The opinions of almost a hundred reviewers on musical arrangement are singled out from rediscovered reviews on M. Horkiy Lviv Theatre for Children and Youth performances in the period of 1945–1955. The analysis of musical parts for plays "Zaika-Zaznaika" by S. Mykhalkov (directed by A. Zelinskiy, 1952) and "Dva Kleny" by Y. Shvarts (directed by M. Yeretskiy, 1954) was performed using a musical score from the family archive of a composer I. Vymer.

Keywords: Lviv Theatre for Children and Youth named after M. Horkiy, children theatre, music for drama performances, theatre composer, Isydor Vymer's creative life.

Новосад-Лесюк Христина Назаровна

**Музыка к детским спектаклям Львовского театра юного зрителя им. М. Горького
послевоенного десятилетия**

Аннотация. В статье рассмотрены подходы к созданию музыки в спектаклях для детей. Обозначено характеристику персонажа как самый распространенный способ введения музыки в представление для самого маленького зрителя. С найденных около ста отзывов на спектакли Львовского театра юного зрителя им. М. Горького 1945–1955 гг. выделены мысли рецензентов о музыкальном оформлении. С применением клавиров из архива семьи композитора И. Вымера осуществлен анализ музыкальных номеров к спектаклям «Зайка-Зазнайка» С. Михалкова (реж. А. Зелинский, 1952) и «Два клена» Е. Шварца (реж. М. Ерецький, 1954).

Ключевые слова: Львовский театр юного зрителя им. М. Горького, театр для детей, музыка к драматическим спектаклям, театральный композитор, творчество Исидора Вымера.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



Мусієнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри кінознавства.
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Мусиенко Оксана Станиславовна,
член-кореспондент Национальной академии искусств Украины,
заслуженный деятель искусств Украины, кандидат
искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения.
Киевский национальный университет театра, кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Oksana Moussienko,
Corresponding member of the Ukraine National Arts Academy,
Honored figure of arts of Ukraine, Candidate in Study of art,
Professor, Professor of cinematology Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

СЛОВ'ЯНСЬКЕ ФЕНТЕЗІ. ФЕНОМЕН САПКОВСЬКОГО

Анотація. У статті розглядається поява слов'янського фентезі, зокрема сага «Відьмак» Анджея Сапковського. Аналізуються також особливості її екранного втілення, драматургічна структура і стилістичні особливості.

Вважається, що легенди про британського короля Артура сформували основу героїко-історичного фентезі двадцятого століття. Проте кінець тисячоліття привніс істотні зміни до жанру. З'явилися інші світи, зокрема слов'янське фентезі, де Анджей Сапковський — помітна постать.

Ключові слова: фентезі, постмодернізм, національні особливості, драматургія, стилістика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасних екранних мистецтвах історичне фентезі посідає одну з помітних позицій. Його популярність дедалі зростає, про що свідчить приголомшливий успіх серіалу «Гра престолів». Оскільки більшість фільмів і серіалів цього мета-жанру мають в основі своїй літературні джерела, то природно, виникають проблеми екранізації.

Розширення світу фентезі за традиційні межі англійської літератури порушує питання національної компоненти. Розгляд саме цього питання становить **наукову новизну** дослідження. Поява слов'янського, зокрема польського, фентезі в останнє десятиліття ХХ століття явище досить неочікуване, особливо зважаючи на його глобальний

успіх. Мається на увазі, передусім, серія романів Анджея Сапковського про відьмака Геральта та їх екранне втілення.

Отож **мета статті** — з'ясувати, наскільки органічними є сучасні екранні версії цих джерел.

Сам письменник виступив зі спробою **теоретичного аналізу** жанрових особливостей фентезі «меча і магії», що узагальнені в його праці «Немає золота в сірих горах: світ короля Артура». При цьому сам автор зауважував, що ніякої «слов'янськості» в його творах немає, що це все домисли критики, й доводив, що серіал про відьмака — це класичне і канонічне фентезі.

Певний ключ до творчої лабораторії письменника дає книга бесід Сапковського з С. Бересем

«Історія і фантастика», де висловлено чимало цікавих і разом з тим спірних думок.

Як при аналізі прози А. Сапковського, так і її екранних прочитань доцільним видається використання *порівняльно-історичного методу*. Компаративістський підхід дає можливість зосередитися на інтеркультуральних та інтермедіальних аспектах, зіставляючи процеси і явища, спільні елементи й розбіжності у національних фентезі та висвітлюючи взаємозв'язки літературних образів і мотивів з їх кінематографічним утіленням.

Виклад основного матеріалу. Англomовна фантастика домінувала в літературі майже впродовж усього двадцятого століття. Це стосується не лише суто розважальних текстів, а й творів, що містять у собі значний художній і філософський потенціал. Якщо говорити про історико-героїчне фентезі, доречно також сказати фентезі «меча і магії», то тут насамперед пригадуються імена Роберта Говарда, що подарував світові Конана-варвара, Джона Толкіна з його «Володарем перснів» і, звичайно ж, Джорджа Мартіна із сагою «Пісня льоду і полум'я». Кожен з цих письменників створив свій фантастичний всесвіт, основи якого, проте, прочитуються в реальній історії країн і народів. Залишаючи за собою право довільно змішувати історичні події, географію різних країн, їх побут, автори разом з тим задають собі і читачеві чіткі часово-просторові параметри своїх всесвітів, прагнучи водночас ніде не порушувати внутрішньої логіки їх існування. Це один з тих факторів, що викликають зацікавленість і довіру читача і глядача, спонукають його дотримуватись правил гри, активно включати свою уяву і, що чи не найважливіше, співпереживати героям, захоплюватись ними.

Коли йдеться про англomовне фентезі, звісно ж, мається на увазі тісний зв'язок цих творів з британською історією, хоча маємо чимало відхилень, вихід за її межі, але «британська домінанта» зберігається. Саме легенди і перекази «Артуріанського циклу» лягли в основу історичних фентезі ХХ століття. Проте кінець тисячоліття привніс відчутні зміни і в жанрі фентезі з'являються нові світи. Йдеться про східноєвропейську, точніше — слов'янську літературу. Тут роль відіграють не лише зміни соціально-політичного устрою східноєвропейських країн, а й ті впливи естетики постмодернізму, що й сприяли порушенню усталених канонів.

Щодо «слов'янського» фентезі, то тут без перебільшення у фокусі опиняється феномен Анджея Сапковського. Якщо простежувати поча-

ток творчої біографії цього автора, можна твердити, що в літературу він прийшов майже випадково. Втім, випадковість виявилась елементом закономірності. Неочікуваний для сорокарічного економіста успіх його літературного дебюту став відліком наступних творів-оповідань, а потім і романів, де центральним героєм був Геральт із Рівії, професійний винищувач потвор і чудовиськ. З цих книг і складалася сага про відьмака, який входить до клану Вовка, своєрідного середньовічного цеху, що об'єднує тих, хто має боротися проти монстрів, котрі несуть небезпеку людству.

Будуючи свій літературний всесвіт, польський письменник, як і автори класичних фентезі, довільно змішує часові й просторові виміри, сягаючи від класичного Середньовіччя до його фінальних акордів і початку Новітніх часів. І разом з тим у романі порушуються проблеми соціальні, політичні, філософські, етичні, що мають абсолютно сьогоденне звучання.

Вражає ерудиція автора, завдяки якій світ, вибудований на сторінках фентезі, переконує у своїй достовірності. Сапковський надзвичайно точно описує соціально-економічний лад королівств Нордлінгів та імперії Нільфгард. Це стає тим підґрунтям, на якому розкривається барвіста і багатопланова картина життя як головних героїв, так і другорядних персонажів. Особливим і значущим елементом суспільства стає магія і діяльність чародіїв, в чому прозоро проглядає роль політиків, учених, всіляких інтелектуалів-експертів, «консультантів з копитом», які так багато важать і в сучасному житті. Саме вони впливають на суспільні думки та уявлення. Точніше, навіть формують їх.

Авторська «оптика» Сапковського демонструє нам типове постмодерністське бачення. Один з проявів цього — пародійно-іронічне трактування традиційних фольклорних сюжетів. Персонажі відомих легенд і казок раптом набувають зовсім незвичного нетрадиційного звучання.

Миля і ніжна принцеса, яку ми знаємо із казки про Білосніжку і сімох гномів, несподівано виявляється злим і мстивим створінням, а симпатичні гноми — зарізяками з лісових хащ, які оголошують принцесу своєю отаманкою. Зачарований принц, перетворений злими чарами у чудовисько, цілком задоволений своїм становищем. Бо, як виявляється, купці й селяни з усіх-усюд привозять до нього своїх дочок, щоб за рік повернути їх з багатими дарунками. А от та єдина, яку принц-чудовисько все-таки покохав, виявляється жорсткою і підступною вампірицею-бруксою. Та коли Геральт завдає свого вирішального удару, рятую-

чи принца від ікл брукси, той не перестає тужити за своєю жорстокою коханою. Навіть повернення людської подоби не приносить йому радості. А Геральт, хоч і перемиг у поєдинку, відчуває лише холодну пустку в душі. Як бачимо, такий фінал зовсім не відповідає традиційному завершенню казки про красуню і чудовисько.

В історії кохання князя Агловаля і сирени Ж'ееназ (оповідання «Трохи жертвності») пізнається сюжет андерсенівської «Русалоньки». Та Ж'ееназ зовсім не схожа на самовіддану і щиро закохану героїню сумної казки Андерсена. Навпаки, вона повністю підкоряє своїй волі слабодухого князя. І вимагає, щоб він набув рибацький хвіст і перетворився на тритона. І хоч розв'язка майже традиційна, і сирена таки із задоволенням демонструє вичаклувані струнки ніжки, вона, як у казці Андерсена, не втрачає голос. Він їй згодиться, щоб віддавати накази своєму закоханому і покірному чоловікові.

І, мабуть, найбільш неочікувана інтерпретація однієї з найпоетичніших казок про принцесу, що волею злої феї заснула у своєму палаці й розчаклувати її вдалося лише завдяки поцілунку закоханого принца. Ця казка переповідалась такими відомими письменниками, як Шарль Перро і брати Грімм. У Сапковського ця інтерпретація набуває не просто пародійно-іронічного, а, можна сказати, похмуро-жорстокого характеру.

Цією новелою «Відьмак» і відкривається перша збірка оповідань про Геральта із Рівії, біловолосого відьмака, що за платню вбиває потвор і чудовиськ. В оповіданні теж ідеться про зачаровану принцесу, яка спить в саркофазі в покинутому замку. Але силою закляття вона перетворилась на кровожерного вампіра-стригу. І вся складність завдання, що його ставить батько-король перед відьмаком, — не вбити принцесу, а розчаклувати. Кривавий поєдинок завершується перемогою Геральта, хоч він отримує тяжке поранення від пазурів вампіриці. Щоб угамувати принцесу-стригу, він кусає її в шию. Оцей жест і стає «постмодерністським еквівалентом» ніжного поцілунку закоханого принца.

Сапковський не завжди опрацьовує на «постмодерний лад» весь сюжет, інколи автор інтерпретує лише один з відомих мотивів. У різних новелах промайнуть теми із казок Г. Х. Андерсена і Шарля Перро, звичайно, відповідно витлумачені. Тут і уламки чарівного дзеркала, які перетворюють серце людини у грудочку льоду, і «знижена» інтерпретація історії нещасної Елізи, яка мала рятувати своїх братів-лебедів від чар злої мачухи, й історія загубленого черевичка Попелюшки, яка

справді тікала від принца і зовсім не мріяла про повторну зустріч із ним.

Історія про джина з казок «Тисяча і однієї ночі» стає основою оповідання «Останнє бажання», що і дала назву всій першій збірці автора. Слід зауважити, хоч сама оповідь тут дещо втрачає стрункність, однак історія важлива, оскільки вона вводить читача в коло стосунків таких значимих, крім самого Геральта, персонажів, як поет і бард Любисток та чародійка Йеннефер. Щоправда, бард з'являється вперше в короткому відступі «Голос розуму-5». Саме цими «мікронovelами» Сапковський пов'язує між собою основні оповідання, надаючи, таким чином, подіям, що висвітлені на сторінках збірки, просторово-часової логічності та стрункості.

«Презентація» Любистка відбувається за участю жриці храму Мелітеле Неннеке, яка дає бардові досить негативну характеристику. Втім, вона визнає, що він справді талановитий поет і разом з тим опромінений своєю славою самозакоханий хвалько. Жінка не розуміє, що може пов'язувати його з Геральтом, на що той заперечує, — протилежності притягуються. І далі починаються їх спільні пригоди, де Любисток відтіняє і наголошує такі риси свого друга, як сміливість, здатність іти до кінця у виконанні обов'язків, відданість своїм принципам і передусім отій міцній чоловічій дружбі, що пов'язує його з поетом. Любисток, базика і балакун, типовий екстраверт. Натомість інтроверт Геральт сприймається як людина, заглиблена у свої роздуми і переживання.

Любисток охоче піддається жіночим чарам, весь час шукає любовних пригод. Втім, бард найчастіше отримує від жіноцтва переважно неприємності (скажімо, міщаночка Веспуля поцілила в поета з балкона пательнею, а вельможна княгиня Туссану мало не відправила свого коханця на шибеницю). Прихильності мужнього і неговіркового Геральта натомість шукають і чародійки, і їх учениці, й дріади, і звичайні дівчата. І, треба сказати, він їх теж не полишає своєю увагою.

Щоправда, його єдиним справжнім коханням лишається чародійка Йеннефер, що завдає йому неабияких страждань. Можна сказати, що їх пов'язує любов-неприятність, бо надто розходяться їх погляди на життя. Геральт не поступиться принципами навіть заради коханої жінки. Коли стосунки здаються йому вичерпаними, він знову вирушить у свої мандри без мети, як із сумом констатує сам Відьмак.

Раптом згадався один прекрасний фільм далеких 60-х : «Короткі зустрічі» Кіри Муратової, де

теж ішлося про жінку, яка прив'язана до міста, до своєї роботи, а чоловік-геолог увесь час у дорозі, він не може ніде зупинитись, не мислить собі іншого життя. Такі алюзії на сучасність не раз виникають при читанні фентезі Сапковського.

Автор саги про Відьмака не раз твердив, що саме «Артуріана» лежить в основі історичного фентезі. «Артурівський міф серед англосаксів вічно живий, міцно вріс в культуру архетипом. І тому архетипом, прообразом ВСІХ творів фентезі є легенда про короля Артура і лицарів Круглого Столу» (Сапковський, 2002, с. 205). Втім, наслідуючи образи і мотиви циклу легенд про короля Артура, письменник часто йде «від протилежного», зберігаючи свій постмодерністський підхід. Головний герой, мисливець на монстрів Геральт з Рівії подається неначе повна протилежність благородним паладінам, які мандрують горами і долами, щоб захистити скривджених і гнаних від зброї зловмисників, або ікл і пазурів чудовиськ. Геральт, натомість, належить до клану відьмаків-мутантів, які й були створені для того, щоб очистити землю від всілякої нечисті. Разом з тим, вони не повинні втручатись у будь-які людські конфлікти. Втім, Геральт раз-у-раз порушує це правило, щоб зайвий раз переконатися у його «слухності». З особливою виразністю це проявляється в новелі «Менше зло», коли «вдячні» містяни Блавікена закидають камінням людину, яка врятувала їх від банди убивць, а потім ще й нагороджують прізвиськом «різник».

У перших двох книгах оповідань Сапковський іде шляхом, про який дуже точно сказав один з критиків — «готуй з польського». Така тенденція проявляється в алюзіях на польську літературу в аспекті сюжетних мотивів, характерів і особливо стафажу. Останній переконує нас, що тексти мають безперечне національне забарвлення і проявляється воно в своєрідній оптиці бачення світу, в його атмосферності, у точно відтворених другорядних деталях. Надамо тут навіть не усвідомлення, а саме відчуття своєї національної приналежності знаним французьким режисером Жаном Ренуаром.

«...Ще у більшому ступені, ніж зі своєю расою, людина пов'язана із землею, що її живить, з умовами життя, що формують її тіло і мозок, з пейзажами, які щоденно проходять перед її очима. Тоді я ще не знав, що француз, який живе у Франції, п'є червоне вино і їсть сир брі, споглядаючи паризькі вулиці, що тануть у сірому мареві, не може створити нічого справді значущого, якщо він не стане спиратися на традиції людей, котрі

живуть з ним одним життям». (Базен А., 1972, с. 106)

Ці думки французького митця пригадуються, коли йдеться про деталі, про атмосферність, якою сповнені сторінки оповідань Сапковського. Саме цей стафаж, ці незначні другорядні постаті міських війтів і стражників, купців, міщан, злидарів, що вештаються вузькими, брудними вуличками середньовічного міста, або, навпаки, непролазні лісні хащі та яруги, де відьмак чекає на появу чудовиська, все це занурює нас у той світ, де відбуваються події книжок. На створення цього неповторного настрою працюють колоритні сцени в корчмах, куди навідується Геральт із своїми приятелями. Меню цих закладів, детально, з раблезіанським смакуванням виписані автором, теж примушують нас згадати страви польської національної кухні.

У наступних книжках Сапковський описуватиме розкішні бенкети у палацах королів і чародіїв, але вони й близько не матимуть такого «смаку», як застілля у простих шинках. Недарма Геральт марно намагатиметься втамувати голод під час учти в школі чародійок в Аретузі: всі найвишуканіші наїдки там виявляться лише ілюзією. Польські історичні реалії проглядають і в таких деталях, як лицарські герби. Один з них «Борх», або ж «Три галки», існує насправді й описаний у польському гербовнику «Armorial general».

Якщо говорити про масштабні історичні події, то вони відсилають нас саме до середньовічної Польщі та її сусідів. Про це свідчать і язичницькі вірування, зокрема храм богині-матері Мелітеле, однієї з пантеону литовських богинь. Її ім'я пов'язують з литовським словом любити, саме вона вважалась богинею кохання. Водночас ім'я головної жриці храму Неннеке, як вказують дослідники, співзвучне й українському слову «ненька» і кашубському «nenke», що означає мати.

Адептка храму Мелітеле Йола, що розраджує Геральта після смертельно небезпечних зіткнень із чудовиськами, власне, виконувала функції, при таманні жрицям, які служили богині кохання.

Лицарський орден «Білої троянди», який також з'являється на сторінках оповідань про відьмака, викликає прямі алюзії на тевтонських лицарів, що на прибалтійських землях вели жорстокий наступ на язичницькі племена, безжалюбно руйнуючи їх святині. Цих агресивних завойовників у нещадній боротьбі також і з поляками показав у своєму романі «Хрестоносці» класик польської літератури Г. Сенкевич. Згодом роман було перенесено на екран А. Фордом, і він стане одним із

взірцевих історичних блокбастерів у польському кіно.

Одним з настійних мотивів оповідань і романів стає відтворення протистояння, ворожнечі між різними націями і расами, які несуть смерть і кров, руйнують всі основи моралі і підвалини суспільства. Люди не є автохтонами Всесвіту відьмака. Вони з'являються в ньому завдяки «Кон'юнкції сфер», якійсь космічній катастрофі, що вкидає людей у простір, вже заселений іншими істотами — ельфами, дріадами, гномами. Прибульці починають безжалюбно витісняти, знищувати тих, хто посідав ці землі, побудував на них прекрасні міста, величні палаци, виростив розкішні сади. Всі ці драматичні події викликають до пам'яті найрізноманітніші сторінки історії різних країн і різних епох. Це може бути витіснення варварами римлян з їх високою культурою, коли нащадки могутніх воїнів і полководців, втративши пасіонарність, були вже неспроможні чинити опір брутальній силі завойовників. Може спасти на думку історія підкорення невеличкими загонами іспанських конкістадорів імперії американського континенту. Як свого часу Толкін, а пізніше і Мартін, Сапковський створює «старшу мову», яка збереглася в назвах старовинних міст і місцевостей, в іменах деяких персонажів, а також пророцтвах і віщуваннях.

Автор фентезі вільно маніпулює простором і часом. Причому це існує як цілком свідомий прийом. Письменник вважає створений ним світ «аллотропним», таким, що не належить до якоїсь певної епохи і не прив'язаний до географічних координат.

Втім проблеми і конфлікти, які роздирають суспільство, що їх змальовано на сторінках книжок, добре знайомі нашим сучасникам. Огидні погроми, чистки, звинувачення в усіх своїх бідах і проблемах «інших» — такі картини бачимо як в оповіданнях, так і романах «відьмацької серії». Причому в таких ганебних діях показані як лицарі, аристократи, королі, так і міський натовп, який охоче вбиває, громить і грабує тих, хто належить до іншої раси.

Сапковський досить жорстко показує і ту трансформацію, що відбувається з прекрасними дітьми природи — ельфами і дріадами, як вони перетворюються на гнаних і озлоблених істот, жорстко розправляючись із людьми, не відрізняючи правих від винуватих. У чомусь вони нагадують індіанців, що відступали під тиском білих поселенців на американському дикому Заході. Їх так само у своїх інтересах використовували коло-

нізатори, англійці, французи, іспанці, розпалюючи несамовите полум'я помсти.

Взагалі, історичних літературних алюзій проза Сапковського викликає чимало. Вже йшлося про своєрідний «бріколаж» з відомих казкових мотивів, що їх бачимо в перших двох книгах Сапковського. Також маємо чимало відсилів до польської літератури. Зокрема сюжет оповідання «Відьмак», яким відкривається книга «Останнє бажання», має паралелі з текстом Р. Замарського «Стрига», опублікованим у 1852 році в збірці, присвяченій народним переказам різних регіонів Польщі.

Соковитість і різнобарвність сцен середньовічного побуту, як міського, так і шляхетського, безперечно, пов'язана з польським історичним романом, від Г. Сенкевича, до І. Крашевського і Б. Пруса. Інколи цитування видається досить несподіваним. Так, імператор Нільфгарду, засудивши на смерть Геральта і його кохану Йеннефер, «милостиво» дозволяє їм вибрати спосіб страти. Отож вони у своєму виборі наслідують героїв роману Г. Сенкевича «Камо грядеши?», в якому, щоб не потрапити до рук катів Нерона, аристократ і поет Петроній разом зі своєю коханою Евнікою в купелі ріжуть собі вени.

Інколи цитування прослизає навіть у назвах. Сапковський, щоб полегшити справу читачам, створює свій «бестіарій», якому дає назву — «Рукопис, знайдений у драконовій печері», що прямо відсилає нас до відомого роману Я. Н. Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі».

Втім, паралелі виникають не лише з літературними творами. Є чимало алюзій і кінематографічних. Чи не найвиразнішим епізодом у книжці «Час погорди» (це другий роман «відьмацької саги») є суд над нещасною дівчиною, яку звинувачують у чаклунстві. Тут відразу на пам'ять спадають кадри з класичного фільму І. Бергмана «Сьома печать». Звичайно, в романі ця драматична ситуація не повторюється дзеркально. Згадаймо, приречену на страту на вогнищі дівчину лицар Блок починає розпитувати, що пов'язало її із силами зла, намагаючись дізнатися якісь потаємні, приховані від нього речі.

Автор «Відьмака» переводить цей епізод у звичну йому іронічно-пародійну площину, змальовуючи і оскаженілого фанатика-жерця, і тупий натовп, готовий повірити кожному його слову, щоб розважитись спогляданням страти. Ситуація розв'язується й завдяки мужності Геральта і його друзів, і, звичайно ж, завдяки магічним силам, без яких тут не обійшлося.

Цей епізод ще раз переконує, що справжня мужність завжди пов'язана з людяністю, зі здатністю зрозуміти іншого, співчувати йому. Тому, зрештою, і припав до серця читацькій спільноті герой романів Сапковського. Він ніколи не зможе відректися від місії допомагати ближнім. І свій останній бій він прийме, рятуючи нещасних під час погрому від озвірілого натовпу, що нагадує багатоголову гідру.

Тобто, заявлений як постать певним чином полемічна до традиційного героя артуріанського циклу, Геральт, пройшовши тяжкий шлях пізнання життєвих істин, набуває рис лицаря без страху і докору.

Визначальною рисою прози Сапковського є акцентована візуальність. Не описовість, а здатність визначити точну, іноді колоритну деталь, яка робить ту чи іншу постать такою, що закарбовується у зоровому сприйнятті читача. Тим більш дивно — письменник твердить, що він не візуаліст. Для нього головне — конструювання фабули. Він надає перевагу діалогам, а не ремаркам. Однак його персонажі напрочуд яскраві саме у візуальному плані (Сапковский А. Бересь С., 2007, с. 49). Насамперед це стосується Геральта. Його сиве, майже біле, волосся робить відьмака не лише упізнаваним, а й повертає нас до його минулого, до тих випробувань, яких він зазнав у юні роки, щоб набутися нелюдської сили і витривалості. Його вбрання суто практичне, саме таке, в якому відьмакові найзручніше битися з чудовиськами. Навіть срібні заклепки, що прикрашають його чорний кубрак і рукавиці, мають суто функціональне призначення — захищати його від темних магічних сил, які часто супроводжують появу потвор.

І окрема розмова про детальні описи боїв Геральта як з чудовиськами, так і потворами у людській подобі. Автор із глибоким знанням справи описує техніку фехтування, якими користуються відьмаки з Каер Морену. Для неї характерне постійне обертання, ухиляння, величезна кількість фінтів, що потребують миттєвої реакції, гнучкості та швидкості. Тому відьмаки б'ються без обладунків, прагнучи вирішити результат поєдинку за дуже короткий термін.

Геральта ми бачимо з мечем, який він носить за плечима, що, так би мовити, робить ще більш пізнаваним його силует. Взагалі, кожен персонаж має якусь характерну рису, яка дає можливість вирізнити його. Любисток, поет і бард, не розлучається зі своєю лютнею. Оскільки друг Геральта неабиякий франт, його завжди прикрашає капелюх

з пір'ям і модний кубрачок. Цирі — дівчинка Несподіванка, дитя Старшої крові, має великі зелені очі і попелясте волосся. Вона нагадує кошения, що може сичати і дряпатись, але найбільше потребує доброго дотику і ласки. Своєю зовнішністю вона подібна до королеви Цинтри Каланте, своєї бабусі, зелені очі якої нагадують смарагди в її короні.

Кохана Геральта Йеннефер вражає своєю фатальною красою: фіалковими проникливими очима і чорним лискучим волоссям, що зміїться по її плечах. До речі, автор не просто так зробив Йеннефер жагучою брюнеткою. Її волосся контрастує із сивиною Геральта. Але цей контраст лише наголошує їхню протилежність і нерозривну єдність, єдність жіночого і чоловічого начала, як інь і янь. Знаний на магії Геральт здогадується, що вся краса його коханої здобута чарами, а колись вона була нещасною, приниженою дівчинкою-горбанькою, і це назавжди залишилось в її холодному, відчуженому погляді.

Даючи найповніше відчуття реальності цього фантастичного світу, автор насичує його пахощами чи то чарівного лісу дріад Брокілон, чи смородом тісних міських вуличок, де з вікон просто на голову перехожих виливаються помії, а відкриті двері шинків дають можливість відчуття, якими стравами багаті їхні кухні. Спокусливі чародійки теж як принадою користуються парфумами. Поява Йеннефер супроводжується пахощами агрусу і бузку, а рудоволоса Корал приналежить Геральта запахом фрезії й абрикоса.

Після успіху двох збірок оповідань Сапковський продовжив подорожі свого героя в шести романах, збираючи дедалі ширше коло прихильників. У цих творах автор розгортає надзвичайно широке історичне тло, яке вже наближає нас до Новітніх часів, до епохи Тридцятилітньої війни, яка стала одним з найбільших потрясінь на європейському континенті в XVII столітті. В ті часи імперія Габсбургів (імперія Півдня) воювала проти північних європейських князівств і королівств (Нордінгів). У могутній і агресивній країні Нільфгард пізнається не лише Священна Римська Імперія, якою правили Габсбурги, а й інша держава, що вже в XX столітті теж претендувала на панування над світом. Натяк на це дає така деталь: війна проти сусіднього королівства провокується нападом на прикордонний форт Глевіцінген. Уже ця назва викликає у пам'яті сумнозвісну операцію «Гляйвіц» з якої, власне, й почалася Друга світова війна.

Занурюючи своїх героїв у вир драматичних подій війни всіх проти всіх, автор не відходить

від артуріанського канону. Геральт зі своїми друзями (один з них вампір Регіс майже повністю відповідає казково-міфічному образу чарівного помічника) продовжує пошуки названої дочки Цири. Навколо постаті княжни Цинтри вибудовується свого роду подвійний сюжет. З одного боку, вона — юна дівчина, яку переслідують з корисливими цілями і чародії, і королі, й імператор Нільфгарду. Як і в типовому сюжеті лицарського роману благородний захисник, у цьому разі її названий батько, має врятувати дівчину.

Але в романах Сапковського Цири не просто благородна дівчиця, яка потребує лицарського захисту. Вона виявляється свого роду «артефактом», оволодіння яким може наділяти надзвичайною магичною силою. Цири несе в собі ген Старшої Крові, і згідно з пророцтвом її дитина стане володарем світу. Поступово автор майже губить відьмака з поля зору, переключивши всю свою увагу на пригоди його названої дочки.

Сапковський вважає цей хід в чомусь законним. Аналізуючи твори в жанрі «меча і магії», письменник зауважує, що авторам важко розлучатися зі своїми героями і їх пригоди заповнюють не один грубезний том. З притаманною йому самоіронією Сапковський говорить і про своїх численних «відьмаків». Та в якийсь момент варто дати місце і дітям героїв — й на перший план виходить названа дочка Геральта.

Це якоюсь мірою і його аніма, жіноче начало його особистості, без якої вона не могла би стати цілісною і повною. На цю роль може претендувати і Йєннефер. Втім, інколи здається, що чародійка почала заважати авторові й він то перетворює її на нефритову статуетку, то взагалі кидає в темницю активності Вільгефорца.

Щодо Цири, то ця юна вихованка відьмака і чародійки добре дає собі раду і без Геральта. У ній пробуджуються гени її прабабки — жорстокої Фальки. Саме під цим іменем пристає вона до банди «щурів», котрі нагадують не стільки середньовічних головорізів, як «диких ангелів» американських автострад. Щоправда, у «щурів» усе ж таки баскі коні, а не «харлеї».

До американського кінематографа нас відсилає і надто розлогий сюжет протистояння Цири з жорстоким і огидним Лео Бонгартом, мисливцем за головами. Цей персонаж є досить типовим для вестерну. Бонгарта автор наділяє якоюсь надзвичайною силою, що робить його непереможним. Якщо виток бойової вправності Геральта нам детально пояснюють і аргументують, то нездоланність старигана Лео читачі повинні прийняти як

даність. Щоправда, намагаючись розправитись з ув'язненою, позбавленою чародійської сили Йєннефер, він кличе на допомогу варту, бо сам нічого не може вдіяти з цією жінкою. Втім Цири, зрештою, сама перемагає негідника, а Геральт тут буде ні до чого.

Чомусь спав на думку недолугий фінал серіалу «Гра престолів», коли замість Джона Сноу, який за всією логікою подій мав зустрітися у вирішальному поєдинку з Королем Ночі, це зробить його сестричка Ар'я, вискочивши невідомо звідки й штрикнувши це чудовисько в бік ножем.

Сам Геральт чимдалі втрачає свою харизматичність і стає маріонеткою в руках Йєннефер, виконуючи всі її забаганки. Але ж у перших книгах він був людиною, що не поступиться своїми принципами навіть заради коханої жінки. Як дізнаємося з оповідання «Межа можливого», саме він покинув чародійку, чим викликав неабиякий її гнів. Це теж нагадує ситуацію з фінального сезону «Гри престолів», коли Джон Сноу покійрно і безвідмовно підкоряється волі Дейнеріс, заплісуючи очі на всі її злочини та недолугі вчинки.

Можна відверто сказати, що романи «Вежа ластівки» і «Володарка озера» викликали певне розчарування. Окрім певних епізодів, скажімо, в князівстві Туссан, написаних соковито і барвисто, з притаманною автору іронічністю. Тут знову слід згадати відомий сюжет легенди, що навернув Вагнера на створення званої опери «Тангейзер». І справді, казкове князівство Туссан, відрізане від світу горами, з його палацами, садами, численними шинками, де ллється вино і не кінчаються розваги, може сприйматися як чарівна печера, де Тангейзер проводить довгих сім років із самою богинею кохання Венерою, забувши всі свої лицарські обітниця та клятви. Так і Геральт у Туссані потрапляє в тенета прекрасної чародійки Фрінглілли Віго. І лише випадково підслухана розмова спонукає відьмака згадати свою місію й продовжити разом із своїми друзями пошук названої доньки Цири.

Сапковський знову обіграє мотиви лицарства і лицарських подвигів у пародійному ключі, прямо вказуючи на джерело свого сарказму. Князівство оточене горами, через які ведуть кілька перевалів. І от один з них зветься перевалом Сервантеса. Саме там чатують мандрівні лицарі, які охороняють королівства від нападу зовнішніх ворогів. Повернувшись до княжого палацу, Геральт бачить, що мужні вояки вишикувались у чергу до палацової каси. На його здивування приятель відьмака зауважує: «Ми мандрівні, але не мандрьохнуті».

Власне, пародійне зображення лицаря мало місце ще у другому збірнику з «відьмачої серії». В оповіданні «Межа можливого» з'являється такий собі «канонічний» лицар Ейк із Денесле, готовий вступити в бій з драконом. Його благородна мета — битися в ім'я віри і справедливості, помститися за сльози невинних дівичь. Здається, поєдинок обставлений за усіма лицарськими правилами. Та очікуваного величного дійства не відбувається. Спочатку все псує гном, промова зовсім не схожа на виступ герольда, що сповіщає про майбутній поєдинок. Затим дракон легко і елегантно розправляється з Ейком, що мчав на нього зі списом напереваги. Поєдинок обертається веселою пародією на «артуріанський» канон.

І справді, часи лицарів Круглого Столу минулися назавжди. Про що здогадався один з персонажів зnanого роману Сервантеса бакалавр Караско. Саме він зібрав і спалив усі романи, що звели з розуму його друга дона Кехано.

Втім, Сапковський неначе отримав друге дихання у пріквелі до романної серії — «Сезон гроз». Тут авторові вдалося захопити читача знову пригодами Геральта (Цирі, на щастя, там ще не з'явилась) і свіжою розробкою основних мотивів книжок. Тут буде підступна спокусниця-чародійка, через яку герої не раз потраплять в халепу, але яку все ж таки «переграє», і захоплення її юною, чарівною ученицею, і дружба з Любистком. Та, головне, виникне одна з тем попередніх книжок, яка нам здається надзвичайно важливою. Під виглядом чародіїв, що своїми експериментами приводять у світ небезпечних чудовиськ, впізнаються і ті вчені, які твердять, що діють на благо людства, а насправді штовхають його до глобальних катастроф.

Літературне фентезі з таким багатим і різнобарвним світом, з галереєю персонажів, наділених багатомірними соковитими характерами просто просилося на екран. Передусім це відбулося на батьківщині письменника в Польщі.

У 2002 році з'являється серіал і, майже одночасно, фільм — як його скорочений варіант. Вітчизняне екранне прочитання категорично не сподобалося самому Сапковському. На думку метра, в Польщі немає ні коштів, ні традицій, ні навичок знімати фентезі. Надто глибоко польський кінематограф занурився у «чорнушні» побутові драми («сміття, звалища відходів, бруд, бетонні будинки-коробки, дівки, альфонси, бандити, поліція») (Сапковський А., Бересь С., История и фантастика, 2007). Ну і гумор — відповідний.

Втім, щодо традицій, тут слід заперечити. Хіба ж історичні стрічки, хоча б за Сенкевичем,

не продемонстрували, що польські кінематографісти здатні блискуче відтворювати історичні сюжети «меча», хоч і без «магії».

Щодо польської екранізації «Відьмака», то чимало було сказано про злидений бюджет серіалу, про жахливі костюми і грим, про непереконаливі локації зйомок, мовляв, камера крутиться весь час навколо того ж самого замку, не виходячи за його простір, не кажучи про смішного дракона і чудовиськ, що подібні до гумових шлангів.

Так, до польського серіалу можна мати чимало претензій. На нашу думку, чи не головна з них — втрата темпо-ритму, що особливо протипоказано фентезі, насиченому яскравими драматичними подіями. Та навіть критики серіалу не відкидають і його явних достоїнств, які лишаються помітними і з дистанції часу.

Безумовно, це вдалий *casting* і, насамперед, виконавець ролі Геральта Михал Жебровський. Актор став улюбленцем глядачів уже після виконання ролі шляхтича Скшетуського в картині Єжи Гофмана «Вогнем і мечем». У цій роботі актор продемонстрував ті дані, які уможливили його запрошення до серіалу «Відьмак». Жебровський блискуче володіє бойовими мистецтвами, його рухи, пластика переконують, що Геральт справді непереможний у двобоях з небезпечними і жорстокими противниками. Разом з тим актор глибоко і точно веде тему внутрішньої драми героя, втому і розчарування людини, що змушена весь час кудись прямувати, неначе безвільний Голем, не маючи власної мети.

Такі екзистенційні проблеми нечасто виникають у творах фентезі. Тому тут очікується несподівана паралель. Майже через десятиліття почне виходити серіал «Гра престолів» за романами Дж. Мартіна. І там теж з'явиться герой, який, як і Геральт, матиме прізвисько Білий Вовк.

Джон Сноу теж відрізняється від інших, випадає із загального ряду. Він теж хоче перервати безкінечний ланцюг смертей і вбивств, зупинити ріки крові. Так само і Геральт сам жахається того шалу, з яким він б'ється з ворогом, безжально сіючи за собою смерть. Відьмак навіть попереджає своїх противників, на яку небезпеку ті наражаються. Бо коли почнеться бій, Геральт вже не зможе зупинитися.

Ще одна трагічна сторінка неочікувано пов'язує цих персонажів і робить їх схожими. Це туга за матір'ю, намагання з'ясувати, хто та жінка, що привела їх на світ. Обділеність материнським теплом робить цих суворох воїнів інколи по-дитячому розгубленими і беззахисними. І такими не-

схожими на стандартних суперменів з бойовиків, які тільки і сиплють удари мечем або кулаком і в цьому повністю знаходять своє самовираження.

Однією із справжніх удач польського серіалу є акторський «дует» Міхала Жебровського і Збігнева Замаховського, який втілює на екрані постать Любистка. Його персонаж, зворушливий і кумедний водночас, такий собі Санчо Панса при головному герої. Як зазначалось, ці двоє — абсолютні протилежності. В їх роздумах і суперечках, в їх баченні життя, у взаємній підтримці й розкривається тема справжньої чоловічої дружби, що така важлива для творів Сапковського. Слід додати, що переконливості грі Замаховського додає і те, що він талановитий співак, який веде вокальну партію саундтреку. І тому виконання пісень бардом Любистком справді емоційне, позбавлене найменшої штучності.

І головне. Перефразовуючи думку одного відомого критика, додамо, що у грі цих акторів спостерігаємо знання законів «польського» жесту, руху, знання, котре надає їх грі глибoku достовірність. Взагалі, якщо говорити про достоїнства серіалу, не можна оминати саундтрек Г. Ціховського, який надає утаємниченості й тривожності екранним подіям.

Повертаючись до акторських робіт, відзначимо і жіночі образи. Це, насамперед, Анна Димна, одна з найдосвідченіших польських актрис, яка втілила на екрані постать мудрої і суворої жриці Неннеке. Не викликає заперечень і велична Каланте у виконанні Еви Вишневської.

Та й узагалі персонажі, які навіть на мить з'являються в глибині кадру, як-то городяни на вузьких вуличках старих міст, солдати, бандити, купці в шинку — не здаються штучними, а цілком органічно вписуються в екранний простір.

Докоряли деякі критики і за зовнішній вигляд ельфів, боуцімто вони схожі чи то на циган, чи то на індіанців. Видається, що це якраз влучне рішення. Бо саме цигани в Середньовіччі були одним з найбільш переслідуваних і гнаних народів. Доля народу ельфів у романах Сапковського також асоціюється і з трагічною історією індіанських племен Америки.

До речі, варто відкинути нарікання на бідність і невиразність локацій серіалу. Адже у Польщі вистачає величких середньовічних замків і фортець. І навіть якби камера кружляла лише у замку Мальброк, всіх його укріплень, ровів, галерей і сходів вистачило б на створення уяви про різні місця дії. Можна твердити, що стафаж оповідань про відьмака в принципі збережено.

Є, безперечно, і вочевидь слабкі епізоди, скажімо, у священному лісі дріад Брокілоні. Якийсь ріденький пролісок, в якому немає і натяку на те, що там живуть і ховаються від ворогів войовничі жінки-дріади. Втім, в основному пейзажні кадри оператора Б. Стахурського несуть у собі атмосферність, меланхолійність і ліризм. Це типові краєвиди центральної Польщі, і вони ще раз акцентують національну інтонацію серіалу в цілому.

Але не серіалом єдиним... Фентезі Сапковського набираючи дедалі більшої популярності на батьківщині, невдовзі сягнуло за її межі. Світ відьмака продовжував розширюватись у коміксах (шість випусків в 1993–1995 рр.), в іграх карткових і планшетових. Особливо слід відзначити три серії комп'ютерних ігор: «Відьмак» (2007), «Відьмак 2: убивця королів» (2011) і, нарешті, «Відьмак 3: дикий гін» (2015), випущених компанією «CD Projekt RED», що набули колосальної популярності в цілому світі. Саме завдяки цій останній грі познайомився зі своїм майбутнім героєм Генрі Кавілл, знаний англійський актор, якого і буде запрошено на роль Геральта у постановці Netflix.

Втім, сам Сапковський поставився до комп'ютерних ігор з певною часткою скепсису. Письменник недооцінив того, що саме вони вивели його героїв на глобальний рівень.

Комп'ютерні ігри — новітній вид екранного дійства, безперечно, має велике майбутнє. Адже їх принцип засновується на наших дитячих фантазіях, коли ми, прочитавши книжку або переглянувши фільм уночі під ковдрою, мріяли продовжити або навіть пережити події літературного твору: а що б сталося, якби герой поїхав іншою дорогою, а що було б, якби герой і героїня зустрілися раніше. Сьогодні комп'ютерні ігри дають можливість читачеві-глядачеві стати свого роду співавтором екранного дійства.

Треба відзначити, що автори комп'ютерних ігор рухалися у правильному напрямку і не лише у розробці певних ігрових ситуацій, а й у візуальному рішенні, надаючи персонажам саги про відьмака дедалі більшої переконливості та відповідності їх літературним образам. Цим, мабуть, і обумовлений приголомшливий успіх саме третьої частини ігор «Відьмак: дикий гін».

Та одна справа — комп'ютерна графіка, а зовсім інша — *cast*, точний вибір виконавця ролі персонажа, який вже добре знайомий глядачеві з літературного першоджерела.

Як уже зазначалось, автор «Відьмака» виявив рішуче невдоволення вітчизняною екранізацією, не помітивши в ній навіть таких очевидних актор-

ських удач, як Геральт — М. Жебровський і Любисток — З. Замаховський. Незважаючи на весь скепсис щодо перенесення своїх книжок на екран, автор разом з тим готовий був побачити у ролі Геральта Кевіна Костнера. Актор надзвичайно сподобався Сапковському у фільмі «Робін Гуд, принц злодіїв». Письменник був не від того, щоб його герой з'явився в тому ж костюмі, що і Робін Гуд у голлівудському фільмі (Сапковський, 2002).

Натомість плани Netflix перенести на екрани оповідання і романи про відьмака автор зустрів зі стриманим оптимізмом. Звичайно, на його думку, екранізація не може бути кращою від книги. Втім, Сапковський побував на знімальному майданчику серіалу в Угорщині й був у захваті від масштабів роботи, яку зробили постановники з Netflix.

Я був дуже зворушений. Я лишився в захопленні від усього, що там було. У мене навіть дух перехоплює. Адже мені показували все. Монументальні декорації, костюми, грим, гра акторів, робота знімальної групи. Лишилося враження, що це надзвичайно масштабна річ. (Andrzej Sapkowski talks creative freedom... URL: 2019/11/26)

Познайомившись на майданчику з британським актором Генрі Кавілло (Геральтом), Сапковський висловив задоволення і костюмом, і гримом. А коли вже побачив Кавілла на екрані, його захвату від актора не було меж, він назвав його справжнім професіоналом (Andrzej Sapkowski talks creative freedom... URL: 2019/11/26). Сапковський вважає, що так само, як Вігго Мортенсон дав своє обличчя Арагорнові (у «Володарі пернів»), так і Генрі віддав його Геральту — і це завжди.

Автор саги про відьмака дав «карт бланш» Netflix, заявивши, що «творці адаптацій літературних творів під інший формат мають статус незалежних художників з необмеженим правом на творчу свободу. Зокрема, якщо конкретно говорити про цю адаптацію, в ній можуть бути ідеї, відмінні від моїх. Ну так і що? Мої книги не Біблія» (Andrzej Sapkowski talks creative freedom... URL: 2019/11/26).

Пригадується, щодо польської екранізації та комп'ютерних ігор, які, власне, і принесли всесвітню славу його творам, Сапковський був куди менш толерантний.

Отже, враховуючи цю думку автора «Відьмака», сценаристка і шоуранерка від Netflix Лорен Шмідт Хісрріч надто «творчо» підійшла до роботи над екранізацією. Сміливо вдалася до перетрактування персонажів, починаючи від головних аж до другорядних, опускаючи деякі важливі

моменти оповіді і розгортаючи понад усяку міру ті, що лише коротко згадувались у літературному джерелі, а то й взагалі їх там не було. І, нарешті, використовуючи певні сюжетні лінії оповідань і деякі з романів, композиційно їх розставляє, йдучи інколи за своєю, скажімо, дивною фантазією.

У першому ж епізоді серіалу ми, що цілком логічно, знайомимось з головним героєм, Геральтом із Рівії, спостерігаючи його смертельний двобій із жахливим павукоподібним чудовиськом. Знято це, важко заперечити, досить ефектно. От тільки уважні та іронічні блогери (а ми і далі дозволимо собі посилаючись на їх спостереження) зауважують, що постановники аж ніяк не розраховували глибини водоймища, де відбувається цей двобій. Кадри, де під товщею води Геральт б'ється з чудовиськом, змінюються демонстрацією якоїсь зовсім мілкої калюжі, де відьмакові вода по коліна, а вбитому чудовиську немає де потонути.

Далі розкривається арка сюжету оповідання «Менше зло», де Геральт у Блавікені зустрічається з чародієм Стригобором, а далі — з княжною-розбійницею Ренфрі. Отут вже починаються перші «нестиковки». Чому, власне, Геральт протикається співчуттям до Ренфрі? І навіть більше того. Адже в оповіданні він зустрічався з нею раніше і знав, що несправедлива доля зробила з княжни жорстоку вбивцю. В серіалі це лишається за кадром. І хіба що одна ніч кохання примушує відьмака до останнього намагатися зберегти Ренфрі життя.

В оповіданні виникає мотив, важливий для концепції твору в цілому, але не настільки, щоб стати провідним в екранній оповіді. Це мотив невдячності жертв своєму рятівникові. Мешканці Блавікена, яких Геральт захистив від банди Ренфрі, закидають його камінням і виганяють з міста. Услід йому летять слова врятованої ним дівчинки: більше ніколи сюди не повертайся. Сам відьмак з гіркотою скаже, що після кривавого зіткнення з розбійниками за ним утвердилось прізвисько «різник з Блавікена». Втім, на сторінках книжки це згадується лише двічі, а от сценаристам від Netflix це дуже сподобалось. Так називають Геральта люди, близькі йому, наприклад Любисток, або, знов-таки, ті, кого він витягнув з халепи. Як от купець Юрго, якого він врятував від кровожерливих гуль, весь час не втомлюється називати свого захисника різником з Блавікена.

В першому ж епізоді серіалу спостерігаємо події, що переносять глядача років на п'ятнадцять уперед. Втім, про такий стрибок у часі глядача аж ніяк не попереджають. Такими дивними флешбе-

ками і форвардбеками сценаристи скористаються ще не раз. У цьому лабіринті можна будь-кому заблукати. Здається, що автори сценарію вирішили позмагатися з артхаузом, скажімо, з головоломками Девіда Лінча. Та в епічному фентезі це лише завело оповідь на манівці.

Ми потрапляємо до королівства Цинтру, де знайомимось із королевою Каланте, її онукою Цирі, її чоловіком, вікінгом з островів Скелліге Ейстом Турсехом. Тут вже сценаристка і шоуранерка вповні користується своїми правами вільної адаптації. Велична зеленоока королева з розкішним попелястим волоссям перетворюється на особу, яка значно більше скидається на стару розбійницю зі «Снігової королеви». Притому чимдалі, тим більше ця подібність лише підсилюється. Вона, закривавлена, вривається в тронну залу, під час сватання принцеси Паветти розмовляє з іноземними послами як перекупка, бере участь у бійці просто у палаці. Цікаво презентується й її чоловік, «морський вовк» зі Скелліге, такий собі грізний вікінг. Своїми манерами і вбранням він нагадує випеченого придворного часів Ренесансу, який вправляється у дотехах з фрейлінами королеви.

У першому ж епізоді відбувається і напад Нільфгарду, і падіння Цинтри, і трагічна загибель Каланте. Смертельно поранена королева раптом скаже княжні Цирі, що вона повинна зустріти Геральта з Рівії, якому вона призначена згідно із Законом Несподіванки. І з цього епізоду розгортається сюжетна лінія, пов'язана з дітям Несподіванки — Цирі. Впродовж усього першого сезону дівчина тікатиме. Це єдина дія, яка залишається за цим персонажем. Тікати від підступних ворогів, потрапляючи у різноманітні пастки, щоб зрештою потрапити в обійми того, кому вона призначена. Згадаймо, що на сторінках книги Геральт зустрічає маленьку дівчинку Цирі й двічі відмовляється забрати її з собою, взяти над нею опіку. І лише втретє, розуміючи, що перед ним дитина, чие життя під загрозою, відьмак виконує Закон Призначення і стає названим батьком дівчинки. Правду кажучи, батьківські почуття Геральта у серіалі Netflix під питанням.

Взагалі, сценарні прорахунки відчутні не лише в розкритті основних сюжетних арок, а й у другорядних, проте надзвичайно важливих епізодах. В оповіданні «Останнє бажання» друзі, Геральт і Любисток, рибалять на березі річки, і Любисток витягає на берег посудину, де запечатано джина, що має виконати три бажання свого рятівника. Таке спрощене рішення не влаштувало

сценаристів. І Геральт з якогось дива вже знає, що на дні ріки лежить чарівний артефакт. А шукає він його задля того, щоб джин вилікував його від безсоння.

Не менш дивно виглядає епізод знайомства Геральта з Юргом. Віз купця зламався на мосту, він не може його витягти і лишається біля свого краму, попри небезпеку, про яку попереджає відьмак. Втім, Геральт погоджується захистити купця від нічних лісових монстрів і одержує в цій сутичці поранення. Здається, все логічно і переконливо. Аж ні, для сценаристів це занадто просто. Ці персонажі зустрічаються, коли «благородний» Юрго в лісі вночі займається тим, що ховає тіла загиблих в бою людей. І не припиняє своїх дій, не зважаючи на попередження відьмака. Пропонуємо уявити людину Середньовіччя за таким заняттям у такий час. Втім, ця сцена була скалькована з епізоду зустрічі Геральта з вампіром Регісом. Щоправда, той лише збирав на цвинтарі цілющі трави.

Може виникнути питання — навіщо були такі трансформації? На нашу думку, сценаристи, виходячи прямо-таки з «народницьких» переконань хочуть показати благородство отих «простих» людей і їх щире ненависть до вищих класів. Бідній княжні Цирі весь час доведеться вислуховувати претензії й біженців, які клянуть її бабусю Каланте, з апетитом поїдаючи прислану з королівського двору їжу, і міських хлопчаків, з якими вона гралася і які відмовляють їй у допомозі, бо вона, бач, княжна.

Слід зауважити, що в книжці шестирічна Цирі бігає з дітьми слуг на подвір'ї замку. В екранній версії цілком доросла княжна грає в якусь гру з дорослими бовдурами просто на міській площі. За всієї «демократичності» Каланте, в середньовічному суспільстві важко таке уявити. І, нарешті, нелогічна поведінка темношкірого ельфа Дару, який спочатку невідомо чому допомагає їй, а потім виголошує гнівну «філіпіку» щодо княжни Цинтри.

А чого варте зображення короля Тимерії Фольгеста? У книжці ця постать по-своєму трагічна. Король усвідомлює, що його грішне кохання до сестри і стало причиною перетворення їх дочки в стригу. На екрані ми бачимо якогось ненажеру, що весь час пхає до рота шматки їжі і сидить за обіднім столом у короні і повних обладунках. Така чудова можливість і насмішити публіку, і викрити «експлуататорів-монархів»!

Щодо Цирі, то зовнішність молодої актриси Аллан Фрей цілком мала задовольнити фанів світу

відьмака. Варто сказати, що вони значною мірою і вибороли роль для актриси. Бо творча фантазія шоуранерки сягнула так далеко, що Цирі мала зіграти актриса африканського або азійського походження. І лише обурені листи фанатів зупинили шоуранерку на цьому дивному шляху. Справді, зовнішність актриси не викликає заперечень. Вона цілком органічна на екрані, шкода лише, що драматургічно цей образ виявився надзвичайно збідненим. Аллан Фрей залишили, можна сказати, лише одну емоцію — це переляк. Її Цирі весь час змушена тікати, наражаючись на різноманітні підступи і небезпеку. До того ж з образу цинтрійської княжни було «вкрадено» чимало характерних рис і сюжетних арок. Справді, зустріч Цирі з Геральтом відбувається, коли княжна стала вже дорослою. то коли ж вона стане безстрашною відьмачкою? Адже в Каер Морхені майбутніх винищувачів потвор починали тренувати з дитинства.

Слід сказати, що сценаристи були куди більше щедрими до чародійки Йеннефер (Аня Чалотра). Згадки про її минуле, що давалися у кілька рядків на сторінках роману, були подані на екрані у досить розлогих епізодах. Насамперед, це юність чародійки, коли вона ще була бридкою горбанькою. Детально розгортається історія взаємин Йеннефер з Тіссаєю, Істридом, колежанками по школі чародійок, її перетворення на красуню і перебування на королівській службі. Тут сценаристи розщедрилися на цілий вставний епізод, свого роду шоу, коли Йеннефер намагається врятувати своїх підопічних — королеву та її дитину. Однак презентована як могутня чародійка, вона зазнає фіаско у протистоянні з чаклуном-убивцею, хоч варто сказати, що цей епізод-атракціон відзнято і змонтовано досить ефектно.

З Йеннефер пов'язані також еротичні епізоди, в яких, за обіцянками шоуранерки, «Відьмак» мав перевершити «Гру престолів». Мабуть-таки, перевершив, м'яко кажучи, здивуванням, яке викликають ці епізоди. У відвертій сцені Йеннефер та Істріда дивним є не лише те, що красень-чарівник закохався у бридку горбаньку, а й те, що кохаються вони перед якоюсь «глядацькою аудиторією», що нагороджує цю пару у відповідні моменти бурхливими оплесками. В своїй чаклунській практиці Йеннефер теж надає перевагу «груповому сексу», влаштовуючи якісь дивні оргії, за якими вона, щоправда, лише спостерігає.

Взагалі, не буде помилкою твердити, що саме Йеннефер присвячено найбільше екранного часу. Цей персонаж буквально «викрадає» цілі блоки з біографії Цирі, зокрема історія її невдач під час

навчання в Аретузі (в книжці про це згадується в одному реченні). Лишається незрозумілим, чого це всі вважають саме Йеннефер улюбленою ученицею ректореси Тіссаї. Незрозуміло, яким це чином Йеннефер так опанувала володіння зброєю. Адже це Цирі, а не вона навчалася у школі відьмаків. Ну що ж, «звеличення» чародійки з Вендерберга, мабуть, цілком відповідало феміністським поглядам шоуранерки.

І, нарешті, головний герой, відьмак, Білий вовк з Каер Морхену. Яким же він постав на екрані? Слід зауважити, що Генрі Кавілл особистість безперечно харизматична, актор, який прекрасно вписався в образи героїв екранних саг, здобувши популярність виконанням ролей супермена, людини зі сталі, Тезея та інших.

У серіалі було докладено чимало зусиль, аби надати йому максимальної привабливості, яка акцентована й «еротичним» костюмом, і могутньою статуєю. Втім, навряд чи відьмак, який проводить стільки часу в дорозі, часто напівголодний, мав би таку розвинену мускулатуру «бодібілдера».

Шкода, що сценаристи, замість максимально використати літературне першоджерело, де особистість Геральта виписана багатопланово, в усіх його суперечностях, надають акторові надзвичайно збіднений матеріал. Відьмак на екрані перетворюється на постать досить одномірну і пласку. Мотиви його поведінки так і лишаються нерозкритими. З екранної дії незрозуміло, чому Геральт так настійливо шукає Цирі, хоч відьмак не раз заявляв, що він не вірить у призначення. І тут знову згадаймо польський серіал, коли відбувається зворушлива зустріч маленької дівчинки і чоловіка, який, двічі відмовляючись від неї, нарешті усвідомив, наскільки це дитя потребує його захисту.

У польському серіалі емоційно і переконливо відтворена сюжетна арка дружби Геральта і Любистка. Про це вже було сказано. А що ж ми маємо в серіалі від Netflix? Якийсь недолугий хлопчина весь час чіпляється до Геральта, набридаючи йому своєю балаканиною і співами. На що відьмак йому відповідає стусанами і лайкою, що теж аж ніяк не надає позитиву головному герою саги. Важко висувати якісь претензії молодому і, безперечно, симпатичному акторові (Джеї Беті). Волею авторів сценарію його перетворили у такого собі «білого клоуна», у персонаж, амплуа якого «одержувати ляпаси». Важко уявити цього «хлопчика для биття» серцеїдом і донжуаном, якого переслідують розлючені чоловіки-рогоносці.

Шоуранерка серіалу надзвичайно була потішена пісенькою Любистка, яка здобула неабияку популярність. Втім, цю безхитрісну мелодійку можна назвати просто нав'язливою. Вона належить до тих, що їх спочатку дружно підхоплюють, щоб через короткий час так само забути. Ні, це зовсім не ті сумні «осінні» мелодії, які наспівує Любисток–Замаховський і які справді хвилюють до глибини душі.

Що ж, постановники американського серіалу абсолютно точно разраховували: якщо Любисток летить додолу від чергового стусана Геральта, це викличе веселий регіт «попкорнової» публіки. До речі, варто було б записати його (регіт) за кадром, як у пересічному сіткомі.

Великі сподівання були щодо відтворення Всесвіту відьмака. Польському серіалу не раз докоряли саме за бідність постановки. А от від Netflix з його фінансовими можливостями чекали чогось надзвичайного. Шоуранерка не раз виголошувала, що батальні епізоди «Гри престолів» будуть затьмарені. Натомість результат від Netflix лише розчарував. Постановникам батальних сцен так і не вдалося створити враження зіткнення величезних армій, зокрема у бою за Цинтру. Якись ріденькі ланцюжки воїнів, до того ж досить незрозуміло розташованих — от і все, що побачить глядач на екрані.

Не менш розчарує і бойовисько на Содденському пагорбі, де загін чародіїв прийняв на себе удар армії Нільфгарду. Саме прибуття могутніх чарівників до Содденського замку викликає здивування. Вони плывуть, тісно розсівшись на хиткому човнику, замість скористатися порталом і легко перенестися у потрібне місце. Автор серіалу ніяк не могли визначитись, чого ж можуть досягти чарами їх персонажі. То вони, як Корал, зупиняють одним порухом рук цілий загін ворогів, то гинуть, запустивши один-єдиний «файербол», бо вкладають у цю дію всю свою життєву енергію. Дивно виглядає поєдинок чародія Вільгефорца з нільфгардським лицарем Кагіром. Могутній чарівник б'ється зі своїм суперником як звичайна людина, задіюючи свої надздібності лише для того, щоб поновити в своїй руці меч, вибитий ударом ворога. Захисниками содденської фортеці залишаються самі чародії. Війська північних королівств десь застрягли.

Битва між загоном чародіїв і всією армією Нільфгарду завершується досить несподівано. Все вирішує одна-однісінька Йеннефер, що помахом руки спалює всі ворожі війська. Власне, всі страхиття з могутніми чарами Фрінгілли, нільф-

гардської чародійки — отруйні тумани, якись жахливі черви, що проникнувши в тіло, позбавляли людину розуму — все це виявилось непотрібним і зайвим. Один рух Йеннефер — і перемогу було одержано. Як тут не згадати бездарно «злитий» фінал «Гри престолів», де результат битви за Вінтерфелл було вирішено так само недолуго. Після кривавої битви така собі дівчинка Ар'я вискочила невідь-звідки і одним ударом знищила страшного Короля Ночі, з яким не могли впоратися ні могутні воїни, ні дракони.

Взагалі, оте не дуже добре приховане суперництво витвору Netflix зі знаменитим серіалом НВО проглядає не один раз. Щоправда, не на користь Netflix. Інколи маємо прямі цитати — як от самогубство Каланте, що повністю повторює ситуацію з королем Томеном, або розташування вбитих коней по колу в епізоді нападу на Йеннефер. Згадаймо, що так вчиняли блідавці Короля Ночі, залишаючи після себе концентричні кола людських тіл і туш тварин.

Повертаючись до другопланових персонажів, не можна не здивуватися, як послідовно автори серіалу Netflix робили їх зовнішність прямо протилежною тій, що описана в книгах. Світлоока, з хвилястим каштановим волоссям Тріс перетворюється чи то на циганку, чи то на мексиканку, зеленоока красуня Фрінгілла, що змогла спокусити Геральта і довго тримати в полоні своїх чар, виглядає як студентка коледжу десь на американському півдні.

Масові сцени, в яких ми бачимо мешканців середньовічних міст, переносять нас до сучасної американської провінції. Ну, не було де взятися у середньовічній Європі у такій кількості афроамериканців і китайців. Одяг масовки, чистенький та випрасуваний, не дає змоги повірити, що ці міські бідняки носять його майже не знімаючи. Не менше здивування викликають і кадри у лісі Брокелон, який постановники перетворили в африканські джунглі, а дріад озброїли списами замість луків, що принципово важливо. Адже мешканки священного лісу зупиняли своїх ворогів стрілами на підступах до нього, не вступаючи у відкритий бій.

Не можна не згадати, що польському серіалу надзвичайно дошкуляли за примітивно відтворених чудовиськ, особливо за золотого дракона, порівнюючи його навіть з віслюком Шрека. Та художники Netflix теж не порадували своєю вигадкою. Два фантастичних чудовиська — кікімора і «бойовий тарган» чародія-вбивці можуть викликати переляк хіба що у людей, як страждають на арахнофобію.

Золотий дракон взагалі має жалюгідний вигляд якоїсь невиразної ящірки. Мабуть, тому його помістили в печеру, щоб його не можна було як слід розгледіти. Взагалі, історія з драконом викликає лише сумне здивування. Замість мужнього лицаря Борха Три галки, з яким Геральт охоче випивав у корчмі та розважався з дівчатами-зерріканками, бачимо якогось дідуся-карлика у супроводі тих самих мешканок африканських джунглів. Пам'ятається, що амазонки Борха походили з азійських степів далекої Зерріканії.

Так, епізод за епізодом приходило розчарування в тому, що зі своїми колосальними можливостями Netflix подарує глядачеві не лише вражаюче видовище, а й переконливо подасть на екрані постаті героїв, які так припали до душі в книгах Сапковського. В першому сезоні серіалу цього, на жаль, не сталося.

Втім, Лорен Шмідт Хісстріч не втрачає оптимізму. Шоуранерка в наступному сезоні пообіцяла більше не гратися в артхауз, заплутуючи timeline подій. Знімальна група з Будапешта перебереться до Лондона, де будуть більші можливості для побудови декорацій. Бо, справді, із сумом можна згадувати ті страшні катакомби, які мали зображати знамениту школу чародійок в Аретузі, або замки, які, за дотепним спостереженням одного з критиків, скоріше нагадували палаци сучасних нуворишів-олігархів. До того ж фактури їх стін викликали сумнів у тому, що це насправду могутні кам'яні брили, а не гіпс і картон.

На наступний сезон було змінено і художника по костюмах, бо лише лінивий не познувався з обладунків нільфгардців.

Будемо сподіватися також, що сценаристи додадуть логіки розвитку подій, більш опукло подадуть характери героїв, переконливіше умотивують їх учинки. Та, судячи з першого сезону, шоуранерка досягла головного. Їй вдалося догодити автору саги про відьмака.

Польський письменник Анджей Сапковський у своїх інтерв'ю настійно доводив, що ніякої «слов'янськості» в його творах немає, що це все домисли критики. Він вважає серіал про відьмака класичним і канонічним фентезі, слов'янського в ньому стільки, скільки в сірникові отрути (Sapkowski: Co myślą o nas na Zachodzie?... URL //https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25646029...).

Оце національне начало, що робило таким привабливим, неповторним, таким помітним у морі фентезі твори Сапковського, постановникам серіалу Netflix вдалося повністю нівелювати і подати на екрані твір, створений за добре випро-

буваними лекалами пересічного фентезі. Може, тому він так сподобався автору. А ми віддаємо перевагу скромному польському серіалу, де на нашу думку, зберіглася аура і неповторний настрій саги про Геральта з Рівії.

Гадаємо, сагу про відьмака чекає ще не одне екранне втілення. Майбутні покоління читачів теж волітимуть побачити пригоди мужнього мисливця на монстрів і чудовиськ у фільмах, серіалах і комп'ютерних іграх.

Висновки: Отже, можна з певністю твердити, що, незважаючи на суб'єктивну позицію автора, саме національне начало було одним з тих важливих факторів, що обумовили глобальний успіх творів Сапковського. Національне забарвлення, як і постмодерністсько-іронічну інтонацію, вдалося зберегти польським кіномитцям, які створили серіал за книгами оповідань Сапковського «Останнє бажання» і «Меч призначення». Натомість в екранізації Netflix, куди увійшов літературний матеріал як оповідань, так і романів саги «Відьмак», попри всі матеріальні можливості стрімінгової платформи, національне начало було втрачене, що призвело до появи постановочно-масштабного, проте позбавленого оригінальності, пересічного фентезі.

Українським кінематографістам, які мають як багатий корпус літературної фантастики, так і невичерпні джерела фольклору, варто, спираючись на світовий досвід і здобутки слов'янських країн, активніше творити в жанрі історичного фентезі.

Бібліографія

- Базен А. (1972). *Французский Ренуар / Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии.* Москва: Искусство. 256 с.
- Сапковский А., Берес С. (2007). *История и фантастика.* Москва: Хранитель. 2007. 251 с.
- Сапковский А. 2002. *Нет золота в серых горах: мир короля Артура. Критические статьи. Бестиарий.* Москва: АСТ. 2002. 374 с.
- Andrzej Sapkowski talks creative freedom and slavicness in The Witcher. URL: //https://redanianintelligence.com/2019/11/26/fantastyka-andrzej-sapkowski-talks-creative-freedom-and-slavicness-in-the-witcher/
- Sapkowski: *Co myślą o nas na Zachodzie? Zalecam wyzbycie się megalomanii. Nikogo nie interesują polskie podziały.* URL: //https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25646029,andrzej-sapkowski-wiedzm-in-to-fantasy-i-basta.html?disableRedirects=true

References

- Bazen, A. (1972). *Frantsuzskii Renuar [Franzuzkii Renoir] / Jean Renoir. Statii. Intervju. Vospominanija, Scenarii.* Moscow: Iskusstvo. 256 s. [in Russian]
- Sapkowski, A., Beres, S. (2007). *Istorija I fantastika [History and fantasy].* Moscow: Khranitel. 251 s. [in Russian]

Sapkowski, A. (2002). *Net zolotz v seryh gorah: mir korolia Artura. Kriticheskie statii, Bestiarij* [There is not gold in grey mountains: the world of king Arthur. Kriticheskie statii, Bestiarij]. Moscow: AST. 374 s. [in Russian]

Andrzej Sapkowski talks creative freedom and slavicness in The Witcher. DOI: <https://redanianintelligence.com/2019/11/26/>

fantastyka-andrzej-sapkowski-talks-creative-freedom-and-slavicness-in-the-witcher/ [in English]

Sapkowski: *Co myślę o nas na Zachodzie? Zalecam wyzbycie się megalomanii. Nikogo nie interesują polskie podziały*. DOI: <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25646029,andrzej-sapkowski-wiedzmin-to-fantasy-i-basta.html?disableRedirects=true> [in Poland]

Oksana Moussienko

Slavic fantasy. Sapkovsky's phenomenon

Abstract. The article examines the emergence of Slavic fantasy and, above all, the serial «The Witcher» by the Polish writer Andrzej Sapkowski. It analyzes the features of its screen embodiment, dramatic structure and stylistic features.

It is believed that legends about the British king Arthur formed the basis of historical fantasy of the twentieth century. However, the end of the millennium brought significant changes to the genre. Other worlds appeared, including Slavic fantasy, where Andrzej Sapkowski is a prominent figure.

Keywords: fantasy, postmodernism, national characteristics, dramaturgy, stylistics.

Мусяенко Оксана Станиславовна

Славянское фентези. Феномен Сапковского

Аннотация. В статье рассматривается появление славянского фентези, в частности сага «Ведьмак» Анджея Сапковского. Анализируются также особенности ее экранного воплощения, драматургическая структура и стилистические особенности.

Принято считать, что легенды о британском короле Артуре сформировали основу героико-исторического фентези двадцатого столетия. Однако конец тысячелетия привнес изменения в жанр. Возникли иные миры, в частности славянское фентези, в котором Анджей Сапковский — заметная фигура.

Ключевые слова: фентези, постмодернизм, национальные особенности, драматургия, стилистика.

Єгоров Ілля Сергійович,
аспірант кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Егоров Ілья Сергеевич,
аспірант кафедри киноведения. Киевский
национальный университет театра кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Київ

Illia Yehorov,
Postgraduate Student of the Cinematography
Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

ТВОРЧИЙ СТИЛЬ ОПЕРАТОРА ЙОЗЕФА РОНИ У КАРТИНІ «ВІТЕР З ПОРОГІВ»

Анотація. Під час відновлення культурних та освітніх причинно-наслідкових зв'язків важливо пам'ятати про вагомий внесок у розвиток Всеукраїнського фотокіноуправління західних спеціалістів. Становлення відомих імен, таких як, наприклад, Довженко та Демуцький, тісно пов'язане із впливом старших поколінь кінематографістів — тих, що залишилися за обрієм слави своїх учнів. Важливо, що вплив цей був не лише антагоністичним, як прийнято вважати, а й цілком плідним, іноді фундаментальним. У цій статті автор розглядає творчий стиль і роль у становленні української операторської школи німецького кінооператора Йозефа Рона через аналіз однієї з його найвизначніших картин — «Вітер з порогів» (1929).

Ключові слова: ВУФКУ, українська операторська школа, Йозеф Рона, Данило Демуцький, «Вітер з порогів», німецький експресіонізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Під час дослідження української операторської школи постає питання щодо недостатньої уваги з боку критики до певних операторів-постановників, які вклали значний творчий та професійно-ремісничий внесок у розвиток кіноіндустрії доби ВУФКУ. Для відновлення історичної справедливості та створення цілісної картини розвитку операторської професії в Україні слід підняти актуальну тему — аналіз творчості цих операторів. Методом дослідження є історично-порівняльний метод і метод персонального аналізу.

Серед недооцінених за впливовістю та значенням українських операторів 20-х років постають професіонали, запрошені з Німеччини. На рівні з досвідченим Борисом Завелевим, у молодому ВУФКУ з 1925-го року отримують контракти спеціалісти Йозеф Рона та Альберт Кюн. Через брак власних кваліфікованих кадрів їх запрошують на

Одеську кіностудію за програмою підвищення професійно-технічного рівня фотокіноуправління. Але роль німців не можна зводити лише до розвитку технічно-ремісничого рівня персоналу — оператори Рона, Кюн та декоратори Гайнрік Байзенгерц і Карл Гаакер (*Українське Німе*, 2011, с. 334) приносять з собою в Україну цілий пласт естетичних поглядів.

Мета статті. Новизною цієї статті є операторський аналіз роботи Йозефа Рона у картині «Вітер з порогів», а метою — доведення тези, що Рона був не лише технічним, а й творчим професіоналом і та своїм доробком долучився до формування української операторської школи, зокрема до становлення молодих українських операторів, таких як Данило Демуцький.

Аналіз досліджень і публікацій. «Сама присутність німецьких кінематографістів свідчить про безпосередній вплив німецького театру й кіна

на українську кінопромисловість двадцятих років» (Госейко, 2005, с. 33). З німцями у ВУФКУ прийшов експресіонізм, який перейняла українська кіно-молодь і завдяки якому врешті українська операторська школа отримала нове дихання. Підтвердження цього бачимо у творчих рішеннях та словах видатного оператора Данила Демуцького, у тогочасній («Три оператори» М. Ушакова) та сучасній («Українське кіно: тексти і контекст» О. С. Мусієнко) кінознавчій літературі.

Виклад основного матеріалу. Йозеф Рона (Joseph Rona) — німець австрійського походження, 1878 року народження, дата його смерті невідома. До прибуття в Україну він зняв з десяток картин у Німеччині, у тому числі й у ролі режисера.

Досвідчений Йозеф Рона перший свій фільм в Одесі — «Вася-реформатор» (1926) — знімав з Фавстом Лопатинським, де після відсторонення від картини Лопатинського режисерські обов'язки поділять між собою 48-річний запрошений оператор та 30-річний амбітний сценарист Олександр Довженко. Зацікавившись кіно, Довженко написав сатирично-моралізаторський сценарій дитячого фільму, що не відразу був прийнятий у студійну роботу. Постановку «Васі-реформатора» було доручено Фавстові Лопатинському, але згодом Довженкові доручили самому режисувати картину. «Не володіючи технікою, початківець створює під час зйомок інцидент за інцидентом» (Госейко, 2005, с. 36) — через відсутність досвіду молодий Довженко конфліктує з упевненим у своєму професіоналізмі Роною та врешті залишає завершувати стрічку самому німцю. Пройшовши кризу відмови студії та трьох режисерів, комедія виходить провальною й, мабуть, не випадково — втрачається.

Як свідчить біограф Данила Демуцького, його учень Леонід Кохно,

Демуцький знімав цей фільм у співдружності з іноземним спеціалістом, оператором Роною, який вважався великим знавцем техніки кіно і менше — художником. Робота Демуцького зводилась до опанування техніки кінозйомки і запозичення операторських прийомів у Рони. Довженко виступив у фільмі більше в ролі сценариста, ніж режисера. Це була його перша проба в галузі кінодраматургії, так само як у Демуцького — в опануванні техніки зйомки. Всю свою увагу художники зосередили на вивченні законів мистецтва кіно, його мови і основ техніки. Картина нічим не виділялась. Митці критично поставились до своєї першої роботи і навіть не визнавали її за кінотвір. Але довгождана мрія Демуцького здійснилася: він

зняв, нехай і не цілком самостійно, перший фільм. (Кохно, 1965, с. 19)

Отже, Кохно низько оцінює постать Рони як художника в кіно і, як буде доведено нижче, робить це несправедливо — адже у картині «Вітер з порогів» Рона проявляє такий художній рівень, що його аж ніяк не можна назвати лише «знавцем техніки», він є справжнім художником. При цьому сам Кохно визнає, що Довженко з Демуцьким навчалися кіно на зйомках «Васі-реформатора», а значить у них було в кого навчатися. Хотів він того чи ні, а Рона передав свій досвід та естетику молодим українським кінематографістам.

Переймаючи естетику німецького кінематографа й отримуючи практику співпраці з досвідченим Роною на стрічках «Вася-реформатор» та «Ягідка кохання», Демуцький у наступній своїй картині — «Два дні» (1927) доведе власну самобутність та утвердить свої художні погляди й кінець кінцем стане постійним оператором Олександра Довженка, з яким вони зняли знакові для української операторської школи картини.

Рона у свою чергу, після «Ягідки кохання», працював оператором над нині втраченими картинами — фільмом «Проданий апетит» (1928) за памфлетом Поля Лафарга режисера Ніколая Охлопкова з Амвросієм Бучмою в головній ролі; дитячим фільмом «Шкідник» (1929) Константина Болотова; революційною драмою «Митрошка — солдат революції» Марка Терещенка; історичному фільмі про фортецю Хаджибей та заснування Одеси «Перлина Семираміди» (1929) Георгія Стабового; кінооповіданням, що збереглося, про будівництво Дніпрогесу режисера Арнольда Кордюма «Вітер з порогів» (1929); пролетарською соціальною драмою «Мірабо» (1930) Арнольда Кордюма; драмою «Свій хлопець» (1930) Лазаря Френкеля. Була відновлена також на Київській кіностудії Українфільму (відділ «Техфільм») — після тривалої втрати — українська науково-популярна картина «Людина і мавпа» (1930) режисерів Андрія Вінницького та Юзефа Муріна. Віднайшли її аж 2017-го року у японському кіноцентрі в Осаці співробітники Довженко-центру.

Не збереглися також режисерсько-операторські роботи німецького кінематографіста — екранізації творів української класики. Серед них — «Микола Джеря» (1926) (сценарій Миколи Бажана, за повістю Івана Нечуя-Левицького), «Борислав сміється» (1927) (сценарій Павла Нечеси, за повістю Івана Франка). Також у співрежисерстві з Арнольдом Кордюмом Рона зняв «Полум'я гір» 1931-го року.

«Ягідка кохання» не вирізняється якимось особливим візуальним стилем, проте демонструє чудову виробничу школу. Робота з павільйонним світлом у ній досить формальна, хоча й акцентує об'єм простору, бо спрямована на побудову задньо-бокових малюнків і контрового моделюючого світла. Для поглиблення простору в павільйоні та інтер'єрі у кадр вводять дзеркала, які компонуються зі скляними дверима та вікнами у глибині й фактура яких проявляється заднім освітленням.

На натурі Рона з Демущьким неодноразово будують кадр проти сонця, що вирашно окреслює фігури акторів та відокремлює їх від тла, а також вимальовує на другому плані красиві тіні від крон дерев. На натурних середніх портретах вони використовують дзеркала чи хромовані рефлектори, для того щоб утворити потужні задньо-бокові та бокові підсвітки. Також на натурі оператори часто працюють у геометричній перспективі вулиць і доріг — персонажі бігають по цих дорогах у глибину кадру та навпаки.

Статична та «важка» камера «Ягідки кохання», якій рідко давалося навіть панорамування, у кульмінації фільму починає рухатися — спочатку на трамваї чи то автомобілі, знімаючи згори актора, що їде задом наперед у колясці мотоциклу, потім в епізоді, де головний персонаж чіпляється зовні до трамваю з дитячою коляскою, а далі — у швидкому (та прискореному на монтажі) паралельному проїзді з кінним возом, знятим, вочевидь, з відкритого автомобіля. Цікавим чином оператори також використовують рапідну зйомку — після крику героя: «На всіх парах!» — кадр зі стартуючим на камеру конем з возом виявляється уповільненим. У цьому фільмі подібний прийом виглядає дещо недоречно, хоча і можна мотивувати його деяким атракціонним ефектом. Проте такі ж уповільнені величні коні потім вб'їгатимуть у кадр «Звенигори», а отже сама механіка рапиду, яку Рона показав Довженкові, була випробувана даремно.

«Вітер з порогів» (1929) режисера Арнольда Кордюма й оператора Йосипа Рона — вже набагато серйозніша та витончена у всіх сенсах робота. За іронією долі чи то через закономірну вузькість і переплетеність національних кінематографічних кіл цей фільм повертає нас до вищезгаданої «Запорозької січі» 1911 року (піонера українського кіно режисера та оператора Данила Сахненка), у якому майбутньому режисерові Кордюму довелося дебютувати як актору. Історія та природа України таким чином влітається і в символіку та емпірику операторської школи. До того ж сам

Кордюм віддав данину театральному майстрові Миколі Садовському, чия трупа брала участь у зйомках 1911 року, та вже сам як режисер зняв Садовського у його єдиній у житті головній ролі. Окрім того, художником картини знову ж став вищезгаданий художник «Тараса Трясила» та «Звенигори» В. Кричевський.

Фільм починається з прекрасних пейзажних кадрів — композиції яких так само сильні та стрімкі, як граніт каменю та потоки Дніпра. У пейзажі та у масових сценах Рона так само, як і Завелев, досить часто використовує високі точки — вони допомагають йому показати глибину та безкрайність натурального простору — скель, водної гладіні та та похилих берегів.

Високі точки дають змогу охопити композицією більше планів, створити глибинність зображення. Зокрема це проявляється у сценах з групою акторів, які розташовані у глибині кадру, — завдяки точці камери, що вища за звичайну висоту очей людини, ми можемо побачити акторів, які розміщуються позаду всіх. Наприклад, у одній зі сцен масового віче селян крупний план героя Садовського знято з рівня трохи вищого за його голову (а зріст актора досить солідний), — таким чином, слова головного героя підносяться до вираження загальної суспільної думки, бо за його спиною (у буквальному та переносному сенсах), що видно завдяки підвищеній точці, стоїть ціле село, у якому він виступає «вищим» авторитетом. Інші кадри спонтанних сільських зборів також насичені високими точками — проїзди на автомобілях, загальні плани, у яких селяни з'їжджаються на головну вулицю села — й часто зняті в висоті для поглиблення геометричної перспективи, візуального підсилення численності акторів, а отже і для виразності загальної непромислової думки про глибоку згуртованість селян, їх локальну суспільність, на загрозу та розбрат якої приходять суспільність штучна та химерна, інтернаціонально-комуністична.

Показово, що персонажів пролетарського класу, ідейних і безідейних комсомольців, автори «Вітру с порогів» часто зображають, навпаки, з нижнього ракурсу: з одного, пропагандистського боку, це формально звеличує їх (подібно до ракусних фотографій Олександра Родченка), але з іншого, що більш важливо, це їх деперсоніфікує, робить з цих людей великі, але німі та скуті пам'ятники. Показовим у такому подвійному трактуванні є кадр з нижньої точки у повний зріст на помічника геодезиста, який стоїть струнко з довгою вертикальною мірною лінійкою, ніби

міряє не землю, а себе — цей чоловік як явний антипод скіфським бабам, які обрамляють фільм, з'явився нізвідки та встромив лінійку на чужій землі — він без своєї історії, душі та обличчя, хоч, на відміну від баби, — створений з плоті й крові.

А от пейзаж у фільмі, навпаки, має «обличчя» — він персоніфікований, ніжний і сильний, облюбований і натхнений художнім поглядом, — у фільмі він наділений плоттю та кров'ю. Головна водна артерія України, разом з людьми, які живуть біля неї та поколіннями оспівували її у піснях, переживає у фільмі свою трагедію. Плоть Дніпра — скелі та схили — розривається на шматки. Стрімку кров нові люди хочуть закупорити та розлити довкола. Душа Дніпра — непохитна Скіфська баба — дивиться на це злісне втручання у природу з висоти віків. Можна простежити глибокі алюзії на «Звенигору» Довженка, що з'явилася роком раніше — магічна гора та її багатовічний дід-хранитель перегукуються зі стихійним Дніпром та його вірним оборонцем дідом-лоцманом з «Порогів...».

Йозеф Рона приділяє naturі багато часу та витримки — численні пейзажні локації у фільмі дуже різноманітні, вочевидь знайдені після тривалих пошуків, зняті у різних вдалих ракурсах та у найвигідніший щодо світла та погоди час доби. Через це природа «Вітру з порогів» містить повний спектр настроїв та емоцій, переживає перипетії, крах і катарсис як окремий персонаж.

Ліричний бік української землі розкритий численними мирними й тихими навколосільськими пейзажами. Тиха вода у ставку, дерева, що схиляють до неї віти, віддзеркалення у воді пейзажу на протилежному березі, виразна тональна перспектива, що проявляється через вибілене сонцем повітря у глибині кадру — у фільмі Кордюма бачимо ледве не цитування сцени випасання ягнят юним Тарасом Шевченком з однойменного фільму Петра Чардиніна. Темний паркан по передньому плану, силуетний стовбур дерева, у глибині кадру — в тональній перспективі озеро зі зграєю білих качок. Водою стелиться туманець, у ній відбиваються дерева на іншому березі. Біловолосий хлопець у білій сорочці грає на білій сопілці, за ним на тлі виграють на сонці легкі хвилі ставка. Деталь жаби. Загальний план з отарою овець по передньому плану. Дуже мальовничо та вдало по боковому сонцю — у «Вітрі з порогів» ця сцена знята більш вишукано та різноманітно, ніж схожа сцена у картині «Тарас Шевченко».

Хорошим прикладом «ліричного» пейзажу є також «нічна» сцена зі злочинством у батьківській

хаті, яка стає переломною у сюжетній лінії дочки лоцмана. Сцена починається з вечірнього кадру: на загальному плані бачимо силует дерева та хату з комином на тлі західного неба. Далі йде інтер'єрний візуальний ряд, що знятий зі штучним освітленням. У задньо-боковому світлі з-за дверей деталлю окреслюються ноги злодія, який прокрадається до хати, коли хазяї заснули. Усі його дії нам показують через крупні деталі його рук, ніг та предметів реквізиту, з якими він взаємодіє (злодій показово відрізає половину буханки хазяйського хліба) — обличчя таємного візитера ми так і не побачимо. Кадри в інтер'єрі досить контрастні та експресивні, світло задньо-бокове та бокове, працює всередину через віконні та дверні отвори — виважене й мінімалістичне. Виразним є кадр згори донизу на підлогу, де біля ніг злодія падає ромб світла з вікна; або ж портрет героїні, яка прокинулася та у чудовому штучному «місячному» світлі дивиться у вікно на втікача, що побіг із награбованим.

Головний же прийом оператора у цій сцені проявляється коли грабіжник вибігає з будинку — це зйомка «дня під ніч» в екстер'єрі. Боковий малюнок сонячного світла створює потужний контраст, дає кадру багато темних мас; повністю ж затемнює кути кадру та тим самим опускає глядача у 'ніч' щільна чорна віньетка по периметру зображення. Прийом з віньеткою виглядає досить просто та нехитро, проте у контексті всієї сцени демонструє високий клас операторської майстерності Йозефа Рони — адже одна й та сама безперервна сцена знімається у різний час та в різних умовах і при цьому на екрані видається цілісною. У сцені поєднуються кадри, зняті при високому денному сонці, з кадрами на заході сонця, кадрами в «павільйонному» ізольованому інтер'єрі, знятими зі штучним освітленням, — проте усі вони асоціюються з одним світлотіньовим ключем; штучність прийомів, яка у них подекуди використана, не химерна, балансує на межі експозиційної необхідності та естетичного мінімалізму.

Закінчується сцена «нічної» втечі знятими у режимному нижньому контровому сонці кадрами на ставку. Силуети дерев, блиск води на сонці, виразна форма човна на тлі хвиль, лілеї на воді, трави на березі — кадри створюють ліричну, казкову, дещо імпресіоністичну атмосферу, а активна дія безликого втікача у кадрі водночас акумулює експресивну напругу. Постать людини стоїть до камери спиною у задньо-боковому світлі, а тінь від неї (чорний бік особистості) виходить на перше місце у кадрі. Так на тлі «непорочного» пей-

зажу особливо контрастно проявляється «гріхопадіння» людини — цей мотив проходить у різних варіаціях через весь фільм. На наступному загальному плані зловмисник вже пливе на човні, прорізаючи своєю траєкторією вертикальні лінії силуетів дерев по задньому та передньому плану та у віддзеркаленні води — ще один романтичний, витончений художній кадр у виконанні Рони.

Настає ранок, лілії на воді ловлять промінь сонця, що проглядає між деревами. Зрада, перелом у душі, який проживає героїня, візуалізована через схвильоване віддзеркалення у воді ставка. Хвилюються у відображенні води дерева (природа), береться хвилями у відображенні води героїня. Операторська знахідка водночас і мінімалістична, і влучна, змістовна — почуття дівчини, її сльози та материнська жіноча натура передаються через образ води, архетипний атрибут народження та життя. Водночас вода на обличчі героїні символізує Дніпро — ріку, яку також використали без відповідальності та любові, зрадили й обікрали. Підсвідомо чи умисно автори фільму вклали у нього багато символів.

Лірика пейзажів Рони розкривається також у численних денних сценах. Околиці українського села, ставки, галявини, ліски подано авторами фільму з великою увагою до часу зйомки, світла та виразності ракурсу. Оператор добирає та виокремлює саме такі кадри, щоб створити напівказковий, ідеалістичний образ життя селян на дніпровських порогах. Врівноважені композиції, вранішнє сонце, що кидає плями на дерева над водою, численні кадри з силуетами гілок, дерев та парканчиків по передньому плану, сільські хати з верхньої точки, зигзаги доріг у геометричній перспективі. У глибині кадру — активні об'єкти, люди та човни, що плывуть по воді. Скелі нависають над пляжем, вода виблискує у піні, одинокий човен світлою масою стоїть на темній віддзеркаленні дерев воді — гарна робота з контрастом у композиції. Або ж виразний пейзаж заходу сонця — світило на обрії, Дніпро, по передньому плану пліт. Кадр з темними хмарами — наче з градінтним фільтром.

Загалом образ Дніпра у фільмі більш активний та потужний, ніж образ «ліричного» села. Дніпро уособлює радше чоловіче начало.

Дніпровські пороги, стрімкі течії знімають з берега та у русі з води, з плотів, човнів чи кораблів. Наприклад, спуск лоцманів порогами — це фактично екстремальні зйомки. Щоб монтаж вийшов різноманітним і динамічним, оператор бере багато різних планів, підбирає різне тло, докладає

зусиль, щоб зняти акцентовані деталі хвиль, каміння, колод, тросів, керма, весел, ніг, рук тощо. Він будує неврівноважені динамічні композиції, знімає з верхніх точок. Працює з глибиною та багатоплановістю — наприклад, знімаючи лоцманів на плотях, він бере по передньому плану воду, а по тлу за людьми знаходить гори; або ж будує кадр «вісімку» з-за плеча діда, який стоїть на передньому плані, а молодик на плоту — у глибині кадру; чи ще один приклад сюжетної-граючої багатоплановості — з верхньої точки на надзагальному плані знято, як пліт повільно впливає з-за скелі (слід додати ремарку, що цей кадр, як і багато інших натурних кадрів Рони, схожий за стилістикою до майбутньої роботи Юрія Єскельчика у «Суворому юнаку» — у композиціях цих операторів виникає певна позачасова умовність, сюрреальність). На воді серед ритму деталей також виникає рухома суб'єктивна камера, що гоїдається на хвилях.

Взаємодія лоцманів з дніпровськими порогами символізує традиційну та екологічну взаємодію людини з природою, на противагу більшовицькій індустріалізації. Ця взаємодія мужня й важка, проте не шкідлива, не загарбницька та не руйнівна. І природа у цій взаємодії хоч і створює людям перепони, проте, роблячи їх сильнішими, піддається та сама залишається незмінною. Це явище сильно контрастує з тим, як автори демонструють будівництво Дніпрогес.

Настільки візуально виразні, ніби аж озвучені, у фільмі з'являються численні вибухи динаміту, закладеного у гірські породи навколо Дніпра. Вивірені загальні плани, знайдені вдалі ракурси, обчислені перед вибухом розміри пилових та димових «грибів», дають змогу Роні зняти якісний і нетривіальний документальний матеріал. Клуби пилу та уламків, увесь кадр у хмарах; вибухає скеля над водою — і хмара пилу та брили каміння летять у воду в бік камери, на тлі — пагорби дальніх берегів.

Динаміка вибухів у монтажі перероджується у динаміку скачки на конях — так само, як у «Ягідці кохання», проте вже не у місті, а по лісових галявинах та стежках, — Рона фільмує акторів, які женуться запряженими кінями візками з візка чи автомобіля, що їде паралельно. Швидкість акцентовано тим, що між ігровим та знімальним транспортом «проносяться» дерева; так само рух дерев відбувається на задньому плані. Динамічна сцена знята у різних крупностях — на загальному та середньому з операторського транспорту, та на крупних — з камерою, розміщеною вже на ігровому візку. Знову бачимо суб'єктивну

камеру — напружений погляд героя спрямовано на ліс, що летить повз (на жаль, у цьому кадрі автори не зберегли вісі погляду актора та камери). Вибух у силуеті, вибухи у різних ракурсах. Ця сцена — загалом одна з найметафізичніших. На портрет героя, який переживає переусвідомлення, напливають кадри з будівництва — вони пролітають повз погляд його уяви панорамами, змазаними у моушн-блурі паралельними проїздами та швидкими перекиданнями, наче марення. Кадри дерев і ланів, що миготять повз візок, перепливають у кадри химерних конструкцій Дніпрогесу. Кадр з вибухом скель монтується поряд з кадром тихого ставка у селі — по передньому плану збоку кадру дерево, в центрі композиції силуетний очерет, що мальовничо віддзеркалюється у воді, в глибині кадру — дахи мазанок. Разом з молодим персонажем глядач проживає руйнацію та перевтілення природи порогів, бачить контраст між тихою мальовничою природою та гуркітливим динамітно-металевим антропоморфним втручанням у неї.

Але позиція авторів фільму неоднозначна — вони водночас і засуджують, і оспівують велике будівництво — ніби обережно подають його наслідки на розсуд глядачеві. Рона вправно знімає не лише ставки на сході сонця та стрімку річку з води, а й документальні спостереження за будівництвом. Крани зняті знизу вгору, силуети їх металевих скелетів; завалені під 45 градусів композиції, що перехрещуються, — конструкції, будинки, стовпи; використання напливів; зйомка з рухомої башти крана; різні крупності, ракурси, вдалі фази, вправні панорами — палітра прийомів досвідченого німецького оператора досить велика, а його погляд не менш гострий за «око» братів Кауфманів.

Скрізь, де це можливо, навіть у документальних кадрах, Рона шукає глибинну композицію — наприклад, кадр знятий з точки трохи вищої за висоту вантажного вагона, у який ковш крана скидає валуни, демонструє геометричну перспективу залізниці, яка робить поворот і за якою у самісінській глибині — річка та гори, показує тональну перспективу за рахунок клубів пилу. Фігури акторів також зіставлені з тлом, за рахунок довгого фокусу та розмиття тла портретні кадри наповнені глибиною. Герої поринають у атмосферу навколишньої дії, а не вибиваються з неї. У робочому процесі оператор також знаходить ліричні настрої — наприклад, у кадрі, де двоє робітників щось силуетно кують. Суб'єктивну камеру бачимо також у сцені з краном — актор дивиться вгору

та повертає голову — і потім його погляд, що проводжає кран, імітує камера.

На будівництві, як і в ігрових частинах фільму, Рона також широко використовує деталі — динаміт, дзвін, каміння, ковші тощо. До деталей у Рони особлива увага — він чудово розуміє, що саме в них полягає одна з відмінностей кіно від театру та, відповідно, один з сильних драматургічних інструментів. На деталях зняті сцени злочинної, детективної дії — вищеописаної крадіжки хліба вночі з хати, сцени таємного нічного відрубання дідом плота від приколу. У фільмі також багато деталей тварин — качки, гавкаючі собаки, свині, жаба, вівці, кукурікаючий півень тощо — це доповнює образ природи у кадрі, акцентує увагу на гармонійному співіснуванні селян з фауною. Є також деталь колеса авто, що застрягло у багнюці, — вона підсилює складність ситуації, у яку потрапляють персонажі.

Як і в «Ягідці кохання», у «Вітрі з порогів» Рона широко використовує зйомку у русі на авто. Окрім кульмінаційної метаморфози персонажа, що її ми описували вище, рух на авто зустрічається у різних сценах і варіаціях. Рона веде машину «у лоб», коли ігровий транспорт прямує за операторським; використовує різні крупності у паралельному проїзді; знімає крупні плани вже з ігрового транспорту; знімає суб'єктивний погляд героя з руху. Крім того, з машинами та кінними повозами у кадрі оператор будує тональну та геометричну багатоплановість — як і в багатьох попередніх фільмах ВУФКУ це відбувається завдяки густим білим вихлопним газам та клубам пилу з-під коліс. Рона також декілька разів знімає рух авто на камеру з глибини дороги — це поєднає в одному кадрі геометричну й тональну перспективу, додає композиційної динаміки через діагональну композицію зигзагоподібних заворотів дороги. Подібну сільську дорожню глибину, утворену пилом та геометрією, побачимо у танці Івана з довженківської «Землі».

Працюючи з денними акторськими сценами на натурі, Рона обирає бокове та задньо-бокове сонце, а тінювий бік часто відпрацьовує активними підсвітками. Денні інтер'єри у Рони не завжди вдалі — майже лобова підсвітка заливає акторів і декорацію, руйнуючи тривимірність простору. В нічних же та вечірніх інтер'єрах він активно використовує бокові та задньо-бокові джерела, що «працюють» з віконних та дверних отворів, і це дає зображенню виразний контраст і драматизм. Досить вдало оператор імітує ефект освітлення від мерехтливого вогню у пічці.

З першого до останнього кадру фільму пере-свідчуємось, що німець Рона нічим не гірше за Демущького, Завелева, Кауфмана чи Тіссе вловлює деталі української натури. Окрім того, нарівні з вищенаведеними операторами Рона чудово орієнтується як в ігровому, так і в документальному середовищі. Він уміє знаходити сміливі різкі ракурси: взяти до прикладу кадр знятий з-під лопатей вітряка — дерев'яні конструкції крутяться та летять на камеру у небезпечній близькості біля неї. У цьому кадрі є кауфманівська сміливість і композиційна винахідливість — образ вітряка як образ гомону людей, які розносять новину про руйнування порогів), та при цьому оператор має терпіння довго перебирати пейзажні локації, медитативно вичікуючи, коли на них з'явиться вдале світло. І, звісно ж, як досвідчений оператор та за сумісництвом режисер власних картин, він чудово розуміється на монтажі й драматургії, знімає так, щоб на монтажному столі можна було зібрати динамічні, напружені, різнопланові епізоди.

Якоюсь мірою герой Садовського, на якого наприкінці фільму напливають другою експозицією техногенні ковші та вибухи і який, будучи досвідченим лоцманом, змушений залишити при собі свої уявлення про світ та, передавши весь свій досвід, відпустити молоде покоління у вільне плавання, перегукується з особистістю і Завелева, і Рони, і Кюна, й інших недооцінених «дідуганів» української операторської школи. Але хоч куди б дід зникав, роботи його учнів чітко показують зв'язок поколінь — не даремно кам'яні баби ще стоять біля Дніпра.

Висновки. Як бачимо, своєю роботою оператор австрійського походження зробив вагомий естетичний і технічний внесок у розвиток укра-

їнської кінематографії доби ВУФКУ, прямо чи опосередковано допоміг стати на ноги недосвідченим на той момент талантам — Довженкові та Демущькому.

Йозеф Рона зник з України на початку 1930-х років, коли почалися сталінські «чистки». Подальша його кар'єра, як і доля, на жаль, не відомі. Публікацій його авторства також немає у відомих джерелах, а багато його фільмів вважаються втраченими. Тому, безумовно, біографія Йозефа Рони та його творчий стиль потребують подальшого дослідження й висвітлення, а операторський аналіз його фільмографії завжди буде актуальним для заповнення білих плям та встановлення більш точних причинно-наслідкових зв'язків у історії кінопроцесу Україні 20-х років та розвитку української операторської школи зокрема.

Бібліографія

- Брюховецька Л., Госейко Л., Касім В., Козленко І., Мензелевський С., Радинський О., Тримбач С.. (2011). *Українське німе. Біографічний каталог*. Київ: Національний центр Олександра Довженка. 360 с.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа (1896–1995)*; пер. з фр. С. Довгалюк, ред. В. Войтенко. Київ: KINO-KOLO. 461 с.
- Кохно, Л. (1965). *Данило Порфирівич Демущький*. Київ: Мистецтво. 64 с.

References

- Briukhovetska, L., Hosejko, L., Kasim, V., Kozlenko, I., Menzelevsky, S., Radynsky O. & Trymbach, S. (2011). *Ukrainian nime. Biohrafichnyi kataloh* [Ukrainian Re-vision]. Kyiv: Dovzhenko Centre. 360 s. [in Ukrainian]
- Hosejko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa (1896–1995)* [History of Ukrainian cinema (1896–1995)]. Kyiv: KINO-KOLO. 461 s. [in Ukrainian]
- Kohno, L. (1965) *Danylo Porfyrivych Demutskyi* [Danylo Demutskyi]. Kyiv: Mystetstvo. 64 s. [in Ukrainian]

Illia Yehorov

Operator Iozef Rona and his creative style in a picture «Wind from thresholds»

Abstract. During the restoration of cultural and educational causal ties, it is important to remember the significant contribution of Western specialists to the development of the All-Ukrainian Photo and Film Administration. The formation of famous names, such as, for example, Dovzhenko and Demutsky, is closely connected with the influence of the older generations of cinematographers — those who remained beyond the horizon of fame of their students. It is important that their influence was not only antagonistic, as is commonly believed, but also quite useful, sometimes fundamental. In this article the author considers the creative style and role in the formation of the Ukrainian cinematography school of german cinematographer Josef Rona through the analysis of one of his key paintings — «Wind from the Thresholds» (1929).

Keywords: VUFKU, Ukrainian school of cinematography, Josef Rona, Daniil Demutsky, «Wind from the Thresholds», German Expressionism.

Єгоров Ілля Сергеевич

Творческий стиль оператора Йозефа Рони в картине «Ветер с порогов»

Аннотація. Во время восстановления культурных и образовательных причинно-следственных связей важно помнить про весомый вклад в развитие Всеукраїнського фотокиноуправління западных специалистов. Становление известных имен, таких как, например, Довженко и Демуцкий, тесно связано с влиянием старших поколений кинематографистов — тех, что остались за горизонтом славы своих учеников. Важно, что влияние их было не только антагонистическим, как принято считать, но и вполне плодотворным, иногда фундаментальным. В данной статье автор рассматривает творческий стиль и роль в становлении украинской операторской школы немецкого кинооператора Йозефа Рона через анализ одной из его ключевых картин — «Ветер с порогов» (1929).

Ключевые слова: ВУФКУ, украинская операторская школа, Йозеф Рона, Даниил Демуцкий, «Ветер с порогов», немецкий экспрессионизм.

Наумова Лариса Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри режисури телебачення,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Наумова Лариса Николаевна,
кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры режиссуры телевидения,
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Larysa Naymova,
Ph.D in Philosophical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of television directing
Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

ТЕОРІЯ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ ВОЛОДИМИРА ГОРПЕНКА В КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТЕОРІЇ РЕЖИСУРИ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню феномену школи теорії режисури екранних мистецтв, яка виникла і плідно працювала в Київському університеті театрального, кіно і телевізійного мистецтва ім. І. Карпенка-Карого впродовж 1980–1990 років. Вона стала ґрунтовною базою для підготовки режисерів-практиків, педагогів і теоретиків екранних мистецтв. Особливе місце у цій школі належало теоретику екранної режисури, педагогу Володимирові Горпенку. Його праці з теорії режисури екранних мистецтв презентують окремі напрями діяльності школи.

Ключові слова: школа теорії режисури екранних мистецтв, теорія режисури, екранні мистецтва, Володимир Горпенко, режисура.

Постановка проблеми. Теоретичну і педагогічну діяльність Володимира Горпенка з надзвичайно цінним науковим доробком на ниві теорії екранної режисерської творчості слід розглядати в безпосередньому зв'язку з розвитком української школи теорії режисури екранних мистецтв, яка дивовижним чином виникла і розвинулась упродовж 1980–1990 років як самобутнє самостійне явище на кафедрі режисури телебачення тодішнього Київського державного інституту театрального мистецтва, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (тепер Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), на кінофакультеті.

Під «школою» будемо розуміти вироблену комплексну систему набування та засвоєння знань, досвіду, навичок, а також сам набутий дос-

від, практичні знання, в тому числі практичні прийоми, зрештою оволодіння та оперування знаннями і навичками, що здатне провокувати формування напряму в науці та мистецтві у цьому разі. Хоча українська школа теорії режисури екранних мистецтв розуміється нами насамперед як школа теоретична, наукова, все ж, з огляду на особливості її формування і функціонування в Київському державному інституті театрального мистецтва, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого як бази підготовки практиків екранних мистецтв, не слід виключати її мистецького і наукового значення. Проте саме у межах школи чи не вперше в Україні відбулася систематизація попереднього теоретичного і практичного досвіду та сформувався комплексний підхід до режисури екранних мистецтв як до теоретичної галузі, а в контексті

педагогіки — відбулося відповідне утворення низки фахових теоретичних дисциплін, що мали забезпечити підготовку практиків екранних мистецтв.

Засади теорії режисури Володимира Горпенка мають міцні і закономірні зв'язки з теоретичними пошуками інших представників цієї школи (Віктора Кісіна, Вадима Чубасова та інших). Не останню роль в діяльності школи відіграє педагогічний метод і практична робота зі студентами.

Аналіз досліджень і публікацій. Імовірно, версія існування української школи теорії режисури екранних мистецтв спершу може викликати здивування. Проте факт існування явища школи насправді уже давно не має викликати сумніву, оскільки в поодиноких проявах і персоналіях, опосередковано, уже достатньо засвідчений режисерами-практиками, педагогами і учнями Василем Вітром, Тетяною Дейнегіною, Григорієм Десятником, Василем Образом, Романом Ширманом та ін. (Кол. монограф. *Пам'ять. Майстер майстрів — Вадим Львович Чубасов*, 2020), а також у певному ключі, з точки зору діяльності окремих її представників, достатньо проаналізований і досліджений українськими науковцями Вадимом Скуратівським, Володимиром Горпенком, Олександром Безручком, Сергієм Марченком, Катериною Юдовою-Романовою, Іриною Довженко та багатьма іншими. Важливий і великий внесок у роботі з вивчення й популяризації окремих представників школи і їх педагогічної та наукової діяльності зробив Олександр Безручко, ставши упорядником колективних монографій, присвячених Вадимові Чубасову (Кол. монограф. *Вадим Чубасов: режисер, науковець, педагог*, 2014) та Віктору Кісіну (Кол. монограф. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог*, 2016–2021). Дослідникові належать також численні публікації про діяльність окремих представників школи. Деякі наші попередні розвідки чи не впритул підходять до теми існування школи (Наумова, 2011; 2016; 2019), хоча безпосередньо про українську школу теорії режисури екранних мистецтв поки що в жодній з них не йшлося.

Наукова і педагогічна діяльність Володимира Горпенка вивчалась Іриною Зубавіною, Сергієм Тримбачем, Олександром Безручком та іншими. У низці присвячених цій темі публікацій О. Безручко зосереджується на питаннях особистого формування та становлення В. Горпенка як педагога і науковця. Ці статті дають можливість зробити висновки про особливості і природу наукового та педагогічного методу В. Горпенка.

Отже, існують, хоч і розрізнені, однак достатньо серйозні ґрунтовні дослідження про діяльність окремих представників школи: статті у фахових наукових і науково-популярних виданнях, колективні монографії тощо. Та, на жаль, системних, загальних досліджень з вивчення цілісного явища виникнення і розвитку української школи теорії режисури екранних мистецтв досі немає. Тож і ця школа теорії екранної режисури, як цілісне явище, залишається досі не визначеною, а відтак і широко не відомою.

Складність дослідження школи виникає, імовірно, через переважно практичну і педагогічну діяльність її представників. Друкованих теоретичних праць, як задокументованих свідчень існування школи, вийшло небагато. Це праці Віктора Кісіна «Режисура як мистецтво та професія» (Кісін, 1998), окремі розвідки у наукових виданнях (Кісін, 1983), підручник Вадима Чубасова «Вступ до спеціальності “Кінотелемистецтво”» (Чубасов, 2005), а також значна кількість методичних посібників та навчально-методичної документації. Значне місце у цьому доробку посідає навчальний фільм Вадима Чубасова 1989 року «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» (Марченко, 2014). Переважаюча кількість опублікованих праць з теорії режисури екранних мистецтв належить саме Володимирові Горпенку. Загалом ним написано 30 книг різного періоду видання (Безручко, 2017, с. 359), та нас більше цікавить період існування і діяльності української школи теорії режисури екранних мистецтв. На цей час припадають найважливіші теоретичні праці. Передусім це 5-томна «Архітектоніка фільму» (Горпенко, 2000, в 5 т), 2-томне в 4 частинах дослідження про природу кольору «Колір» (Горпенко, 1995) підручники з монтажу, драматургії, композиції, пластичного вирішення екранного твору тощо та багато інших розвідок.

Усі праці представників школи, що побачили світ, є надзвичайно цінним матеріалом. Адже усі вони є результатом багаторічної копійної роботи представників школи, зваженим узагальненням їх теоретичних розмірковувань, підкріплених експериментальним практичним досвідом у співпраці з колегами і студентами в ході навчального процесу. Теоретичні праці представників цієї школи широко відомі як у колі теоретиків і науковців, так і у колах фахівців-практиків. Ці праці є теоретичними і практичними підручниками з підготовки фахівців у сфері режисерської творчості. Отже, праці представників школи по десятиліттях її існування не зникли і не забуті, а плідно застосо-

вуються в процесі навчання і слугують базовим матеріалом для подальших теоретичних розвідок.

Актуальність дослідження. Таким чином, явище, що мало місце на кафедрі режисури телебачення Київського державного інституту театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого впродовж 1980–1990 років певно, вже можна і навіть на сьогодні необхідно означити саме як школу, українську школу теорії режисури екранних мистецтв. Справді, існує нагальна потреба одного разу нарешті означити це явище і вивести у дискурс загального теоретичного обігу, аби не втратити його сутнісну цілісність і багатогранність проявів.

Надзвичайно важливо, що ця школа теорії режисури екранних мистецтв виникла як специфічне самобутнє місцеве, тобто українське явище. Підґрунтям її став весь комплекс тогочасних науково-теоретичних надбань у сферах історії і теорії видовищної творчості; історії, теорії і педагогіки театру, кіно і телебачення; праці з теорії екранних і суміжних мистецтв, психології, теорії режисури тощо. Весь цей матеріал був упродовж багатьох років практичної викладацької діяльності переосмислений представниками школи у власну струнку систему.

Оскільки, говорячи про українську школу теорії режисури екранних мистецтв, ми звертаємо увагу саме на українські надбаня у цій сфері, то, звичайно, не виникає жодних сумнівів щодо актуальності й доречності вивчення даної теми, принаймні хоча б перших спроб на цьому шляху. Адже вивчення здобутків української школи теорії режисури екранних мистецтв і конкретно в цьому контексті її найяскравішого представника Володимира Горпенка, означає вивчення особливостей пошуків саме цієї школи, її традицій та спадковості, її впливу на подальшу теорію екранних мистецтв, а також на сучасний стан екранних мистецтв в Україні, вивчення мистецьких пошуків і форм їх виявлення на місцевому ґрунті й з проєкцією у світ. Адже велика кількість учнів згаданої школи успішно реалізує себе на науковій, педагогічній, а також і на практичній, творчій ниві. Слід зауважити, що провідні українські режисери, визнані на світовому рівні, Мирослав Слабошпицький, Аркадій Непиталюк, Ірина Цілик та багато інших є безпосередніми учнями і випускниками саме цієї школи. Важливо також у цьому контексті оцінити внесок кожного представника школи, зважити їх вплив і місце у діяльності української школи теорії режисури екранних мистецтв.

Мета статті. Отже, метою даного дослідження є перша спроба визначення української школи теорії режисури екранних мистецтв як самобутнього явища, передусім як науково-теоретичної школи, яка, безумовно і неминуче, мала проєкції на мистецьку, педагогічну і творчу практику, та спроба оцінити окремі аспекти теоретичної діяльності Володимира Горпенка в контексті діяльності цієї школи.

Виклад основного матеріалу. Становлення школи відбувалося поступово, разом із становленням і розквітом роботи кафедри режисури телебачення. Поступово, за ініціативної діяльності завідувача кафедри Віктора Кісіна, зібрався колектив однодумців, переважно практиків екранних мистецтв (чомусь переважно практиків саме телебачення), які бачили необхідність у вивченні та теоретичному осмисленні й обґрунтуванні процесів сучасної екранної режисури. Досконале знання теорії режисури та теоретичне опрацювання даних супутніх наук стали надійним підґрунтям для переосмислення відомого й для створення власної моделі теорії режисури, яка виросла на українському ґрунті та базується на кращих традиціях української, радянської й західноєвропейської режисерської теорії і практики, увібравши в тому числі кращі традиції практичної і теоретичної режисури Леся Курбаса.

Слід зазначити, що в експериментальній теоретичній і практичній викладацькій діяльності у становленні школи важливе місце посідали представники суміжних мистецтв, прогресивні молоді науковці, теоретики, мистецтвознавці. Важливе місце в діяльності школи належить Вадимові Скуратівському (сьогодні вже доктору наук, професору, відомому українському мистецтвознавцеві, історичу, літературознавцеві, публіцисту), Ользі Будниковій, мистецтвознавиці, блискучому знавцю образотворчого мистецтва та іншим видатним фахівцям своїх галузей і напрямів.

Однак за усім сказаним слід одразу обмовитись про те, що школа являла собою низку надзвичайно потужних сформованих теоретиків-особистостей, які працювали зі студентами у традиційний спосіб підготовки режисерів у тодішньому Київському державному інституті театрального мистецтва, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого — в системі майстерень. Висунуте поняття «школа» за цих обставин отримує певну своєрідність. З одного боку, підготовка у майстернях і сама робота майстерень розглядалася як показова конкурентна боротьба із застосування своїх методів і прийомів роботи кожного май-

стра. З іншого — перехресне викладання майстрів у сусідніх майстернях надзвичайно підсилювало теоретичну базу підготовки майбутніх фахівців, загалом для школи це ставало тим базовим підґрунтям, на основі якого створювалась теорія режисури в Україні та розвивалася українська режисерська практика. Це уже з приватних бесід і переказів відомо, що представники школи вели палкі теоретичні дискусії, сперечалися один з одним, висловлювали свої аргументи і ледь не билися у відстоюванні власних ідей. Однак усе ж були загальні положення, з якими вони чи погоджувалися, чи, принаймні, не виступали із жорсткою критикою. Кожен з них був яскравим теоретиком, блискучим і цікавим викладачем, непересічною особистістю, талановитою, напрочуд обдарованою людиною з високими моральними вимогами і тонким мистецько-естетичним відчуттям. Проте явище школи було більше і ширше за дорогу їм кафедру телережисури, поєднувало всі ці пошуки та теоретичні й практичні студії.

Володимир Горпенко викладав на кінофакультеті з 1971 року, з 1994 по 2000 роки обіймав посаду декана кінофакультету (Тримбач, 2006). Та майстерня, яку він очолював, належала до кафедри режисури телебачення, і готував він режисерів саме телевізійного мистецтва (хоча це не завадило, приміром, М. Слабошпицькому, випускникові саме його майстерні, успішно реалізувати себе у кіно).

На доказ висловленої тези про те, що Володимир Горпенко належав до визначеної школи і працював у контексті діяльності цієї школи, можна послатися, зокрема, на центральну наукову працю В. Горпенка на ниві теорії режисури екранних мистецтв — багатотомну «Архітектоніку фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища» 2000 року. Ця праця зовсім не випадково, а скоріше цілком логічно і навіть закономірно розпочинається присвятами багатьом людям. Серед присвят учителям на першому місці, певно, знаково значиться ім'я Михайла Верхацького, учня і натхненного послідовника Леся Курбаса. М. Верхацький викладав упродовж 1952–1973 років на театральному факультеті Київського державного інституту театрального мистецтва, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, працюючи над підготовкою акторів, та, що найважливіше, створив надзвичайно потужну майстерню театральної режисури на базі того ж інституту. Як показав час, вихідці майстерні проявили себе не тільки на театральній ниві, вони гідно представляли майстерню у найрізноманітні-

ших напрямках і проявах мистецтва режисури, а також і у супутніх мистецтвах. Особливого значення набула їх реалізація у сфері режисури екранних мистецтв: в кіно і на телебаченні. Зрештою, абсолютно незаперечний факт полягає у тому, що значна кількість представників школи були учнями саме М. Верхацького.

Повертаючись до багатотомної праці В. Горпенка, серед учителів зазначені також імена Віктора Івченка і Сергія Герасимова. Це доволі символічне поєднання української педагогічної школи кінорежисури і російської кінорежисерської школи. Справді, якщо забігти дещо вперед, то Володимир Горпенко у своїй праці звертається до здобутків російської радянської кінорежисерської школи, але традиції української режисерської школи при уважному розгляді праці залишаються визначальним світоглядним орієнтиром, висхідною точкою розмірковувань. Обставини і природу формування В. Горпенка як режисера, а надалі й викладача і науковця в контексті традицій української режисерської школи достатньо детально висвітлив у своїй розвідці «Шлях у педагогіку екранних мистецтв Володимира Горпенка» О. Безручко (Безручко, 2010).

Нижче, у присвяті друзям згадуються: Віктор Кісін, Вадим Скуратівський, Вадим Чубасов. Звичайно, це були не лише друзі, а набагато більше — колеги, однодумці, соратники, переконані теоретики режисури, люди непересічного таланту й енциклопедичних знань, «без яких ця книжка не могла б з'явитися», як визначив їх внесок у появу дослідження сам автор. Відкритий діалог, дискусії і суперечки всередині цього кола (та нерідко і за межами його) стимулювали теоретичні, творчі та педагогічні зусилля не тільки його представників. Потенціал енергетичного заряду привертав професіоналів, згуртовував їх навколо спільної праці, мобілізував творчі зусилля багатьох людей, режисерів і педагогів, людей різних професій і сфер діяльності.

Слід віддати належне Володимирові Григоровичу. Саме в його фундаментальній ґрунтовній теоретичній праці зроблена спроба систематизації усіх базових векторів знання з режисури екранних мистецтв, виокремлених і акцентованих школою. Саме в його доробку — системний аналіз режисерської творчості на засадах базових підвалин, сформованих школою. Тому праці В. Горпенка являють собою величезну цінність як систематизовані і ґрунтовні дослідження процесів режисерської творчості. Також це — свідчення глибокої й копіткої роботи представників унікальної

самобутньої української школи теорії режисури екранних мистецтв, а можливо, навіть і ширше, ніж тільки мистецтв екранних — мистецтв видовищних.

Слід зауважити, що саме Володимир Горпенко у своїй роботі зробив, можливо, найважливіше у контексті діяльності школи. Він зробив спробу системного вивчення явища екранного твору. Цю теоретичну розвідку він видав як наукову працю. Жоден з інших представників школи не здійснив такого теоретичного осмислення процесу екранної творчості. Імовірно, якщо говорити точніше, то у кожного представника школи була своя місія у контексті діяльності цієї школи. Так от, місія Володимира Григоровича, певно, і полягала саме в систематизації загальних положень, в аналітичному переосмисленні величезних пластів наявного матеріалу з теорії екранної режисури та виробленні теоретичних засад теорії екранної режисури в контексті діяльності школи, відповідно до тих векторів, які цією школою визначалися фундаментальними підвалинами власне її існування.

Повертаючись до «Архітекtonіки фільму» В. Горпенка. Певним чином знаковою стала і дата виходу цієї праці — 2000 рік.

2000 рік став переломним для існування школи. Наприкінці 1990-х відійшов у вічність її натхненник і, власне, активний ініціатор Віктор Кісін. Після 2000 відбулись серйозні зміни у житті університету, а відтак і самої кафедри телевізійної режисури. Теоретичні дискусії та пошуки дедалі більше втрачали видимий сенс. Життя ставило свої вимоги, ніби знецінюючи і нівелюючи набуте і досягнене, висуваючи чимбільш комерційний чинник як провідний життєвий принцип. Теоретичні праці та творчі дискусії представників школи ніби забулися, загубилися, відійшли у минуле... Однак досі продовжують працювати учні цієї школи, продовжують передаватися закладені цією школою традиції наступним поколінням студентів. І на сьогодні з'являється нагальна потреба говорити про здобутки цієї ніби забутої школи, аби виявити ті теоретичні і методологічні засади, що становлять базу української школи підготовки режисерів екранних мистецтв, і зрештою ствердити сам факт існування і плідної роботи цієї школи.

Ще останнім рядком у переліку присвят згадується онук Іванко, «без якого ця книжка не була б потрібна». Щемливе зізнання дідуся у любові онуку? Зрештою, який дідусь не розчулений своїм нащадком?.. Насправді, схоже, що тут приховано набагато більше. У цьому простому зізнанні глибокий зміст. Тут жевріє віра в те, що прийдешнє

покоління звернеться до цієї книги. У приведених рядках відчувається надія на онуків, які не лише гортатимуть сторінки цієї книги, а й наростять м'язи і хватку не тільки досягнути передане їм, а й переосмислити і впевнено рушити далі. Це — надія на прийдешні покоління, це — надія на розвиток і подальшу теоретичну розробку й практичне застосування всього того обшару, який гідно осмислили вони, представники української школи теорії режисури екранних мистецтв. Зрештою, існування школи багато в чому базувалося на спілкуванні зі студентською молоддю, на перевірці в аудиторії теоретичних пошуків, на прямому і відкритому діалозі з молодим поколінням заради зацікавлення, заради стимулювання, заради майбутнього поступу.

Повна назва найважливішої в науково-теоретичному доробку Володимира Горпенка системної праці з теорії екранної режисури — «Архітекtonіка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища». Уже саме формулювання назви дає вичерпну і достатньо повну відповідь на питання принципового підходу і розуміння екранного твору як мистецького явища. Важливо, що фільм у широкому розумінні всіх його проявів (об'єкт дослідження) одразу, вже у назві, визначається, навіть декларується, дослідником як екранне *видовище*. Особливого статусу поняття «видовище» отримує в контексті діяльності школи. Зокрема, представник школи, теоретик видовищної концепції, Віктор Кісін визначає видовище як спеціально організовану в часі та просторі публічну демонстрацію соціально значущої поведінки (Кісін, 1998, с. 6), і також створює загальну схему розвитку видовищної культури, в якій кіно і телебачення посідають важливе місце як уже мистецькі видовища (Кісін, 1998, с. 19–20). В. Горпенко наслідує концепцію видовищної культури, як представник школи, і пропонує «підхід до кінематографа не лише як до явища мистецтва, а як до особливого типу видовищності в цілому...» (Горпенко, 2000, автореф., с. 8). Таким чином, центром концентрації уваги тривалого і прискіпливого вивчення виступає, зрештою, вся режисерська екранна *видовищна* творчість в усій різноплановості й різноманітності її елементів і складових. Слід звернути увагу, що ані російська радянська школа кінорежисури з теоретичним узагальненням Львом Кулешовим (Кулешов, 1941) усіх її кращих набутоків, ані західні школи екранної режисури з їх практичним спрямуванням не брали за висхідну точку свого існування фундаментальні культурологічні категорії

і чинники. Тут одразу слід зауважити, що працю української школи слід оцінювати у порівнянні зі здобутками, насамперед, російської радянської кінорежисерської школи (саме кінорежисерської, бо про значну школу теорії телевізійної режисури на той час іще не йшлося), на яку, як певним чином близьку і висновки якої більше теоретично розроблені та обґрунтовані з точки зору теорії режисури, орієнтувалися представники української школи.

Щодо загалом порівняння здобутків української школи зі здобутками і пошуками західноєвропейських та американських шкіл, то ця велика тема, безперечно, потребує окремого глибокого дослідження, оскільки йдеться про дещо різні підходи. Тут же слід зауважити, що надбання української школи теорії режисури екранних мистецтв були гідно відзначені західноєвропейськими колегами, про що свідчить факт запрошення представників школи для викладання окремих дисциплін, зокрема в Голландському інституті телебачення, в місті Хілверсум (Будникова, Наумова, 2016).

Повернемося до праці В. Горпенка «Архітектоніка фільму». Предметом дослідження постає режисура як мистецтво, як творчий процес. Дослідник звертає увагу на окремі засоби виразності фільму й аналізує їх як невід’ємні значимі складові цілісної неподільної структури. Так він сам визначає:

Предмет дослідження: в центрі уваги перебувають поетапність творення об’єкта (об’єктів) зображення певної типологічної природи, різні механізми обробки (організації) цих об’єктів, узгоджувальне формування єдиної системи «одиниць мови», типологія способів спілкування автора (авторського колективу) з глядачем. (Горпенко, 2000, автореф., с. 4)

В. Горпенко у дослідженні видовищної специфіки кінематографа пропонує розглядати поступові фази його розвитку: видовищну і мистецького видовища. Такий підхід пропонує до екранної видовищної творчості в своїй найважливішій теоретичній праці «Режисура як мистецтво та професія» Віктор Кісін (Кісін, 1998). Такий само видовищний шлях у підході до екранних мистецтв обирає Вадим Чубасов при підготовці фахівців з режисури 1 року навчання у підручнику «Вступ до спеціальності “Кінотелемистецтво”» (Чубасов, 2005). На ранньому етапі видовищного поступу кінематографа (чи не до 1920-х років в Україні) останній стверджує свої позиції за рахунок атракційної специфіки, а також намагання залучити засоби виразності уже цілком сформованих і

розвинутих на той час у сталі форми мистецьких видовищ. З таких мистецтв найбільш впливовим на розвиток кінематографа виявився театр. Лише через кілька десятиліть по винайденні кінематографа усвідомлено починають формуватися специфічні, притаманні саме кінематографу, його особисті мистецькі засоби виразності. Цей процес, природно, не може бути швидким, відтак він триває чи не впродовж всього ХХ століття.

У системній праці «Архітектоніка фільму» Володимиром Горпенком

на відміну від традиційного почленування фільму за професійно-виробничим принципом сценарно-драматургічної, режисерсько-постановочної, акторсько-виконавської, зображально-декоративної, музично-звукової роботи структура фільму розглядається як двоєдиний акт розгортання праобразного і образного рівнів, дистанцію між якими реалізує міра і характер подоби. Це дає право включити у сферу “змістового” випромінювання відчуття естетичної насолоди від рівня майстерності митців, вважати його невід’ємною і цілком рівноправною складовою тексту художнього твору. (Горпенко, 2000, автореф., с. 4)

Таким чином, автор свідомо відходить від традиційного, запровадженого Львом Кулешовим (Кулешов, 1941) у російській радянській теорії режисерської творчості системного аналізу кінематографічного твору за виробничим чинником і пропонує своєрідний метод акцентованої уваги на окремих елементах режисерської творчості (які, власне, виходять уже за межі суто режисерської творчості й отримують власну професійну фахову специфіку), досліджуючи ці елементи в усій сукупності їх можливостей і характеристик. У цій точці відбувається принциповий розрив теоретичних пошуків В. Горпенка із теоретичними засадами російської радянської школи режисури кіно.

Для В. Горпенка надзвичайно важливі та актуальні в контексті режисерської творчості також і усі супутні явища, що визначають феномен фільму, — сума певних сформованих поглядів і настанов на мистецтво екранної режисури. Ці фантомні складові (що видимо не присутні у самому фільмі) визначають, проте, вектор діяльності автора-режисера. Його погляди і переконання формують систему виражальних засобів, методи і творчі підходи, а відтак визначають специфічний авторський стиль роботи, притаманний конкретному режисерові, конкретній творчій особистості.

Так, одним з найсуттєвіших питань перед, власне, самим розглядом режисерських виражальних засобів для В. Горпенка постає питання зако-

номірностей і механізмів організації авторського висловлювання з точки зору предмету і матеріалу режисури аудіовізуальних мистецтв. Як справедливо були заклопотані визначенням даних категорій у різні часи В. Пудовкін (Пудовкин, 1974, с. 90–105), Л. Кулешов (Кулешов, 1929), Д. Вертов (Вертов, 1966, с. 71–78), Ю. Лотман, Ю. Цив'ян (Лотман, Цив'ян, 1994, с. 10–26), так і В. Горпенко зі всією відповідальністю поставленого ним самим перед собою завдання дошукується точного і єдиного визначення предмету і матеріалу режисури, та уже не суто кінематографа, а ширше — аудіовізуальних мистецтв. Зрозуміло, що і в цьому аспекті можна фіксувати розбіжності поглядів представників російської радянської кінорежисерської школи (В. Пудовкіна, Л. Кулешова, Д. Вертова) та української школи. Разом з тим, В. Горпенко дискутує з представниками Тартусько-московської семіотичної школи Ю. Лотманом (Естонія) та семіотиком і теоретиком кіно Ю. Цив'яном (Латвія, США).

Насправді означення категорій предмету і матеріалу режисури для розуміння сутності кінематографа чи то телебачення надзвичайно важливі. Адже одна річ, коли матеріалом режисерської творчості, припустимо, у кіно, визначається плівка або зображення на цій плівці і звук, інша ж — коли цим матеріалом виступає, скажімо, актор. В. Горпенко зауважує, що «ці питання актуальні передусім тому, що потрібні практичним творцям. Вони виступають складовою їхньої *професійної*, а відповідно й *художньої* діяльності». (Горпенко, 2000, Т.2, с. 14). Численні спроби попередніх визначень цих понять, зрозуміло, не задовольняють В. Горпенка. Він прямує до пошуку власної відповіді своїм шляхом.

Передусім дослідник звертає увагу на першооснову творення екранної реальності на основі реальності життєвої. «Виходячи з конкретики аудіовізуальних мистецтв, логічно буде визнати, що вони мають *ілюзорну природу*, а матеріалом у них виступає трансформована у звукозображення *предметна основа*». (Горпенко, 2000, Т. 2, с. 15).

Таким чином, предметна основа є первинним фізичним носієм створюваного екранного тексту. Однак В. Горпенко відразу зазначає, що характеристикою цієї предметної основи є її ілюзорність: «одна з основних специфічних ознак предметної основи аудіовізуальних мистецтв полягає в тому, що вона, на відміну, скажімо, від театру, розрахована не на фізично реальний, а на ілюзорний час-простір-світ» (Горпенко, 2000, Т. 2, с. 15).

А власне «*матеріалом* аудіовізуальних мистецтв... має бути визнана *предметна основа*

кадру, яка складається з двох типів елементів — пластичного і звукового *вигляду* об'єкта та пластичної і звукової *дії*» (Горпенко, 2000, Т.2, с. 15).

Ще одним важливим компонентом у визначенні матеріалу аудіовізуальних мистецтв постає дія.

Ствердження примату дії як елемента загальної взаємодії спрямовує зусилля режисерського професіоналізму на відтворення живого багатства художнього змісту як процесу, здатного захопити глядача, вразити його, збудити, потрясти. (Горпенко, 2000, автореф., с. 13)

Отже, для В. Горпенка кінематографічний чи телевізійний твір передусім процес, а також зображення, визначальною характеристикою якого виступає також процесуальність.

Таким чином, за основу до визначення категорій предмету і матеріалу екранного аудіовізуального мистецтва В. Горпенком беруться категорії звуко-зображальності і дії. І кінематограф, і телебачення, оперують значно ширшими можливостями формування події. Навіть опосередковане створення події має у цих мистецтвах безліч варіантів. «Середовище, атмосфера, взагалі зображення предметного світу в кінематографі більш динамічно-процесні, ніж в театрі, а тому змістовно наповненіші і більш значущі» (Горпенко, 2000, автореф., с. 13). Зрештою, уже по завершенні свого великого дослідження автор дещо узагальнює свої пошуки і уже в авторефераті поданої до захисту дисертації на вчену ступінь доктора наук підсумовує, що

...матеріалом режисера в кіно-, телемистецтві є вибудована зі звуко-зображальних виглядів та звуко-зорової дії сукупність, яка виступає певною системою (структурою) складових елементів. Їх взаємодія і становить... матеріал режисерського мистецтва в кіно та телебаченні. (Горпенко, 2000, автореф., с. 13)

Оскільки кінематограф, як і телебачення — мистецтва синтетичні (за їх визначальними ознаками відповідно до приналежності до видовищних мистецтв) і мисляться дослідником як результат втілення режисерської волі, базованої на всіх складових колективних зусиль, то одним з ключових точок у визначенні предмету і матеріалу цих мистецтв автор вочевидь бачить поняття сукупності. Саме звернення до сукупності як синтетичної характерності дає йому змогу обрати саме той науковий підхід до вивчення процесу режисерської творчості, який він обирає: за структурними елементами, що в кінцевому результаті складають цілісність екранного аудіовізуального твору.

Таким чином, можна стверджувати, що вся праця Володимира Горпенка «Архітектоніка фільму» власне і присвячена пошуку відповіді на питання про предмет і матеріал аудіовізуальних екранних видовищних мистецтв. Він пропонує ґрунтовну, глибоку розвідку у сутність цього матеріалу, а часом навіть у специфічні методи обробки цього матеріалу, власне, саме з огляду на таку його виняткову специфіку.

Наукову новизну дослідження визначає вперше запропонована концепція архітектоніки фільму як системи (структури) розгортання авторського ставлення до відтворюваного-відтвореного. (Горпенко, 2000, автореф., с. 4)

Висновки. Таким чином, уже з невеликого аналізу лише окремих аспектів теоретичної діяльності Володимира Горпенка зрозуміло, що його метод і положення відходять від тих традицій, що були прийняті в російській радянській школі теорії режисури. Дослідник піддає сумніву вже наявні висхідні позиції визначення предмету і матеріалу екранної режисерської творчості, обирає власний метод дослідження, ґрунтуючись на теоретичних розвідках представників української школи теорії режисури екранних мистецтв, своїх колег по роботі. Зокрема, він приймає і осмислює поняття екранного мистецького видовища і вкладає його у власну теоретичну концепцію. Таким чином, помітні зв'язки у теоретичних пошуках В. Горпенка та інших представників школи.

Попри невизначеність української школи теорії режисури екранних мистецтв, імена її представників достатньо відомі у середовищі професіоналів-практиків, мистецтвознавців і теоретиків екранних мистецтв. Представники школи напружували величезний пласт матеріалу, який став надійним і витривалим фундаментом для формування власне теоретичних і методологічних традицій і положень школи. Також він став міцною теоретичною базою для підготовки режисерів-практиків (у тому числі переможців найпрестижніших світових кіно- і телевізійних фестивалів), теоретиків, педагогів і дав можливість кілька десятиліть після розпорошення представників школи по напрацьованому руслу провадити підготовку висококваліфікованих фахівців-режисерів, та, зрештою, і не тільки режисерів.

Визнання теоретичних надбань школи на міжнародному рівні можна пов'язати з фактами запрошення представників школи для викладання окремих дисциплін, зокрема в Голландському інституті телебачення, в місті Хілверсум, і плідної співпраці між навчальними закладами впродовж кількох років.

Бібліографія

- Безручко, О. (2010). Шлях у педагогіку екранних мистецтв Володимира Горпенка. *Мистецтвознавство України*. Київ: Музична Україна. Вип. 11, с. 140–145.
- Будникова, О.О., Наумова, Л.М. (2016). Віктор Борисович — вчитель, колега, друг. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія*. Київ: Видав. центр КНУ-КиМ, Т. 1, с. 52–60.
- В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колект. Монографія (2016–2021). Київ: КНУКиМ. (Т. 1–5).
- Вадим Чубасов: режисер, науковець, педагог: колект. монографія (2014). Київ: КиМУ. Т. 1. 224 с.
- Вертов, Д. (1966). *Статті. Дневники. Замисли*. Москва: Искусство, 320 с.
- Горпенко, В.Г. (1995). *Колір: підручник для студ. ін-тів театр. мистецтва*. Київ: Київський ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Ч. 1–4.
- Горпенко, В.Г. (2000). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*: Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01; 17.00.04. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 34 с.
- Горпенко, В.Г. (2000). *Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*: В 5 т. Київ: Київський держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.
- Горпенко, В.Г. (2000). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*. Київ: ДІТМ. Т. 2. 118 с.
- Кісін, В.Б. (1983). Відеофільм. Перші кроки і перспектива. *Мистецтво кіно: Республіканський міжвідомчий науковий збірник*. Київ: Мистецтво. Вип. 4. 103 с.
- Кісін, В.Б. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. Навчальне видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕ-ЛС-техно-логія», с. 82–95.
- Кулешов, Л.В. (1929). *Искусство кино (Мой опыт)*. Ленинград. 80 с.
- Кулешов, Л. (1941). *Основы кинорежиссуры*. Москва: Госкиноиздат. 464 с.
- Лотман, Ю., Цивьян, Ю. (1994). *Диалог с экраном*. Таллинн: Александр. 144 с.
- Марченко, С.М. (2014). Відеофільм Вадима Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» як підручник з синтактики кіномови Ейзенштейна». *Науково-практичні дослідження розвитку творчого процесу в різних видах мистецтва (кінематограф, телебачення, театр, медіа)*: колективна монографія. Київ: КиМУ. Т. 5. С. 20–65.
- Наумова, Л.М. (2011). Про моїх учителів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць*. Київ. Вип. 9. С. 254–263.
- Наумова, Л.М. (2016). Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Поняття видовища *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія / наук. ред.: О. В. Безручко*. Київ: Видав. центр КНУКиМ. Т. 1. С. 127–141.
- Наумова, Л.М. (2019). Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Школа — Педагогічний метод. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія / наук. ред.: О. В. Безручко; упоряд. С. І. Степаненко*. Київ: Видав. центр КНУКиМ. Т. 4. С. 160–169.
- Пам'ять Майстер майстрів — Вадим Львович Чубасов: зб. ст.* (2020). Дніпро: Арт-Прес. 75 с.
- Пудовкин, В.И. (1974). *Собрание починений в 3 т.* Москва: Искусство. Т. 1. 440 с.
- Тримбач, С.В. (2006) Горпенко Володимир Григорович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Желез-*

- няк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=31502
- Чубасов, В.Л. (2005). *Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво»*: Навч. посібник. Київ: КиМУ. 484 с.
- Bezruchko, O. (2017). The scientific and pedagogical activity of the ukrainian stage-director of the cinema and television V. G. Gorpenko. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. Вип. 13. С. 358–363 с.
-
- ### References
- Bezruchko, O. (2010). Shlyah u pedagogiku ekrannih mistetstv Volodimira Gorpenka [Vladimir Gorpenko's way to the pedagogy of screen arts]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 11, pp. 140–145. [in Ukrainian]
- Bezruchko, O. (2017). The scientific and pedagogical activity of the ukrainian stage-director of the cinema and television V. G. Gorpenko. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. Kyiv, 13, pp. 358–363. [in Ukrainian]
- Budnikova, O.O., Naumova, L.M. (2016). Viktor Borysovych — vchytel, koleha, druh [Viktor Borisovich — teacher, colleague, friend] / V. B. Kisin: *rezhyser, naukovets, pedahoh* [V. B. Kisin: director, scholar, teacher: collective monograph]. Kyiv: KNUKiM, 1, p. 52–60. [in Ukrainian]
- Chubasov, V.L. (2005). *Vstup dospetsialnosti «Kinotelemystetstvo»* [Introduction to the specialty «Cinematography»]: Textbook. Kyiv: KyMU. 484 s. [in Ukrainian]
- Gorpenko, V.G. (1995). *Kolir* [Color: a textbook for students]. Kyiv: KDITM, 1–4. [in Ukrainian]
- Gorpenko, V.G. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhyserksi zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha* [Architectonics of film: Directing means and ways of forming the screen spectacle structure]. Doctor's thesis. Kyiv. 34 s. [in Ukrainian]
- Gorpenko, V.G. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhyserksi zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha* [Architectonics of film: Directing means and ways of forming the screen spectacle structure]. Kyiv: KDITM, 1–5. [in Ukrainian]
- Gorpenko, V.G. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhyserksi zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha* [Architectonics of film: Directing means and ways of forming the screen spectacle structure]. Kyiv: KDITM, 2. 118 s. [in Ukrainian]
- Kisin, V. B. (1983). Videofilm. Pershi kroky i perspektyva [Videofilm. First steps and perspective]. *Mistectvo kino*, 4, pp. 82–95. [in Ukrainian]
- Kisin, V. B. (1998). *Rezhytura yak mystetstvo ta profesiia* [Directing as an art and a profession. Educational edition]. Kyiv: AELS-Technology. 104 s. [in Ukrainian]
- Kuleshov, L.V. (1929). *Iskusstvo kino (Moj opyt)* [The art of cinema (My experience)]. Leningrad, 80 p. [in Russian]
- Kuleshov, L. (1941). *Osnovy kinorezhissury* [Fundamentals of film directing]. Moscow: Goskinoizdat. 464 s. [in Russian]
- Lotman, Y., Tsvivan, Y. (1994). *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Alexandra, 144 p. [in Estonia]
- Marchenko, S.M. (2014). Videofilm Vadyma Chubasova «S. M. Eizenshtein: uroky montazhu» yak pidruchnyk z syntaktyky kinomovy Eizenshteina» [Videofilm of Vadim Chubasov «S. M. Eisenstein: editing lessons» as a textbook on the syntax of Eisenstein's film language]. *Naukovo-praktychni doslidzhennia rozvytku tvorchoho protsesu v riznykh vyдах mystetstva (kinematohraf, telebachennia, teatr, media)*. Kyiv: KyMU, 5, pp. 20–65. [in Ukrainian]
- Pamiat. Maister maistriv — Vadym Lvovykh Chubasov* [Memory. Master of masters — Vadim Lvovich Chubasov]. (2020). Dnipro: Art-Press. 75 s. [in Ukrainian]
- Naumova, L.M. (2011). Pro moikh uchyteliv [About my teachers]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv, 9, pp. 254–263 [in Ukrainian]
- Naumova, L.M. (2016). Okremi polozhennia teoretychnykh poshukiv V. B. Kisin. Poniattia vydovyshcha [Some provisions of V. B. Kisin's theoretical research. The concept of spectacle] / V. B. Kisin: *rezhyser, naukovets, pedahoh* [V. B. Kisin: director, scientist, teacher]. Kyiv: KNUKiM, 1, pp. 127–141. [in Ukrainian]
- Naumova, L.M. (2019). Okremi polozhennia teoretychnykh poshukiv V. B. Kisin. Shkola-Pedahohichniy metod [Some provisions of V. B. Kisin's theoretical research. School-Pedagogical method] / V. B. Kisin: *rezhyser, naukovets, pedahoh* [V. B. Kisin: director, scientist, teacher]. Kyiv: KNUKiM, 4, pp. 160–169. [in Ukrainian]
- Pudovkin, V.I. (1974). *Sobranie pochinenij v 3 t.* [Collected works in 3 volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1, 440 p. [in Russian]
- Trymbach, S.V. (2006) Gorpenko Volodimir Grigorovich. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]: electronic version [website] / goal. editorial board: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak and ін.; NAS of Ukraine, NTSh. Kiev: Institute of Encyclopedic Sciences of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2006. Retrieved from: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=31502 [in Ukrainian]
- V. B. Kisin: *rezhyser, naukovets, pedahoh* [V. B. Kisin: director, scientist, teacher: collective monograph]. (2016–2021). Kyiv: KNUKiM, 1–5. [in Ukrainian]
- Vadym Chubasov: rezhyser, naukovets, pedahoh* [Vadim Chubasov: director, scientist, teacher: collective monograph]. (2014). Kyiv: KyMU, 1. 224 s. [in Ukrainian]
- Vertov, D. (1966). *Statt'i. Dnevnyki. Zamysly* [Articles. Diaries. Conceptions]. Moscow: Iskusstvo, 320 p. [in Russian]

Larysa Naumova

Volodymyr Gorpenko's screen directing theory in the context of the Ukrainian screen arts directing theory school activities

Abstract. The article studies the phenomenon Ukrainian screen arts directing theory school. It was created and developed in 1980 — 1990 at the Kyiv I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. The school has created a base for the training of directors-practitioners, teachers and screen arts theorists. Screen directing theorist, teacher Volodymyr Gorpenko had an important place in this school. His work on the theory of screen arts directing shows some of the school's activities.

Keywords: Ukrainian screen arts directing theory school, the theory of directing, screen arts, Volodymyr Gorpenko, screen directing.

Наумова Лариса Николаевна

Теория экранной режиссуры Владимира Горпенко в контексте деятельности украинской школы теории режиссуры экранных искусств

Аннотация. В статье исследуется феномен школы теории экранных искусств, возникновение и плодотворная деятельность которой приходились на 1980 — 1990 годы в стенах Киевского университета театрального, кино и телевизионного искусства им. И. Карпенка-Карого. Школа стала серьезной базой для подготовки режиссеров-практиков, педагогов и теоретиков экранных искусств. Особое место в этой школе принадлежало теоретику экранной режиссуры, педагогу Владимиру Горпенку. Его работы по теории режиссуры экранных искусств отображают некоторые направления деятельности школы.

Ключевые слова: школа теории режиссуры экранных искусств, теория режиссуры, экранные искусства, Владимир Горпенко, режиссура.

Бут Оксана Василівна,
кандидат мистецтвознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Бут Оксана Васильевна,
кандидат искусствоведения. Киевский
национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенка-Карого, Киев

Oksana But,
Ph.D. of Arts History. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

ЗВУКОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ (ТЛО) ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО ТВОРУ

Анотація. У статті в кількох аспектах досліджено створення атмосфери фільму як основи, фону для головних об'єктів кадру та подій фільму з точки зору просторових, психологічних, емоційно-імерсійних, екологічних властивостей та особливостей художньої виразності. Визначено склад і взаємодію таких компонентів звукового ряду, як шум, звук, пауза, відлуння, музика, що утворюють предметно-акустичну знакову або мелодико-гармонічну емоційну атмосферу — тишу. Особлива увага приділена огляду передачі психологічного сприйняття середовища глядачем.

Ключові слова: звукові ефекти, звуко-шумова партитура, атмосфера, звуковий ландшафт.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Особливість творення сучасних фільмів полягає в керуванні простором, формуванні середовища, що занурює глядача в події фільму. Це копітка робота над балансом компонентів у багатьох сенсах: як за рівнями — голосно/тихо, кількістю — перевантажує/порожньо, прозорістю — дифузно-нерозбірливо/сухо-плоско, натуральністю — бубнить-мимрить/театральна, телевізійна з підкресленою дикцією вимова тощо. Багато українських режисерів продовжують орієнтуватись на телевізійний формат виробництва і з усієї палітри звукових компонентів надають перевагу комбінації мови та музики з епізодичними звуковими ефектами й, відповідно, ігнорують виразність паузи та тиші. Такий підхід не залишає простору жодних шансів прозвучати від початку роботи над сценарієм фільму до прем'єрного показу. До того ж це відбувається вже досить довго, що свого часу зазначали багато дослідників і звукорежисерів — Ю. Закревський (1970), Р. Казарян, З. Лісса, Л. Трахтенберг (1972), Я. Харон та ін. Але

в сучасних просторових системах ефектність та образність таких навмисне задуманих без тексту і музики сцен є потужним інструментом впливу на сприйняття фільму глядачем, занурення в події, психологічний і темпо-ритмічний малюнок драматургічного розвитку. Останнім часом в інтерв'ю митців, музичних стоках та в професійному інформаційному просторі використовується термін background (music, noise, sound) в категорії ambient sound. Але, на відміну від звучань/музики ембієнт, що вже багато років існує як вільні композиції й навіть просто тривалі за часом записи звуків природи для медитацій та фону під час іншої роботи, бекграунд саунд як термін запозичено з роботи над шарами-рівнями (layers) зображення, найнижчий з яких і є тло (background).

У статті висвітлено створення атмосфери фільму в широкому сенсі цього слова як основи, тла для основних об'єктів кадру та подій фільму. Звукова компонента звуко-зорового образу складається з чотирьох елементів: мови, музики, звукових ефектів, атмосфери (в радянській

літературі два останні елементи — синхронні та несинхронні шуми). Концептуалізація звукової атмосфери, акустичного середовища (що не розглядалося раніше як окремий засіб художньої виразності) та музики в функції атмосфери дії, як складових звукової компоненти екранного твору та виявлення особливостей їх впливу на глядача становить *мету статті*. Оскільки терміни тиша, фон, атмосфера, середовище мають досить різне визначення серед науковців, про що детально йдеться в дисертації О. Бут (2007), а англійської термінології й так достатньо побутує в сучасному вжитку, *предмет* дослідження сформульовано зі складових у назві статті.

Аналіз досліджень і публікацій. У визначеннях сучасних дослідників, зокрема А. Денікіна, провідною особливістю роботи саунддизайнера є насиченість звуковими ефектами звукової доріжки, хаосогенність, гіперреалістичність, *складання* «нової реальності» (Деникин А., Профессия — дизайнер звука). Тут та в інших джерелах бачимо розвиток нової професії — архітектора, дизайнера звуку. І знову, в паралелі з графічним дизайном, маємо концепцію створення певних яскравих середовищ, що створюються окремо (на Заході це цілі фабрики з виробництва ефектів) і в конкретному кінематографічному творі будуть одним з шарів. Тут ми маємо зовсім інше, нове бачення, ніж поділ на компоненти за видом матеріалу — мова, музика, шуми, атмосфера — творення за драматургічною функцією та впливом на глядача. Як і у зазначеного автора, так і в просторах Інтернету, фільмах про фільми, ми зазвичай маємо відповіді «як зроблений той чи інший конкретний ефект», а не картину загалом, чому об'єкти першого плану (про них мова піде в наступній статті, бо, як кажуть, «короля робить оточення») тембрально-фактурні одиничні, а об'єкти тла — багатокомпонентні, повторювано-варіативні в постійному русі. Знайдемо пояснення в: фізичній (просторовій), емоційній, психологічній і технологічній площинах.

Виклад основного матеріалу Насамперед обґрунтуємо цей вектор природою *кінематографічності* (movie, κινεματοσ — рух). Складний процес множинного розповсюдження, відбиття на накладання (дифузії) звукових хвиль, багатокомпонентність і спонтанність тиші (атмосфери дії) аналогічний поведінці світлового потоку. Відлуння органічно взаємодіють з поліфонічністю розвитку драматургічних ліній, сукупності мікроемоцій акторської гри, поєднують у ціле темпо-ритмічний монтаж сцен тощо. Але, на відміну

від зображення, що в процесі зйомки з тривимірного стає двомірним, просторово записаний звук відтворюється хоч і в обмеженому, але об'ємному середовищі. Збереження та емуляція цього досить непомітного життя поза кадром є аналогічними передачі ледь помітного руху листя в кадрі під час годування матір'ю дитини у фільмі братів Люм'єр, відзначена К. Клером як специфічна відмінність кінематографа від інших видів мистецтв.

Чим же вабить до себе тиша — сонорне мінливе багатоголосся незначних за рівнем сигналів? У кадрі крупним планом без деформації не розмістити кількох персонажів. Якщо провести аналогію, — на п'яти каналах стандартного DD 5.1 можемо розмістити 5 персонажів без деформації і спотворень. Тобто технічно, сучасні просторові системи звуку пропонують колосальні можливості з «розміщення» значної кількості звукових елементів. Часом партитури фільму настільки насичені звуком, що втомлюють глядача. Йому важко тримати увагу одночасно на кількох об'єктах, які в прямому сенсі тиснуть йому на вуха. Інший ефект сприйняття від тиші. У багатьох практиках з медитації та психологічного заспокоєння використовують для прослуховування фонограми зі звучанням моря, струмка, лісу, степу тощо. Відповідно, тиша у фільмі слугує реабілітацією від гучних і насичених динамічних сцен, є приємним середовищем для вух, тлом і фоном для основного об'єкта.

У *багатокомпонентному середовищі* увага буде сконцентрована на ближчих або більш освітлених, різких, рухливих об'єктах. Відповідно, в звуковій картині «ефект прожектора» (виокремлення для глядача об'єкта з середовища) виконує монтаж, акустичний баланс та зведення (музичний баланс). Ось чому, наприклад, у театрі нам вистачає вихоплених з темряви сцени кількох персонажів в умовних декораціях, а для кінокадру цього вже недостатньо. Театральна коробка сцени побудована так, щоб активно акустично і тембрально змінювати головне джерело — голос: за сценою, з куліс, на сцені, в глибині, на авансцені, з глядацької зали, в записові тощо. Голос використовує цей простір, щоб набути нових тембральних барв. Тому ми не помічаємо умовності оточення під час вистави. Але уявимо, що актор зупинив весь цей рух та взаємодію... У кіно ж, *pars pro toto*, на крупному плані чи навіть через деталь, більша частина дії може відбутись за кадром, в звучанні, не видимому глядачеві й збудити його уяву.

Далі розглянемо *фізичні та технічні умови* реалізації цього процесу. Сучасний світ поняття

про звук сприймає ширше, ніж можливість комфортного сприйняття вухом у межах частотного діапазону 20–20000 Гц та 120 Дб. Ми часто характеризуємо його як «гарний» або «поганий», не надто замислюючись, що маємо на увазі: орієнтування на смакові уявлення чи шаблонні стереотипи. Ще більше плутанини довкола визначення «якісне звучання». Спробую сформулювати тенденції, які впливають на наші оцінки. Найперше, що потрібно зазначити, за кордоном абсолютно не розглядається поняття якості за рівнем шумів і перешкод. Це викликає щире здивування: «Якщо це не раритет, навіщо взагалі використовувати таку фонограму? Вам не важлива репутація студії?» Тобто багато з тих критеріїв оцінки фонограм, що описані в літературі, зокрема, у Ю. Козюренка (1988), — не актуальні або опинились за межами професійної діяльності. Другим аспектом хотілося б зазначити, що голосний звук вже давно сприймається як належне або навіть з негативним забарвленням. Тобто ще трапляються ситуації, коли слухачі обирають з двох сигналів кращим той, що голосніший. Але засилля надголосної реклами та вірусних відео у громадських місцях, максимального звукового тиску в кінотеатрах та й узагалі екологічна катастрофа акустичного середовища людини дедалі менше пов'язують потужність з якістю звука (в багатьох країнах є обмеження щодо рівня звуку в рекламі). По-третє, в Україні, на жаль, досить низький рівень експертної професійної оцінки: немає загальноприйнятих стандартів, за якими можна оцінювати вироблені продукти (деякі телеканали дотримуються стандарту європейського Міжнародного союзу електров'язку EBU R 128: -23LUFS, американського AES TD1004.1.15–10: -18LUFS або й просто рекомендації пікового рівня -12Дб, -2Дб тощо). Практично не відбувається фестивалів і конкурсів фонограм, рідко присуджуються премії за звукове рішення, немає спеціалізованих незалежних інституцій, які б досліджували питання звуку та творчо-технічних рішень, а не видавали їх за прихованою рекламою комерційного простору (студій) та дистриб'юторської діяльності. Відповідно, в питаннях експертизи, стандартизації та підвищення культури слухового сприйняття в Україні не відбувається належних кроків і рішень.

Цікавим аспектом щодо якості є й кількість каналів: попри дослідження, де слухачі надавали перевагу просторовим системам, у музичному виробництві гору отримала традиція. Питання розташування компонентів у стерео, моносумісність та наявність у магнітолах чарівної кнопки

3D знову ж таки залишились у минулому. Захоплення «широким» розташуванням інструментів та записом у системі АВ практично зникли з «улюблених» технологій звукорежисерів. Навіть ефекти типу пінг-понг стали рідкістю. З'явилась можливість працювати з більшою кількістю каналів і, відповідно, масштабніше застосовувати ефекти переміщення. Але початкове захоплення створенням музики для 5.1 зіштовхнулося з комерційною незатребуваністю, а значить і з розмежуванням музичного виробництва в стерео з невеликим охопленням бінаурального звучання, Dolby Atmos для VR, AR іgr та середовищ індивідуального прослуховування (для, наприклад, кліпів). Сьогодні переважно у форматі 5.1 записуються відео музичних концертів. Левова частина кіномузики створюється в звичному для слухача стереоформаті з відлуннями (реверберацією) у просторовій системі. А ось із амплітудно-частотною характеристикою не так все однозначно, як з кількістю каналів. Маємо еквалайзери (Q Clone), що обіцяють скопіювати АЧХ композиції, як у зразку, та різноманітні майстерингові «заготовки», котрі зроблять звучання подібним до того чи іншого формату й стилю. Проте залишається питання явних чи прихованих вимог до треку. Наприклад, стандартний 16-бітний цифровий звук має можливість динамічного діапазону в 96 Дб. Але на радіо, враховуючи специфіку прослуховування не лише з різним рівнем гучності, а й з високим рівнем шуму (наприклад, у салоні автомобіля), динамічний діапазон може бути звужений до 15 Дб. Так само через певні обмеження полоси частот тракту, що передається, та бажання підвищення розбірливості в тих-таки зашумлених середовищах, АЧХ зміщена з низькочастотного діапазону. Клубні ж версії того самого треку скоріше за все міститимуть левову частку звукової енергії в низькому регістрі. Отже, кіномузика також за концепцією та драматургічною ситуацією набуває відповідних характеристик. Тому для відповіді на питання «гарного і якісного» звуку слід найперше відповісти на питання «для чого» або «якого стилю». Відповідно, гіпотетичний процес створення в Україні концернів з масового і професійного виготовлення ефектів, а значить покращення якості національного продукту — пов'язаний з культурою, естетичними смаками українських глядачів та розумінням необхідності сплачувати за такі продукти. Тобто всі технічні можливості в Україні є, але часто все робиться швидко і дешево (що ілюструє відсутність загальних стандартів) і вочевидь відмінно від Голівуду. Технічна якість мате-

ріалу — важлива, та це лише половина успіху. В кінцевому звучанні багатокомпонентної партитури завжди відчуватиметься «рука майстра».

Художня умова реалізації процесу передусім у кінцевій ланці роботи звукорежисера — зведенні. Час від часу процес художнього отримання музичного балансу композиції набуває світоглядних, концептуальних і технічних рис, своїх прихильників та опонентів. Розглянемо дві популярні тенденції. Так зване «частотне» зведення свого часу вважалося новітною авангардною «чарівною» паличкою, що може виправити будь-яке аранжування. Хоча жарти про «Особливості зведення дванадцяти контрабасів» усе ще не втрачають актуальності, корінь цього вчення росте з класичної оркестровки, де за основу використовується квінтет струнних (або інструментів з однорідним тембром, наприклад, родини саксофонів). Тобто в аранжуванні інструменти з однаковим частотним діапазоном конкуруватимуть між собою, у певних випадках між партіями можуть утворюватись акустичні артефакти, такі як «ефект биття» або так звана «тембральна фальш». Відповідно, за цієї ідеєю кожному інструменту в загальній картині має бути виділена своя ніша, частотна смуга. Метод частотного зведення передбачає на партіях другого плану підрізати смуги частот, що займають основні голоси. Але такі маніпуляції приводять до втрати природності тембру. Тому прихильників такого зведення найбільше серед представників електронної музики. Л. Трахтенберг у книжці «Майстерність звукорежисера» (1972) наводить багато прикладів доцільності частотної корекції мови, шумів, зменшення голосності кількох інструментів у оркестровому звучанні з метою звучання фрази не голосно, але розбірливо. Друга позиція цієї ідеї є підвалинами перцептуального стиснення інформації MPEG. За кривими гучності, частоти певного рівня вухо не чує, тому цю інформацію можна вважати надлишковою і звільнити простір для ліпшої передачі решти. Теорія про надлишкову інформацію та збільшення сегменту «корисного» спричинила свого часу найбільші публіки обговорень на кшталт «MP3 проти FLAC» тощо. Але раціональність ідеї полягає у важливості сегменту видалених частот для обертонового ряду. Наприклад, для мовлення високочастотний діапазон неважливий, а для інструментів рок-музики — це посутня втрата.

Модною сьогодні серед більшості фахівців технологією зведення та майстерингу є розподіл фінального міксу на центр-оточення (Mid-Side). Ідея полягає в концентрації інформації в «ядрі»

треку як за частотними, так і динамічними характеристиками і натурально-природне звучання без стиснення картини, що далі від центру. Багато технологій мають цю мету в зародку, як наприклад, популярна в Україні Ambisonic Systems просторового запису на квадро-мікрофонний модуль з постформуванням сигналу потрібного формату через програмне забезпечення. Тож звукорежисер зведення має надати технічне завдання для отримання потрібного йому матеріалу, і, навпаки, не кожен звукооператор знімального майданчика, який здатен якісно записати матеріал, зможе його ефективно звести в кінцевий результат. Як зазначає А. Денікін (2012), далеко не завжди потрібного ефекту можна досягти зменшенням/збільшенням рівня компонентів. До слова, наближення, так званий «ефект присутності» з неприродно гіпертрофованим посиленням високих і низьких частот (хоча, наприклад, так званий «грудний» резонанс, лише в чоловічому «басі» буде в низьких, а в решті голосів у низькій середині), технічно зробити набагато складніше, ніж віддалення. І зміни не завжди можуть привести до бажаного результату: тембр скрипки, наприклад, може перетворитись на тембр альту. Але таке гіпертрофоване спотворення затребуване для яскравих звукових ефектів, де тембральні характеристики змінюватимуться дуже швидко. Такий «ефект луни» звуку притаманний тихим звучанням, які ми у повсякденному житті зазвичай ігноруємо слухом. У фільмі «Початок» реж. К. Нолана (2010) герой як тотем вибирає дзигу, і, відповідно, її збільшений звук повертає архітектора до реальності. При віддаленні умовно на сантиметрів 30 від вуха тембр різко повертається до свого звичного тихого та м'якого звучання, і ця коротка за часом зміна є яскравою. Зазвичай її використання виправдане психологічно: у фільмах жахів кожна тінь і шарудіння ввижаються нам страшним привидом родом з дитинства, коли всі предмети видавалися більшими, а кожен деталь потрібно було обмацати, спробувати та послухати в різних умовах (проїхатися по підлозі, посидіти на столі, стільці). Суб'єктивізм бачення і відповідно слухання, що їх яскраво демонструють нам фільми «Та, що танцює у темряві» (реж. Ларс фон Трієр, 2000), «Звуки шуму» (реж. У. Сімонссон, Дж. Нільссон, 2010) та безліч фільмів про музикантів і композиторів: «Великий вальс» (реж. Ж. Дювів'є, 1938), «Амадей» (реж. М. Форман, 1984), «Легенда про 1900»/«Легенда про піаніста посеред океану» (реж. Дж. Торнаторе, 1998), «Піаніст» (реж. Р. Поланський, 2002), «Август Раш» (реж.

К. Шерідан, 2007) тощо. У цих фільмах якраз наявне дитяче «розглядання» і дивування природному звукові з переливчастим яскравим тембром, з якого «народжується» тембральна барва нової мелодії. Наприклад, у фільмі «Великий вальс» герої під ритм коліс брички бачать і чують далекі ріжки пастухів, губну гармоніку кучера крупним планом, горн, що грає в зустрічному диліжансі, пташок над головою — відповідно, просторове розташування звуків, різка зміна їх плановості підтримана зображенням джерел та монтажною послідовністю кадрів. У фільмі «Легенда про 1900» гіпертрофоване звучання візуально посилене в фіналі швидшим згорянням сигари. Навіть у історичних фільмах, де відтворення атмосфери дії наближається до достовірного, — «Дюнкерк» (реж. К. Нолан, 2017), «1917» (реж. С. Мендес, 2019), — для зміни і швидкого «віддалення» звуків, що в реальності були б приблизно однаково голосними (вибухи), режисер вдається до контузії героя і відповідного контрасту в суб'єктивізації почутого та передачі концентрації уваги через віддалення звуків оточення. У цих прикладах ми бачимо підтвердження теорії, визначеної С. Дружкіним (2011) як формування художньої реальності в постійному русі змін від об'єктивного до суб'єктивного, або постійного відображення відображень об'єктивного і суб'єктивного в двох дзеркалах, що стоять навпроти і нерозривного поєднання двох сторін цілого в стрічці Мебіуса. Тож мислення масштабним полотном, життєвий досвід, володіння різними технологіями, а найголовніше — здатність до художньої інтерпретації образів у цьому нашаруванні звучань та цілісної концепції звукового вирішення є визначальними для створення якісного звуку в фільмі.

На початку статті зазначалося, що звукові об'єкти крупного плану, як перлини, мають мати гідне оздоблення. Але більш вдалим є порівняння з цитатою Н. Макиавелі: «Короля робить оточення». Цей простір, середовище постійно відбувається на тлі фільму, ніколи не перериваючись у часі. Прийнято називати його «звукова картина». Але насправді, це потік у безперервній динаміці змін і трансформацій, що «реагує» на центральний об'єкт і події. Отож це може бути фізична реакція (акустичний відгук, хоча є багато прикладів художнього застосування відлуння звуку, а не лише частини реалістичного фізичного процесу), емоційна реакція (тембрально-темпо-ритмічна зміна середовища або застосування кіномузики як середовища), психологічна реакція (занурення у так звану «гіперреальність»).

Оскільки акустичне середовище зазвичай сприймається як фізична частина дійсності, детально зупинюючись на певних особливостях фізичного процесу, його сприйняття та художнього використання як засобу виразності. Потрібно зауважити, що в приміщенні частина сигналу повертається до нас як відбиття високої середини у невеликих приміщеннях (зміна тембру, його об'єму, забарвленості) та низької середини і низьких — у великих приміщеннях (правда, у цьому разі з ревербераційним розмиттям та збільшенням гулкості). У відкритому просторі, з одного боку, звуки малої потужності не мають підсилення від відлунь, з іншого — звук завжди оточений певним середовищем, отож при віддаленні спрацьовує ефект маскуванню відповідно до рівня фону і його забарвлення. У певних випадках, як і з зображенням, під час туману звук також швидко згасатиме, «розчинятиметься у повітрі». Так само у заглушених приміщеннях слухач може відчувати незвичну для нього тишу. Певний час навіть існували хибні думки, що за годину перебування в безлунній камері можна з'їхати з глузду. Насправді це не так. Але її відвідувачі та космонавти спостерігали появу «дзвону» у вухах, чуття пульсації власної крові у скронях. Хоча багато інших звуків у власному тілі та по ньому ми чуємо інакше, ніж зовні: розчісування гребінцем, чищення зубів, гоління, навіть власний голос. Загалом же, звуки, що «розчиняються в повітрі», тобто у суцільній паузі для природного середовища, не є характерними. Іншу ситуацію маємо з тембрально ненасиченими (чистими) тонами та, навпаки, спектрально щільними, що наближені до білого шуму. Їх віддалення на слух ми визначаємо за поведінкою мінливих змін і прояву тональних ознак: наприклад, спокійний вітер, поривчастий, вітер у щілині та вітер із завірюхою тощо. Так само ми можемо за різкістю зміни руху та тембру відрізнити погойдування віття дерев від, наприклад, прибирання двору віником з такого віття. Віддалення-наближення предметів без зміни фази руху характерне для руху повітрям (наприклад, квадрокоптер). Решта рухів зазвичай «зустрічає» на шляху нерівномірність або зміну поверхні з відповідною зміною тембру. Ці зміни урізноманітнюють тембр (наприклад, кожного кроку), роблять індивідуальний відбиток, що вирізняє такі звуки від зацикленних технічно. Складніша ситуація зі спектрально бідним тембром. Тут слух самостійно «збагачує» його суб'єктивними гармоніками. Але на відстані до трьох метрів слухач практично не чує жодних змін, окрім незначної втрати рівня (голосності). Тому такі сигнали

потребують порівняння з оригінальним тоном або досвіду прослуховування для ідентифікації «далі/близько». Але якщо такий тон збагачений ревербераційним відлунням і відповідно змінює його барви від положення в просторі — це кардинально покращить визначення на слух віддалення. Чисті тони дратують слухача і викликають неприємні відчуття, бо мозок дезорієнтується в просторі й напружено аналізує найменші зміни, а це втомлює. Описані приклади ми називаємо глибинною локалізацією. Але спільне використання з амплітудним та фазовим панорамуванням значно покращує ефективність створеного ефекту віддалення. Також на процес кардинально впливає використання типу мікрофона. Наприклад, голосні звуки при віддаленні на кілька метрів практично не змінюють тембр і рівень. Але за умови використання динамічного мікрофона, порівняно зі слуховим відчуттям, зміни відбудуться значні. Так само різко змінюватиметься тембр при використанні гіперкардіоїдного мікрофона (інтернет-джерела в сленгових визначеннях використовують переважно російську кальку «мікрофон-пушка» або англійську версію «мікрофонний бум» — boom microphone), і практично незмінним він буде за умови використання неспрямованого мікрофона.

У просторовому кіно тривимірною передачею простору тісно пов'язана з технологією виробництва. Звісно, технічно маємо імітацію поведінки звуку (відлунь) у характерних приміщеннях/середовищах за допомогою імпульсного ревербератора. Але в реальному середовищі, окрім відлунь, супутні елементи тиші — випадкові звуки, шарудіння тощо — збагачують багатоскладову партитуру оточення. І зовсім складним завданням є імітація руху в приміщенні складної форми (такому, як печера, наприклад). Зміна характеристик відлунь від повороту голови/розташування, плановості, фактури повторюваних звуків (кроків тощо) найбільше є відчутною в просторовому звучанні як одночасне переміщення як об'єкта, так і зміни середовища. Ранні відбиття в ревербераційному відгуку ми сприймаємо як зміну забарвлення тембру основного джерела, а не відлуння і частину фону. Ну і, звісно, для забарвлення відлунь має значення співвідношення рівня фону, рівня сигналу і навіть психологічного сприйняття певного звуку.

Таким чином, відлуння для людини є одним з механізмів дистанційного визначення предметів та орієнтування у просторі. Відповідно, їх відсутність уповільнює розпізнання об'єктів, рух думки по невидимому простору. Тут ми також маємо

протилежний мозковий механізм об'єднання звуків, які належать зображенню і яких там немає (належать джерелам за кадром), в одну цілісну картину світу, тож можна підсумувати, що *акустичне середовище для людини є безперервною біологічною необхідністю*. Водночас, механізмом захисту від його втрати є слухові галюцинації (тобто відновлення психологічно комфортного довкілля) або реакція «браку звуку» у разі абсолютної паузи у фільмі або навіть зміни просторового звуку на монофонічний. Навіть у давні часи, під час демонстрації кіно з плівки, фоном звучав шум працюючого проєктора, котрий і забезпечував безперервність сприйняття екранного видовища впродовж усього сеансу, ілюзію тримірності звуку навіть у монофонічному форматі фільму. У сучасному кінотеатрі такий фон може створити певна кількість глядачів, що в «тихих» багатокomпонентних сценах знизить естетичне сприйняття (звук фільму «маскуватиметься» у хрумтінні поп-корну або в розмовах), але у разі переходів об'ємного звуку до площинного «згладить» або й знівелює різкість такої зміни.

Роль акустичного фону в багатьох фільмах виконує музика з неясною мелодикою та без яскравих ритмічно-гармонічних акцентів. На її тлі активні звучання наголошують зв'язок з екранною дією. Таким чином, штучність такого поєднання та співіснування реальних звучань, вписаних у музичну канву, глядача вже давно не дивує. Радше незвичною є відсутність музики на «бекграунді». Так вже сталося, що більшість фільмів «привчили» глядача до підказок розставлених акцентів до кульмінації — що відчувати. Це музичні хлібні крихти, за якими глядач впевнено прямує до вражень, на які розраховують режисер із продюсером. Таким чином, звукова палітра є дуже важливим містком між екраном і глядачем в ідеї, концепції, цілісності сприйняття всіх компонентів як цільного видовища, підсвідомої трансляції драматургічного розвитку, смислових та психологічних акцентів від режисера до глядача, місткості та однозначності характеристик звукозорових образів і персонажів фільму.

Загальна уява більшості про тло, фон зазвичай подібна до вишиванки, де тканина — тло, а вишивка — звукові ефекти. Але насправді, як вже вище було описано на прикладі одного предмета і відлунь у акустичному середовищі, це не так. Звук у кінотеатрі використовує реальний тривимірний простір, що заповнює глядацьку залу, але має ніби скляний купол звукової пасивності біля глядача (уявний комар не прилітає до його вуха).

Водночас, у VR індустрії, де глядач використовує навушники і теж використовується Dolby Atmos, такі ефекти не лише можливі, а й активно застосовуються. Особливо цікавим є застосування технологій у доповненій реальності, що демонструють різницю між колективним та індивідуальним переглядом. Якщо зважити, що високі та низькі частоти мають пряму дію на тіло людини, звуко-режисер дедалі частіше працює не з асоціативно-образним художнім мисленням, а є *конструктором мультисенсорного простору прямої дії на масового глядача (гіперреальності)*. Тому для кінематографа, як і для реального світу, чимдалі частіше постають питання акустичної та візуальної екології кіно. Імерсивність звукового простору фільму передбачає високу інформативність і достовірність картини, що повністю заглиблює глядача в центр насиченого акустичними подіями простору. Звукозорові симуляції — це повне занурення глядача у віртуальний світ, де переміщення, наближення, екранна дія реальні та відчутні. Відповідно, зображення для симуляції суб'єктивізується, розпадається на багато дрібних деталей, активного руху, різкого монтажу, що мало б спричинити втому глядача. Але глядач також адаптується до швидкої зміни кадрів і тембральних характеристик звуку. Фільми-атракціони, до яких ще у минулому столітті прогнозували втрату інтересу, магічним чином залишаються. Навіть формуються цілі франшизи творення фільмів на 70 років наперед про супергероїв (які демонструватимуть свої здібності-атракціони), концерни з виробництва ефектів мають черги з замовлень. Хоч і здається, що в звуко-шумових фактурах, як і в музиці, 7 нот вже давно використані в усіх комбінаціях, з'являються фільми, що знову нас дивують. Відповідно, поряд з термінами тембр і фактура (змінність тембрових констант при взаємодії з середовищем) слід застосувати аналогічний візуальному термін «текстура» для означення загальних характеристик середовища (фону). Отож *текстура* являє собою дискретне багатокомпонентне, часом метафоричне тло звукової картини, на фундаменті якої відбуваються варіативні звукові «події» — драматургічно пропрацьовані композиції звукових ефектів. Також для звукового дизайну А. Денікіним (2012) запропоновано використовувати термін «лаєрінг» (layering — багатопшаровість) — знову як технологічний аспект створення звукової доріжки (на противагу поліфонії пластів і контрапункту). Раніше цей «сендвіч» застосовували для синтезу незвичних звуків, як голоси динозаврів тощо. Але з розвитком мож-

ливостей програмного забезпечення, ви можете зазначити, які звуки хотіли б чути у атмосфері, й програма згенерує їх випадкову появу в просторі-часі необхідного фрагмента. Через тривимірність звуку насиченість «канви», загального плану є надлишковою, тому такий «конструктор» фонових ландшафтів є вдалою і швидкою замінною копійкою праці звуко-режисера. З іншого боку, надлишковість звуку створює ілюзію у глядача вибору сприйняття та інтерпретації звукових елементів. І прикладів такої поліфонічної багатопшаровості в кіно дедалі більше. Хоча тривалий час кіно в просторових системах піддавалося критиці саме через надлишковість звукової складової. Мозок справді сприймає лише певну частку з запропонованого. Але водночас лише з повнозвучної картини створюється враження реальності. Тому «пошук того єдиного, яскравого звуку, що передасть зміст епізоду, рису характеру, переломний поворот сюжету тощо» (Закревський Ю., 1988, с. 38–39), вибірковість елементів і функційність кожного з них — лише один зі шляхів, домінуюча необхідність якого лишилась у минулому.

Паралельним процесом до кіномистецтва є напрям так званої «конкретної музики» (де інструментами є частково чи повністю шуми) та ідея створення «звукових ландшафтів». Як музичний метод композиції конкретна музика розвивається з 1948 року з твору П'єра Шеффера «Залізничний етюд». Відомими також є такі композитори, як П'єр Анрі, Едгар Варез, Джон Освальд, Крістіан Феннес, Франциско Лопез, Ернесто Родрігес. П'єр Шеффер за освітою був, власне, не композитором, а звукоінженером. Працюючи з 1936 року у студії Французького радіо ORTF, почав експериментувати з пришвидшеним/заповільненим, в оберненому русі звучанням записів. Знаходив ритмічні та тональні взаємодії різних фактур з однієї сфери (як у першому творі — потягів) і надавав цим звучанням драматургічного розвитку та цілісної композиції. У 1960-х Реймонд Мюррей Шафер, композитор і професор канадського університету *Simona Frasers* запропонував ідею сприйняття людиною акустичного оточення як музичної композиції (Schafer R. Murray, 1994).

Штучно створене середовище для фентезі, космосу, підводного світу тощо вимагає від саунд-дизайнера фантазії й творчого пошуку. Віртуальне середовище фільму можна охарактеризувати як: імітаційне (реалістичне), композиційно штучно створене (емотивне, або чуттєве), персоніфіковане (суб'єктивне), інтегральний звуко-ряд (дієгетичне), гібридне. Гібридні середовища, мабуть,

найбільш поширена тенденція. «Різноманітно і по-багатому» зазвичай влаштовує середньостатистичного глядача, де у надлишковій звуковій картині ментальна навігація знайде «своє улюблене». Найяскравіше цей процес відбудеться при психо-фізіологічній теорії звукового вирішення фільму, де середовище має максимально емоційно впливати на глядача. Знаходження фактур і текстур, що психологічно викликають стресогенний стан — процес складний. Здивувати сучасного глядача непросто. Тут часто композиція звуків дуже схожа з музикою, може мати темпоритм, тональне забарвлення, тембральні та динамічні циклічні акценти тощо. Персоніфікований простір теж виклик для звукорежисера: світ глухих, дітей, емоційно-неврівноважених осіб чи осіб у певних станах залежності, божевілля, сновидіння тощо — досить тонка грань між амплітудно-частотним спотворенням, гіперболізацією та символізмом. Імітація передбачає не лише монтаж реальних і натуральних звучань, а й стилізацію загального акустичного звучання (вигаданого автором). Натомість у концепції звукового вирішення інтегрального звукоряду, окрім натуралістичної відповідності кадру, застосування технології чистового запису тощо, звукорежисер не лише імітує реальність, а намагається занурити глядача в симуляцію реальності. Але це прагнення правдивості, відповідності звуковій плановості та фізичному розташуванню в просторі, для того щоб у цей світ ви могли завдяки драматургічним ходам «увійти і заглибитись», вимагає максимально різноманітно «знімати» елементи звукового простору, працювати з деталями та акустичним середовищем.

Екологічний звуковий дизайн напрям акустичної екології, що вивчає вплив звуку середовища на людину, забруднення звуками ландшафту, вібрацій штучного й природного походження, якості відтворення звуку тощо, покликаний поліпшити акустичне оточення для комфорту та функціональної життєдіяльності людини (Schafér R. Murray, 1994). Комфортне сприйняття аудиторією звуко-акустичних рішень є цікавим напрямом як в адаптації штучних середовищ-ландшафтів (продумування інтонаційно-тембрового, сигнального оповіщення в залах очікування, освітніх закладах, метро, торгових центрах тощо не лише з точки зору комунікативно-соціальних функцій, а й естетично-почуттєвого сприйняття), так і перевірки створених симуляцій для ігр, інтерактивних інсталяцій, мультимедійних проєктів, телебачення та кіноіндустрії. Розкладення такого простору на основний тон (*keynote*), тональ-

ний центр композиції, звукові «мітки» циклічно змінні події композиції, що містять інформаційну складову про розташування об'єктів, часово-просторові, кількісні характеристики впізнаваних на слух за тембром звуків і текстур (як реверберація собору) та звукові компоненти притаманні екрану і, можливо, не характерні типовому звучанню цього середовища нециклічні одиночні звуки (проїзд машини в лісі, виклик мобільного телефону тощо). Досягнення екологічного дизайну в статистичному аналізі впливу звуко-шумової партитури є корисною для фахівців-звукорежисерів методикою для створення звукових ефектів й динамічних звукових середовищ.

Висновки. Останнім часом популярність модних квадрокоптерів принаймні розширила і подовжила, до прикладу, куценькі, так звані «заявочні», плани, а з ними й атмосферу та звуко-шумову партитуру. Відповідно, митці й глядачі звернули увагу на відмінність між українськими та закордонними звуко-зоровими ефектами і насиченістю партитури звучаннями. Маємо надію, що розглянуті аспекти природної притаманності багатокомпонентного середовища в безперервному русі як кінематографічній специфіці, так і біологічній потребі людини; складових якості звуку професійного продукту як передумови для системного колективного творення архітектоніки фільму (обговорення термінологічних колізій, технологій зведення) й уваги до бекграунду як до мистецького простору та засобу виразності; образного використання плановості звуків, тиші та пауз, інтеграційної властивості відлунь на мінливості тембру, музики як фону в композиційно-драматургічній будові, динамічного середовища дії та його особливостей в різних жанрах привернуть увагу фахівців і допоможуть у розв'язанні творчих завдань.

Бібліографія

- Бут О. В. (2007). *Звук як компонент образної структури фільму* / дис.канд.мист. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, рукопис. 196 с.
- Деникин, А. А. (2012). *Звуковий дизайн в кінематографі і мультимедіа*. Москва: ГИТР. 394 с.
- Деникин, А. *Профессия — дизайнер звука*. Відновлено з <http://prosound.ixbt.com/education/sound-design.shtml>
- Дружкін, Ю. С. (2011). *Техніка художественного транс: Художественная культура и технология формирования художественного мирозерцания*. Москва: ГИИ. 356 с.
- Закревський, Ю. А. (1970). *Звуковой образ в фильме*. 2-е изд. Москва: Искусство. 128 с.
- Козьоренко, Ю. И. (1988). *Звукозапись с микрофона*. 2-е изд. Москва: Радио и связь. 112 с.
- Трахтенберг, Л. С. (1972). *Мастерство звукооператора*. Москва: Искусство. 191 с.

Schafer, R. Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (VT): Destiny Books. 320 p.

References

But, O. V. (2007). *Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu* [Sound as a Component of image structure of a film] / Candidate thesis. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy, rukopys. 196 c. [in Ukrainian]

Denikin, A. A. (2012). *Zvukovoy dizayn v kinematografe i multimedia* [A sound design is in the cinema and multimedia]. Moscow: GITR, 2012. 394 p. [in Russian]

Denikin, A. *Professia — dizayner zvuka* [Profession — is a designer of sound]. DOI: <http://prosound.ixbt.com/education/sound-design.shtml> [in Russian]

Druzhkin, Yu. S. (2011) *Tekhnika khudozhestvennogo transa: Khudozhestvennaya kul'tura i tekhnologiya formirovaniya khudozhestvennogo mirosozertsaniya* [Technique of artistic trance : the Artistic culture and technology of forming of artistic world outlook]. Moscow: GII. 356 p. [in Russian]

Zakrevskiy, Yu. A. (1970). *Zvukovoy obraz v fil'me* [Sound image in the film]. Moscow: Iskusstvo. 128 p. [in Russian]

Kozurenko, Yu. I. (1988). *Zvukozapis' s mikroфона* [Audio recording from a microphone]. Moscow: Radio i sviaz'. 112 p. [in Russian]

Trahtenberg, L.S. (1972). *Masterstvo zvukooperatora* [The skill of the sound engineer]. Moscow: Iskusstvo. 191 p. [in Russian]

Schafer, R. Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (VT): Destiny Books. 320 p. [in English]

Oksana But

Sound background asan artistic means of expression of modern film

Abstract. The article explores several aspects of creating the sound atmosphere of the film as a basis, background for the main objects of the frame and events of the film from point of view of the spatial, psychological, emotional and immersive environmental properties and features of artistic expression. The composition and interaction of the components of the sound series, such as noise, sound, pause, echo, music, which forming a subject-acoustic sign or melodic-harmonic emotional atmosphere — silence. The transfer of psychological perception of the environment by the viewer is considered with special attention.

Keywords: sound effects, atmosphere, sound-noise score, sound landscape.

Бут Оксана Васильевна

Звуковой фон как художественное средство выразительности современного экранного произведения

Аннотация. В статье исследовано в нескольких аспектах создание звуковой атмосферы фильма как основы, фона для главных объектов кадра и событий фильма с точки зрения пространственных, психологических, эмоционально-иммерсионных, экологических свойств и особенностей художественной выразительности.

Ключевые слова: звуковые эффекты, атмосфера, звуко-шумовая партитура, звуковой ландшафт.

Nazar Mayboroda,
Senior Lecturer of Choreography and Stage Plastic
Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv .

Майборода Назар Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії та
сценічної пластики. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Майборода Назар Владимирович,
старший преподаватель кафедры хореографии и
сценической пластики. Киевский национальный
университет театра, кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого, Киев

TRENDS OF MODERN STUNT ART IN FEATURE AND GAME CINEMA

Abstract. *The purpose of the article* is to identify promising directions for the industry development on the basis of an analysis of modern trends in stunt art in feature films. **Research methods.** The systemic-historical method has been applied, which helped to consider stunt art as a complex dynamic subsystem of the film industry; the method of direct analysis, which contributed to the study of stunt scenes of modern fiction films as a system consisting of elements organized according to certain rules and laws, as well as identifying the individual construction of a trick; a method of simultaneous interpretation, the use of which made it possible to consider the visual text of stunt scenes as a sign system endowed with a certain meaning, which presupposes the identification of a bright author's individuality of the director and performer. **Scientific novelty.** The trends in the stunt art development in the context of the evolution specifics of the domestic and foreign film industry have been revealed and analysed; for the first time in Ukrainian art history, an attempt has been made to explore the specifics of staging stunt scenes in fictional films of the XXI century, extrapolating the characteristic features of postmodern culture to modern stunt art. **Conclusions.** The stunt art of the first decades of the 21st century is in constant search for ways of self-expression and self-determination in the forms of consciousness changed by the post-industrial culture philosophy. The study revealed that at the present stage of the film industry development in general and feature films in particular, the leading trends in stunt art are: enhancing the stuntness of the stunt; performing super-complicated stunts by actors (primarily, leading actors) without understudies; appeal to, dramatization in the process of staging stunt scenes.

Modern tricks reflect the stage in the mass culture development, due to the strengthening of the aesthetics of postmodern culture in the system of cinematography. The implementation by stunt stage directors of the spectacular component in the genre of fictional films is determined by the fundamental features of postmodernism is a gravitation towards dramatization, acting, sublimation of various techniques and styles, paradox and quotation.

The subject of next researches can be a study and understanding of the artistic value of stunt art in the context of the aesthetic principles of cinema in historical retrospect and at the present stage.

Keywords: stunt art, fictional films, stunts, entertainment, dramatization, postmodernism.

The relevance of research. The emergence and integration of new technologies into the art of cinema

of the XXI century determines the transformation of all branches of cinema, including the importance of

stunt art. Stunt scenes of various levels of complexity, developed taking into account the latest innovative achievements of science and technology, are actively used in modern feature films, because without them films would lose their relevance and a significant part of the visual effect.

The significant scale of the problems existing in the modern film industry and the fact that the leading directions of stunt art are in constant dynamics through the active development of innovative technical means significantly complicate attempts to determine the direction of its evolution. This actualizes the importance of identifying promising ways of developing the industry based on an analysis of modern trends in feature films.

Analysis of research and publications. The problem of the emergence and development of stunt elements in fictional films, which has a long history, attracts the attention of modern researchers. Among the latest scientific articles and studies devoted to the study of the specifics of the evolution of stunt art, we will name the works of A. Maslov-Lisichkin «Stunt schools in Soviet cinema» (Maslov-Lysyehkin, 2015, s. 288–291), «The origins and formation of stunt art» (Maslov-Lisichkin, 2015, s. 903–908). S. Kulikov and A. Podbereznoi «Cultural and historical time and visualization of a fencing duel in theater and cinema» (Kulikov, Podberezhnaya, 2016, s. 72–82), M. Terakopyan «Development of cinema imagery under the influence of computer technologies» (Terakopyan, 2008, s. 20), S. Khlystunova «Special effects in the artistic space of the film: history, current state, prospects» (Khlystunova, 2005, s. 27), in which scientists have considered some aspects of this issue.

However, the current state of affairs and promising trends in the development of stunt art in the XXI century. in the context of the evolution of cinematography did not receive adequate coverage.

The purpose of the article is to identify promising directions for the industry development on the basis of an analysis of modern trends in stunt art in feature films.

Presentation of the main material. The rapid and profound changes taking place in the modern world, which are usually described as the emergence of a global information society based on knowledge, became important factors that influenced the stunt art development in the late XX — early XXI century. The role, organizational forms and methods of functioning of stunt art in the film industry are changing. The modern stuntman is increasingly under the pressure of innovative development, in a situation where he is required not only to create and perform a trick,

but also to involve the latest technological developments in this process.

The philosophy of post-industrial culture, having influenced all branches of the socio-cultural and artistic life of a person, has led to unique transformations in the art of cinema.

For the cinematographic system of the late XX — early XXI century, which required renewal caused by the influence of post-industrial culture, the transformation of the foundations of imagery and representation of reality led to serious changes, since cinema in the process of historical development constantly evolved under the influence of social, moral, spiritual, cultural and other aspects, and also intersected with various literary and artistic practices. This effect has received a specific identification in stunt art.

First of all, one of the important factors in the stunt work development in feature films of the early 21st century was the creation of a new, extremely important type of representation of reality on the screen.

Spectacularity is an influential factor in the formation of mass culture of the XX-XXI centuries, occupying, for many objective and subjective reasons, the most important position in the spiritual and material activity of a person, at the present stage it expands the boundaries of aesthetic and communicative space. Due to the high scientific and technical rates of development of media technologies, screen arts receive unprecedented opportunities in the field of influencing the viewer; cinema provides a variety of expressive images and effective technologies that affect the formation of a worldview and cultural identity (Shultzman, 2012, p. Four, s. 31).

The phenomenon of entertainment is now taking on special significance as the basic aspects of cinematography are undergoing massive changes under the influence of the latest technological advances in the field of information and communication technologies. In the aspect of staging stunt scenes, these processes indicate an increase in the active interaction of a person with the surrounding reality and the environment of electronic communications, which is an integral part of socialization and affects the formation of a worldview.

The formation of entertainment in stunt art in accordance with the specifics of feature films provides for an active influence on the cultural identity of the viewer.

An influential tendency in the Western (in particular Hollywood) film industry is the performance of super-complex stunts by actors (primarily performers of the main roles) without understudies, for example, Daniel Craig in the episode «Casino Royale» of the

James Bond film franchise (2006) — a scene with the pursuit of one hero from terrorists at the beginning of the film and a fight on a construction crane arm; Tom Cruise in episodes of the «Mission Impossible» franchise «Phantom Protocol» (directed by B. Bjord, 2011) — is a trick with raising the outside of the windows of the Dubai Burj Khalifa; «A Tribe of Exiles» (directed by C. McQuarrie, 2015) — a stunt with the pursuit of an airplane, running along the surface of an airplane wing in motion and «flying» from its outer side, etc.; David Belem in the film «13th District» (2004) — the founder of parkour brought to life one of the most spectacular scenes of foot chase in the history of French cinema without the use of insurance. One of the striking examples of this trend in the conditions of the Ukrainian film industry three is the stunt activity of S. Yarmoshenko, the leading actor in the film «King Danilo» (directed by T. Khimich, 2018). Despite the fact that 40 stuntmen worked on the set of the historical action full of battle scenes (stunt director I. Yurchishin), the director invited the actor and professional stuntman S. Yarmoshenko, who had previously been approved as an actor's understudy A. Alekseev, for the role of Daniil Galitsky.

Despite the active use by blockbuster filmmakers of special (static and moving) computer-generated imagery (CGI) generated by three-dimensional computer graphics — for example, in the movie «Infinity War», the stunt episode of the duel between Iron Man and the Spider against Calla obsidian was filmed exclusively with the help of CGI (special effects are superimposed on the captured frames), it is no less popular at the present stage to perform a stunt by a stuntman using a minimum number of safety elements. This trend is even true for feature films, where the percentage of computer-generated images is extremely high. Among others, we will give an example of an episode from the movie «The Dark Side of the Moon» of the «Transformers» franchise (directed by M. Bay, 2011) is a scene with the city planning of characters in wing costumes performed by stuntmen live; shooting one of the most ambitious stunt scenes of the last part of the Batman trilogy «The Dark Knight Rises» (directed by K. Nolan, 2012), carried out without the use of graphics; the planning scene in *Riding the Wave* (2015), most of the spectacular stunts of the adventure film *Mad Max: Fury Road* (directed by J. Miller, 2015), masterful car stunts in the criminal-musical film «Baby Drive» (directed by E. Wright, 2017) and others.

In the domestic film industry, the level of use of computer-generated imagery is at an early stage, therefore, in the context of stunt art, the main empha-

sis is on the uniqueness and entertainment of the stunt. Among the feature films of the 2010s, high-quality and professional stunt scenes are distinguished primarily by films on historical themes, for example, the historical fantasy «The Watchtower» (directed by Y. Kovalev, 2017) based on the book of the same name by V. Rutkovsky; historical adventure drama about the head of the liberation movement of the Carpathian rebels Aleksey Dovbush «Legends of the Carpathians» (directed by S. Skobun, 2018), a screen version of the historical story of the same name by I. Franko «Zakhar Berkut» (director Seitablaev, 2019). The stunt directors D. Ryzhim and P. Avilov (founders of the Stuntalot crew) recreated the military equipment of the times of epic heroes (X-XI centuries), the antifeudal national liberation movement of the 18th century and the traditional battles of the Mongol horde led by Khan Burunda and developed tricks unique in style, in which leading foreign experience, innovative technologies and own experience are combined with elements of Ukrainian traditional combat culture (Kryzhanivska, 2019).

Based on the art history analysis of stunt scenes of feature films of foreign and Ukrainian production in 2000–2020 we can conclude that one of the most promising trends in stunt art of the 21st century is the dramatization of stunts, which occurs primarily at several levels:

- dramatic level (internal convention, expressed by the peculiarities of the acting and the structure of the trick);
- the visual level (external convention, expressed by integrating characteristic semantic elements into a figurative series), in particular, by means of changing plans, accents on certain parts of the body, etc.; a movable camera, following the character, presents the viewer tricks from different points, during editing panoramic shots are interspersed with large details, a dynamic tempo is built up, which enhances the dramatic effect and dictates the logic of the viewer's perception.

Due to the joint origins of the theater and cinema entertainment culture, modern stunt episodes use various techniques of live acting plastics, compositional solutions for staging mise-en-scenes, lighting principles, color accentuation, etc. in order to create a brighter external drawing.

Conclusions. The stunt art of the first decades of the 21st century is in constant search for ways of self-expression and self-determination in the forms of consciousness changed by the philosophy of post-industrial culture. The study revealed that at the present

stage of development of the film industry in general and fiction films in particular, the leading trends in stunt art are: enhancing the stuntness of the stunt; performing super-complicated stunts by actors (primarily, leading actors) without understudies; appeal to dramatization in the process of staging stunt scenes.

Modern tricks reflect the stage in the mass culture development, due to the strengthening of the aesthetics of postmodern culture in the system of cinematography. The realization by stunt stage directors of the spectacular component in the genre of fictional films is determined by the fundamental features of postmodernism — the gravitation towards dramatization, acting, sublimation of various techniques and styles, paradox and quotation.

The subject of next researches can be a study and understanding of the artistic value of stunt art in the context of the aesthetic principles of cinema in historical retrospect and at the present stage.

References

- Kryzhanivska, T. (2019). *Koly kholone popkorn: tradytsii ta suchasnist boiovoho kino* [When popcorn cools: traditions and modernity of combat cinema]. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/10/15/233614/> [in Ukrainian]
- Kulikov, S., Podberezhnaya, A. (2016). Kulturno-istoricheskoe vremya i vizualizatsiya fehtovalnogo poedinka v teatre i kinematografe [Cultural and historical time and visualization of the fencing podinka in theater and cinema]. *Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University*. Series: Humanities and Social Sciences. S. 72–82. [in Russian]
- Maslov-Lisichkin, A. O. (2015). Istoki i stanovlenie kaskaderskogo iskusstva [The origins and formation of stunt art]. *Young scientist*. Issue 7 (87). S. 903–908. [in Russian]
- Maslov-Lysichkin, A. A. (2015). Kaskaderski shkoly v radianskomu kinematohrafi [Stunt schools in Soviet cinema]. Art education in the cultural space of Ukraine in the XXI century: Coll. materials Int. scientific-creative Conf., Kyiv, Odessa, April 28–30, 2015. Kyiv: NACCKiM. S. 288–291. [in Ukrainian]
- Terakopyan, M. L. (2008). *Razvitie kinoobraznosti pod vliyaniem kompyuternykh tehnologiy* [Development of cinematography under the influence of computer technologies]: (Abstract.

- Master's thesis 17.00.03). All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov. Moscow. S. 20. [in Russian]
- Khlystunova, S. V. (2005). *Spetsialnyie efektyi v hudozhestvennom prostranstve filma : Istoriya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy* [Special effects in the artistic space of the film : History, current state, prospects]: (Abstract. Master's thesis 17.00.09). Russian Institute of Cinema History. St. Petersburg. S. 27. [in Russian]
- Shultzman, P. E. (2012). *Fenomen zrelischnosti v programmah realiti-shou: opyt iskusstvovedcheskogo issleddovaniy* [The phenomenon of entertainment in programs of reality shows: the experience of art research]: (Abstract. Master's thesis 17.00.03). Institute for advanced training of workers of television and radio broadcasting. Moscow. S. 31. [in Russian]

Бібліографія

- Крижанівська, Т. *Коли холоє попкорн: традиції та сучасність бойового кіно*. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/10/15/233614/> (дата звернення : 2 грудня 2020).
- Куликов, С., Подбережная, А. Культурно-историческое время и визуализация фехтовального поединка в театре и кинематографе. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. С. 72–82.
- Маслов-Лисичкин, А. О. Истоки и становление каскадерского искусства. *Молодой ученый*. 2015. № 7 (87). С. 903–908.
- Маслов-Лисичкин, А. О. Каскадерські школи в радянському кінематографі. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття*: 36. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. Київ : НАККіМ, 2015. С. 288–291.
- Теракопьян, М. Л. *Развитие кинообразности под влиянием компьютерных технологий*. Автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.03. Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова. Москва, 2008. 20 с.
- Хлыстунова, С. В. *Специальные эффекты в художественном пространстве фильма : История, современное состояние, перспективы*. Автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.09. Российский институт истории кино. Санкт-Петербург, 2005. 27 с.
- Шульцман, П. Э. *Феномен зрелищности в программах реалити-шоу: опыт искусствоведческого исследования*. Автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.03. Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. Москва, 2012. 31 с.

Майборода Назар Володимирович

Тенденції сучасного каскадерського мистецтва в художньо-ігровому кіно

Анотація. У статті на основі аналізу сучасних тенденцій каскадерського мистецтва в художньо-ігровому кіно зроблено спробу виявити перспективні напрями розвитку галузі. При цьому застосовано: системно-історичний метод, що посприяв розгляду каскадерського мистецтва як складної динамічної підсистеми кіноіндустрії; методи прямого аналізу, що посприяло дослідженню трюкових сцен сучасних художньо-ігрових фільмів як системи, яка складається з елементів, організованих за певними правилами та законами, а також виявлення індивідуальної побудови трюку; метод одночасної інтерпретації, застосування якого дало змогу розглянути візуальний текст трюкових сцен як наділену певним сенсом знакову систему, що передбачає виявлення яскравої авторської індивідуальності постановника та виконавця.

Ключові слова: каскадерське мистецтво, художньо-ігрове кіно, трюки, видовищність, театралізація, постмодернізм.

Майборода Назар Володимирович

Тенденции современного каскадерского искусства в художественно-игровом кино

Аннотация. В статье на основе анализа современных тенденций каскадёрского искусства в художественно-игровом кино сделана попытка выявить перспективные направления развития отрасли. При этом применены: системно-исторический метод, который помог рассмотрению каскадёрского искусства как сложной динамической подсистемы киноиндустрии; метод прямого анализа, который способствовал исследованию трюковых сцен современных художественно-игровых фильмов как системы, состоящей из элементов, организованных по определенным правилам и законам, а также выявлению индивидуального построения трюка; метод одновременной интерпретации, применение которого дало возможность рассмотреть визуальный текст трюковых сцен как наделенную определенным смыслом знаковую систему, что предполагает выявление яркой авторской индивидуальности постановщика и исполнителя.

Ключевые слова: каскадёрское искусство, художественно-игровое кино, трюки, зрелищность, театралізація, постмодернізм.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Оніщенко Олена Ігорівна,
заслужений діяч науки і техніки України, доктор
філософських наук, професор, завідувач кафедри
суспільних наук. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Онищенко Елена Игоревна,
заслуженный деятель науки и техники Украины,
доктор философских наук, профессор,
заведующая кафедры общественных наук.
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Helena Onishchenko,
Honoured Worker of science and technique of
Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Manager of Social Sciences Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

МЕТАМОДЕРНІЗМ: ТЕОРЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ «ФІГУРА ФІЛОСОФІЇ»?

Анотація. У статті розглянуто феномен «метамодернізму», що його окремі європейські культурологи оцінюють як черговий етап у русі «модернізм — постмодернізм — пост + постмодернізм — метамодернізм». Окреслено напрями впливу «метамодернізму» на сучасне мистецтво, представники якого використовують «нову естетичну чуттєвість» — *quirku*. Водночас, слід враховувати, що широке коло питань, пов'язаних з теоретичним осмисленням означених трьох етапів, які передують «метамодернізму» до сьогодні перебувають у дослідницькому просторі, оскільки їх інтерпретація зберігає «білі плями».

Ключові слова. Метамодернізм, постмодернізм, пост + постмодернізм, «Фігура Філософії», періодизація, історичність, історія «часова» та «просторова», постіронія, цитування, самоцитування, *quirku*, естетична чуттєвість.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Поштовхом і до написання цієї статті, і до формулювання її назви, став збірник «Метамодернізм. Історичність, Афект та Глибина після постмодернізму» (2020), що вийшов у серії «Фігури Філософії» видавництва «Панглосс» групи компаній «РІПОЛ-класик». Саме формально-логічна структура «фігура філософії» і спонукала нас задіяти її у назві статті. Враховуючи обсяг матеріалу, накопиченого, передусім, у європейській філософії та культурології, у цій статті ми зосередимо увагу лише на кількох аспектах, а саме: дискусійність ідеї «метамодернізм», тлумачення пре-

фікса «мета», специфіка періодизації означеного феномену, фактор історичності та оцінка «*quirku*» як «естетичної чуттєвості». При цьому ми залишаємо за собою право і надалі продовжити наші наукові розвідки на теренах «метамодернізму».

Специфічність ситуації з «метамодернізмом» полягає у тому, що, з одного боку, він є теоретичною реальністю, оскільки від 2000 року, так чи інакше, задіяний у теорії постмодернізму, а з другого — це один з прикладів «ігор розуму», які виявилися вельми популярними наприкінці ХХ століття. Аби показати й підтвердити теоретичну реальність «метамодернізму», його, на нашу

думку, потрібно «вписати» в логіку становлення «постмодернізму» — останнього етапу цієї тенденції культуротворення. Як свідчать публікації останніх років, прибічники «метамодернізму» не відокремлюють цей феномен від загального руху філософських чи естетико-художніх шукань, передусім, у просторі європейського культуротворення, починаючи з середини 70-х років XX століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки в українській гуманістиці естетико-мистецтвознавчий «зріз» «метамодернізму» розглядається, фактично, вперше, авторка статті вважає принципово важливим проаналізувати й оцінити «за» і «проти» теоретичних висновків Робіна ван дер Аккера (перекладач не уважно поставився до прізвища Аккера, періодично замінюючи «дер» на «ден» — *О.О.*) та Джеймса МакДауелла — послідовних прихильників «метамодернізму».

Окрім означеного, авторка статті спиралася, з одного боку, на публікації, пов'язані з аналізом та оцінкою «постмодернізму», а з другого — представила наявні інтерпретації префікса «мета» (Д. Кучерук).

Як відомо, дослідницький простір, зорієнтований на аналіз культурологічного, естетичного та мистецтвознавчого аспектів «постмодернізму», в українській гуманістиці достатньо широкий, що потребує систематизації нинішніх напрацювань. О. Оніщенко позитивно оцінює і наукові розвідки, так би мовити, «першої хвилі» — Т. Гуменюк, І. Зубавіна, В. Личковах, О. Соболь — і ті, що здійснені в умовах двох десятиліть XXI століття — Н. Белова, О. Геращенко, Н. Жукова, Л. Левчук, О. Мусієнко, М. Погорілова, Ю. Сабадаш, І. Сайтарли, К. Станіславська, Г. Чміль.

Мета статті. Окресливши «проблемне поле» «метамодернізму» — чергового етапу у русі «модернізм — постмодернізм — пост+постмодернізм», постає реальна необхідність розглянути його естетико-мистецтвознавчий аспект у контексті наріжних тенденцій розвитку мистецтва перших десятиліть XXI століття.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, задля окреслення «проблемного поля» «метамодернізму» слід відтворити основні тенденції становлення й розвитку постмодернізму. Поділяючи позицію Л. Левчук щодо передісторії постмодернізму, ми вважаємо доречним серед дискусійних питань визнати такі: «хронологію становлення постмодернізму, специфіку взаємодії «модернізм — постмодернізм», термінологічні розбіжності, теоретичне насичення постмодер-

ністських процесів, специфіку естетико-мистецтвознавчої модифікації постмодернізму» (Левчук, 2010, с. 428).

Чітко сформульована низка дискусійних питань, дала можливість — приблизно — за тридцять років до кінця XX століття окреслити межі «постмодернізму» й безпомилково визначити сутнісний характер світових культуротворчих процесів: «Так, у 1974 р. на сторінках американського журналу “Commentary” розгорнулася дискусія на тему “Культура і поточний момент”, під час якої точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви “масової”, “антагоністичної”, “елітарної” та “авангардної”» (Левчук, 2010, с. 429). Л. Левчук наголошує, що позицію захисту концепції «антагоністичної культури» як складової модернізму (Л. Тріллінг) було спростовано концепцією «естетичного виміру культури» (Г. Маркузе).

Наразі, на особливу увагу заслуговує теза щодо «естетичного виміру культури», що має як самоцінне значення, так і здатна виступати структурною складовою «одномірної людини» — вкрай популярної ідеї німецько-американського філософа, соціолога, послідовного критика західної цивілізації Герберта Маркузе (1898–1979). Відштовхуючись від неї, вчений у середині XX століття «спрогнозував» новий тип людини, сутність якого полягала в «одномірності», тобто подібності рис, якостей та бажань різних осіб, а не в їхній яскраво вираженій індивідуальності. Власне, саме Г. Маркузе окреслив, так би мовити, американські підходи до постмодернізму, які слід було узгодити із французькою моделлю, оскільки її прибічники — завдяки монографії Ж. Ф. Ліотара «Постмодерний стан» (1979) — вже оперували поняттям «доба постмодернізму».

Слід зазначити, що Ж.-Ф. Ліотар мав усі підстави вживати поняття «доба постмодернізму», оскільки у першій половині 80-х років XX століття вже робилися цілком усвідомлені спроби застосування «постмодернізму», для якого властива необмежена кількість філософських дискурсів, самовираження автора, спроба оволодіти такими творчо-пошуковими станами, як «нарративізм» та «деконструкція», нарощування нового понятійно-категоріального апарату, що — сукупно — націлювало на осмислення філософських проблем, а це, на думку, Л. Левчук засвідчувало «трансформування соціокультурного феномену у світоглядний».

При цьому виявилось, що світоглядний аспект «постмодернізму» досить виразно демонструє себе в мистецтві, різні види якого, передусім

література та кінематограф, здатні до авторських інтерпретацій «постмодерністської естетики». Це спричинило несподіваний парадокс, на який слід обов'язково звернути увагу. Він полягав у тому, що теоретичне обґрунтування «постмодернізму» відбувалося, по суті, паралельно зі створенням літературно-кінематографічних зразків, які сьогодні «зараховуються» до надбань саме постмодерністської естетики: художнє мислення митців, спираючись на потенціал інтуїції або на їхню здатність до передбачення, випереджало теоретично аргументовані засадні принципи «постмодернізму».

Цю тезу переконливо підтверджують, з одного боку, життєво-наукові шляхи теоретиків європейського «постмодернізму», що їх ми реконструюємо у хронологічному підході — М. Фуко (1926–1984), Ф. Гваттарі (1930–1992), Ж. Дельоз (1925–1995), Ж.-Ф. Ліотар (1924–1998), Ж. Дерріда (1930–2004), а з другого — літературна спадщина Б. Віана (1920–1959), який пішов з життя, не здогадуючись, що стане класиком постмодерністської літератури та музики, М. Павича (1929–2009), У. Еко (1932–2016) — письменників, котрі розпочали експериментувати як з «текстом», вважаючи його самостійним компонентом художнього твору, так і з «формою», що в їхніх романах набула принципового оновлення.

У перспективі часу стало очевидним, що елементи «шизоаналізу», обґрунтовані Ф. Гваттарі, наявні вже в «Піні днів» Віана і як демонстрація потенціалу художньої форми з'явилися раніше, ніж означене поняття набуло теоретичного визнання. Те саме стосується і понять «деконструкція» та «цитуння», наявність яких у контексті художнього та теоретичного мислення 50–90-х років, по суті, збігається, перехресується, рухаючись подекуди в єдиному напрямі. Тож навряд чи колись вдасться чітко відповісти на питання: хто ж власне у цьому процесі був першим?

У надрах початкового етапу творчих експериментів досить швидко сформувалася нова манера письма, заявлена у чотирьох романах — «Слухай пісню вітру», «Пінбол, 1973», «Полювання на вівці», «Денс. Денс. Денс!» створених видатним японським письменником Харукі Муракамі впродовж 1979–1981 років. Ці твори, об'єднані письменником у «Тетралогію про Шура», реконструюють і соціокультурний, і філософський у форматі дискурсу, і світоглядний зрізи, тобто демонструють певну цілісність у естетико-художньому осягненні світу.

Творчість Муракамі в умовах початку ХХІ століття — «Кafka на пляжі» (2002), «Після тем-

ряви» (2004), «Вбивство командора» (2017) — підтвердила, що художні засади «постмодернізму» мають внутрішній потенціал і, вочевидь, сприяють його творчим пошукам.

Розмисли з приводу естетико-художніх надбань Муракамі, на нашу думку, дотичні й до творчого шляху Мішеля Уельбека — відомого французького письменника, кінорежисера та теоретика літератури. На літературних теренах він з'явився пізніше свого японського колеги, проте від своїх перших романів — «Розширення простору боротьби» (1994), «Елементарні частинки» (1998) — до таких беззастережних надбань постмодерністської літератури як «Можливість острова» (2005) чи «Покірливість» (2015) — несподіваність у представленні змістовно-формальних спрямувань конкретних творів викликає широкий інтерес і у критиків, і у читачів.

Нормативи статі не дають нам можливості розгорнути, так би мовити, фактологічну історію «входження» засад «постмодерністської естетики» в європейський культурний простір, проте ми не можемо оминати увагою постать Пітера Грінуєя — видатного англійського кінематографіста, який від фільмів «Контракт рисувальника» (1982), «Дитя Макона» (1993), «Інтимний щоденник» (1995) до масштабної стрічки «Таємниця “Нічного дозору”» (2007) впевнено створює «постмодерністський» кінематограф, експериментуючи з «поліжанровістю», «полістилізмом», «деконструктивізмом», «колажністю» та подекуди демонструючи можливості не стільки «цитуння», скільки «самоцитуння», яке дає змогу скорегувати «авторське бачення» естетико-художнього вирішення певного епізоду.

Не заперечуючи права будь-якого митця на «самоцитуння», що його можна розглядати як шлях удосконалення власного твору, експериментування з «цитунням» є досить неоднозначним засобом «постмодерністської» естетики. Про це, зокрема, свідчить досвід «цитуння» скульптур Мікеланджело «Раби», створених ним упродовж 1513–1534 років. Під назвою «Раби # В 8 — 6 — 0» геніального італійця «процитунняв» Девід Квайола — англійський скульптор італійського походження. На нашу думку, його експериментування і з творами Мікеланджело, і з шедеврами античності є доволі несподіваним, що стимулює до дискусії.

Наразі, парадокс теоретичної ситуації, яка, певним чином, відбивається і в практиці сучасного мистецтва, полягає в тому, що одна частина філософів та культурологів упродовж останніх двох

десятиліть ХХ століття активно оперує поняттям «постпостмодернізм: post + post = минуле, яке бачимо в напрацюваннях В. Бичкова, Ю. Єрохіної, Н. Маньковської, О. Павлова, В. Сербінської. Інша ж частина науковців фактично залишає поза увагою феномен «пост + постмодернізму», вважаючи його штучною конструкцією, і намагається довести, що сучасна культура перебуває у просторі «метамодернізму» — нового етапу у русі ортодоксального «модернізму».

Оскільки «пост + постмодернізм» виявився, можливо, і необхідною, проте досить штучною конструкцією, що, на нашу думку, була введена в теоретичний ужиток задля констатації факту як вичерпаності «постмодернізму», так і необхідності зафіксувати цю «вичерпаність», спрямовуючи наукові розвідки на окреслення подальших шляхів культуротворення в умовах перших десятиліть ХХІ століття, «метамодернізм», що справедливо фіксує О. Павлов, може розглядатися як необхідна складова в аналізі розвитку «постмодернізму». При цьому слід враховувати певний момент, а саме: «...метамодернізм стоїть на плечах інших авторських концепцій — як постмодернізму, так і постпостмодернізму» (Павлов А., с. 13).

Слід наголосити, що прагнення ввести в теоретичний ужиток поняття «метамодернізм», які розпочалися від 2000-го року, примусили науковців не тільки — і не стільки — визначити різницю між модифікаціями «модернізм — постмодернізм», корегуючи їх дотичними термінами зразка «ультрамодернізм», «неомодернізм», «гіпермодернізм», «трансмодернізм», що представлені в наукових розвідках Дж. Александера, М. Оже, Д. Кука, А. Крокера, Дж. Деннінга, а й проінтерпретувати багатозначність префіксу «мета — від лат. meta — ціль».

Префікс «мета» має достатньо тривале, так би мовити, теоретичне, життя, адже першим його використав Платон. Розкриваючи суть поняття «метамодернізм», О. Павлов констатує необхідність чітко окреслити значення саме префікса «мета», який для прихильників «метамодернізму» фіксує одразу три модуси: першим серед них «є «поряд» з (пост)модернізмом, онтологічно «між» постмодернізмом та модернізмом й історично «після» (пост)модернізму». «Метамодерністи», на цьому О. Павлов робить особливий наголос, також «використовують слово «поміж» («metaxu» ... «метаксис»), тобто буквально «буття поміж» (Павлов, с. 15).

Наразі ми лише фрагментарно представляємо ті термінологічні розвідки чи уточнення, що пов'язані з обґрунтуванням поняття «метамодер-

нізм». Пошуки, на яких нами акцентується увага, є свідченням і дискусійності поняття, що вводиться в теоретичний ужиток, і його неоднозначності, адже префікс «мета» — у даному разі — не стільки прояснює ситуацію, скільки виявляє її суперечності. На нашу думку, вводячи в ужиток поняття «метамодернізм», специфіка якого визначається завдяки модусам «мета», слід враховувати, що цей префікс досить широко задіяний в сучасній гуманістиці: метаестетика, металогіка, метамова, метатеорія, метафізика (*Філософський Енциклопедичний Словник*, 2002, с. 371–372).

В означеному контексті доцільно звернути увагу на дослідження Дмитра Кучерюка (1932–2009), який розглядав естетичну науку як «метатеорію мистецтва», концентруючи увагу не стільки на префіксі «мета», скільки на методологічних засадах аналізу мистецтва, при якому «мета» виконує роль систематизатора «концептуальних складових теорії мистецтва» (Кучерюк, 2010, с. 121).

Концепція Д. Кучерюка ґрунтується на принципово важливому факторі — констатації структурної складності мистецтва, яке має, так би мовити, неоднорядкову систему видів, що вимагає самостійного аналізу, оцінки та теоретичного узагальнення специфіки розвитку живопису, музики, хореографії, театру чи кінематографа. Д. Кучерюк розглядає кожний вид мистецтва як «частину цілого», а «необхідність розщеплення цілого» породжує «небезпеку інтерпретаційної заданості, схеми або редукціонізму, оскільки трансформований в окремі складові твір чи функція мистецтва перестають бути тим, чим вони є в безпосередньому сприйнятті і співтворчості» (Кучерюк, с. 122).

На думку Д. Кучерюка, «вивчення мистецтва як внутрішньої самодостатньої системи та дослідження входження мистецтва в зовнішній світ», вимагає присутності в теоретичному процесі іншої цілісної системи, яка скеровує «мікро- і макроструктури мистецтва», де означену роль здатна виконати естетика, яка і є метатеорією мистецтва (Кучерюк, 2010).

Позиція Д. Кучерюка, вочевидь, є суголосною науковим розвідкам європейських культурологів, які (від початку ХХІ століття), обґрунтовуючи поняття «метамодернізм», з одного боку, наголошують на дослідницькій значущості префікса «мета», а з другого — намагаються подолати його суто формальну наявність у сучасній гуманістиці, аргументуючи важливість опертя «мета» — модернізму» на вагомій теоретичні чинники.

Хоча прибічниками «метамодернізму» ці «чинники» оцінюються неоднозначно, у просто-

рі дискусій щодо перспектив «постмодернізму» можна окреслити і цілком слушні підходи, які дещо корегують ситуацію, що склалася. Один з підходів послідовно відстоює відомий нідерландський культуролог Робін ван дер Аккер, який у своїх наукових орієнтирах, передусім, спирається на публікації Френсіса Фукуями — автора проблемної статті «Кінець історії?» (1989), після якої він видав низку праць, що перегукуються з означеною статтею, проте, без знаку запитання наприкінці, мають констатуючий характер: кінець історії. Після виходу друком книги Фукуями «Кінець історії і остання людина», теоретик спробував відтворити логіку «руху Історії» між 1989-м та 2005 роками. Так, наприкінці ХХ століття йому здавалося, що в той момент, коли «завалилася комуністична імперія», Історія з великої літери — тобто не просто хронологія поточного часу, але хроніка еволюційного процесу людства — припинила своє існування» (Аккер ван дер Р., Вермюлен Т., 2010, с. 39).

У названій нами книзі Фукуями, оприлюдненій у 2005 році, констатувався як остаточний кінець історії, так і «впевнена перемога ліберальної демократії». Однак, період між 2005-м та 2012 роками спонукав його до перегляду своєї позиції і визнання, що сьогодні, «з висоти пройдених років, говорити про кінець Історії було передчасним» (Аккер ван дер Р., Вермюлен Т.). Відтак самоспростування означених концептуальних засад було здійснено Фукуямою у статті «Майбутнє Історії» (2012), що вийшла друком у «Foreign Affairs».

Залучаючи до аналізу прогностичні ідеї Фукуями, Аккер, однак, ставиться до них вкрай обережно і не підтримує його «еквілібрізм» з історією, незалежно від того, писатиметься це слово з великої чи малої літери. Водночас, нідерландський культуролог, аргументуючи правомочність поняття «метамодернізм», апелює саме до історії як «хронології поточного моменту» і обирає «історичність» в її «метамодерністській» моделі, де відбувається і підтримується — особливо, коли йдеться про мистецтво, — змішування сучасного, минулого й майбутнього, що, на його думку, з одного боку, є створенням історії, а з другого — впливає на її сприймання. Характеризуючи «новий метамодерністський режим історичності», Аккер наголошує, що така модель «не оминає увагою ані минуле, ані майбутнє, дозволяє повернутися «у власне стійло», чим відкриває можливості для минулого, так само, як і для якихось варіантів майбутнього (тобто існує «поряд» або «серед» остаточно завершених чи тих почуттєвих структур,

які тільки-но зароджуються)» (Аккер ван дер Р., 2020, с. 88).

Окрім «обережності», вже відзначеної нами, Робін ван дер Аккер знайшов і інші, так би мовити, запобіжники, які мали допомагати пояснювати «за» і «проти» фукуямівського використання історії взагалі й метафори «кінець Історії», зокрема. Наразі нідерландський культуролог апелює до логіки аналізу феномену «історичність» відомого американського філософа та літературознавця Фредеріка Джеймсона, який, загалом приймаючи позицію Фукуями, звертає увагу на зовсім несподіваний аспект, а саме: історія це не лише «час», а й «простір». Залучення в контекст полеміки щодо «кінця Історії» константи «простір» Аккер оцінює як «один з найелегантніших діалектичних поворотів Джеймсона», який артикулював, що «описаний Фукуямою «кінець історії», має на увазі зовсім не Час, а, швидше, Простір» (Аккер ван дер Р., 2020, с. 85–86).

Ф. Джеймсон, не поділяючи теоретичної метафоричності Ф. Фукуями, переносить сконструйовану ним метафору у вимір цілком реальних речей, а саме: аналізує принаймні дві «мутації капіталізму», які вплинули як на матеріальне становище людей, так і на їхні ідеологічні уподобання. Серед цих «мутацій» Ф. Джеймсон особливу увагу приділяє «повному поглинанню культури логікою споживання» (Аккер ван дер Р., 2020, с. 86).

На нашу думку, найбільш вражаючим у тезах американського філософа є поєднання понять «логіка» та «споживання». Здавалося, слід було б говорити про логіку розвитку культури, проте Джеймсон — свідомо чи інтуїтивно — продовжує розмисли Г. Маркузе щодо «одномірної людини», для якої «споживання» є й ідеалом, і метою особистісного існування. Натомість культура, не маючи засобів опору, залишається у просторі того, що «поглинається» в процесі споживання. Якщо ж культуру поглинуло споживання, що залишається у просторі, який колись їй належав?

Відтак запропоновані розмисли, з одного боку, спрямовані на реабілітацію історичності, а з другого — реальний потенціал «метамодернізму» виявляється через ті «елементи», котрими володіє мистецтво: структура почуття, що тільки зароджується, специфічні текстуальні деталі, естетичні стратегії, нові естетико-художні подразники, якими оволодівають окремі види мистецтва, зокрема кінематограф.

Слід наголосити, що хоча прихильники «метамодернізму» у площину власних теоретичних розмислів намагаються включати якомога більше

видів мистецтва, лише матеріал, пов'язаний з кінематографом, можна вважати концептуалізованим. Це переконливо ілюструє позиція МакДауелла — англійського «(кіно)критика» (МакДауелл Дж., 2020, с. 95) — саме так він себе позиціонує, який балансує між позицією прихильника чи опонента «метамодернізму».

Так, Джеймс МакДауелл, зосереджуючи увагу на феномені «quirky», інтерпретує його так:

«...це естетична чуттєвість, яка дає нам щось схоже на корисну лупу, що дає змогу <...> роздивитися елементи сучасної культури — особливо в американському кінематографі, — для яких, можна припустити, властивий схожий підхід у плані стилю, тематичних інтересів, сатиричного звернення і тону». (МакДауелл Дж., 2020, с. 94).

У статті «Quirky Culture: Tone, Sensibility and Structure of Feeling» (2016) англійський кінокритик розвинув ті ідеї, які були закладені в його публікаціях 201–2012 років і показав, що елементи «quirky — культури» можна спостерігати і в інших видах мистецтва, які МакДауелл називає «новими культурними формами», а саме: «телебачення (серіали «Мертві до запитання», «Новенька», «Політ конкордів» і їм подібні); музика інді (у т. ч. Суфьян Стівенс, Джеффри Льюїс та ін.); «альтернативна» стендап-комедія (Демітрі Мартін Джозі Лонг та ін.); деякі аспекти сучасної художньої літератури» (MacDowell James, 2016, с. 87). Зрештою, англійський теоретик визнає, що найвиразніше «quirky» виявляє себе в сучасному кінематографі, незалежно від того, інтерпретується цей феномен як «естетична чуттєвість» чи як «нова культурна форма».

Ілюструючи наявність «quirky» у фільмах, які вийшли на екран, Дж. МакДауелл називає з десятка більш-менш відомих імен кінорежисерів — Уес Андерсон, Мішель Гондрі, Спайк Джонс, Міранда Джулай, Джерел Хесс, Чарлі Кауфман, Майк Міллс, які від кінця 90-х років ХХ століття до 2015 року зняли «Баффало 66» (1998), «Кохання, що збиває з ніг» (2002), «Ларс і справжня дівчина» (2007), «Паперове серце» (2009), «Безпека не гарантується» (2012), «Неймовірне життя Уолтера Мітті» (2013) та низку інших, перелік яких ми обмежили, враховуючи нормативи статті.

Водночас, серед оприлюднених МакДауеллом імен кінорежисерів, особливу увагу слід звернути на прізвище Мішеля Гондрі, стрічки котрого, практично, усіма критиками, які цікавляться творчістю цього митця, оцінюються як постмодерністські: «Тваринна натура» (2001), «Вічне сяяння чистого розуму» (2004), «Ми і я» (2012). Аж ніяк не

намагаючись дискутувати з цими оцінками картин французького кінорежисера, оскільки ми так само атрибуємо їх як постмодерністські, наголосимо на іншому, а саме: долучивши прізвище М. Гондрі як до творців «метамодерністичної» моделі культури, так і представивши його як одного з прибічників «quirky» — естетичної чуттєвості, — МакДауелл визнав, що в межах кінематографа процес трансформації від постмодернізму до метамодернізму вже відбувся.

Окрім цього, принципово важливим є і той факт, що означена трансформація — в просторі творчості Гондрі — спирається на здійснену ним екранізацію «Піни днів» (2013) — роману Бориса Віана, написаному у 1946 році, який, ми вже на цьому наголошували, вважається предтечею постмодерністської літератури, хронологічно значно випереджаючи літературні експерименти і Мураками, і Уельбека.

Таким чином, слід констатувати, що після 2000 року у просторі «нової культурної форми» внаслідок екранізації постмодерністського роману європейський глядач отримує «метамодерністський» фільм. Відтворений нами процес повністю оминає при цьому етап «постпостмодернізму», який можна зафіксувати як об'єкт теоретичних розмислів, але вкрай важко «перекласти» на практику художнього розвитку.

Дж. МакДауелл, саме так, як це робив Робін ван дер Аккер, демонструє обережність і відверто «страхується» від концептуалізації «термінів “мета-модернізм” і “quirky”», використовуючи їх «як евристичну позначку», оскільки обидва терміни «ризикують знецінити явища, що намагаються описати» (MacDowell James, 2016, с. 95).

Процитовані нами застереження Дж. МакДауелла видаються досить симптоматичними щодо ситуації, яка існує навколо «метамодернізму», оскільки деякі автори вже начебто завершують формування принаймні поняття «метамодернізм», тоді як для англійського кінокритика це лише термін, здатний спотворити пізнавальний процес, якщо «будуть користуватися ним огульно і без розбору» (MacDowell James, 2016, с. 95).

Відштовхуючись від власних застережень, Дж. МакДауелл долучає до них позицію одного з провідних англійських філософів та літературознавців Террі Інглтона, який, оцінюючи «не в міру амбіційні праці з постмодерну», припустив, «що буде правильніше вважати постмодернізм не глобальною концепцією «домінантної культури нашого століття», а більш коректно побачити в ньому розрізнені особливості, які «торкаються лише

окремих сфер» культури» (MacDowell James, 2016, с. 97).

Висновки. На нашу думку, з усього означеного слід зробити висновок, що і «метамодернізм», і «quirky» це незалежні, самостійні феномени культуротворення, які перебувають у процесі становлення. Їх треба фіксувати, аналізувати, дискутувати з приводу притаманного їм чи відсутнього у них творчого потенціалу, але на початку третього десятиліття ХХІ століття прийняти і одне, і друге поняття як сталі, концептуалізовані в контексті сучасної культурології, було б передчасно. Тож, повертаючись до назви цієї статті, слід визнати, що «метамодернізм» і «quirky» це настільки ж теоретична реальність, наскільки і «Фігура Філософії».

Бібліографія

- Аккер, ван дер Р. (2020). Историчность метамодерна / Робин ван ден Аккер. *Метамодернизм. Историчность, Аффект, Глубина после постмодернизма*; [пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова]. Москва: РИПОЛ классик.
- Аккер, ван дер Р., Вермулен, Т. (2020). Периодизируя 2000-е или Появление метамодернизма / Робин ван дер Аккер, Тимофеус Вермулен. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма*; [пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова]. Москва: РИПОЛ классик. С. 39–82. (Фигуры Философии).
- Кучерюк, Д.Ю. (2010). Естетика як метатеорія мистецтва / Д. Кучерюк. *Естетика: підручник*. Колект. автор. за загальн. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє видан., доповн. і перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 121–164.
- Левчук, Л.Т. (2010). Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття / Л. Левчук. *Естетика: підручник* / Колект. автор. за загальн. ред. Л. Т. Левчук. — 3-тє видан., доповн. і перероб. Київ: Центр учбової літератури. С. 401–435.
- МакДауэлл, Дж. (2020). Метамодерн, «quirky» и кинокритика / Дж.МакДауэлл. *Метамодернизм. Историчность, Аффект, Глубина после постмодернизма*; [пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова]. Москва: РИПОЛ классик. С. 91–121. (Фигуры Философии).
- Павлов, А.В. (2020). Метамодернизм: критическое введение / А. Павлов. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма: / Р. ван ден Аккер*: [пер.

- рев. с англ. В. М. Липки; вступ. статья А. В. Павлова]. Москва: РИПОЛ классик. С. 7–31. (Фигуры Философии).
- Філософський енциклопедичний словник* (2002). Наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис. 742 с.
- MacDowell, James (2016). *Quirky Culture: Tone, Sensibility and Structure of Feeling. A Companion to American Indie Film* / edited by Geoff King. London: Blackwell. S. 83–105.

References

- Akker, van der R. (2020). Istorichnost metamoderna [Historicity of metamodern] / Robin van den Akker. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism*. [V. M. Lypka (transl.) from English; introduction article A. V. Pavlov]. Moscow: RIPOL classic. P. 85–90. (Figures of Philosophy). [in Russian]
- Akker, van der R., Vermeulen, T. (2020). Periodiziruya 2000-e ili Poyavlenie metamodernizma [Periodizing 2000th or Appearance of metamodernism] / Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism*; [V. M. Lypka (transl.) from English; introduction article A. V. Pavlov]. Moscow: RIPOL classic. P. 39–82. (Figures of Philosophy). [in Russian]
- Kucheriuk, D.Yu. (2010). Estetyka yak metateoriia mystetstva [Aesthetics as a metatheory of art] / D. Kucheriuk. *Aesthetics: textbook. Collective of authors under common editorial L. T. Levchuk*. 3d edit., added and edited, Kyiv: Center of educational literature, 2010. P. 121–164. [in Ukrainian]
- Levchuk, L.T. (2010). Neklasychna estetyka: dosvid druhoi polovyny XX stolittia [Non-classic aesthetics: experience of the second half of 20th century] / L. Levchuk. *Aesthetics: textbook. Collective of authors under common editorial L. T. Levchuk*. 3d edit., added and edited, Kyiv: Center of educational literature. P. 401–435. [in Ukrainian]
- MacDowell, James (2016). *Quirky Culture: Tone, Sensibility and Structure of Feeling. A Companion to American Indie Film* / edited by Geoff King. London: Blackwell. S. 83–105. [in English]
- MacDowell, James. (2020). Metamodern, «quirky» i kinokritika [Metamodern, «quirky» and cinema criticism] / James MacDowell. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism*. [V. M. Lypka (transl.) from English; introduction article A. V. Pavlov]. Moscow: RIPOL classic. P. 91–121. (Figures of Philosophy). [in Russian]
- Ozadovska L.V., Polishchuk N.P. [Scientific Ed.] (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abrys. 742 p. [in Ukrainian]
- Pavlov, A.V. (2020). Metamodernizm: krytycheskoe vvedeniye [Metamodernism: critical introduction] / A. Pavlov. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism* / R. van den Akker: [V. M. Lypka (transl.) from English; introduction article A. V. Pavlov]. Moscow: RIPOL classic. P. 7–31. (Figures of Philosophy). [in Russian]

Helena Onishchenko

Metamodernism: theoretical reality or «Figure of Philosophy»?

Abstract. The article considers the phenomenon of «metamodernism», which some European culturalologists assess as another stage in the movement «modernism — postmodernism — post + postmodernism — metamodernism». The directions of the influence of «metamodernism» on contemporary art, the representatives of which use the «new aesthetic sensuality» — quirky, are outlined. At the same time, it should be borne in mind that a wide range of issues related to the theoretical understanding of these three stages, which precede «metamodernism», are still in the research space, as their interpretation retains «white spots».

Keywords. Metamodernism, postmodernism, post + postmodernism, «Figure of Philosophy», periodization, historicity, history of «temporal» and «spatial», postirony, citation, self-citation, quirky, aesthetic sensuality.

Оніщенко Елена Игоревна

Метамоде́рнизм: теоретическая реальность или «Фигура Философии» ?

Аннотация. В статье рассмотрен феномен «метамоде́рнизма», который отдельными европейскими культурологами оценивается как очередной этап в движении «модернизм — постмодернизм — пост+постмодернизм — метамоде́рнизм». Очерчены направления влияния «метамоде́рнизма» на современное искусство, представители которого используют «новую эстетическую чувственность» — quirky. Одновременно следует учитывать, что широкий круг вопросов, связанных с теоретическим осмыслением трех обозначенных этапов, которые идут перед «метамоде́рнизмом» и сегодня находятся в поле исследования, поскольку их интерпретация хранит «белые пятна».

Ключевые слова: метамоде́рнизм, постмодернизм, пост + постмодернизм, «Фигура Философии», периодизация, историчность, история «временная» и «пространственная», постирония, цитирование, самоцитирование, quirky, эстетическая чувственность.

Кушинська Лариса Анатоліївна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри суспільних наук.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Кушинская Лариса Анатольевна,
кандидат исторических наук, доцент,
доцент кафедры общественных наук.
Киевский национальный университет
театра, кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого, Киев

Larysa Kushynska,
Ph.D of Historical Sciences, Associate
Professor, Associate Professor of the Social
Sciences Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ ПІДАВСТРІЙСЬКОЇ ТА НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ЗЛАМУ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Статтю присвячено співпраці й творчим контактам інтелігенції обох частин України на модерністському етапі вітчизняного відродження. Аналізується просвітницька діяльність нашої богеми, її культуротворчий потенціал. Відзначено вирішальну роль вітчизняної інтелігенції у формуванні української національної самосвідомості. Звернено увагу на проблему ідентичності української культури з огляду на відсутність державності та усвідомлення соборності на ментальному рівні й подальше втілення цієї ідеї у мистецьких творах. Співпраця української інтелігенції, її контакти, а також просвітницька діяльність авторка розглядає як вирішальний чинник і предтечу соборності України.

Ключові слова: культурний діалог, національна свідомість, соціальна пам'ять, культуротворчий чинник, популяризація української культури, наукові товариства, творчі контакти, соборність України.

Постановка проблеми та її актуальність. Феномен українців двох імперій, що формально були іноземцями, усвідомлення їх культурної та духовної єдності, яку навіть конфесійний чинник не зміг розділити, заслуговує на увагу як істориків, так і з точки зору культурології та соціальної антропології. Часові рамки «зламу століть» відповідають періоду від останньої чверті ХІХ століття до початку Першої світової війни, що є, за визначенням І. Лисяк-Рудницького, модерним етапом української історії. Погоджуючись із дослідником щодо інтелектуальної амбівалентності українців, звертаю увагу на паралельний процес — закладання підвалин української єдності.

Зважаючи на історичний контекст, за якого на зазначений період не було сформованої численної української національної буржуазії, здатної економічно забезпечити розвій вітчизняної культури, варто особливо наголосити епохальну роль інтелігенції, котра не могла розраховувати на фінансове сприяння, а покладалася суто на добру волю небайдужих. Окремі меценати, Г. Галаган, Б. Ханенко, Н. Терещенко, В. Тарновський, Н. Яшвіль, І. Шараневич та інші допомагали розвитку освіти, культури і мистецтв, однак кількість таких була нечисленною.

На зламі століть між інтелігентами й просто небайдужими обох окупованих частин України

пожвавлюються контакти, на новий рівень виходить усвідомлення історичної, культурної, ментальної єдності, а також, політичних прав, що спричиняється до появи спільних наукових і культурних проєктів, а згодом — політичних партій. Відтак обопільний культуротворчий процес стає незворотним. Зважаючи, що предметом дослідження є контакти інтелігенції, якій історично судилося бути проводом нації, питання набуває особливої актуальності також виходячи з викликів XXI століття, як-от переосмислення історичних подій, боротьба за історико-культурну спадщину, повернення втрачених пам'яток культури і мистецтва тощо.

Одним з перших на порядку зазначену проблематику було поставлено основоположником української політичної географії, етнографом С. Рудницьким. Вчений вказував на відсутність в українській інтелігенції здорової національної свідомості та на слабку загальну її освіту, що й було причиною втраченого шансу державної самоорганізації. Тією чи іншою мірою зазначена тематика була предметом наукового розгляду таких вітчизняних і зарубіжних дослідників, як І. Лисяк-Рудницький, С. Рудницький, М. Семчишин, Б. Гаврилишин, О. Ганусин, І. Дзюба, І. Гирич, І. Вівсяна, І. Андронova, Л. Ляпіна, Л. Скорич, а також шведської дослідниці Елеонори Нарвселіус та інших.

Авторка цієї статті розглядає діалог національної інтелігенції на модерному етапі не лише в контексті просвітницької їх місії, що також є важливим, а й як предтечу української соборності. Крім того, подається авторське обґрунтування різниці між національною ідентичністю й національною свідомістю.

Мета статті полягає у визначенні рівнів співпраці й контактів української інтелігенції, аби шляхом аналізу фактів дати відповідь на запитання:

- Наскільки діяльність творчої меншості обох частин України вписувалась у світосприйняття загалу, чи потрібна вона була загалу?
- Чи простою була ця єдність? Чи не була прогресивна галицька чи наддніпрянська богема фатально відірваною від повсякденного життя?
- Наскільки контакти інтелігенції двох частин України вписувались у чинне законодавство обох імперій?
- Що гальмувало усвідомлення й розбудову української соборності й єдності?

Виклад основного матеріалу. На відміну від країн Західної Європи, проводом української нації історично судилося бути інтелігенції. Національ-

ної буржуазії, здатної просувати й відстоювати національні інтереси, в обох частинах України не було сформовано, що також відіграло свою негативну роль у вітчизняній історії. Національна інтелігенція, богема, завжди посідала особливе місце в долі українського народу. Адже така є, за визначенням Арнольда Тойнбі, тією «творчою меншістю», котра здатна прийняти виклик й дати на нього гідну відповідь, яка в кінцевому рахунку, буде індикатором конкурентності нації. Українська інтелігенція фактично виконувала просвітницьку місію, і, зрештою, діячам української культури належить вирішальна роль у відродженні української національної свідомості за розуміння того, що сама Україна у XIX столітті була поділена між двома імперіями.

Якщо національна ідентичність, як повсякденне усвідомлення власної належності до певного етносу й відмінності від інших, формується природним чином, національна свідомість — явище більш складного високого формату. Таке полягає в духовній потребі нації пізнання свого історичного минулого, витоків своєї культури, усвідомлення своєї гідності й на основі цього — в обґрунтуванні етносом свого права на існування як національної територіально-політичної одиниці. У більшості країн Західної Європи подібними питаннями переймалась національна буржуазія, в чії інтереси входило існування національних держав. В обох частинах України саме інтелігенція взяла на себе місію відродження національної свідомості.

Формування такої для України є історико-культурним феноменом, зважаючи, що внаслідок імперської політики у XVIII столітті вітчизняна еліта відхрестилася від національних інтересів, навіть не встигнувши сформуватись як клас. На імперському рівні було зроблено все, аби стерти історичну пам'ять про історичне минуле, і, здавалося б, не існувало жодних чинників і передумов для формування національної свідомості, однак саме така починає розвиватись у XIX столітті. Всупереч всім законам логіки й суспільного розвитку, зусиллями просвітників-інтелігентів.

Цьому сприяло пожвавлення контактів українців обох імперій, каталізатором чого був Емський указ 1878 року. Як зазначає Мирослав Семчишин,

Заборона українського друкованого слова спричинила те, що східно-українські діячі перенесли свою видавничу діяльність до Галичини, а якусь частину — до Чернівців на Буковині, і під-

силили там український народницький табір саме в той час, коли там відбувалась боротьба з рутенською і москвофільською течіями. (Семчишин, 1985, с. 315)

Об'єктивною реальністю було й лишається те, що будь-які наукові чи творчі здобутки ліпших представників нації без держави завжди збагачують саме імперську спадщину. Однак для української богеми відкривалася можливість таким шляхом привернути увагу до національної специфіки, історії, фольклору. А зрештою й до того, що серед імперських народів є діячі, котрим небайдужа доля їх унікальної національної культури. Діалог на рівні образотворчого, театрального, музичного мистецтва популяризує українську тематику, надає їй нового звучання. Співпраця інтелігентів обох частин України виводить на новий рівень усвідомлення історичної, культурної, ментальної єдності, а також політичних прав, що спричиняється до появи політичних партій та їх програм. Відбувається відразу кілька важливих подій у обох частинах України. У Підавстрійській це початок діяльності Наукового товариства імені Шевченка, зокрема, видання «Записок Наукового товариства імені Шевченка», заснування українського часопису «Зоря». З'їзд українських письменників, що відбувся у Львові в 1898 році з нагоди сторіччя виходу в світ «Енеїди» наддніпрянського письменника І. Котляревського, засвідчує становлення вітчизняної літературної спільноти та її готовність до подальшої просвітницької місії.

Роком раніше, як у Львові відбувався з'їзд письменників, у Києві в 1897 починає роботу Товариство старожитностей і мистецтва, з ініціативи якого засновано перший публічний музей у Києві. Серед учасників товариства відомі історики, етнографи, краєзнавці, педагоги, як-от В. Антонович, І. Огієнко, М. Василенко, О. Левицький та інші. Починаються перші цілеспрямовані контакти науковців обох установ — відомо, що підтримував такі з Науковим товариством імені Шевченка у Львові, а потім у 1910 році став його почесним членом Орест Левицький. На громадську арену виходять відомі українські діячі: Іван Франко, Михайло Павлик, Михайло Драгоманів, Наталя Кобринська та ін.

Національне законодавство імперій, під юрисдикцією яких перебували українські землі, по-різному сприймало прояви національно-свідомих настроїв в українському середовищі. У Імперії Габсбургів Конституційний закон 1867 р. проголошував рівність усіх громадян перед законом, однакову доступність державних посад для всіх

осіб, які мають австрійське підданство, рівність у правах усіх народів держави, невід'ємне право кожної нації підтримувати і культивувати свою національність і мову, визнання державою за всіма мовами, вживаними в областях монархії, рівного права на використання у школах і при здійсненні функцій та різноманітних актів державного життя. Важливим було положення про організацію установ народної освіти в областях, населення яких належить до різних народностей, про право кожної з них отримувати освіту власною мовою.

У Російській імперії не існувало конституційних законів і гарантій прав, натомість до початку XX століття діяв Емський указ 1876 р., що доповнював Валуєвський циркуляр 1863 р. З одного боку, такий мав стати гальмом на шляху відродження української культури, але на практиці спричинився до протилежного результату.

Різними були й опоненти. Скажімо, якщо в багатонаціональній, але конституційній і парламентській Імперії Габсбургів головним опонентом була реакційна частина польської національної громади, то у Російській імперії, за відсутності конституції і парламенту, авторитарне правління вороже сприймало будь-що, не співзвучне офіційній політиці.

Відтак українські інтелігенти обох імперій перебували у неоднакових умовах, їх практичні можливості реалізації власного наукового й творчого потенціалу були різними. У Російській імперії університети не мали того досвіду полеміки та наукових дискусій, як, скажімо, у Західній Європі, тут не шанувались ідеї раціоналізму й гуманізму, а самі заклади, головним чином, планувались як осередки імперської політики. Багатьох відомих науковців виключали з числа студентів за вільнодумство чи й за організацію гуртка української мови, як те сталося з відомим українським правником і соціологом Богданом Кістяківським. Науковець, якого вважають першим марксистом, переїхав до Галичини, однак його візит викликав підозри вже австрійських правоохоронців, тож, спроба налагодити співпрацю з М. П. Драгомановим була не настільки успішною. У Б. Кістяківського було чимало літератури, забороненої цензурою Російської імперії, тож його поневір'яння тривали.

В Австрійській імперії, до якої належала Галичина, не було заборони на українські товариства. Судячи з тих, що брали участь у Галицькій крайовій виставці 1894 року, функціонували «Боян», «Зоря», «Дністер», «Народна Рада», «Народна торгівля», «Наукове товариство імені

Шевченка», «Просвіта», «Руська бесіда», «Руське педагогічне товариство», «Товариство для розвою руської штуки» та інші. Цього ж року, коли русинська громада отримала можливість відстоювати свої освітні права, у Львівському університеті було відкрито кафедру історії України, більш відому як кафедра всесвітньої історії з особливою угодою до Східної Європи. Через шість років розпочала роботу кафедра української мови та літератури і церковнословянської мови. У Підавстрійській Україні відомі співвітчизники отримували визнання після Львівського, Ягеллонського чи Віденського університетів, а їх твори ставали відомими у світі. Випускниками Віденського університету були письменник Іван Антонович Крушельницький, поет Іван Якович Франко, винахідник X-променів Іван Павлович Пулюй, режисер та драматург Лесь Курбас, юрист і громадський діяч Теофіл Окуневський, виконувач обов'язків міністра закордонних справ УНР у 1919–1920 роках Володимир Якимович Старосольський та інші відомі діячі.

Отримуючи освіту у імперських університетах, перебуваючи в іншомовному середовищі, українська інтелігенція не могла уникнути певного тяжіння до імперської культури, однак, попри це, відчутна її частина розуміла необхідність відродження й популяризації саме культури української. Науковці Наддніпрянської України здебільшого ставали відомими після визнання Петербурзькою Академією Наук. Людмила Старицька-Черняхівська, письменниця Наддніпрянської України, згадувала:

Наше покоління — виключне покоління: ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері стихійними українцями, — ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями з сповитку/ (Слобожаніна, 2018)

Дуже схожими є роздуми відомої буковинської письменниці, Євгенії Ярошинської: «Мое образоване було виключно німецьке, бо хоть в нашій домі говорилося по-руськи, то, пішовши до шкіл в Чернівцях, не чула-м нічого про руськість, бо там все було німецьке». Літературний дебют більшості підавстрійських письменників відбувався німецькою мовою, такими були І. Франко, О. Кобилянська, Є. Ярошинька.

Негативний вплив іноземного оточення добре розуміли українські інтелігенти й обурювалися з того приводу. Борис Грінченко один з небагатьох, хто усвідомлював нагальну необхідність саме

української освіти, виступав за послідовне проведення культурно-просвітницької роботи в українському суспільстві і розумів важливість діалогу з австрійськими українцями. Його «Листи з України Наддніпрянської», надруковані у газеті «Буковина» 1892–1893 рр., були не лише політичним оглядом, а радше зверненням до українців іншої держави. Твір сповнений критики та відчаю.

Інтелігенція вся у нас змоскалена. Вчиться вона по-московському, читає по-московському, завсігди говорить сама і завсігди чує круг себе мову тільки московську; рідну ж мову в мужичих устах вважає за “хахлацкій жаргон”. Історичних українських традицій ніяких — замість них або московський патріотизм, або нічого не вартий хисткий та мінливий лібералізм, або просто ніщо: їсть, п'є, спить, читає, ходить у театр людина, та й годі, та й більш нічого, ніяких принципів. Відкіля ж тут візьметься національне самопізнання? Як дійде до нього людина? Звичайно робить се Шевченко або яка інша українська книжка. Прочитає людина, і як ще не зіпсована, світла, щира, то спиниться. Вразить її краса, правда. Почне думати... Почує, може, *випадково*, яке прихильне слово про те, над чим спинилася... Прокидається і в самої прихильність. Якщо обставини не будуть ворожі *виразно* такому напрямку, то раз розбуджена думка ітиме й далі тим же шляхом; здебільшого ж обставини бувають ворожі, і думка потроху завмирає і, нарешті, зовсім умирає. (Грінченко, 2013: 32)

Листування Б. Грінченка і М. Драгоманова, втілюючись у творах «Листи з України Наддніпрянської» і «Листи на Україну Наддніпрянську» дало не лише умовну назву певній частині єдиної нині держави, але й свідчило про усвідомлення письменниками нагальної необхідності гуртування зусиль для просвітництва й єднання. Обидві праці містять ґрунтовну аналітику стану української культури, а також її місця у загальному світовому спадку. Застерігають проти небезпеки «обмоскалення». Зосереджують увагу поклику української інтелігенції щодо просвітництва, зазначаючи при цьому що сама така не завжди усвідомлює свою мету й органічно тяжіє до імперського формату (Діалоги, 1994, с. 11).

Братство Тарасівців, що виникло на знак протесту проти русифікації, свої програмні документи, в обхід цензури, змушене було друкувати у австрійському на той час Львові, в журналі «Правда» під назвою «Profession de foi молодих українців». Віталій Боровик, один з фундаторів Братства, член гуртка «Плеяда», підтримував дружні

стосунки з Василем Стефаніком. За злою іронією Історії, політично неблагонадійний у Російській імперії, тобто ворожий до царського режиму, Віталій Боровик став жертвою сталінських репресій у 1937 році, що вкотре доводить суть більшовицької політики.

Найпродуктивнішим результатом як двосторонніх контактів інтелігентів двох частин України, так і їх цілеспрямованої наукової і просвітницької діяльності з чіткою метою, планом, стратегією, визначеними завданнями можна вважати Наукове товариство імені Шевченка у 1873 р. Через два роки на політичну арену виходить молодий Іван Франко, котрий запрошує до співпраці Михайла Драгоманова, наддніпрянського соціолога, і разом з Михайлом Павликом вони, насамперед, відкидають штучне язичіє й запроваджують живу народну мову, що виводить вітчизняну журналістику й пресу на якісно новий рівень. Друковані видання охочіше купують.

Однак залишалось відкритим питання створення загальноукраїнського журналу, який міг би об'єднати письменників з обох частин України, підняти на своїх сторінках актуальну проблематику, стати, таким чином, загальнонаціональною трибуною передових літераторів. За останню чверть XIX ст. було кілька спроб створити таку загальну трибуну письменників-літераторів. Письменниця, засновниця феміністичного руху Галичини Наталя Кобринська активно співпрацювала з Оленою Пчілкою і Ганною Барвінок, внаслідок чого з львівської друкарні Наукового товариства імені Шевченка у 1887 році виходить жіночий альманах «Перший вінок». Унікальність збірки не лише в тому, що вона дала можливість друкувати свої твори талановитим письменницям, поетесам з обох частин України і, таким чином, реалізувати свій творчий потенціал. Серед творів — проза, статті, вірші, де розкривається далеко не лише лірична тематика. Чимало дописів присвячені актуальним злободенним питанням, більше того, чітко усвідомлюється важливість єднання. Олена Пчілка у своєму вірші «Перший вінок» саме й закликає:

До спілки ж, сестри! В нашім гаю
Вінки ми праці пов'ємо —
І на користь рідного краю
Жіноче серце віддамо!

Її ж твір «Дебора» оповідає не лише про біблійну пророчицю, ім'я якої й означає «пчола», а висвітлює тему заклику до боротьби проти іноземного поневолення, готовність взяти персональну участь у цій боротьбі й місію жіноцтва в епохаль-

них битвах історії (Тридцять українських поетес, 1968, с. 70)

У Наддніпрянській Україні в той час з ініціативи брата і сестри Косачів, Михайла й Лесі, було засновано літературний і просвітницький гурток «Плеяда». Його учасниками були відомі інтелектуали, письменники, науковці, історики: мовознавець-перекладач Євген Тимченко, мовознавець-історик Агатангел Кримський, один із засновників Братства Тарасівців Віталій Боровик, письменниця Людмила Старицька, поет і перекладач Максим Славинський та інші. Мовознавці й поліглоти перекладали українською мовою твори світової класики й мали стати трибуною нової української літератури. Проте блага мета виявилась небезпечною для Російської імперії, тож заборонений цензурою у 1889 році гурток припинив існування у 1893. Контакти наддніпрянців з письменниками й громадськими діячами Австрійської України тривали у Галичині, на рівні журналу «Зоря».

З 1890 року це видання публікує твори українських письменників і, по суті, стає загальноукраїнською літературною трибуною обох частин України. Саме завдяки «Зорі» у Галичині стало відомо про творчість Тараса Шевченка, а також інших поетів й письменників з Наддніпрянської України, скажімо, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, Леоніда Глібова та інших. Публікацією у «Зорі» вірша «Надія» сімнадцятирічна Леся Українка розпочала свій творчий шлях. Журнал друкував як твори іменитих письменників, так став і стартом для тих, хто пробував свої сили, що дало можливість реалізувати творчий потенціал. Друкувалися твори в «Зорі» за 1886 рік мовою оригіналу — було надруковано вірш М. О. Некрасова «На смерть Шевченка» («Зоря», 1988–1989, с. 10). Відомими ставали твори М. Коцюбинського, П. Грабовського, О. Кобилянської, Н. Кобринської, Б. Грінченка, М. Черемшини.

Іван Франко працюючи у редакції «Зорі», вважав себе особою вельми солідного віку й зазначав, що погодився на те не з власної волі, а за порученням молоді. А молодому поколінню, його просвітництву письменник приділяв чималу увагу, від просвітницьких екскурсій історичними місцевостями Галичини до опіки над молодими літераторами «Покутської трійці». Ольга Кобилянська у 1890 році намагається познайомити галицького читача з наддніпрянськими письменниками, популяризувати їх твори. Саме з її ініціативи з'являється низка перекладів оповідань Марка Вовчка, а також стаття про саму наддніпрянську письменницю.

Контакти на рівні літераторів тривали активно. Павло Грабовський, засланий до Сибіру за політичну неблагонадійність, надсилав власні й перекладені твори у Галичину, де пізніше вийшли друком збірки його віршів та перекладів «Пролісок», «З чужого поля», «З півночі». Микола Вороний, письменник, який за народницькі переконання не мав можливості вступити до Московського чи Санкт-Петербурзького університетів, начався у Львові та у Відні. У Львові знайомиться із І. Франком, активно співпрацює з провідними українськими науковими, просвітницькими й мистецькими установами — Науковим товариством імені Шевченка, Театром Руської бесіди, а також у редакціях газет і журналів: «Зоря», «Життя і слово», «Громадський голос», «Радикал». Переймається тим, що українська спільнота віддаляється від свого національного коріння, присвячує цьому свою символічну поему «Євшан-зілля» про траву, котра повертає людям втрачену пам'ять. Крім того, був актором трупи М. Кропивницького та П. Саксаганського з 1897 року, коли Театр Корифеїв розпочав активні контакти з Театром Лаврівського.

Просвітницька робота української інтелігенції спрямовувалась насамперед на основну категорію населення обох частин України — консервативне селянство. Маючи можливість мандрувати країнами світу, українські діячі бачили прірву, яка відділяє українських селян, що ніби застигли у середньовіччі, від аграріїв інших країн. Нечисленні подвижники й меценати, розуміючи, що вбогість є головною причиною політичної незрілості нації, самотужки намагались забезпечити освіту найбільш вразливих категорій українського населення, а також спростити шлях до освіти, науки й мистецтв талановитій українській молоді. Це було непросто, адже імперський формат освіти давав цензурі повний карт-бланш.

У Наддніпрянській Україні окремі подвижники, як-от Тадеуш Рильський, Христя Алчевська (відома народна школа Христини Алчевської, де вчителював Борис Грінченко), локально намагались поліпшити життя селян — влаштовували їм школи, дбали про благоустрій сіл та селищ. У Колегії Павла Галагана навчались українці і з Австрійської імперії, працював Іван Франко. Христя Алчевська, письменниця, інтелектуалка, котра підіймала у своїх творах актуальну проблематику, листувалась із письменниками з Підавстрійської України — І. Франком, М. Павликом, В. Стефаником тощо. Отримавши вищу освіту за кордоном, досконало володіла французькою мовою. Розумі-

ючи, що українці Російської імперії приречені на денаціоналізацію, працюючи у недільній школі, викладала українською мовою попри заборону. У 1915 р. на квартирі Христі Алчевської відновилися регулярні зібрання гуртка української молоді.

Просвітницька робота була непростою. Консервативні українські селяни мали свою специфіку — будучи до середини XIX століття фактично безправними й відтак відчуваючи свою відстороненість від громадських справ, цей суспільний стан вважав за ліпше не витрачати час і ресурс на те, у що вже не вірили. Слід нагадати, що селянська реформа в Імперії Габсбургів відбулась на чотирнадцять років раніше, аніж у Російській, й тривала поетапно й поступово, від кінця XVIII століття, починаючи від реформ Марії Терезії. Однак українські аграрії, байдужі до юрисдикції, історично прагнули хазяйнувати на власній землі. Йти у найми вважалось злою долею, а логістику реалізації своєї найсолодшої мрії люди не усвідомлювали. За таких реалій достукатись до селянства, аби те усвідомило власні політичні права, було справою непростою. Навіть отримавши можливість обирати й бути обраним у Імперії Габсбургів, селяни масово продавали свої голоси, це явище, відоме як «хрунівство», викликало обурення у свідомих галичан (Шеремета О., Шумлянський В.).

На зламі XIX й XX століття, політична й громадська незрілість галицького селянства стала очевидною для національної інтелігенції, котра збагнула, що просвітницька робота має спрямовуватись не лише на навчальні заклади, а й на загальний рівень усвідомлення власних прав, потреб, законних інтересів. Львівський часопис «Основа», намагаючись подолати вікову заскорузлість, зокрема, закликає:

Чи не потрібно нам наших купців, ремісників, промисловців? Хто спосібніший, сего посилати рішучо до висших шкіл! У нас інтелігенції страх мало, а доки не будемо мати велику силу нашої рускої інтелігенції, доти будемо все слабшими. Не засиджуймось, не замикаймо в однім лише нашім селі непросвічені, темні, заскорузлі, а йдемо до просвіти, в світ, за ліпшею долею. (Основа, 1907, 10 липня)

На початку XX століття політична ситуація радикалізується, подібні настрої галицьких політиків непокоять українську громаду. Лівачку ідеологію місцеве населення інстинктивно відкидало як чужу та ворожу щодо християнського світосприйняття. Часопис «Основа» спочатку засуджує ці явища, потім просто констатує: «...в Австрії

соціалізм тепер в моді. Аж близько 90 відсотків соціалістичних послів увійшло до нового парламенту...». (Основа, 1907, 21 серпня). Доводиться констатувати, що у галицьких селян розуміння свого права на окремішнє існування як національної держави не набуло чітких обрисів приблизно так само, як і у наддніпрянських. У Підавстрійській Україні давались взнаки зерна колонізації, шанованим й бажаним лишався польський формат гречної поведінки, чому сприяло оточення. Адже адміністративні посади обіймали етнічні поляки, серед яких також щойно зароджувалось розуміння прав корінного етнічного населення Галичини. У Наддніпрянській Україні тривала цілеспрямована політика денационалізації й русифікації, професійний чинник в якій посідав окреме місце.

З іншого боку, галичани усвідомлювали своє відчутно ліпше становище порівняно з побратимами із Російської імперії. У своїй рубриці «Що чувати в світі. З Росії» часопис висвітлював події культурного, політичного й громадського життя Наддніпрянської України, зокрема, засідання Державної Думи. Судячи з дописів, австрійські українці були добре обізнані зі специфікою життя сусідньої імперії, зокрема, становищем селян та станом їх політичних прав та свобод. Розуміючи залежність Держдуми, цього першого станово-представницького органу від милості російського імператора, «Основа» іронічно зазначає: «Дума *ще не розізнана*, радить» (Основа, 1907, 21 серпня).

Особлива увага у часописі приділяється роковинам Тараса Шевченка:

Сином тим рідним нашого народу є Тарас Шевченко. Прийшов він у світ у селі Моринцях, звенигородського повіту в Київській губернії. Родичі його були убогі селяни-кріпаки. Цілу свою молодіж провів Тарас у великій нужді, аж коли дістався в Петербург і там земляки пізнали в ньому великі спосібності до поезії і до малярства. І став з сеї селянської дитини з часом великий поет-віщун, котрий став співати своєму поневоленому народови про волю. Своїми могутніми піснями став будити руского велетня з вікового сну.....І нарід руський як велика і широка Русь-Україна річ-річно поминає концертами свого великого генія, котрий жив для свого народу, бажав йому найбільше добра і терпів так багато за него. А пісні великого Кобзаря полинули могутчею струєю в руский народ, розбудили його і оживили до нового життя. (Основа, 1907, 27 березня)

Взаємні контакти інтелігенції обох частин України також популяризували українську тематику у образотворчому, театральному, музично-

му мистецтві. Тут звучала тема історії козацтва, Давньоруської держави княжих часів, що апелювало до спільного минулого та культурно-духовних цінностей. У образотворчому мистецтві піонерами української тематики були випускники Віденської Академії Мистецтв К. Устиянович та Т. Копистинський. Їх справу продовжили майстер історичного жанру М. Івасюк, Ю. Панькевич, Ю. Пігуляк, та інші. На Наддніпрянській Україні то С. Васильківський, М. Пимоненко, К. Трутовський, М. Мурашко, І. Їжакевич. Перший ректор Української академії мистецтва Федір Кричевський навчався у Густава Клімта, що вочевидь позначилось на його творчості.

Передова творча інтелігенція обох частин України також усвідомлювала свою просвітницьку місію й зазвичай вдало поєднувала творчість із громадською діяльністю. Зусиллями небайдужих представників богеми організовувались народні хоріві товариства, здійснювались аматорські театральні постановки, що сприяло самоосвіті селян. Корнило Устиянович, захоплюючись генієм Тараса Шевченка, своїми працями популяризує Кобзаря у галицькому середовищі. Картина «Шевченко на засланні» передає характер поета, його сум за Батьківщиною, обурення з приводу придушення свободи у імперії, та ще доволі багату палітру почуттів. Погляд Тараса Григоровича ніби занурений у свій внутрішній світ, рука — на захалавній книжечці.

Юстин Пігуляк, перший в Буковині художник-професіонал, учасник і організатор Буковинського віча, учасник «Руської бесіди», популяризував тематику історії козащини, поезій Тараса Шевченка. Картина «Дума про Україну» сповнена сюжетами з історії козацтва. Роботи Ю. Пігуляка відомі в Австрії, Канаді, Польщі, Румунії, Угорщині, наразі безслідно зникли і досі не знайдені. Відомий учень Юстина Пігуляка, Микола Івасюк, був майстром історичного жанру. Під час навчання у Віденській Академії мріяв намалювати картину з постаттю Богдана Хмельницького, що митцеві зрештою й вдалося. Більшість робіт Миколи Івасюка сьогодні — у приватних колекціях в Польщі, Австрії, Німеччині.

Важливою подією в галузі українського прикладного мистецтва у Галичині стало створення у 1898 році Товариства для розвою руської штуки. Співзасновниками були Іван Труш, Юліан Панькевич, Василь Нагірний та Михайло Грушевський, які подбали і про робочі місця, і про мистецьку школу на базі Товариства. Юліан Панькевич, відомий митець, був не лише людиною різнобічно ге-

ніальною, але одним із небайдужих до стану розвитку селянства. Організував у селах гуртки самоосвіти, аматорські вистави, для яких власноруч виготовляв костюми та декорації, керував хорами, безкоштовно навчав сільських дітей малюванню й історії мистецтва. Картина Ю. Панькевича «Сільська Мадонна» є не лише свідченням високої майстерності художника, що отримав ґрунтовну європейську освіту, а й передає захоплення митця самою щирістю сільського життя, радості звичайної жінки з немовлям у красивому національному одязі, на задньому плані дбайливо виписано особливості галицької архітектури, в самій картині переважають світлі кольори. Наддніпрянські мотиви відтворені у картинах «Хмельницький закликає козаків на повстання» (1896), «Тарасове горе» (1903), «Подільський пейзаж», «Дніпро».

Іван Труш, підданий Імперії Габсбургів, органічно пов'язаний із Наддніпрянською Україною і родинними зв'язками, оскільки був одружений з кузинкою Лесі Українки, Аріадною Драгомановою, і ментально, адже писав портрети відомих інтелігентів. За дорученням НТШ Іван Труш виїхав на Наддніпрянщину з метою встановлення творчих контактів з місцевими діячами. Самого митця вважали імпресіоністом, однак сам себе Іван Труш ідентифікував як реаліст. Радше реаліст-мінімаліст, митець, що завдяки мінімуму ліній передавав максимум характеру.

Наприкінці XIX століття з ініціативи українського письменника Гната Хоткевича активізувався театральний діалог двох частин України. Було організовано гастролі його Гуцульського театру на Слобожанщині, а під час подорожі відбувались гуцульські вечори у Києві, Одесі, Херсоні та інших містах. Пожвавлюється інтерес до української музики, перша спроба перевести яку на академічний рівень була здійснена ще в середині століття С. Гулаком-Артемівським. У 1884 році, вже після смерті композитора, Марко Кропивницький поновив було постановку раніше забороненої опери на базі трупи Михайла Старицького. Драматург продовжує українську історичну тематику, написавши лібрето на твори М. Гоголя «Тарас Бульба» та І. Котляревського «Наталка Полтавка», прем'єра якої відбулась у Одеській опері у 1889 році.

Музику до зазначених опер пише Микола Лисенко, який, попри шалену цензуру, робить усе для популяризації української музики, української історії та створення відповідних організацій. Зацікавившись співом відомого кобзаря Остапа Вересая, композитор на його прикладі досліджує специфіку народної музики. Згодом на відкрит-

ті Колегії Галагана М. Лисенко виступає з доповіддю «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», в якій по суті підносить народний кобзарський спів на рівень наукового дослідження. Філарет Колеса, відомий галицький історик, етнограф, фольклорист, дійсний член Етнографічної комісії львівського Наукового товариства імені Шевченка, у 1908 році здійснив етнографічну експедицію на Наддніпрянську Україну з метою збирання, записування, а також популяризації традицій музики кобзарів і лірників. Леся Українка та Климент Квітка, усвідомлюючи важливість як самого дослідження, так і живого контакту, пожертвували на подію власні кошти. Оскільки мандрувати селами Наддніпрянської України було не вільно, дослідник робив записи у Миргороді. Його роботу продовжив відомий наддніпрянський маляр і етнограф Опанас Сластіон.

Оперна музика Підавстрійської України була більш орієнтована на західноєвропейського поціновувача. Віденська опера сприймалась як трибуна для провідних композиторів Європи, тож українська народна тематика тут була менш популярною. Однак відомі композитори, котрі своїми творами популяризували саме українську музику, надаючи їй академічного рівня, а також поширювали у своїх творах історичну тематику. Анатоль Вахнянин, Денис Січинський були засновниками музичного товариства «Боян», сама назва якого апелює до давньоруського епосу. Відома опера А. Вахнянина «Купало» до драми забороненого Т. Шевченка «Назар Стодоля», «Бондарівна» на історичну драму Федора Заревича. Денис Січинський, автор гімну «Не пора», написав історичну оперу «Роксолана». Василь Барвінський, відомий композитор з Підавстрійської України, у 1914 році написав фортепіанний твір, присвячений пам'яті Миколи Лисенка. Це були практичні кроки усвідомлення історичної й духовної єдності українськими композиторами, що дало поштовх для поширення цієї думки.

Таким чином, за імперської юрисдикції українська інтелігенція Підавстрійської і Наддніпрянської України, громадські діячі, політики, митці докладали всіх зусиль для просвітництва і популяризації української культури, не обмежуючи свою діяльність суто науковим чи мистецьким пошуком. Завдяки їх співпраці стають можливими друк української літератури, популяризація історії та культури, зрештою, репрезентація такої на світовому рівні.

Українська тематика у драматичних, літературних чи мистецьких творах привертала увагу своєю новизною. У зазначений період бажання обопільної співпраці і взаємна зацікавленість у подальших контактах були результативними й очевидними, що дає підстави розглядати міжкультурні контакти і сам культурний діалог як чинник подальшої соборності України. Позитивна тенденція, на жаль, була перервана Першою світовою війною. Актуальними виявилися слова С. Рудницького про те, що без національної української держави доживемо у найближчий час до нових тяжких воєнних і революційних катастроф (Рудницький, 1916).

Здійснюючи культурно-просвітницьку місію, українська інтелігенція з часом стала тим небезпечним класом, на який спрямувалася політика знищення. Спроба продовжити діалог культур під час політики українізації стане трагедією українського народу. Більшість українських діячів з обох частин України, які спрямовували зусилля на формування свідомості нації, стали жертвами сталінського терору. Це українознавець і засновник української політичної географії Степан Рудницький, відомі режисери Лесь Курбас, Гнат Хоткевич, художник Микола Івасюк, історики Михайло Грушевський, Катерина Грушевська, письменники Ісидора Косач, Климентій Квітка, Марія Старицька-Черняхівська, засновник Братства тарасівців Віталій Боровик та ще тисячі українських інтелектуалів.

Сьогодні тривають два паралельні процеси — з одного боку, Україна є незалежною державою й усі перепони формально подолано. Належну оцінку отримала також культуротворча місія української інтелігенції. При цьому даються взнаки окремі моменти світосприйняття, ідеології, зрештою, культури.

Висновки:

– На модерному етапі вітчизняної історії інтелігенція обох частин України, виконуючи просвітницьку роботу, достатньо визріла для ролі національної еліти. Така не обмежувала свою діяльність суто мистецьким чи науковим пошуком. Чимало громадських діячів, політиків, письменників, митців докладали всіх зусиль для просвітницької діяльності. За умов імперського перебування саме вони популяризували українську культуру, а також тематику соборності України;

– Зважаючи, що попередні режими, під юрисдикцією яких перебували українські землі, доклали усіх зусиль, аби перешкодити формуванню української буржуазії, інтелігенція обох

частин України виконувала просвітницьку роботу без стабільної фінансової підтримки. То є одна з головних особливостей вітчизняної історії культури;

– У світосприйняття загалу діяльність творчої меншості обох частин України вписувалась повільно й поступово, оскільки головна увага пересічного підданого стосувалася суто практичних питань. Однак просвітницька робота української інтелігенції спричинилась до усвідомлення необхідності формування власних політичних вигод, що призвело до появи політичних партій;

– Мало місце питання щодо відірваності від повсякденного життя прогресивної галицької чи наддніпрянської богеми. Попри цілеспрямовану активність, просвітницька робота українських інтелігентів гальмувалася громадянською незрілістю самих аграріїв. Селяни обох імперій насамперед дбали про власні практичні інтереси, як-от бути хазяями на «своїй землі». Розумінню власних прав і усвідомленню необхідності реалізації права на національну державу перешкоджали віковий консерватизм й заскорузлість мислення;

– Єдність інтересів інтелігенції обох частин України підтверджуються численними спільними проектами, наприклад, діяльністю Наукового товариства імені Шевченка, журналу «Зоря», що став трибуною для літераторів, випуском жіночого альманаху «Перший вінок», а також численними контактами Театру Товариства «Руська бесіда» та відомих наддніпрянських драматургів, спільними науковими розвідками тощо. Подібні проекти свідчать про усвідомлення важливості зазначених контактів;

– Спільна діяльність інтелігенції обох частин України по-різному вписувались у чинне законодавство. Конституційна Імперія Габсбургів на законодавчому рівні гарантувала вільне волевиявлення, право на власні переконання і навчання рідною мовою. Щодо Наддніпрянської України, то до 1882 року просвітницьку активність обмежував Емський указ, після нього — цензура;

– В обох частинах України були свої об'єктивні перепони результативності просвітницької роботи, що гальмувало усвідомлення та розбудову української соборності й єдності. У Наддніпрянській Україні цьому заважали офіційна політика русифікації, цензура, чинне законодавство. Окреме місце посідає конфесійний чинник, спекуляція на якому відчутно гальмувала формування національної свідомості населення Російської імперії. У Австрійській Україні офіційна політика самої імперії не створювала штучних перепон, од-

нак у галичан були впливові опоненти — реакційна частина польської громади, а також заважало спричинене нею москвофільство.

Відтак культурний діалог, як предтеча української соборності, чекає на подальші дослідження, доопрацювання, переосмислення, а також розуміння його феномену на перетині ментально-історичних конструкцій в історичній динаміці, зважаючи на останні виклики ХХІ століття.

Бібліографія

- Б. Грінченко — М. Драгоманов. (1994). *Диалоги про українську національну справу. Джерела з історії суспільно-політичного руху в Україні 19–поч. 20 століття*. Київ: Національна академія наук України. Інститут української археології. 288 с.
- Тридцять українських поетес: антологія* (1968) /Упорядк., вст. ст., приміт. Л. Міщенко. Київ: Радянський письменник. 294 с. (Серія Бібліотека поета).
- Воля, засвідчена справами*. Іван Лисяк-Рудницький про формування українського народу і нації. Відновлено з: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/6218-volya-zasvidchena-spravami-ivan-lisyak-rudnickij-pro-formuvannya-ukrayinskogo-narodu-j-naciyi.html
- Грінченко, Б. *Листи з України Наддніпрянської*. Відновлено з: <http://litopys.org.ua/drag/drag206.htm>
- «Зоря» 1880–1897. (1988–1989). *Систематичний покажчик змісту журналу*. Львів: АН Української РСР, Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника.
- Рудницький, С. *Україна з погляду політичної географії*. Відновлено з: <https://zbruc.eu/node/51853>
- Семчишин, М. (1985). *Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу: монографія*. Нью-Йорк: J. K. Print Center. 550 с. (Б-ка українознавства, т. 52)
- Слобожаніна, Н. *До 150-річчя Людмили Старицької-Черняхівської*. Відновлено з: <https://old.uinp.gov.ua/news/do-150-richchya-lyudmili-staritskoi-chernyakhivskoi>
- «Основа» (1907): журнал. Ч. 28. Річник II, Львів, 10 липня.
- «Основа» (1907): журнал. Ч. 34. Річник II, Львів, 21 серпня.
- «Основа» (1907): журнал. Ч. 13. Річник II, Львів, 27 березня.
- Шеремета, О., Шумлянський, В. *Польські зловживання та українське хрунівство як елементи виборчої системи в Австро-Угорській державі у 1873–1914 рр.* Відновлено з: http://lvivacademy.com/vidavnitstvo_1/visnyk15/fail/Sheremeta,Shumljanskyj.pdf

Larysa Kushynska

Cultural dialogue of two Ukraines at the turn of the XIX-XX centuries

Abstract. The article is devoted to the cooperation and creative contacts of intellectuals of both sides of Ukraine during the modernism times of the domestic renaissance. It analyzes the educational mission of our bohemians, their cultural and creative potential. Emphasized is the decisive role of the domestic intellectuals in formation of Ukrainian national self-awareness. The article makes note of the problem of identity of Ukrainian national culture in view of absence of the statehood, being mindful of the collegiality at the mental level and further embodiment of this idea into the works of art.

Keywords: cultural dialogue, national awareness, cultural and creative indicator, popularization of Ukrainian culture, scientific societies, creative contacts.

References

- B. Grinchenko — M. Drahomanov (1994). *Dialoghy pro ukrainsku natsionalnu spravu. Dzherela z istorii suspilno-politychnoho rukhu v Ukraini 19–poch. 20 stolittia* [Dialogues about the Ukrainian national case. Sources on the history of socio-political movement in Ukraine 19th to early 20th century]. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Ukrainian Archeography. 288 p. [in Ukrainian].
- Trydtsiat ukrainskykh poetes: antolohiia* [Thirty Ukrainian poets: Anthology] (1968). Kyiv: Soviet writer 294 p. [in Ukrainian].
- Volia, zasvidchena spravamy* [Will, proven by deeds]. Ivan Lysiak-Rudnytsky about the formation of the Ukrainian people and the nation. Retrieved from: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/6218-volya-zasvidchena-spravami-ivan-lisyak-rudnickij-pro-formuvannya-ukrayinskogo-narodu-j-naciyi.html
- Grinchenko, B. *Lysty z Ukrainy Naddnyprianskoi* [Letters from Dnieper Ukraine]. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/drag/drag206.htm>
- «Zoria» 1880–1897. (1988–1989) *Systematic contents of the magazine*. Lviv: Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Lviv Scientific Library. V. Stefanyk. [in Ukrainian].
- Rudnytskyi, S. *Ukraina z pohliadu politychnoi heohrafii. [Ukraine from the point of view of political geography]*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/51853>
- Semchyshyn, M. (1985). *Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury: istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu: monohrafiia* [Thousand years of Ukrainian culture: historical review of the cultural process: monograph]. New York: J.K. PRINT CENTER/ 559 p. [in Ukrainian].
- Slobozhanina, N. *Do 150-richchia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi* [To the 150th anniversary of Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska]. Retrieved from: <https://old.uinp.gov.ua/news/do-150-richchya-lyudmili-staritskoi-chernyakhivskoi>
- «Osnova» (1907): Magazine. Issue 28. Anniversary II, Lviv, July 10 [in Ukrainian].
- «Osnova» (1907): Magazine. Issue 34. Anniversary II, Lviv, August 21 [in Ukrainian].
- «Osnova» (1907): Magazine. Issue 13. Anniversary II, Lviv, March 27 [in Ukrainian].
- Sheremeta, O., Shumlyansky, V. *Polski zlovzhivannia ta ukrainske khrunivstvo yak elementy vyborchoi systemy v Avstro-Uhorskii derzhavi u 1873–1914 rr.* [Polish abuses and Ukrainian crowns as elements of the electoral system in the Austro-Hungarian state in 1873–1914]. Retrieved from: http://lvivacademy.com/vidavnitstvo_1/visnyk15/fail/Sheremeta,Shumljanskyj.pdf.

Кушинская Лариса Анатольевна

Культурный диалог Подавстрийской и Надднепрянской Украины на стыке XIX–XX столетий

Аннотация. Статья посвящена сотрудничеству и творческим контактам интеллигенции обеих частей Украины на модернистском этапе отечественного возрождения. Анализируется просветительская миссия нашей богемы, ее культуротворческий потенциал. Отмечается решающая роль отечественной интеллигенции в формировании украинского национального самосознания. Обращается внимание на проблему идентичности украинской культуры ввиду отсутствия государственности и осознание соборности на ментальном уровне и дальнейшее воплощение этой идеи в художественных произведениях. Сотрудничество украинской интеллигенции, ее контакты, а также просветительская деятельность автором рассматриваются как решающий фактор и предтеча соборности Украины.

Ключевые слова: культурный диалог, национальное сознание, социальная память, культуротворческий фактор, популяризация украинской культуры, научные общества, творческие контакты, соборность Украины.

Тернова Марина Володимирівна,
кандидат філософських наук, старший
викладач кафедри суспільних наук. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Терновая Марина Владимировна,
кандидат философских наук, старший
преподаватель кафедры общественных наук.
Киевский национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Maryna Ternova,
Ph.D of Philosophical Sciences, Senior Lecturer
of Social Sciences Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДГРУНТЯ АНГЛІЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті сфокусовано увагу на історико-філософських надбаннях, які забезпечили теоретичне підґрунтя гуманістики другої половини ХІХ століття. Оскільки на англійських теренах гуманітарне знання формувалося на чітко виражених принципах спадкоємності, врахування досвіду, що передувало другій половині ХІХ століття вкрай важливе. Формування такого досвіду передбачало також відкритість як до нових напрямків досліджень, так і до передбачення шляхів розвитку соціальної, етичної та практичної філософії.

Однією зі специфічних ознак даної статті є використання засад культурологічного аналізу, серед яких особливого значення надається персоналізації досліджуваного матеріалу. Персоналізація — структурний елемент біографічного методу, він дає змогу підтвердити людинотворчий характер культури, що його послідовно опрацьовують українські науковці.

У статті також наголошено значення поступового формування регіонального підходу, який, починаючи від ХVІІІ століття, визначався елементами діалогу англо-німецької та англо-французької гуманістики.

Ключові слова: історія філософії, естетика, мистецтвознавство, емпіризм, скептицизм, досвід, «прекрасне — піднесене», «герой — героїзм», «загальне почуття».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасна гуманістика, незалежно від того, де і в яких умовах вона розвивається, співвідносить свою теоретичну спрямованість з тими традиціями, які впродовж значного історичного періоду накопичувала конкретна країна. Відтак із територіально-регіональних елементів поступово формується, наприклад, європейський культурний простір як цілісне явище, що при цьому завжди має певну кількість самотніх і самоцінних елементів.

Одним з них є англійська гуманістика, а розгляд історико-філософського підґрунтя певного етапу її розвитку спирається на теоретико-методологічні засади аналітичного, порівняльного та культурологічного підходів. Стосовно останнього, його потенціал буде виявлений завдяки персоналізації — структурного елемента біографічного методу, ставлення до якого на англійських теренах було неоднозначним. Так, Р.Дж. Коллінгвуд — відомий філософ, історик науки, автор фундаментального дослідження «Принципи мистецтва», хоча і за-

лишив свою «Автобіографію», проте заперечував жанр «біографізму», вважаючи його антиісторичним, оскільки життя людини, на його думку, слід визначати суто біологічними процесами народження і смерті (Коллінгвуд, 1980: 290–291).

Тему статті актуалізує і факт появи у другій половині XIX — першій половині XX століття, низки публікацій, предметом яких був розгляд життєво-творчого шляху таких непересічних постатей в історії англійської гуманістики, як Ф. Бекон та Д. Юм. Оскільки розгорнутий аналіз означених фактів представлений у ґрунтовній монографії В. Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), ми лише зафіксуємо, що визнаний німецький історик філософії Куно Фішер (1824–1907), скрупульозно реконструюючи біографію Ф. Бекона, наголосив на низці фактів, які засвідчили як його політичну безпринципність, так і схильність до морально-етичної всюдозволеності (Фішер, 2003).

Щодо інтерпретації біографії Д. Юма, вона взагалі спровокувала скандал в європейському науковому середовищі після оприлюднення статті Ернеста Мосснера, на сторінках якої обговорювалося наступне запитання: «Хто такий Д. Юм — відданий шукач істини чи шарлатан від філософії?» (Mossner, 1950).

Аналіз досліджень і публікацій. Означена у статті проблема була об'єктом теоретичного аналізу в працях Н. Жукової, Л. Левчук, О. Маламури, В. Менжуліна, Н. Наконечної, О. Оніщенко, В. Панченко, що дає підстави оцінити дослідницький простір, в якому розглядалася англійська гуманістика, як багатоаспектний. Це й історико-філософські модифікації біографізму, й історія естетики, і «естетизм» О. Уайльда, і англійська модель неопозитивізму, і проблема понятійно-категоріального забезпечення гуманітарного знання, і елітаризм сучасної англійської художньої літератури. Публікації означених авторів дають підстави говорити про неабиякий інтерес сучасних науковців до цієї моделі європейського культуротворення.

На нашу думку, зацікавленість специфікою розвитку саме англійської гуманістики має свої причини, серед яких, передусім, наголосимо на її традиціоналізмі та послідовній дії принципу спадкоємності. Дослідницькому простору Англії не властиві ані карколомні зрушення чи стрибки, ані «зони мовчання», коли б у теоретичних напрацюваннях наставала пауза. Якщо ж припустити можливість такої «паузи», вона швидко і майже непомітно для стороннього погляду, заповнюва-

лася б розмірковуваннями тих, хто рухався, так би мовити, у валці видатного мислителя.

Означене нами, пояснює той обсяг матеріалу, що його ми плануємо охопити у цій статті — від 50–70-х років XVIII до другої половини XIX століття, оскільки «зміст» історико-філософського підґрунтя, яке є предметом наших наукових інтересів, своїми витокami сягає часів Френсіса Бекона (1561–1626), Джона Локка (1632–1704), Антоні-Ешлі Шефтсбері (1671–1713), Джорджа Берклі (1685–1753), Девіда Юма (1711–1776), Едмунда Бйорка (1729–1787). Наразі зазначимо, що видатний італійський філософ Антоніо Банфі (1886–1957), аналізуючи стан європейської гуманістики на межі XVII–XVIII століть, особливу увагу концентрує на досвіді англійців, виокремлюючи, зокрема, постать Джозефа Аддісона (1672–1719) — драматурга, поета і публіциста, який стояв біля витоків англійського Просвітництва, «з його блискучими статтями в журналі “Глядач” (1712)», який вважався потужним популяризатором тогочасного мистецтва (Банфі, 1989: 176). Принагідно наголосимо, що значний розголос мали і п'єси Дж. Аддісона, зокрема драма «Катон» (1713), яка впродовж кількох театральних сезонів не сходила зі сцени провідних англійських театрів. Оскільки сучасники цінували Аддісона як автора драматичних творів, комедію «Барабанщик» (1714) він оприлюднив під псевдонімом, хоча і вона мала успіх у частини глядачів.

Поза сумнівом, на увагу заслуговують і традиції гуманістики першої половини XIX століття, які сформувалися завдяки досить виразним естетичним шуканням, передусім, Томаса Карлейля (1795–1881). Ми цілком свідомо заявляємо такий об'ємний матеріал, хоча за нормативами статті приречені на певну строкатість викладу. Проте, тільки рухаючись таким шляхом, можна підтвердити нашу оцінку самотності англійської гуманістики.

Мета статті. У контексті означеного, мета статті полягає, по-перше, у персоналізації англійської гуманістики, починаючи від межі XVII–XVIII століття, й акцентуванні значення конкретних історико-філософських напрацювань; по-друге — у систематизації найбільших досягнень гуманітарного знання, які зумовили його беззастережний естетико-мистецтвознавчий злет в умовах другої половини XIX століття; і, по-третє — актуалізації феномена регіонального підходу у контексті досліджуваної проблеми.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, розгляд історико-філософського підґрунтя анг-

лійської гуманістики другої половини XIX століття вимагає послідовного опертя на періодизацію її історико-культурного руху. Серед наявних моделей увагу, зокрема, привертає періодизація XVIII — початку XX століття, запропонована Оленою Оніщенко. Хоча ця модель «будується» на аналізі розвитку естетики та естетичної свідомості як своєрідної серцевини цієї науки, вона, по суті, відбиває ситуацію з гуманітарним знанням в цілому.

Окреслюючи три головні етапи, О. Оніщенко зазначає:

Перший розпочинається з середини XVIII ст. і пов'язаний з іменами А. Шефтсбері, Д. Юма та Е. Бйорка; наступний етап — з першої половини XIX ст. й ототожнюється з феноменом руху пре-рафаелітів; третій етап охоплює період з другої половини XIX і до початку XX ст. Він асоціюється з іменами А. Гранта та О. Уайльда (Оніщенко, 2010: 306).

Оскільки у цій статті нас цікавить англійська гуманістика взагалі, а не лише її естетична складова, вважаємо за доцільне наголосити на тих властивих для неї процесах та фактах, що передують становленню морально-естетичної позиції А.-Е. Шефтсбері, значення якої у теоретичному збагаченні європейського дослідницького простору визнається до сьогодні. Загальновідомо, що основні теоретичні праці Шефтсбері «Моралісти» (1709) (діалог про об'єктивність неоплатонівського представлення трьох видів природи, якими «керує» «дух» або «світова душа») та «Характеристики людей, вдач, думок, епох» (1–3 тт., 1711) є надбанням початку XVIII століття, коли на теренах англійської філософії була відчутна боротьба раціоналізму та емпіризму.

Позицію емпіризму, як відомо, активно підтримував і аргументував Дж. Локк. Виступаючи проти тези щодо існування у нашому розумі «вроджених ідей», «представники емпіризму доводили, що жодних вроджених ідей або принципів у свідомості людей нема і бути не може» (Петров, 2001: 7). За мірками тогочасної філософії позиція Локка мала новаторський характер, оскільки прийняття тези про «вроджені ідеї» припинувало значення досвіду — найважливішого чинника, завдяки якому людині отримується достовірне знання.

Принциповість позиції Локка для англійської гуманістики означеного періоду була вкрай важливою, оскільки особливу вагу має, як зазначає К. Шадманов у статті «До історії становлення системи основних понять англійської філософії: філософська площина» (2018).

«...аналіз механізму “входу” ідей і концепцій у мережу категоріальних структур філософського концептуального апарату, тобто виявлення ролі й значення філософсько-світоглядного знання в становленні системи категорій англійської філософії в контексті формування принципів наукового пізнання і генези власне наукового знання» (Шадманов, 2018: 26).

К. Шадманов наголошує на значенні діалогічної форми викладу наукового матеріалу, якою користувався не лише вже згаданий нами А.-Е. Шефтсбері, а й інші науковці. Це вкрай важливе зауваження, адже серед них, що наголошує К. Шадманов, були «природознавці, вчені-експериментатори, письменники, поети, державні діячі». Конкретизуючи означений перелік, так би мовити, професійної приналежності, виокремимо імена Томаса Мора (1478–1535) — юриста, філософа, письменника-гуманіста; Філіпа Сідні (1554–1586) — поета; Френсіса Бекона (1561–1626) — філософа, історика, політика; Джона Донні (1572–1631) — проповідника, поета-метафізика, твори якого «Анатомія світу» (1611) та «Розвиток душі» (1612) вважаються чи не найкращими зразками англійського літературного бароко. Це показовим чином засвідчує інтерес тогочасної інтелектуальної еліти Англії не лише до філософського знання, а й до спроб практичного втілення його надбань у життя суспільства, що, наприклад, підтверджує діяльність на посту Лорда-канцлера Томаса Мора — автора славетної «Утопії» (1516).

Реконструюючи «філософську площину» XVI — початку XVIII століття і намагаючись не обмежити себе хронологічно-фактологічним відтворенням процесу «прирощування» понять у тогочасній філософії, К. Шадманов оперує, у контексті означеної проблеми, поняттям «безпередпосилочне» (рос. «беспредпосылочное»), автором якого є, вочевидь, він сам. За всієї фонетичної незграбності, воно несе в собі важливий зміст, адже «...безпередпосилочне знання неможливе. Натомість передумови теоретичного знання — це завжди поставлені й такі, що постійно формуються загальнокультурним контекстом, вихідні уявлення про предмет дослідження» (Шадманов, 2018: 27).

Наразі зазначимо, що матеріал, який вже представлений нами, доцільно розглядати як «безпередпосилочний» до аналізу позиції Девіда Юма (1711–1776) — найважливішої постаті у логіці розвитку філософських, історичних та економічних знань, спадщина якого помітно вплинула

як на англійську гуманістику усього XIX століття, так і на теоретичні позиції низки європейських мислителів. Констатуючи полемічне ставлення до історико-філософської орієнтації Д. Юма з боку німецької філософської спільноти, Ю. Перов наголошує прийняття його ідей І. Кантом, позиція якого опонувала негативній оцінці інших. «Одним з небагатьох винятків на тлі типового для німецьких філософів (після Канта) негативного ставлення до Юма став А. Шопенгауер, який завважував, що на одній сторінці Юма можна навчитися більшому, ніж в усіх творах Шлейєрмахера, Гегеля і Гербарта, разом узятих» (Петров, 2001: 5).

Позитивна, навіть емоційно піднесена, оцінка напрацювань Юма з боку Шопенгауера, на нашу думку, стосується і його попередників, оскільки юмівський емпіризм лише ланка у складному русі цього комплексу ідей від Дж. Локка, Ф. Бекона та Дж. Берклі, адже Д. Юм «демонстрував свою прихильність філософському емпіризму і солідарність з основними висновками попередників — критикою вроджених ідей і визнанням досвіду єдиним джерелом наших знань» (Петров, 2001: 9).

Спіраючись на потенціал персоналізації, спробуємо окреслити як постать самого Юма, так і ті його ідеї, котрі вважалися актуальними й у другій половині XIX століття, тобто майже через сто років після його смерті. Як відомо, Юм залишив «Автобіографію», написану за п'ять місяців до смерті, яку пізніше оприлюднив його друг — відомий економіст Адам Сміт.

«Автобіографія» підтверджує схильність Д. Юма до іронічно-скептичного ставлення і до власної персони, і до своїх сучасників, їхнього стилю життя й рівня розуміння, запропонованих ним моделей світобачення. Видатний англійський філософ, шотландець за походженням, з вражаючою відвертістю реконструює свій життєво-творчий шлях, позначений у перші десятиліття бідністю, матеріальною залежністю від родичів, невдачами у спробах продати свої перші «Трактати».

З усією відповідальністю можна стверджувати, що Д. Юм належав до тієї спільноти людей, які «зробили себе самі». Поступово його становище починає виправлятися: він досить вдало показав себе, працюючи секретарем впливових вельмож, від 1747-го два роки служив в армії ад'ютантом генерала. Як зазначає сам Д. Юм,

за все моє життя ці два роки були майже єдиною перервою у моїх заняттях; я провів їх приємно і в доброму товаристві, а моє матеріальне становище завдяки значному забезпеченню і ощадливості зросло настільки, що я вважав себе вже

досить забезпеченим, хоча мої друзі посміхалися, коли я говорив це; отже, я мав тоді близько тисячі фунтів (Юм, 2001a: 27).

1749–1752 роки стають переломними в кар'єрі Юма-філософа: його роботи, зокрема «Політичні бесіди» та «Дослідження принципів моралі», не лише друкують, а й активно обговорюють у професійному середовищі. Прийнявши пропозицію стати бібліотекарем «Товариства юристів» (1752), Юм починає працювати над масштабним дослідженням «Історія Англії», сфокусувавши увагу на домі Стюартів.

На сторінках «Автобіографії» Д. Юм зізнається, що чекав на підтримку й захоплене ставлення своїх сучасників, коли вони побачать, що він пише об'єктивну історію, не оглядаючись ані на владу, ані на вигоду, ані на авторитет чи «голос народних забобонів». Очікуючи овацій, Юм пережив «жахливе розчарування»:

Я був зустрінутий криком обурення, ганьби, ненависті англійців, шотландців та ірландців, віги й торі, церковники і сектанти, вільнодумці й святенники (religionist), патріоти і придворні — всі об'єдналися у пориві люті проти людини котра насмілилася з повагою оплакати долю Карла I та графа Страффорда... (Юм, 2001a: 29–30)

Ми цілком свідомо так детально цитуємо Д. Юма, адже його нотатки, з одного боку, ілюструють граничну «шаруватість» англійського суспільства, а з іншого здатність цих «шарів» об'єднуватися, коли хтось зазіхає на сталі традиції. Незважаючи на досить складну морально-психологічну ситуацію, в якій опинився Юм, він продовжував активно працювати, написавши «Історію Тюдорів» та прийнявши пропозицію працювати в англійській дипломатичній місії у Парижі (1766).

Так, Д. Юм встановлює особистісні стосунки з Ж.-Ж. Руссо, Ш. Монтеск'є, Ж.-Л. д'Аламбером, К.-А. Гельвецієм, листується з Вольтером. Французькі просвітники активно підтримують Д. Юма, особливо у тому аспекті, де він артикулює антиклерикальну позицію. Пізніше він робив спроби популяризувати наукові розвідки французьких мислителів на англійських теренах, хоча окремі ідеї Руссо сам оцінював як екстравагантні (Юм, <http://solecity.ru/philosophy/david-um>).

Завершивши роботу в Парижі й повернувшись на батьківщину, Д. Юм створює «Единбургське філософське товариство», до складу якого увійшли А. Сміт, А. Монро, Х. Блейєр, А. Фергюссон, які продовжували працювати і після смерті Юма у 1776 році, намагаючись утверджувати

шотландську філософію як самостійне явище, що не має розчинитися у просторі англійської гуманістики. Сьогодні теоретична спадщина Юма — це ціла низка історико-філософських досліджень, з-поміж яких виокремимо «Трактат про людську природу» (1739–1740), «Дослідження про людське пізнання» (1748–1758), «Природна історія релігії» (1757).

Предметом самостійного аналізу може бути й есеїстика Юма, яка, на превеликий жаль, повністю не дійшла до ХХ століття, але те, що нам відомо, вражає багатоаспектністю інтересів філософа: «Про самогубство», «Епікуреєць», «Платоник», «Скептик», «Стоїк». Останні два есе, на нашу думку, слід співвідносити із самим Д. Юмом. Ми вже акцентували іронічно-скептичний відтінок, що властивий його «Автобіографії», проте це відзначають практично усі дослідники теоретичної спадщини філософа, світоставлення Юма слід кваліфікувати як радикальний скептицизм. Отож Ю. Перов звертає увагу на те, що у давньогрецькому теоретичному просторі поняття «скептик» мало дещо інше тлумачення, ніж його сьогоденне розуміння. Загальновідомо, що для давніх греків та римлян скептик (*skeptikos*) — людина, яка розглядає чи досліджує, є антиподом догматикові та академісту, оскільки «скептик», на відміну від інших, перебуває у процесі пошуку істини (Петров, 2001: 10–11). На нашу думку, подібна характеристика повністю відповідає сутності Юма-вченого, який усе життя шукав, знаходив і відстоював істину.

Дотичним до життя Д. Юма є і поняття «стоїк», що підтверджують останні роки його життя. В «Автобіографії» він чітко фіксує 1775-й як рік, коли у нього виявили важке захворювання, що може мати смертельні наслідки. З цього приводу Юм залишає такий запис: «...я думаю, що людина 65 років, помираючи, не втрачає нічого, окрім кількох років нездужання» (Юм, 2001а: 33). Тож, характеризуючи Юма як скептика, доцільно, на наше глибоке переконання, віддати йому належне і як стоїку.

Слід визнати, що серед своїх сучасників, котрі формували простір англійської гуманістики ХVІІІ століття, Д. Юм був найбільш професійно переконливим і, так би мовити, відкритим як до нових напрямків досліджень на теренах гуманітарного знання, так і до передбачення шляхів розвитку соціальної, моральної та практичної філософії.

На нашу думку, враховуючи формат статті, доцільно особливу увагу сконцентрувати на «Трактатах» Д. Юма, матеріал яких дає змогу ви-

значити його позицію як «людиноцентристську». Філософ намагається досліджувати численні проблеми, орієнтуючись на потенціал конкретної людини, оскільки підняті ним питання співвідносні з її життям. Так, у процесі розгляду «різних видів філософії» та процесу «походження ідей» дещо несподівано в трактаті «Дослідження людського пізнання» окреслюється, так би мовити, оціночний розділ щодо «скептичних сумнівів стосовно діяльності розуму»,

Означений розділ «побудований» на глибокому переконанні Д. Юма, з одного боку, щодо здатності переважної більшості людей скептично ставитися до можливості всебічного пізнання «об'єкта їх уваги», а з другого — сам філософ демонструє певний скепсис щодо можливостей розуму. З цього приводу Юм, зокрема, зазначає: людина досить вправно діє, коли йдеться про відомі їй події, наприклад, схід та захід сонця. Однак чи буде вона так само впевненою, якщо матиме справу з невідомим їй предметом, явищем або процесом?

Стимулюючи читача до роздумів і самостійності правильної відповіді, філософ наводить такий приклад:

Дайте два гладких шматки мармуру людині, яка не має жодного уявлення про природничу філософію, і вона ніколи не відкриє, що ці шматки пристануть один до одного так, що буде коштувати значних зусиль аби роз'єднати їх за прямою лінією, тоді як під тиском збоку вони викажуть досить малий супротив. (Юм, 2001b: 64).

Якщо відштовхуватися від цього прикладу, потрібно «побудувати» такий ланцюг: розум — знання — досвід, з якого слід одразу вилучити «знання», оскільки людина нічого не знає про шматки мармуру. Наразі, слід знехтувати і «розумом», адже він не допомагає людині в скрутному становищі. Таким чином, позитивної оцінки заслугує «досвід» — єдина стабільна й надійна «константа пізнання».

Надзвичайно висока оцінка «досвіду», до потенціалу якого Юм звертається у різних своїх працях, повністю не затуляє, проте, значення «розуму», примушуючи філософа шукати інші аспекти людського життя. Це дає можливість розумовій діяльності розкрити власні можливості. При цьому Юм висловлює застереження стосовно доцільності опертя лише на власний розум, глузд чи міркування, оскільки вони, «діючи самостійно і відповідно своїм найбільш загальним принципам, безумовно підривають себе самих і не залишають ані найменшої очевидності жодному з суджень як у філософії, так і в буденному житті» (Юм, 2001b: 178).

Означену теоретичну позицію Д. Юм намагається трансформувати у світ звичайної людини, яка повинна поважати «загальні принципи», хоча власне їй до вподоби «слідувати» за своїми «духами» та «афектами», «відчувати готовність кинути у полум'я всі свої книги та папери» і ніколи в житті не жертвувати задоволеннями життя заради розмислів та філософії» (Юм, 2001b: 181–182). Слід визнати, що звернення Д. Юма до аналізу почуттєвої природи людини, робить його теоретичні шукання як досить переконливими, так і такими, що підтверджують його позитивне ставлення до зв'язку філософського та психологічного знання.

Зацікавлене ставлення англійського скептика до почуттєвої культури людини підтверджується достатньо розгорнутою естетичною проблематикою, яка становить помітну частину його теоретичної спадщини. Відтворюючи наріжні шляхи підходу й її опрацювання, слід враховувати таке: Д. Юм та інші представники емпіризму відстоювали дві, як показав час, помилкові ідеї щодо існування «загального почуття» та «законів краси».

Вихідним положенням юмівського розуміння естетики є наголос на значенні естетичного ставлення, яке стимулюється естетичним почуттям. Серед «відтінків» естетичного почуття найважливішими, на думку Юма, є почуття прекрасного й піднесеного. Слід зауважити, що не лише серед низки чуттєвих модифікацій естетичного почуття, а й порівняно з почуттям прекрасного, «піднесеному» впродовж XVIII століття надавалося особливого значення. Коментуючи таку ситуацію, В. Панченко зазначає:

Європейська естетична думка зосередила увагу на категорії піднесеного тільки у XVIII столітті. В цей період трактат Псевдо-Лонгіна знову привернув увагу дослідників і став предметом вивчення й коментування. У Франції Сільвейн виступив із “Трактатом про піднесене” (1732)... (Панченко, 2010b: 99–100).

Концентруючи увагу на англійській гуманістиці, В. Панченко, зокрема, наголошує таке:

...поняття піднесеного почали широко використовувати Юм, Шефтсбері, Хатчесон. У 1747 р. Дж. Бейлі опублікував працю “Досвід про піднесене”. І, нарешті, в 1757 р. з'явився найбільш узагальнений твір з цього питання, трактат англійського філософа Едмунда Бйорка “Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного” (Панченко, 2010b: 100).

Спираючись на сучасне розуміння структури естетичних категорій, Е. Бйорк зайняв позицію, що в умовах сьогодення оцінюється як помилко-

ва, і поставив «піднесене» поперед «прекрасного». Проте «піднесене» — це «прекрасне», що перебуває в русі до ідеалу, а відтак у динаміці формування структури естетичних категорій діє така залежність: прекрасне — піднесене — ідеал як ціль, що спонукає до дії. Означене артикулює процесуальний і динамічний характер низки категорій, які впливають на відтворення наріжної сутності естетики як науки.

Водночас, у логіці розгляду питань, піднятих на сторінках цієї статті, для нас не стільки важливо наголосити теоретичні прорахунки філософів XVIII століття, скільки аргументувати тезу про спільність англійських гуманістів в опануванні певних аспектів гуманітарного знання. Нашу позицію підтверджує й аналіз проблеми естетичного смаку, що дав можливість як порівнювати розмисли Юма з науковими розвідками І. Канта, так і констатувати, що, відштовхуючись від юмівської позиції, визнання почуттєвого підґрунтя «смаку», вироблення «норми» смаку, опанувати яку зможуть лише окремі, схильні до відчуття «витонченості» особи, — Кант підняв теоретичний рівень осмислення проблеми значно вище, ацентувавши суспільно-індивідуальний характер смаку, що дало змогу наголосити на проблемі «вибору». Тож показовою є позиція В. Панченка, яка засвідчує, що важливим естетичним чинником смаку є почуття задоволення, а це відрізняє смак чи то від утилітарного, чи то морального почуття. Такі теоретичні «побудови» І. Канта, по суті, залишали на маргінесах розмисли Д. Юма, який надавав занадто великої ваги моральним почуттям — доброчесності, справедливості як «природній доброчесності», рівності, аби погодитися, що смак не дотичний до «моральності в її почуттєвому стані».

Прискіплива увага до стану англійської гуманістики саме XVIII століття в сучасних умовах видається нам цілком слушною, оскільки її сукупний досвід, помітно вплинувши на 1800–1850 роки, яскраво віддзеркалився і в розвитку гуманітарного знання впродовж наступних п'яти десятиліть. Оскільки у наших розвідках «Теоретичний потенціал “Принципів мистецтва” Р.Дж. Коллінгвуда: досвід сучасних інтерпретацій» та «Мистецтвознавча концепція Р.Дж. Коллінгвуда як об'єкт теоретичного аналізу», що вийшли друком у 2020 році, представлені теоретико-практичні орієнтації Р. Сауті, У. Тернера, Дж. Рьоскіна, Ф.-Г. Бредлі, А. Гранта, Б. Бозанкета, у цій статті ми зосередимося на постатях Т. Карлейля та Ф. Лейтона, доробок яких у першій половині XIX століття став

підґрунтям для теоретичних шукань дослідників його другої половини.

Наразі звернімо увагу на творчу спадщину Т. Карлейля, основні праці якого — «Sartor Resartus» (1838), філософський біографічний роман, «Герої, шанування героїв та героїчне в історії» (1841), «Минуле і сучасне» (1843) — були написані впритул до другої половини XIX століття, а отже безпосередньо сприймалися та оцінювалися вже читачами та науковцями цього часового відрізка.

Як відомо, Т. Карлейль перебував під помітним впливом як пізнього німецького романтизму, так і манери філософування, популярної на німецьких теренах. Своєрідний англо-німецький діалог, який закладався упродовж XVIII століття, знайшов своїх прибічників і у першій половині XIX. Т. Карлейль поділяв соціальний консерватизм німців, додаючи до цього власне неприйняття капіталізму. Професійно займаючись, окрім естетики та літературознавства, питаннями історії, він мав змогу об'єктивно інтерпретувати «за» і «проти» європейського історико-культурного розвитку впродовж 20–80-х років XIX століття.

Як естетик, Т. Карлейль високо цінував мистецтво, передусім, поезію, вважаючи, що і мистецтво загалом, і поезія зокрема мають виконувати виховну функцію, яка у теоретичному аспекті проголошувалася найважливішою. При цьому, він намагається по-новому тлумачити тезу Гете, який вважав, що Всесвіт — лише «живе втілення божества», а отже «божественною поезією» просякнутий космос. Поезія, яка в розмислах Карлейля, набуває метафоричного забарвлення, поєднуючись у його естетиці з проблемою «герой — героїчне», інтерпретується і в історичному, і в естетико-мистецтвознавчому аспектах. З цього приводу В. Панченко наголошує, що для Карлейля «історія світу є лише біографією великих людей», що її теоретик зображує низкою «типів героя і виявів героїзму: спочатку герой виступає як божество, потім як пророк, поет, пастир і, нарешті, як вождь» (Панченко, 2010а: 103). Цю «біографію великої людини» і показує поезія, створюючи шедеври «героїчного епосу» у відповідні періоди історії.

Зосереджуючи увагу на сутності героя, теоретик актуалізує порівняльний аналіз, засади якого дають йому можливість представити переваги поезії порівняно з різними науками. Так, поезія дає цілісне бачення «матеріалу», з яким вона працює, і спрямовує людину на «героїчно-піднесене», яке, за певних умов, може пережити і пересічна людина, оскільки існує «поезія історії». Натомість нау-

ка, порівняно з поезією, програє по всіх позиціях, залучаючи аналіз, розчленовує об'єкт, позбавляючи його зовнішніх обрисів і руйнуючи форму (Карлейль, 1994).

Говорячи про теоретико-практичне підґрунтя, на яке спиралася англійська гуманістика першої половини XIX століття, слід віддати належне надзвичайно яскравому і самобутньому живописцеві Фредеріку Лейтону (1830–1896), який стояв біля витоків руху «прерафаелітів» і належав до представників «елітарних» англійських живописців. У сімнадцять років він у Франкфурті випадково зустрів А. Шопенгауера і написав його портрет, який до сьогодні вважається найбільш об'єктивним зображенням філософа.

Отримавши освіту в лондонському «University College School», Лейтон багато подорожує, вивчаючи традиції східного мистецтва у Сирії та Єгипті. Задля удосконалення професійних навичок він їде до Італії, а між 1855–1859 роками живе в Парижі, де активно спілкується з Е. Делакруа та К. Коро, високо оцінюючи їх творчу манеру. Повернувшись до Лондона, Лейтон багато працює, не обмежуючи себе якимось одним жанром образотворчого мистецтва. Якщо у жанрі портрета, якому митець приділяв значну увагу, він продовжує чинні традиції, то в інших своїх роботах сміливо експериментує як з композицією полотен, так і з їх кольоровим вирішенням (Лейтон, https://wm-painting.ru/L/p2_articleid/912).

На нашу думку, однією з найкращих робіт не лише Лейтона, а й усього англійського живопису кінця XIX століття, слід визнати «Палаючий червень» (1895), яка зображує жінку у вільній червоній сукні із сміливим ракурсом тіла, що ніяк не стикується з манірно-регламентованими посталями на більшості полотен тогочасних відомих живописців. Принагідно зазначимо, що Лейтон блискуче передавав на полотні саме червоний колір, що підтверджує і його «Автопортрет» (1880).

Висновки. Підсумовуючи матеріал, викладений у статті, наголосимо на такому:

1. Зазначено, що в історії англійської філософії, яка розвивалася послідовно, від століття до століття збагачуючи напрацьований теоретичний досвід, кінець XVII і XVIII століття виявилися доволі продуктивними і такими, що вплинули на наступний історико-культурний період. Окреслено певні наукові розвідки, які в умовах XXI століття корегують джерелознавчу базу попередніх десятиліть;

2. Наголошено, що серед низки теоретико-методологічних засад, на які в сучасних умовах спи-

раються науки соціально-гуманітарного циклу, в процесі аналізу історико-філософської проблематики мають бути задіяні принципи культурологічного аналізу, зокрема, персоналізація та потенціал регіонального підходу;

3. Виокремлено тих персоналій англійської філософії — А.-Е. Шефтсбері, Ф. Бекон, Дж. Бейлі, Е. Бйорк, Д. Юм, Т. Карлейль, теоретичні напрацювання яких помітно вплинули на розвиток англійської гуманістики як першої, так і другої половини ХІХ століття.

Бібліографія

- Банфі, А. (1989). *Философия искусства: монография*; пер с итал. Г. П. Смирнова. Москва: Искусство. 384 с.
Дэвид Юм. Режим доступу <http://solecity.ru/philosophy/david-um>
- Дэвид Юм*. David Hume. Режим доступу <https://livelib.ru/author/16159-devid-yum>
- Карлейль, Т. (1994). *Теперь и прежде: сборн. переводов*. Москва: Республика. 415 с.
- Коллингвуд, Р.-Дж. (1980). *Идея истории; Автобиография: сборн. материалов*. Москва: Наука. 486 с.
- Лейтон, Фредерик (Leighton, Frederic). Режим доступу https://wm-painting.ru/L/p2_articleid/912
- Оніщенко, О. І. (2010). Художня творчість: досвід естетичного аналізу. Левчук, Л.Т., Панченко, В. І., Оніщенко, О. І., Кучерюк, Д. Ю. *Естетика: підручник*. За заг. ред. Л. Т. Левчук. Вид. 3-тє переробл. і доп. Київ: Центр учбової літератури. 520 с. С. 267–313.
- Панченко, В. І. (2010а). Основні естетичні категорії. Левчук, Л. Т., Панченко, В. І., Оніщенко, О. І., Кучерюк, Д. Ю. *Естетика: підручник*. Київ: Центр учбової літератури. С. 76–120.
- Панченко, В. І. (2010б). Структура естетичної свідомості. Левчук, Л. Т., Панченко, В. І., Оніщенко, О. І., Кучерюк, Д. Ю. *Естетика: підручник*. Київ: Центр учбової літератури. С. 54–75.
- Петров, Ю. В. (2001). «Самый независимый ум всего XVIII столетия». Юм, Д. *О человеческой природе: монография*. СПб: Азбука.
- Сэр Фредерик Лейтон*. Режим доступу <https://artchive.ru/fredericleighton>
- Фишер, К. (2003). *Фрэнсис Бэкон Веруламский: реальная философия и её эпоха*. Москва: АСТ Ермак. 541 с.
- Шадманов, К. Б. (2018). К истории становления системы основных понятий английской философии: философская плоскость. *Вісник Маріупольського державного університету*. Вип. 16. С. 25–32.
- Юм, Д. (2001а). Автобиография. Юм, Д. *О человеческой природе: монография*. СПб: Азбука.
- Юм, Д. (2001б). *О человеческой природе: сборник*. СПб: Азбука. 320 с.
- Mossner, E.-C. (1950, april). Philosophy and biography: the case of David Hume. *The Philosophical Review* (Vol. 59, No. 2, pp. 184–201).

References:

- Banfi, A. (1989). *Filosofija iskusstva: Monografija* [Philosophy of art]. Moskva: Iskustvo [in Russian]
- Carlyle, T. (1994). *Teper' i prezhdde: Sbornik perevodov* [Past and Present]. Moskva: Respublika. [in Russian]. DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-349-00484-3_23
- Collingwood, R. G. (1980). *Ideja istorii; Avtobiografija: Sbornik materialov* [The Idea of History; Autobiography] [in Russian]. DOI: <https://doi.org/10.2307/2181408>
- David Hume*. Retrieved from <http://solecity.ru/philosophy/david-um> [in Russian]
- David Hume*. Retrieved from <https://livelib.ru/author/16159-devid-yum> [in Russian]
- Fischer, K. (2003). *Frjensis Bjekon Verulamskij: real'naja filosofija i ejo jepoha* [Francis Bacon of Verulam: Realistic Philosophy and Its Age]. Moskva: AST Ermak. [in Russian]
- Hume, D. (2001a). *Avtobiografija* [Autobiography]. *Hume, D. O chelovecheskoj prirode: Monografija* [About Human Nature]. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
- Hume, D. (2001b). *O chelovecheskoj prirode: Sbornik* [About Human Nature]. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
- Leighton, Frederic*. Retrieved from https://wm-painting.ru/L/p2_articleid/912 [in Russian]
- Mossner, E.-C. (1950, april). Philosophy and biography: the case of David Hume. *The Philosophical Review* (Vol. 59, No. 2, pp. 184–201). [in English]. DOI: <https://doi.org/10.2307/2181501>
- Onishchenko, O. I. (2010). Khudozhnia tvorchist: dosvid estetychnoho analizu [Artistic creativity: experience of aesthetic analysis]. Levchuk, L. T., Panchenko, V. I., Onishchenko, O. I. & Kucheriuk, D. Yu. *Aesthetics: Pidruchnyk*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, pp. 267–313. [in Ukrainian]
- Panchenko, V. I. (2010a). Osnovni estetychni katehorii [The main aesthetic categories]. Levchuk, L. T., Panchenko, V. I., Onishchenko, O. I. & Kucheriuk, D. Yu. *Aesthetics: Pidruchnyk*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, pp. 76–120. [in Ukrainian]
- Panchenko, V. I. (2010b). Struktura estetychnoi svidomosti [The structure of aesthetic consciousness]. Levchuk, L. T., Panchenko, V. I., Onishchenko, O. I. & Kucheriuk, D. Yu. *Aesthetics: Pidruchnyk*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, pp. 54–75. [in Ukrainian]
- Petrov, Ju. V. (2001). «Samyj nezavisimyj um vsego XVIII stoletija» [«The most independent mind of the 18th century»]. Hume, D. *O chelovecheskoj prirode: Monografija* [About Human Nature]. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
- Shadmanov, K. B. (2018). K istorii stanovlenija sistemy osnovnyh ponjatij anglijskoj filosofii: filosofskaja ploskost' [To the history of formation of a system of basic concepts of English philosophy: philosophical plane]. *Visnik Mariupol's'kogo derzhavnogo universitetu*, 16, pp. 25–32. Retrieved from http://visnyk-culturology.mdu.in.ua/uk/vipusk_16.pdf [in Russian]
- Sir Frederic Leighton. Retrieved from: <https://artchive.ru/fredericleighton> [in Russian]

Maryna Ternova

**Historical and philosophical basis of English humanistics latter half
of the nineteenth century**

Abstract. The article focuses on the historical and philosophical achievements that provided the theoretical basis for the humanistics of the latter half of the 19th century. Since in English-speaking territories the humanities knowledge was formed on clearly expressed principles of succession, it is extremely important to take into account the experience that preceded the last half of the 19th century. Its formation also presupposed openness both to new areas of research and to the outline of ways for the development of social, ethical and practical philosophy.

One of the fingerprints of this article is the use of the principles of culturological analysis, among which particular importance is attached to the personalization of the material being studied. We use personalization as a structural element of the biographical method, which allows us to confirm the human-creation nature of culture.

The article also emphasizes the importance of the gradual formation of a regional approach, which, starting from the 18th century, was determined by the elements of dialogue between English-German and English-French humanistics.

Keywords: history of philosophy, aesthetics, art history, empiricism, scepticism, experience, «beautiful — sublime», «hero — heroism», «common sense».

Терновая Марина Владимировна

**Историко-философские основы английской гуманистики
второй половины XIX столетия**

Аннотация. В статье сфокусировано внимание на тех историко-философских достижениях, которые сформировали теоретическое основание гуманистики второй половины XIX столетия. Поскольку в английских традициях гуманитарное знание чётко опиралось и использовало принцип преемственности, учитывать опыт, который предшествует второй половине XIX столетия, представляется крайне важным. Формирование такого опыта предусматривало также открытость для новых направлений исследований и предвидения путей развития социальной, моральной и практической философии.

Одним из специфических аспектов данной статьи является использование принципов культурологического анализа, среди которых особенное значение приобретает персонализация исследуемого материала. Персонализация — структурный элемент биографического метода, позволяющий подтвердить человекотворческий характер культуры, который последовательно разрабатывают украинские культурологи.

В статье также подчёркнуто значение постепенного формирования регионального подхода, который, начиная с XVIII столетия, определялся элементами диалога англо-немецкой и англо-французской гуманистики.

Ключевые слова: история философии, эстетика, искусствоведение, эмпиризм, скептицизм, опыт, «прекрасное — возвышенное», «герой — героизм», «общее чувство».

Yevhenia Myropolska,
Ph.D of Philosophical Sciences,
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv

Миропольська Євгенія Валеріївна,
кандидат філософських наук,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Миропольская Евгения Валериевна,
кандидат философских наук,
Киевский национальный университет
театра, кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого, Киев

ARTISTIC VALUE OF A WORD (On the material of teaching humanitarian disciplines)

Abstract. The paper is aimed at the encouraging the reader to look at the word as artistic value. The author proposes some ways to attract students' attention to the art of the word at such basic theoretical disciplines as «Aesthetics», «Philosophy», «Art in the context of culture».

These ways include: the work with artistic terms, idioms, the understanding of the meaning of artistic translation and the dialogue of cultures.

The represented technology in the first place is intended for future cultural workers.

Keywords: artistic terms, artistic translation, artistic value, dialogue of cultures, idiom, students, a word.

Introduction. The investigation of value as a key concept of many sciences has played an important role in their development, becoming especially acute in times of radical social and moral changes. The studies have shown that the essence and nature of values are extremely diverse as far as they touch upon the material and spiritual assets, social and political issues, ethical and aesthetic ones. Values can be universal and personal; they can concern the needs and interests of individuals, groups, societies and cultures. Some values are regarded as lower (material) values or according to I. Bekh «utilitarian quagmire» and as higher (spiritual) ones which provide the person with an opportunity to *rise to the* «higher meanings of life» (Bekh, 2018, p. 11).

There are plenty dimensions of values, for example, individual, group or universal values, they include the values of good, freedom, truth. National values are linked to independence, patriotism etc..

Spiritual values embody both highly semantic ethical imperative and cultural values such as traditions, customs, and established norms, ensure connection with the past and the like. Therefore, we can assume that values represent *a real life space* that comprises a lot of aspects, each of them relates to the life, «requests and hopes of an individual» (Collisions of Anthropological Reflecycion, 2002, p.124).

The analysis of the last works. Defining the term *value*, the Ukrainian Academician M. Yarmachenko stated that it reflects the positive or negative significance of real-world objects to individuals, social groups or society as a whole, that is determined not by their properties as such, but by their involvement in the sphere of human life, interests, needs, and social relations. Moral principles, ideals, attitudes, and goals can be regarded as the criterion for assessing the significance of values (Pedagogical Dictionary, 2001, p. 484). That is, values guide person's mental

processes and behavior since the roots of values lie in human feelings, relationships, interests, and the like. The beautiful and the ugly, the sublime and the low, good and evil do not exist by themselves but only when a person attaches special importance to certain objects, phenomena, and actions. The object acquires axiological significance only when the subject favors or prefers it. B. Russell, while analyzing the views of cynics and skeptics, emphasizes the same idea and says, «Only subjective goods — virtue, or contentment through resignation — are secure, and these alone, therefore, will be valued by the wise man» (Russell, 1995, p. 232).

At the same time, there is an objectivistic view of value according to which values are considered to be objective as far as it is not always possible to substantiate *what* people value and *what* is worth to be valued (Philosophical Encyclopedic Dictionary, 2002, p. 707–708). The objectivists' concept of values was investigated by W. Dilthey, F. Adler, O. Spengler and other scholars, who emphasized that person's self-identification may be performed by means of products of culture, which are the intrinsic values in themselves. Modern psychologists (B. Dilts, O. Kleinman) underline the value of a word owing to the transformation of outward experience into inner processes which become possible thanks to such moments as making conclusions, questions

Core life values are reflected in *artistic values*, which are expressly embodied in the artistic imagery of works of art, they address the person's feelings and mind, stimulating the comprehension of certain value aspects, which in the end will or will not become the recipient's own «asset». Taking actions from a position of observation *and assessment*, incorporating the values into the personality's dimensions are the constituent elements that affect people in their upbringing. But if the inherent meanings of the works of art are not perceived by people, they will not strive to make them the part of their hierarchy of virtues to emulate, and therefore those artistic values cannot be among their motivational preferences.

Artistic values refer to *spiritual values*, although they are not compulsory in their character, they can act as regulators for a certain group of people, because they «contain an incentive component» (*Philosophical Encyclopedic Dictionary*, 2002, p.109) and thus they may facilitate to shape the individual's personality on an ethical basis, concerning the virtues infinity and human multidimensionality they become the constituent part of human life.

The aim of the article is the presentation of the methods of effecting using the art of the word at the

humanitarian studies in the process of future cultural workers' training.

Its tasks include:

- a) to describe the meaning of artistic values;
- b) to underline the role of language in the process of future cultural workers' training;
- c) to represent some effective ways of involving students to artistic values.

Methods of investigation. *Theoretical analysis* for systematization and improvement theoretical — methodological basic of the introduction the art of the word into basic process of aesthetical disciplines.

Empiric method was oriented on the developing the real basic process.

Comparative method gave possibility to pay students' attention to the information about national artistic realities in comparison with foreign culture which helps to find similarity and difference between certain phenomena.

The results of the investigation. A person who has a personal worldview, independence, criticism and creativity is not vulnerable to manipulations and easily overcomes the stereotypes of the *surrounding community*. In this case there is hope that the appropriated artistic value will facilitate the individual representation of a young man, so as not «to become a brick among millions of absolutely similar bricks», to fulfill a specific task from «many ancestors, from his people, his native language», intended only for an individual person, who must live his own, and not someone else's life, be true to himself» (Hesse, 1990, p. 179–181).

The impeccable and eternal artworks having stood the test of time while addressing different people, circumstances, and epochs are not in the past, they never disappear, only the accents can shift. According to Ernesto Spinelli, creativity always contains strong elements of something mysterious and unexpected. Even when the ultimate goal of the artist is clearly visible, new opportunities, events and methods can appear out of nowhere. In addition, their potential impact might completely change the purpose, meaning or outcome of the artwork (Spinelli, 2009, p.169). That gives it new dimensions or connotations suited to a certain time and space. Nevertheless, hardly ever has this phenomenon been taken into account at schools or universities where the masterpieces of the past are mainly represented as retro works. This one-sided approach isolates artworks from today's students. Of course, there is no single methodology of introduction artistic values to students so that it would effectively stimulate their emotional, sensory and mental spheres, but there is a «technique of emo-

tional reinforcement in the upbringing of a personality». Its author, the Ukrainian scholar Ivan Bekh, believes that when we increase the strength of a certain emotion it would serve a meaning-making function of one or another spiritual value and would become an impulse for further actions» (Bekh, 2018, p. 82).

We assume that all masterpieces are created, metaphorically, in the grammatical category of the Continuous Tense, that is, they are ageless, they belong both to the present, past, and future, existing in *continuous time*, dealing with the events which began long ago, yet they remain to be influential and relevant till now (perhaps, just for this reason *Continuous Tense* is also called *Progressive Tenses* associated with the movement and dynamics of time and events).

Actualizing continuum as a continuous connotation we accentuate the informal hidden layers of the work of art which, without changing their direct connotations, reveal some new aspects and dimensions that meet the needs of the age. Only in this way will retro dimension gradually shift to another dimension of students' reality with their enjoying the genuine ownership of the golden fund of artistic values.

It is through artistic values that person's spiritual and cultural development can be achieved (by means of arts «using» and «alienation»). Artistic identification that comes first of all in result of aesthetic experience and empathy gives us an opportunity to live the lives of other people from different times and places. It allows to shape universal values both individual and specific ones and can be viewed as a manifestation of the universe itself and the reflection of the universal integrity of life. According to Ernesto Spinelli, the experiences of this kind take us beyond the ordinary, beyond the framework of concepts and categories (Spinelli, 2009, p. 167).

When the art is felt and experienced as gaining the inner world of a person, the individual artistic values will be formed that subsequently should develop into a multidimensional space of the subject's actions.

While providing the opportunity to go through something previously untried, compressing and concentrating the social and historical experience of the preceding generations to the forms that should inspire the personal enculturation, the art is a kind of «data bank» of behavioral archetypes, that shape the perception of reality and culture.

Living in a world where cultures communicate extremely tightly the search for balance between the native and the foreign, or, as the outstanding Ukrainian thinker V. Zenkovsky wrote, «a free combination of two different principles in their unity, without suppressing one another» (16, p. 343) is the

mission of the humanities disciplines study and art classes in particular.

From this point of view *a language* as a cultural phenomenon can be considered to be a huge instrument, given that the national characteristics of culture and art cannot be more evidently manifested than in language.

We propose several strategies to be used for this purpose:

1) Teaching art terms.

Art terms can be considered as a source of knowledge that can shape students' cultural orientation, build their intercultural skills, teach to understand values and develop their ability to communicate in a foreign language.

By teaching terms from different branches of art the university teacher should draw students' attention to the facts that:

- terms are words or word-combinations with a specific meaning in the particular field of study (e.g. capriccio, biscuit, porcelain, theater, etc.);
- they are stylistically neutral;
- art terms are often borrowed and can be adopted by several languages so they are the international words.

Teaching terms and idioms is a good way to enlarge students' vocabulary and create with them a feeling of enjoyment of making progress in speaking a foreign language, and it also broadens students' mind and develops contextual guess. It would also be useful to focus students' attention on terms etymology, their pronunciation and spelling. For example, the terms which refer to drama are of Greek origin (chorus, dialogue, dithyramb...), ballet terms are borrowed from French (pas, pas de de, grand pas...), opera terms come from Italian (bel canto, solo, vero...).

That is why terms serve as lapidary common regulator which enables person's cultural involvement.

It can be assented at such discipline as «*Aesthetics*».

2) Teaching phraseological units about art (idioms) and popular quotations.

Idioms are set expressions that often present a figurative, non-literal meaning, they can reflect history, culture, and national peculiarities that is why there is no translation equivalents for some of them, while the others do have functional analogues close in meaning. Idioms as a stylistic device expand students' vocabulary and broaden their outlook, make their speech more colorful, powerful, dynamic and creative. But unlike terms, idioms are appellative in nature, their use is affected by various extralinguistic, social and psychological factors. Idioms can be successfully used as an artistic expressions aimed to impress the

listeners and embody the main aim of communication, in case the people involved in communication understand the figurative meaning of the idiom and think that it is suitable to the particular situation.

The idioms related to art can contain words for art:

- *be no oil painting* — someone who is not good-looking;
- *blank canvas* — something with no content such that it can be easily filled with completely new things;
- *drama queen* — a person who tends to react to every event or situation in an over-dramatic or exaggerated way;
- *fine art* — it refers to something requiring highly developed techniques and skills;
- *get the picture* — you understand the situation without the need for more explanation;
- *paint something with a broad brush* — describe something in general terms, without mentioning specific details and without paying attention to individual.

(Cambridge Learner's Dictionary, 2011)

Popular quotations and phrases often come to English from other languages and sometimes they are used by everyone in the original language (e.g. «*Sancta simplicitas!*», «*O tempora, o mores!*», «*A la guerre comme à la guerre*», «*C'est la vie*» etc.) hence to understand and use them correctly we have to tell the students more about their origin, where they come from, and how their meanings have been transformed till now.

For example, the famous Latin expression *Memento Mori* (*Remember death* or *Remember that you die*) originates from the time of ancient Rome when during the parades the glorious soldiers were followed by the slaves who with that phrase reminded them that they were nothing but common people. Later in the XVII century the saying, a reminder of the inevitability of death, was used as greeting by the Italian Catholic ascetic monks. *Memento Mori* also developed to an art genre in fine and practical arts, literature, music and dancing with artistic or symbolic representation of death (Dushenko, 2018, p.364–365).

Art idioms and popular quotations can be practiced at the disciplines «*Aesthetics*» and «*Art in the context of culture*».

3) Teaching through literature and the art of literary translation.

Literature, unlike other kinds of art (e.g. music, painting, dance), is the art-form of language, and words are its tools.

Literary text of different genres from novels and short stories to poems and song lyrics constitute a valuable authentic resource for numerous reasons.

One of them is cultural enrichment which involves understanding of other cultures and gaining awareness of «difference». Another reason is that «literary texts provide rich linguistic input, effective stimuli for students to express themselves in other languages». (Using literature — an introduction).

University teachers exploit literary text in a large number of ways to enrich students' vocabulary, develop comprehension skills, reinforce abilities to verbalize their thoughts (orally or in writing) and participate in discussion or debate. All these techniques proved to be very effective along with the use of literature for translation which gives opportunity to practice acquired lexical, syntactic, semantic, pragmatic and stylistic knowledge and develop the fifth language skill or intercultural awareness which according to C. Kramsch must «be viewed as enabling language proficiency» (11, p. 8).

Intrinsically translation is conceived as an act of communication when translators, who play the role of «intercultural mediators», remake a text from a source language to a target language. Translation does not merely involve two languages but it includes the people and the cultures of both languages and in this sense translators translate cultures.

Due to translators the heroes of the greatest works of literature began to speak other languages enriching worldwide culture and developing native languages. For example, the heroes of Greek tragedies began to speak Ukrainian thanks to the outstanding Ukrainian translators Vasyl Simovych, Andriy Sodomor, Borys Ten, Taras Franko, and others. Mykola Lukash, who knew 22 languages, made an outstanding translation of Goethe's «Faust» and now we can enjoy in Ukrainian its thoughts and ideas which are still no less relevant then in the past.

The University teacher should make the students realize that the essence of literary translation is not a matter of technique, it is not a «photo» of the text, and it is not a literal or word-for-word translation. When translating the literature translators use their skills and talents to build a gap between two cultures and to convey to readers (viewers, listeners) the closest meaning of the original text so that they could understand and enjoy the source culture.

Thus, literary texts can be used at «*Aesthetics*» specially for the *department of future playwrights* to promote students' language skills and intercultural awareness through translation.

4) Teaching through dialogue or polylogue as a fundamental need of human community.

The word *dialogue* comes from two Greek words *dia* and *logos*, where *logos* can be translated as *word*

or *meaning* and *dia* does not mean *two* it means *through*. Thus *dialogue* is not restricted by two participants, either people or groups. Moreover, W. Isaacs in his investigation of the etymology of word dialogue (Isaacs, 199, p.19) comes to the conclusion that «in the most ancient meaning of the word, *logos* meant “to gather together”, and suggested an intimate awareness of the relationships among things in the natural world. In that sense, *logos* may be best rendered in English as “relationship”». The center of the principle of participation is «...the intelligence of our hearts, the freshness of our perceptions and ultimately the deep feeling of connection that we may have with others and our world» (Isaacs, 1999, p. 57). Consequently, dialogue involves an interaction of people, their thinking together in mutual relationship or *the art of thinking together*.

By means of dialogue we avoid one-dimensionality in our relationships because dialogue is not merely a conversation between two people or two groups, but an acceptance, by two participants or more, that they will compare and contrast their respective arguments. One element integral to its success is the language that will be spoken, to exchange such viewpoints (18, Intercultural dialogue and ...).

Language is a great tool to interpret thoughts, amplify them, enter into disputes with other people that can represent other cultures, so dialogue often turns into «a process of communication between cultures, during which their mutual transformation takes place» (N. Khamitov, 2017, p. 110). The dialogue of cultures is based on the idea of a diverse brotherhood of people, where key aspects are: remembering your own culture, knowing it and continuing to deepen the knowledge, create in result new spiritual values, understand the *other*, and learn to live together. Culture exists in unity of both one's own culture and another's culture; it is a space that gives a rise to new meanings, fosters exchange of ideas which strive to be conveyed in another culture. Therefore, dialogue is characterized by the interconnection between those that speak and listen to, by promotion of incentives and mutual benefits for them.

An increased communication between cultures on the one hand results in clash of cultures accompanied with misunderstandings and acts of intolerance. On the other hand, only through meeting with other cultures it is possible to learn how to understand them, compare, embrace the differences without labelling them as good or bad, right or wrong.

To overcome cultural barriers we should teach students to understand how different cultures use literal and figurative meanings to express themselves, how

to interpret the metaphorical language of art which sometimes can only be intuitively guessed, foreseen.

It can be done with pictures of an American artist and «mother of American modernism» Georgia O'Keeffe (1887–1986) who is famous for her larger-scale flower paintings which with very close up point of view turn the subject into an abstraction. She was a modernist artist whose work was directed against the canonical forms of art. She used new, sometimes rebellious, not well-established painting techniques. The style of the artist is individual, and the manner of painting is extremely refined and perfect. The artist, showing a passion for the world of flowers, demonstrates their smallest elements, focuses on the «botanical» (plant) details of the objects depicted, and finds the perfect color for their image. The Georgia O'Keeffe Museum in New York houses a collection of her art works — various types of visual art — drawings, pastels, paintings, and sculptures.

We do it by comparing the works of an American artist Georgia O'Keeffe with paintings of a Ukrainian artist Katheryna Bilokur (1900–1961) that was a master of primitive art who painted flowers, herbs, fruits and whatever she could find in gardens and orchards. She is recognized as one of the greatest artists ever to emerge from Ukraine. Although both painters were contemporaries and many of their creations feature colorful and vibrant flowers, their styles and artistic manners are absolutely distinctive and it provides the matter for discussion.

Some of the tasks are as follows:

– ***Comparing the paintings of Georgia O'Keeffe with the paintings of Kateryna Bilokur.*** Students are shown the pictures with lush and vivid flowers of outstanding artists without revealing the authors' identity and then are asked to guess whether they belong to the American artist or to the Ukrainian one with explaining their choice. For example:

1. a) «Pink Roses with Larkspur» by Georgia O'Keeffe; b) «Garden Flowers» by Kateryna Bilokur.

2. a) «White Rose with Larkspur» by Georgia O'Keeffe; b) «Peonies» by Kateryna Bilokur;

3. a) «Black Iris IV» by Georgia O'Keeffe; b) «Irises» by Kateryna Bilokur.

– ***Having a conversation class on creative lives of Georgia O'Keeffe and Kateryna Bilokur.***

To prepare the students for the conversation about two artists' life and works they are recommended to visit some websites.

After that the students are asked to answer the questions concerning life and creative work of both artists:

e.g. *What do you know about Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur?*
Would you like to meet Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur?
What would you like to know about Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur and why?
What questions would you like to ask Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur?
What do you like about the life of Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur?
What is similar about the lives of two artists? How was it different?
What influenced their style?
What do you find attractive in the style of Georgia O'Keeffe/ Kateryna Bilokur? What don't you like in it?
Do you think that their works in a way reflect the national character? How?
What do the following quotations tell us about two great artists? How do they characterize them?

- «To create one's world in any of the arts takes courage». — Georgia O'Keeffe.
- «I will continue to paint and paint the flowers again, because I like to be at work on them so much, I am even short of words to express my feeling of love to them — my great love». — Kateryna Bilokur.

We recommend to use this methods at such disciplines as «Aesthetics», «Art in the context of culture», «Philosophy».

Conclusion

Ultimately, this article is an attempt to investigate the prospects of incorporation of art, cultural and inter-cultural education into humanitarian classes of Universities. The proposed technology of the improvement of the effective construction of humanitarian subjects' content represents new foreshortenings and accent concerning students' adherence to cultural traditional and innovative practices of personal contacts and regulation of mutual relations with obvious

existence. In addition, using art as a resource, offers University teachers great possibilities for enhancing students' four language basic skills of reading, listening, speaking and writing, as well as for developing fifth skill of cultural and intercultural awareness.

The subject of next researches can be a mechanism of working out and «launching» artistic values in students' vital area, which disposes on positive valence of humanitarian subjects.

References

- Bekh, I. D. (2018). *Personality on the way to spiritual values*. Kyiv-Chernivtsi: Bukrek. 296 p.
- Cambridge Learner's Dictionary (2011). Cambridge University Press. 688 p.
- Cameron, Julia (2019). *Golden wein*. Moscow: Livebook Publishing Ltd. 320 p.
- Collisions of the anthropological reflection. (2002). Kyiv: VARAPAN. 156 p.
- Dilts, R. (2016). *Focuses of the language*. S-Ptr: Piter. 224 p.
- Dushenko, K. V. *Memento mori*. The history of famous quotations. Moscow: Azbuka — Atticus. 500 p.
- Hesse, G. (1990). *Letters to friends*. Literary studies. (Book 3, pp. 177–189).
- Isaacs, W. (1999). *Dialogue and the art of thinking together: A pioneering approach to communicating in business and in life*. New York: Currency. P. 428.
- Khamitov, N., Krylova, S., Rozova, T., et al (2017). *Philosophical anthropology*. Dictionary. Kyiv. 310 p.
- Kleinman, P. (2016). *Psych 101*. Harkiv: Nemiro LTD. 240 p.
- Kramsch, C. (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Pedagogical dictionary*. (2001). Kyiv: Pedagogichna Dumka. 516 p.
- Philosophical encyclopedic dictionary*. (2002). Kyiv: Naukova Dumka. 744 p.
- Russell, B. (1995). *A History of Western Philosophy: And Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. New York: Simon & Schuster. 759 p.
- Spinelli, E. (2009). *The Mirror and the Hammer: Challenging Orthodoxies in Psychotherapeutic Thought*. Minsk: I. P. Loginov. 216 p.
- Zenkovsky, V. V. (1997). *Russian thinkers and Europe*. Moscow: Nauka, 390 p.
- Using literature – an introduction <https://www.teachingenglish.org.uk/article/using-literature-introduction>
- Intercultural dialogue and language: the influence of our mother tongues — <https://en.unesco.org/interculturaldialogue/blog/406>

Миропольська Євгенія Валеріївна

Художня цінність слова (на матеріалі викладання гуманітарних дисциплін)

Анотація. Стаття спрямована на виклик зацікавленості читача до аналізу слова як художньої цінності. Авторка пропонує певні шляхи привернення уваги студентів до мистецтва слова на таких основних теоретичних дисциплінах, як «Естетика», «Філософія», «Мистецтво в контексті культури».

Ці шляхи включають: опрацювання мистецьких термінів, ідіом, розуміння значення художнього перекладу і діалог культур.

Представлена технологія насамперед призначена для майбутніх митців.

Ключові слова: мистецькі терміни, художній переклад, художня цінність, діалог культур, ідіоми, студенти, слово.

Миропольская Евгения Валериевна

Художественная ценность слова (на материале преподавания гуманитарных дисциплин)

Аннотация. Цель статьи привлечь внимание читателей к слову как художественной ценности. Автор предлагает некоторые пути для привлечения внимания студентов к искусству слова на таких основных теоретических дисциплинах, как «Эстетика», «Философия», «Искусство в контексте культуры».

Эти пути включают: работу с терминами искусства, идиомами, понимание значения художественного перевода и диалог культур.

Представленная технология прежде всего предназначена для будущих деятелей культуры.

Ключевые слова: художественные термины, художественный перевод, художественная ценность, диалог культур, идиомы, студенты, слово.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії музики та музичної етнографії. Одеська
національна музична академія ім. А. В. Нежданової,
Одеса

Овсянникова-Трель Александра Андреевна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
истории музыки и музыкальной этнографии.
Одесская национальная музыкальная академия
им. А. В. Неждановой,
Одесса

Alexandra Ovsiannikova-Trel,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of
History of Music and Musical Ethnography Department.
Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy,
Odessa

ЛІРИЧНИЙ МОДУС ЖАНРОВОЇ СЕМАНТИКИ В КОНЦЕПЦІЇ «СЛАБКОГО СТИЛЮ» В. СИЛЬВЕСТРОВА

Анотація. Мета статті полягає у визначенні функціональних значень жанрово-семантичного рівня поезики інструментальних творів В. Сильвестрова, що репрезентує індивідуально-стильову специфіку композиторської концепції «слабкого стилю». Жанрово-інтонаційні метафори романсової лірики, якими користується композитор, розглядаються в комунікативному аспекті, що дає змогу визначити їх як основні чинники формування музичного смислу за допомогою спогаду про жанрово-семантичний образ романсу.

Ключові слова: музичний жанр, жанрова семантика, індивідуальний стиль, стилістика, метафора, музично-комунікативний модус.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Звернення до питань жанрової семантики сучасного музичного мистецтва зумовлене розвитком тих художньо-естетичних тенденцій, що породжують оригінальні версії композиторської творчості в умовах «ослаблення» стильового індивідуалізму як основного вектора історичної еволюції музичного професіоналізму. Зазначений напрямок композиторської практики, що представлений феноменом «нової простоти» і «слабкого стилю» В. Сильвестрова як оригінального прояву цієї стильової тенденції, становить невичерпний інтерес для музикознавства, бо його концептуальні підстави пов'язані з кореневими категоріями музики як виду мистецтва, які в умовах сучасної музичної творчості (композиторської,

виконавської, слухачької) набувають універсального значення за допомогою суттєвого розширення свого змістовно-сислового потенціалу.

Серед таких категорій опиняються жанр і жанрова семантика: вони є основним інструментом формування музичного сенсу у творах композитора за допомогою «трансформації» їх в інтонаційні метафори та звукові образи музичного простору твору. Апелюючи до типових жанрів європейського музичного мистецтва, В. Сильвестров забезпечує відкритість глибинних смислів своєї музики для сучасного слухача. При цьому закономірним є розширення і поглиблення музичного змісту, що формується в результаті функціонування того чи іншого типу жанрової семантики в принципово іншому соціально-культурному і музично-мовно-

му контексті. Це питання не часто обговорюється в сучасних дослідженнях творчості українського композитора та не визначене як спеціальний предмет сучасного музикознавчого дискурсу; відповідно, звернення до нього відкриває можливості усвідомленого розуміння і сприйняття художньої концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова, що є винятковим явищем сучасного музичного мистецтва.

Мета статті полягає у визначенні функціональних значень ліричного модусу жанрової семантики в поезії інструментальних творів В. Сильвестрова в аспекті репрезентативності індивідуальної композиторської концепції «слабкого стилю».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Філософсько-естетичні та музикознавчі аспекти стильових засад композиторської творчості на зламі ХХ–ХХІ століть у руслі «нової простоти» розглядалися К. Дальхаузом, Т. Чередніченко, М. Катунян, М. Булошніковим, В. Грачовим, М. Гайкович, О. Токун, Н. Ручкіною, Н. Лівую, І. Коноваловою. У дослідженнях зазначених авторів визначені ключові позиції композиторського мислення, які зумовили ідею спрощення музичної мови в якості актуальної тенденції розвитку європейського музичного академізму від 1970-х років. У цьому контексті позначені і творчі установки В. Сильвестрова, що визначили специфіку його індивідуально-авторського стилю (дослідження Т. Чередніченко, М. Булошніков, Д. Жалейко, Н. Зимогляд, І. Коханік, Ю. Фурдуй). Питання жанрової семантики не представлені як спеціальний предмет музикознавчого інтересу зазначених авторів і через це заслуговують на окрему увагу, оскільки є безумовними чинниками унікальної стильової концепції композитора. Для музикознавчого осмислення феномену «слабкого стилю» В. Сильвестрова істотними виявляються численні висловлювання самого композитора, які зафіксовані в таких виданнях, як «Музика — це спів світу про самого себе ... Бесіди, статті, листи», «Дочекайся музики» і «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим». Зазначені джерела є тими матеріалами, що безпосередньо представляють слово Автора, у якому міститься суб'єктивно-особистісне вербальне вираження художньо-естетичних принципів музичної творчості. Цей вислів «від першої особи» є найбільш цінним для теоретичної концептуалізації стильових характеристик музики українського композитора.

Виклад основного матеріалу. Ідея повернення до тональності й мелодії як до втраченої «при-

роди музики» (Булошніков, 2010, с. 7) зумовила появу таких оригінальних індивідуально-композиторських версій «нової простоти», як «слабкий стиль» В. Сильвестрова: сам композитор визначає його ідею як «... не тільки “знайомий матеріал”, який має на собі печатку авторського самозречення. Це відмова від “активізму” на рівні становлення форми, відмова від дублювання “драми життя”, наслідком чого стає певне перебування в зоні коди» (там само, с. 8). Як «знайомий матеріал», у творах В. Сильвестрова часто виступає жанрова визначеність музичного тематизму, що викликає в пам'яті образно-змістовні асоціації, пов'язані з усталеною в європейській музичній традиції жанровою семантикою.

За всієї відмінності точок зору на жанрову природу музики, представлених у сучасному музикознавчому дискурсі, існує загальний момент, який визнається більшістю істориків і теоретиків музичного мистецтва: музичний жанр, спочатку пов'язаний з конкретною життєвою ситуацією і тим життєвим контекстом, що визначив його функцію і призначення в житті людини, є соціально обумовленим і психологічно вмотивованим явищем. Саме тому музикознавці називають жанр «життєвою віссю» музики (Холопова, 2000, с. 218), «генетичною структурою», що відображає конкретний «ситуативний комплекс» (Назайкинський, 2003). У музикознавчій жанровій теорії склалася диференціація музичних жанрів, що спирається на змістовний і функціональний критерій — тобто на конкретний тип образності, який закріпився за тим чи іншим жанром, а також на його місце і роль у музичній практиці суспільства. До того ж функціональна сторона жанру може розглядатися як своєрідний словник, деякий набір лексем, що є специфічними для того чи іншого жанру і зберігаються за ним у процесі його історичної еволюції. У Є. Назайкинського з цього приводу знаходимо дуже важливу думку, що безпосередньо стосується жанрових витоків музичного змісту:

<...> при перенесенні повсякденної, побутової музики в концертний зал ця пам'ять жанру — пам'ять про первинні ситуації, що його породили, — виявляється важливим з художньої точки зору змістовним, смисловим компонентом. Але навіть якщо таких слідів немає, музичний матеріал жанру в свідомості слухачів, виконавців, учасників комунікації вступає в міцний асоціативний зв'язок із жанровою ситуацією. І тоді, вже в інших обставинах і умовах, навіть в іншому історичному контексті, він починає виконувати функцію *нага-*

дування (тут і далі курсив наш. — О. О.) про ті колишні ситуації і виклики певні, забарвлені спогадами, естетичні переживання. (Назайкинський, 2003, с. 138)

Відповідно, жанрові показники музичного твору мають стійку типовість — образно-змістовну і музично-мовну, — закріплену в колективній свідомості. Ця типовість зазвичай і викликає конкретні смислові асоціації, пов'язані з конкретною музичною змісту. На думку Д. Кірнарської це забезпечує процес формування жанрів як «музично-комунікативних архетипів», тобто специфічних базисних форм музичного змісту, пов'язаних з протоінтонаційною формою музики: «Вони являють собою первинний рівень сприйняття музичного змісту, що спирається на комплекс неспецифічних музичних засобів недискретного характеру» (Лазутіна, 2009, с. 123). З цієї форми і походять поняття жанрової семантики, жанрового стилю і жанрового архетипу, що вміщують у своє змістовне поле як специфіку музичної мови (структурні та художньо-виразні характеристики), так і образно-змістовний компонент музичного твору і набувають особливої актуальності для розуміння авторської концепції інструментальних творів В. Сильвестрова.

Відомі «тихі» опуси композитора («Тиха музика» і «Спогади III», наприклад) яскраво ілюструють естетику «нової простоти», пов'язану зі спрощенням музичної мови: в концепції «слабкого стилю» простота музики виникає в результаті глибоко оригінального ставлення автора до популярних жанрів європейської музичної традиції (вальс, романс, серенада). У «Спогадах» для струнного оркестру та фортепіано жанрово-інтонаційною метафорою поруч з вальсом виступає російський романс (при цьому жодна з п'яти частин композиції не позначена автором як романс чи вальс). Основна виразна функція належить мелодичному профілю циклу, фрагменти якого буквально «дослівно» відтворюють інтонаційний словник російської пісенної лірики XIX ст. Спрощення стилю подібних опусів В. Сильвестрова реалізується композитором шляхом введення в музичну мову «популярних» мовних зворотів: маються на увазі загальновідомі інтонаційно-мелодійні формули, які є гранично конкретними у своїй жанровій приналежності й якими композитор користується як «будівельним матеріалом» музичної композиції. Упізнаваність їх культурною пам'яттю слухача забезпечує принцип доступності сприйняття їх семантичних властивостей, виразного потенціалу, в кінцевому рахунку — художнього сенсу, який

формується за допомогою жанрової семантики. Л. Казанцева, розмірковуючи про музичні архетипи, зазначає, що для них істотними є дві позиції:

відображення закономірностей музичного та немусичного самовираження людини і спілкування людей, які залягають глибоко в свідомості; типологічна повторюваність і разом з тим індивідуальне відтворення в одиничних опусах. <...> зароджуючись в одиничних музичних висловлюваннях, смисли-архетипи адаптуються в наступних фазах історії музичної культури, корегуючи образно-художній світ музичних творів, тобто впливаючи на музичний зміст. (Казанцева, 2006, с. 78–79)

Особлива манера авторського інтонування «банального» жанрового матеріалу в «Спогадах» викликає до життя художню ідею інтонаційної метафори: принципова авторська відстороненість від індивідуалізму творчої інтерпретації жанрової моделі створює ефект «погляду збоку» на семантичний потенціал романсу, серенади, вальсу і породжує його нові смисли в контексті сучасності — як музичної, художньо-естетичної, так і світоглядної взагалі. Як вальс, так і романс, що є репрезентантами популярної європейської музики XIX ст. (й більш ранніх історичних епох), мають стійкий музично-комунікативний модус, що відтворює певний тип усвідомлення людиною зв'язків і відносин з самим собою у формі ліричного переживання і висловлювання (аналогічно з драмою як формою відносин з людьми і епосом як формою відносин із зовнішнім світом). Саме ця спрямованість на суб'єктивність ліричного висловлювання визначає специфіку протоінтонацій зазначених музичних жанрів як джерела «інтонаційного словника смислів» (Медушевський, 1993, с. 17) — тих первинних музичних модусів, які, будучи обумовлені психологією переживання, забезпечують емоційний тонус музичної мови і формують її смислові значення, закріплені в жанровій семантиці: «Романс у музиці, втім, як і вальс, — символ ліричних переживань героя. Елегія, ноктюрн, серенада також більш зручні при показі сфери інтенсивних почуттів, глибоких переживань». (Лазутіна, 2009, с. 126). Зазначений комунікативний модус виявився надзвичайно актуальним для композиторської практики з найдавніших часів у її спрямованості до індивідуалізму творчого самовираження (про що свідчать світські жанри Середньовіччя і Ренесансу) і досяг свого апогею в музичному романтизмі. А жанрова семантика вальсу, романсу і серенади, що склалася в історії європейського музичного мистецтва, активно використовувалася і композиторами XX

ст. — саме в силу своєї смислової визначеності та конкретності.

У зазначеному контексті вальс можна розглядати як музично-пластичний архетип інтимного спілкування, а російський романс — як жанровий архетип лірико-сповідальної суті музики, символ індивідуально-суб'єктивного вираження особистості. На думку І. Гендлер, російський романс як популярний жанр був музично-поетичним атрибутом провінційного дозвілля XIX — початку XX ст. (Гендлер, 2012, с. 41), що вказує на принципову похідність специфіки цієї музично-комунікативної форми від повсякденної свідомості її творців і ситуативного комплексу буденності. Дуже доречно в цьому разі звучить думка дослідниці феномену російського романсу про те, що романс став «декою універсальною мовою любовних відносин» (там само, с. 41), бо вона спирається на глибинне розуміння жанрової семантики:

Романс — це гра в ідеальний час, в ідеальну історію, сенс якої — не уявна безпроблемність, а можливість повно і яскраво пережити зображений у творі епізод. Ліричний герой романсу за законом жанру має відому сміливість: йому доводиться говорити про сокровенне, інтимне — почуття любові, і стиль цих зізнань характеризується властивою саме романсу гармонією щирої відкритості й стриманої гідності. Основне почуття, що його відчуває персонаж романсу, крім любові, — це подяка. Комунікативною метою романсу не може бути жалість адресата або спроба повернути коханого. Герой чітко розуміє незворотність минулого і тому, хоч як парадоксально, романс відрізняється реалістичністю, прийняттям дійсного стану речей, про який, хоч як би сумно було, йдеться риторично ідеально. Подяка за любов і щастя, що пішли — романсовий варіант гідного прийняття життєвих потреб. (Гендлер, 2012, с. 43)

У такій об'ємній цитаті міститься дуже важлива вказівка на той сенс ліричного висловлювання, який розширює змістовні горизонти романсової лірики і виводить їх за рамки тривіальності «душевних виливів», наближаючи до високого етичного змісту серйозної музики.

У цьому ж смислово-контексті можна розглядати і серенаду, музичний жанр, за яким міцно закріпилося значення «любовної пісні» і який з часів куртуазного стилю трубадурів і труверів був освячений ідеєю лицарського служіння піднесеному Коханню. З огляду на той факт, що жанровий генезис серенади в європейській музиці був пов'язаний переважно з аристократичним середовищем, полум'яність вираження любовного по-

чуття в ній завжди корегувалася прийнятими нормами етикету і вишуканістю високого поетичного стилю. І хоча головний музично-комунікативний сенс цього жанру пояснюється його «включеністю в певний ритуал — захоплення, залицання, освідчення в коханні» (Желнова, 2010, с. 22), він завжди мав вигляд «піднесеної емоції», що втілює щирість інтимного почуття і прагнення Автора до натхненності його вираження.

У художньому контексті розвитку музичного професіоналізму сучасності і вальс, і серенаду, й романс можна розцінювати як музичні образи втраченого ідеалу Краси почуттів, які можуть функціонувати в музичному тексті як метафоричні елементи. Але в концепції самого В. Сильвестрова йдеться не про втрачене Прекрасне, а лише про той стан культури і людини, який породжує відчуття цієї втрати. Жанрово-інтонаційні метафори в цьому разі виконують найважливішу комунікативну функцію, яка самим композитором мислиться таким чином: «для того, щоб сказати інакше, потрібно сказати те ж саме. Тут зв'язок з метафоричністю. Коли ти говориш те ж саме, але з певним індексом, то виникає якийсь натяк або знак, що ти говориш щось інше». (Сильвестров, 2012, с. 122). Авторське «говоріння» В. Сильвестрова здійснюється за допомогою загальновідомих і типових жанрів, наявних у культурній (і музичній відповідно) пам'яті європейського композитора і слухача поза індивідуально-авторськими ярликами, і мають стійку семантику. Саме тому воно є доступним для сприйняття і продуктивним для творчої інтерпретації, що також можна пояснити і тією обставиною, що саме поняття популярного містить не стільки «звернення до людей», скільки «щось набагато більш *обґрунтоване* (курсив наш — О. О.) в людях» (Middleton, 1993, с. 181). У подібному дусі міркує і В. Сильвестров, говорячи про щось *невигубне* в простих мелодіях популярної музики (Сильвестров, 2012).

Як бачимо, це *обґрунтоване і незнищенне* — як те, що властиво людській свідомості й, власне, становить суть людської природи — актуалізується у «тихих» опусах В. Сильвестрова за допомогою простоти музичної мови (в сенсі її банальності і тривіальності). Цей факт дає змогу говорити про принципів відмінності художніх прагнень сучасної «простої» музики від тих позицій мистецтва XX ст., про які свого часу писав Ж. Бодрійяр:

Зникло мистецтво в сенсі символічної угоди, що відрізняє його від чистого і простого виробництва естетичних цінностей, відомого нам під ім'ям культури — нескінченного поширення зна-

ків, рециркуляції минулих і сучасних форм. Немає більше ні основного правила, ні критерію судження, ні насолоди. (Бодрійяр, 1990)

Ці відмінності пов'язані, насамперед, з очевидністю тієї «символічної угоди», що наявна в музичній поезії індивідуально-композиторських версій «нової простоти» як основний принцип музичного сенсу. Цей принцип у кожному окремому випадку реалізує ідею музичної мови як універсального феномену, здатного відобразити актуальний стан людської самосвідомості і здійснити в художній формі відповіді на нагальні питання свого часу.

Питання лише в тому, що зазначена Ж. Бодрійяром символічна природа мистецтва існує сьогодні за іншими законами, за іншими «правилами гри», які дають підстави говорити про новий тип композиторського мислення, що оперує, з одного боку, масштабним обсягом модусів музичної мови, сформованих у багатовіковій історії музичного мистецтва, з іншого — чітким усвідомленням смислової нескінченності цих модусів, що здатна відтворюватися в звуковій формі. В цьому, власне, і полягає «основне правило»: сучасний Автор «простої» музики не спрямований до реалізації творчого індивідуалізму, але прагне до відтворення того типу музичної мови та музичної виразності, які дають можливість існування Музики в «чистому вигляді»: в тих формах ідеальних звукообразів, які не обтяжені інтелектуальним й естетичним концептуалізмом епохи композиторських стилів і які спочатку були породжені вібраціями внутрішнього життя людської душі. Тобто йдеться не про те, щоб додати музичній мові *свій*, «авторський» вид, підпорядкувати її своєму особистісному мовному модусу, а навпаки, «вилучити» Музику з прокрустова ложа творчого індивідуалізму і дати їй можливість бути «співом світу про самого себе» (за відомим формулюванням В. Сильвестрова).

У такому антропологічному вимірі популярні елементи музичної мови В. Сильвестрова набувають особливої смислової глибини і ємності, оскільки вони реалізують іманентний зв'язок музики з емоційним досвідом людини, про який пише О. Самойленко, в зв'язку з мелодраматичною сутністю масових музичних жанрів:

Масові, прикладні, повсякденні, напівпрофесійні, аматорські жанри <...> створюють звичку емоційного реагування, включають індивідуальний емоційний досвід у загальноприйнятій, виробляють типізовані форми переживання і так далі. Можна сказати і різкіше: масові жанри в усіх

видах мистецтва звернені до досвіду банального, без якого не було б і оригінального. Можливий і зворотний взаємозв'язок, за яким припускаємо, що банальне — це оригінальне, яке стало повсюдним. (Самойленко, 2020, с. 27)

Зазначена О. Самойленко функція масових жанрів стає основною смисловою координатою згаданих творів В. Сильвестрова: банальність і тривіальність романсової, вальсової і серенадної інтонації є метафорою почуття, або навіть *здібності* до почуття і *щирості* його вираження — тобто тих якостей міжособистісних відносин, які можна розцінювати як атрибут романтизму, які дедалі більше «стираються» в соціальному житті сучасної людини і без яких сумнівною видається подальша доля людства і мистецтва. Доречною з цього приводу є думка І. Гендлер, яка, говорячи про комунікативний аспект російського романсу в контексті сучасної культури, стверджує наступне:

Романс, всупереч стереотипному уявленню про нього як про просту шаблонну любовну пісню, зачіпає різні сторони людських відносин. При всій клішованості романсової мови, твори цього жанру характеризуються дивовижною делікатністю в зображенні інтимних переживань, точністю визначень в описі відтінків почуття, щирістю захопленого і радісного сприйняття навколишнього світу. Все це виражено мовними засобами, які сучасною людиною ще розуміються, але вживаються дедалі рідше, оскільки, будучи елементами безпосереднього спілкування, вони не можуть вписатися в контекст популярного нині спілкування дистантного. Однак саме в романсі ці цінності зберігаються не у вигляді абстрактних незрозумілих фраз, а як яскрава, жива стихія спілкування небайдужих одне до одного людей, які вміють показати свої почуття, наголосити важливість діалогу і висловити це ідеальною мовою, яка багато в чому і створює ідеальні, тобто повні, глибокі, щирі відносини. (Гендлер, 2012, с. 46)

На завершення відзначимо, що ще на початку ХХ ст. Валерій Брюсов, розмірковуючи про природу банального, говорив про ту форму ставлення людини до банального, яка дивним чином співзвучна сучасним композиторським установкам на спрощення музичної мови:

На нижчому щаблі розвитку людина не знає нічого, крім банального: визнає тільки загальновизнане, говорить тільки загальновідоме. На вищому щаблі розвитку людина уникає банального, шукає оригінального, насолоджується тим, що не банально. Але є ще більш високий рівень: на ньому стоять люди, які говорять не тільки для свого часу, але і для

майбутнього: вони вміють вибирати з банальних істин такі, які для інших часів знову стануть потрібними, важливими, оригінальними. (Брюсов, 1920)

У цьому спостереженні міститься глибоке розуміння творчого мислення, яке за допомогою художнього перетворення традиційних форм і мовних засобів мистецтва здатне формувати його нові ціннісні смисли і «відповідати» на актуальні для свого часу питання про сенс людського життя. Якщо розглядати обговорювані вище жанри музичного мистецтва як «банальні істини» європейської музичної історії (вальс, романс, серенада), а їх жанрово-комунікативний сенс як «банальні істини» людського існування, то з упевненістю можна стверджувати, що звернення до них сучасних композиторів пов'язане винятково з прагненням осмислити сучасний стан людської свідомості і запропонувати свій варіант «відповіді». Причому у випадку з В. Сильвестровим ця «відповідь» більш ніж «оригінальна, важлива і потрібна»: композитор, створюючи звукові образи своїх творів на основі типової музичної лексики, керується установкою, яку одного разу дуже переконливо сформулював: «це дуже важливо: не боятися банальності. У банальності хоч і є своя небезпека, але боязнь банальності — це нова банальність, ще страшніша. Банальними є, наприклад, почуття, щирість<...>» (Сильвестров, 2012, с. 73).

Така авторська позиція парадоксальним чином перетинається з думкою Ж. Бодрійяра про *банальне* як про той предмет мистецтва, що *замінює* в сучасній версії естетичних категорій *піднесене* старої культури (Бодрійяр, 1990). І хоча артефакти, що представляють банальне в розумінні французького філософа-постмодерніста і українського композитора, принципово різні (але в обох випадках вони відносяться до художнього простору популярної культури), їхня функція «відшкодування відсутнього» очевидна: вони є тим фактором, що компенсує втрачену гармонію. В цьому разі особливий етичний сенс набуває творча і людська позиція В. Сильвестрова, яка, втілюючись у його «слабкому» або «неактуальному» композиторському стилі, закликає нас почути в звучанні його музики вічно актуальні для людини істини, про які свого часу писав О. Лосєв:

<...> тільки в музиці, стаючи обличчям до обличчя життя, ми бачимо всю нашу повсякденну схильність до абстракції і бачимо, як все просте і ясне в переживаннях пов'язане глибокими містичними коріннями зі Світовою Душею, що б'ється в кожній маленькій людській особистості. (Лосєв, 1995, с. 318)

Тривіальність музичної мови вальсу, романсу і серенади, що виступає центральним елементом стилістики зазначених опусів В. Сильвестрова, також можна розглядати як яскравий приклад мнемонічної функції музичного мистецтва і музичного жанру, яка обговорюється в монографії О. Самойленко:

<...> ця функція пов'язана з тим полюсом культурної пам'яті, який відповідає за переклад у новий смисловий контекст знаків і значень та оновлення цінностей, і саме фактор спогаду виступає в даному випадку в якості основного «знаряддя» формування значень. (Самойленко, 2020, с. 71, 102)

Як бачимо, спогад як властивість людської пам'яті набуває значення вагомого чинника буття музики в світі людей та її еволюційних процесів. А спогад як музичний образ має значний потенціал самовираження людини в музиці, компенсуючи відсутність «відсутніх ланок» у повсякденній реальності. Однак найбільш важливим стає розуміння спогаду як інструменту здобуття істини, функцію якого в творах В. Сильвестрова на себе бере жанрова семантика. У цьому разі музика, згадуючи своє минуле, знаходить в оригінальних формах «... ще небачені образи, і при цьому викликає «минулі» — *людські* — почуття і думки» (Акопян, 2005, с. 325), а людина, зустрічаючись з цими образами, згадує про *головне*, про те, що, власне, і робить її людиною.

Висновки. У композиторській концепції «слабкого стилю» істотним є звернення до «знайомого матеріалу», в якості якого у розглянутих інструментальних творах В. Сильвестрова виступає жанрова визначеність звукового образу, що викликає в пам'яті слухача конкретні образно-змістовні асоціації. Останні пов'язані з усталеною в європейській музичній традиції жанровою семантикою, яка визначає образно-змістовну і музично-мовну типологію жанрового розмаїття музичного мистецтва і забезпечує процес формування жанрів як музично-комунікативних модусів, що є істотними для розуміння художньої концепції творів В. Сильвестрова. Спрощення музичної мови як «ослаблення» стилю реалізується в «Тихій музиці» і «Спогадах» за допомогою введення в музичну мову «популярних» зворотів — інтонаційно-мелодійних формул вальсу і романсу (а також алюзій на «Серенаду» Ф. Шуберта), які в європейській музиці персоніфікують ліричний модус музичного вираження. Саме цей вектор сприйняття жанрового змісту об'єднує семантичний потенціал романсу, серенади, вальсу і поро-

джує його нові смисли в умовах сучасної художньо-естетичної реальності. Жанрово-інтонаційні метафори, якими користується композитор, в цьому разі виконують найважливішу комунікативну функцію, оскільки виступають тим елементом музичного тексту, який забезпечує *впізнаваність* музичного смислу за допомогою спогаду про його жанрово-семантичний образ, що живе в пам'яті культури. «Банальність» романсової і вальсової інтонацій в такому разі є метафорою *здатності* до почуття і *щирості* його вираження як тих якостей міжособистісних відносин, що їх можна розцінювати як атрибут «минулого» людської історії, оскільки вони дедалі більше «стираються» в соціальному житті сучасної людини. У такому вимірі жанрова семантика в концепції композиторського стилю В. Сильвестрова набуває особливого функціонального значення: вона є тим компонентом музичної поезики, що реалізує іманентний зв'язок музичного мистецтва з емоційним досвідом людини, переживання якого виявляється надзвичайно актуальним для сучасного людства.

Бібліографія

- Акопян, К. (2005). *XX век в истории искусства (История болезни как повод для размышлений)*. Москва: Академический Проект: РИК. 336 с.
- Бодрийяр, Ж. (1990). Прозрачность зла. Глава 2. Трансэстетика. *Гуманитарный портал*. Відновлено з <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3415>
- Брюсов, В. (1920). *Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе*. Відновлено з <https://www.litmir.me/br/?b=551099&p=2>
- Булошников, М. (2010). Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. № 1. С. 6–8.
- Гендлер, И. (2012). Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи. *Cuadernos de Rusística Española*. № 8. С. 39–46. Відновлено з <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>
- Желнова, Ю. (2010). Приватное музицирование в России XVIII — первой половины XIX века: к проблеме адаптации жанра серенады. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону: РГК. № 1(6). С. 21–25.
- Казанцева, Л. (2006). Род как архетип музыкального содержания. *Южно-Российский музыкальный альманах — 2005*. Ростов-на-Дону: РГК. С. 78–85.
- Лазутина, Т. (2009). Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. № 324, июль. Томск: ТГУ. С. 123–126.
- Лосев, А. (1995). *Форма-Стиль-Выражение*. Москва: Мысль. 944 с.
- Медусhevский, В. (1993). *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор. 262 с.
- Назайкинский, Е. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС. 248 с.
- Самойленко, О. (2020). *Психология мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 236 с.

- Сильвестров, В. (2012). *Дождаться музыки*. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА. 368 с.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства: учебное пособие*. Санкт-Петербург: Лань. 320 с.
- Middleton, R. (1993). *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Popular Music*, Vol. 12, No. 2. Pp. 177–190. Cambridge University Press.

References

- Akopyan, K. (2005). *XX vek v istorii iskusstva (Istoriya bolezny kak povod dlia razmishleniy)* [XX century in the history of art (History of the disease as a reason for reflection)]. Moskva: Akademicheskyyi proekt. [in Russian]
- Baudrillard, J. (1990). Prozhrachnost zla. Glava 2. Transestetyka [Transparency of evil. Chapter 2. Transaesthetics]. *Gumanytarniy portal*. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3415> [in Russian]
- Bryusov, V. (1920). *Miscellanea. Zamechaniya, mysly o iskusstve, o lyterature, o krytykakh, o samom sebe* [Miscellanea. Comments, thoughts about art, about literature, about critics, about oneself]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=551099&p=2> [in Russian]
- Buloshnikov, M. (2010). Valentyn Sylvestrov vchera y sehodnia: k probleme «slaboho styliya» [Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of “weak style”]. *Aktualnie problemy visshogo muzikalnogo obrazovaniya*.
- Nyzhnyi Novgorod: Nyzhegorodskaiya gosudarstvennaia konservatoriya im. M. I. Glynky. № 1. S. 6–8. [in Russian]
- Gendler, I. (2012). Russkiy romans v sovremennoy kulture kak voploschenie idealnoy rechi [Russian romance in modern culture as the embodiment of ideal speech]. *Cuadernos de Rusística Española*. № 8. S. 39–46. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54> [in Russian].
- Zhelnova, Y. (2010). Privatnoe muzitsirovanie v Rossii XVIII — pervoy poloviny XIX veka: k probleme adaptatsii zhanra serenady [Private music making in Russia in the 18th — first half of the 19th century: on the problem of adapting the serenade genre]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalniy almanah*. Rostov-na-Donu: RGK. № 1(6). S. 21–25. [in Russian]
- Kazantseva, L. (2006). Rod kak arhetip muzyikalnogo sodержaniya [The kind as an archetype of musical content]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalniy almanah*. Rostov-na-Donu: RGK. S. 78–85. [in Russian]
- Lazutina, T. (2009). Simvolichnost muzyikalnogo zhanra [Symbolism of the musical genre]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. № 324, iyul. Tomsk: TGU. S. 123–126. [in Russian]
- Losev, A. (1995). *Forma — Stil — Vyirazhenie* [Form-Style-Expression]. Moskva: Myisl. [in Russian]
- Medushevsky, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyiki* [Intonational form of music]. Moskva: Kompozitor. [in Russian]
- Nazaikinsky, E. (2003). *Stil i zhanr v muzyike* [Style and genre in music]. Moskva: VLADOS. [in Russian]
- Samoilenko, O. (2020). *Psykhohohiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii: monohrafiia* [Psychology of art: modern musicological projections: monograph]. Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka». [in Ukrainian]
- Silvestrov, V. (2012). *Dozhdatsya muzyiki. Lektzii-besedy*. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym. [Wait for the music. Lectures-conversations. According to the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov]. Kiev: DUH I LITERA. [in Russian]
- Kholopova, V. (2000). *Muzyika kak vid iskusstva: uchebnoe posobie* [Music as a kind of art: a tutorial]. Sankt-Peterburg: Lan. [in Russian]
- Middleton, R. (1993). *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May). Cambridge University Press. [in English]

Olexandra Ovsiannikova-Trel'

Genre semantics in the concept of «weak style» by V. Silvestrov

Abstract. The purpose of the article is to determine the functional meanings of the genre-semantic level of poetics of V. Silvestrov's instrumental works in the aspect of the representativeness of the individual composer's concept of «weak style» in contemporary musical art. Genre-intonation metaphors used by the composer are considered in the communicative aspect, as they act as a factor in the formation of musical meaning through the recollection of its genre-semantic image.

Keywords: musical genre, genre semantics, individual style, stylistics, metaphor, musical and communicative mode.

Овсянникова-Трель Александра Андреевна

**Лирический модус жанровой семантики в концепции «слабого стиля»
В. Сильвестрова**

Аннотация. Цель статьи заключается в определении функциональных значений жанрово-семантического уровня поэтики инструментальных произведений В. Сильвестрова, который репрезентует индивидуально-стилевую специфику композиторской концепции «слабого стиля». Жанрово-интонационные метафоры романсовой лирики, которыми пользуется композитор, рассматриваются в коммуникативном аспекте, что дает возможность обозначать их в качестве основных факторов формирования музыкального смысла, памятуя о жанрово-семантическом образе романса.

Ключевые слова: музыкальный жанр, жанровая семантика, индивидуальный стиль, стилистика, метафора, музыкально-коммуникативный модус.

УДК 792.079(477.72)Мел:005.8](045)
ORCID ID: 0000-0002-9097-6095
ORCID ID: 0000-0001-6575-5744

Ялоха Тетяна Олександрівна,
заслужений працівник культури України, доцент.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Ялоха Татьяна Александровна,
заслуженный работник культуры Украины, доцент.
Киевский национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого Киев

Tetiana Yalokha,

○

Громадський Ростислав Анатолійович,
старший викладач кафедри організації театральної
справи Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Громадский Ростислав Анатольевич,
старший преподаватель кафедры организации театрального
дела. Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Rostislav Hromadskyi,
Senior Lecturer. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

EVENT-МЕНЕДЖМЕНТ ЯК ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ

Анотація. Так історично склалось, що більшість нових видів діяльності та професій постіндустріального суспільства народилися і отримали широкий розвиток спочатку в США, пізніше у Західній Європі, а сьогодні в Україні. Event-бізнес, який активно розвивається в ринкових умовах, не є винятком. Дедалі частіше маркетингові події стають ключовим елементом просування продукції компаній. Організація заходів дуже впливає на суспільство в цілому і є незмінною складовою на всіх етапах його розвитку.

Event-бізнес — є найважливішим інструментом у вирішенні зовнішніх та внутрішніх корпоративних завдань. Професійно організований і проведений захід піднімає рейтинг не лише компанії, а й агентства, яке його організує.

Стаття присвячена актуальним питанням застосування методів управління проектами для створення і розвитку культурно-мистецьких заходів у сучасних умовах. Управління проектами або подіями включає в себе вивчення тонкощів бренду, визначення цільової аудиторії, розробку концепції події, планування логістики координації технічних аспектів перед безпосереднім застосуванням методів проведення пропонованого заходу.

Ключові слова: Event-менеджмент, event-індустрія, подія, event-маркетинг.

Постановка проблеми та її актуальність. У сучасних умовах розвитку ринкової економіки України, коли для підприємств головним є утримання своїх конкурентних позицій, центральне місце в діяльності підприємства посідає просування його бренду засобами event-менеджменту. Однак в Україні

event-менеджмент обтяжений масою проблем, які не дають йому можливості розвиватися на належному рівні й завойовувати увагу та інтерес нових цільових аудиторій.

Сьогодні розвиток ринку event-послуг в Україні достатньо важко структурувати та неможливо виміряти за допомогою жорстких критеріїв, таких як обсяг, динаміка, кількість гравців тощо. Тому, для того щоб зрозуміти, що відбувається на даний момент в event-індустрії, на якій стадії знаходиться її розвиток і які її перспективи, доцільно зосередити увагу на тенденціях ринку, а також проблемах, які виникають під час реалізації event-програм.

Аналіз досліджень і публікацій. Event — англійською дослівно перекладається як подія. Скорочений Словник Коллінза (The Collins Concise Dictionary) визначає event як: «Все, що відбувається, особливо щось важливе; інцидент».¹ Це широке визначення означає, що історики можуть звернутися до минулих подій, політологи — до поточних подій, а математики можуть передбачити ймовірність реалізації тієї чи іншої події. Спеціальна література з event-менеджменту забезпечує більш точне визначення. Наприклад, Д. Гетз² акцентує на тому, що заходи мають дві ключові особливості: по-перше, кожна з подій є унікальною і, по-друге, вони є тимчасовими. Тимчасова сутність заходу акцентована Дж. Сільверс³, яка стверджує, що подія — це «зібрання людей у визначений час та у визначеному місці з метою святкування, поминання, спілкування, навчання, примирення та/або відпочинку» (Silvers, Bowdin, O'Toole & Nelson, 2005, p. 18).

Інший підхід до визначення події акцентує роль event-менеджера. Таким чином, Л. Ван дер Ваген⁴ припускає, що подія — «...це, як правило, складне соціальне прагнення, що характеризується витонченим плануванням з фіксованим терміном, часто за участю численних зацікавлених сторін». Це визначення наголошує важливість планування і організації. (Van Der Wagen, Carlos, 2005, p. 32).

Таким чином, можемо зробити висновок, що event-менеджмент — це управління подією.

Мета статті полягає в тому, щоб визначити основні проблеми у становленні й розвитку event-менеджменту та вивченні основних тенденцій розвитку event-послуг в Україні.

Отже, об'єктом дослідження є Event-індустрія як явище в культурному просторі.

Предмет дослідження — становлення та розвиток Event-індустрії в західноєвропейських

країнах, та можливості використання досвіду Event-менеджменту в Україні.

Для досягнення поставленої мети потрібно було вирішити наступні завдання:

- розглянути основні поняття event-індустрії та методи, що використовуються для реалізації замовлень;
- дослідити різновиди event-заходів та особливості їх проведення;
- здійснити дослідження вітчизняного event-бізнесу, його розвитку, функціонування та перспектив.

Виклад основного матеріалу. Event-менеджмент — це застосування методів управління проектами для створення і розвитку фестивалів, заходів, конференцій тощо. Післяподієвий аналіз та забезпечення повернення інвестицій стали важливими рушіями для галузі подій. Недавній розвиток фестивалів та інших заходів, як галузі, у всьому світі означає, що управління подіями більше не має бути обмеженим у застосуванні. Події та фестивалі мають великий вплив на свої громади і, в деяких випадках, на всю країну. Event-індустрія сьогодні включає в себе події будь-якого обсягу: від Олімпіади до ділового сніданку для десяти людей. Багато галузей, благодійних організацій і груп за інтересами проводять події певного розміру для того, щоб, так би мовити, «продати» себе, для розвитку ділових контактів, збільшення капіталу або для святкування та спілкування.

Event-менеджмент є однією з галузей, що найбільш динамічно розвивається у всьому світі. В Україні цей вид діяльності називається організацією подій, або event-менеджментом, та є одним з найістотніших інструментів PR⁵, спрямованим на отримання тривалого ефекту в формуванні іміджу підприємства, його впливу на суспільні інтереси та потреби. Event-менеджмент є перспективною галуззю, але в Україні це ще досить новий напрям. Тому варто розглянути ті країни, де event-менеджмент вже давно став розвиненою індустрією й має багату традицію.

Event-менеджмент включає в себе управління персональними подіями, розважальними, культурними, релігійними заходами, корпоративними чи організаційними подіями. Індустрія спеціальних заходів за останні два десятиліття дуже розвинулась. За результатами дослідження, проведеного Дж. Гольдблатом⁶, «Сертифіковані Спеціальні Професійні Заходи ((Certified Special Events Professional — CSEP)», щорічні витрати для проведення спеціальних заходів по всьому світу оцінюються в 500 мільярдів доларів (Goldblatt, Perry, 2002, p. 212–215).

Отже, ми вважаємо, що слід визначити декілька основних термінів: індустрія, ринок, стратегічна група.

Н. Еванс⁷ та співавтори вбачають важливість аналізування особливості в поняттях «ринок», «індустрія» та «інші учасники ринку» в межах одного стратегічного угруповання. На їхню думку, ринок стосується переважно потреб суб'єктів і потенційних замовників, тоді як індустрія відноситься до низки товарів і послуг, що мають подібну технологію, ресурси та канали збуту. Стратегічна група належить до тих організацій, які визначені як основні конкуренти (Evans, Campbell & Stonehouse, 2003, p. 45–119).

Сучасні організації можуть працювати в більш ніж одній індустрії, і навіть не тільки в межах одного ринку. Наприклад, в event-індустрії, британська Theme Traders як вертикально інтегрована мистецька, дизайнерська і виробнича компанія, спеціалізується на креативних вечірках, тематичних і мотиваційних заходах, дорожніх шоу. Ця вертикальна специфічна рекомбінація в межах індустрії бере початок з власного сервісу й виробництва бутафорії, реквізиту, пошиття костюмів та оснащення технікою. Кожен з цих об'єднаних сервісів може бути найнятий клієнтом окремо, якщо той забажає. Компанія має клієнтів у розмаїтті ринків, включаючи банки, медіа, автомобільну мануфактуру, університети, підприємства роздрібною торгівлі, телевізійні шоу, готелі та авіакомпанії.

Кожна індустрія і кожен ринок має власні характеристики та особливу структуру. Індустрії

зосереджені на постачанні товару, тоді як ринки занепокоєні попитом.

Д. Кампбел⁸ чітко дав характеристику двом концепціям:

- Індустрії створюють необхідні товари та послуги — це сторона пропозиції в економічній системі;
- Ринки споживають товари та послуги, що були створені індустріями — сторона попиту в економічній системі. (Campbell, Stonehouse & Houston, 2003, p. 139).
- Більшість авторів, такі як Д. Гетз, Дж. Гольдблатт, Д. Ватт, Г. Боудін,⁹ А. Шон і Б. Перрі, ідентифікують розміри event-індустрії і створюють типології для того, щоб розглянути, в більш керованих угрупованнях, відмінність event-індустрії, її секторів та її ринків (Bowdin, Allen, 2011, p. 272–274).

А. Шон і Б. Перрі пропонують особливу типологію, яку ми використовуємо як початкову точку в розумінні широти та багатогранності заходів (див. Схему 1). Цей підхід не пропонується як остаточний, але він слугує для виокремлення різноманітності надання подій (Shone, Parry, 2004, p. 87–89).

Типологія Дональда Гетза не є несхожою, але включає детальніші заходи в рамках бізнесу та торгівлі, а також ідентифікує освітні й наукові заходи (див. Таблицю 1) (Getz, 1997, p. 241–245).

Виходячи з цього, event-індустрія може бути поділена на три сектори:

1. Публічний;
2. Приватний;
3. Волонтерський.



Схема 1. Типологія подій за А. Шоном та Б. Перрі
Scheme 1. Typology of events by A. Sean and B. Perry

Таблиця 1. Типологія подій Д. Гетза
Table 1. Typology of events by D. Getz

<p>Культурні святкування</p> <ul style="list-style-type: none"> • фестивалі • карнавали • релігійні заходи • паради • традиції • поминання 	<p>Мистецтво/ Розваги</p> <ul style="list-style-type: none"> • концерти • виставки • церемонії нагородження • інші дієства 	<p>Бізнес/ Продажі</p> <ul style="list-style-type: none"> • ярмарки, ринки, продажі • споживчі і торгівельні шоу • експозиції • зустрічі/конференції • публічні заходи • заходи, спрямовані на залучення коштів
<p>Спортивні змагання</p> <ul style="list-style-type: none"> • професійні • аматорські 	<p>Освітні і наукові</p> <ul style="list-style-type: none"> • семінари, сімпозіуми • конгреси • інтерпретативні події 	<p>Розважальні</p> <ul style="list-style-type: none"> • ігри та спорт • аматорські заходи
<p>Політичні/ державні</p> <ul style="list-style-type: none"> • інавгурації • присвоєння звання • VIP візити • з'їзди 	<p>Приватні заходи</p> <ul style="list-style-type: none"> • річниця, ювілеї • сімейні свята • обряди 	<p>Соціальні події</p> <ul style="list-style-type: none"> • вечірки • збори

На відміну від комерційної індустрії, події чи заходи не завжди керовані потребою в отриманні прибутку й можуть включати велику кількість персональних, волонтерських та благодійних заходів.

Чотири критерії подій, які є важливими для event-організатора:

1. Розмір і об'єм продукту;
2. Складність і різноманітність послуг чи товарів, що пропонуються замовникові;
3. Мінливість показників відвідування, вартості, часового графіку і технічних затрат;
4. Взаємодія зі споживачем, рівень споживача та зв'язок із замовником.

Г. Боудін надає корисну деталізацію того, звідки походять події, розподіл ринку в державному, корпоративному і громадському секторах (Bowdin, Allen, 2011, p. 42–54).

Державний сектор — уряд створює події з цілого ряду причин, в тому числі для соціальних, культурних, туристичних та економічних вигод, створених подіями. Деякі державні відомства мають події-брифінги, як частину надання їхніх послуг, наприклад, Департамент культури, ЗМІ і спорту. Інші, включаючи урядові організації управління «на відстані витягнутої руки»¹⁰, які генерують події як засіб для досягнення інших цілей, — наприклад, діяльність таких туристичних агенцій, як Visit Britain, спрямована на підвищення і розширення туристичних візитів, художніх

рад зі збереження культури та заохочення толерантності й різноманітності, а Департамент з торгівлі та промисловості (DTI) — спрямовує свою діяльність на допомогу промисловості та створення робочих місць.

Події урядового сектору, спрямовані на широкую громадськість, часто характеризуються вільним входом і широкою доступністю і становлять частину суспільної культури.

Корпоративний сектор — бере участь у заходах на декількох щаблях. Компанії та корпорації можуть спонсорувати заходи для того, щоб просувати свої товари та послуги на ринку. Вони можуть ставати партнерами урядових відомств у презентації заходів. В інших випадках компанії можуть створювати свої власні події для запуску нових продуктів, збільшення продажів або підвищення їх іміджу. Ці заходи хоч і можуть характеризуватися вільним входом, але націлені на конкретні сегменти ринку, а не для широкої публіки. У корпоративному секторі є й підприємці, чиїм бізнесом є постановка або продаж подій. Це спортивні чи концертні промоутери, які представляють квиткові події з метою отримання прибутку. Медіа-організації часто стають партнерами у заходах інших організацій, а також у проведенні урочистостей в своїх рекламних цілях або для створення змісту програми. Прикладами є радіостанції, які підвищують свою популярність та унікальність за допомогою концертів, газет, просувають веселі за-



біги або телевізійні мережі, презентують наживо святкування Нового року.

Грамадський сектор — інші заходи, що виходять з громадського сектору, пропонують широкий спектр потреб та інтересів. Вони можуть включати місцеві спортивні заходи, збір коштів, засідання автомобільного клубу, прикладні мистецтва і ремісничі шоу тощо.

Event-індустрія має ряд зацікавлених сторін, включаючи громади, де відбувається подія. Схема 2 за Г. Боудіном наглядно демонструє деякі з цих відносин (Bowdin, Allen, 2011, p. 54).

Г. Боудін відзначає стрімкий розвиток галузі подій першого десятиріччя XXI ст. Індустрія подій включає в себе низку ключових компонентів, у тому числі:

1. Event-організації — заходи можуть бути організовані або поставлені організаціями, створеними для конкретної мети, чи командою в межах організації.

2. Компанії Event-менеджменту — професійні групи або окремі особи, які організують заходи за дорученням клієнтів на контрактній основі.

3. Постачальники або підрядчики Event-індустрії — широкий спектр спеціалізованих постачальників для галузі заходів, у тому числі й тих, хто забезпечує постановку, світло і виробництво — від транспорту та безпеки до харчування і паркування.

4. Місця проведення заходів — криті павільйони та відкриті місця зустрічі, що є необхідними для організації багатьох заходів, в тому числі готелі, конференц-центри, виставкові центри, шоу-майданчики.

5. Галузеві асоціації — дана індустрія обслуговується широким спектром торгових і професійних асоціацій, основаних на організації або індивідуальному членстві. Асоціації відіграли ключову роль у розвитку професіоналізму, стандартів та найкращої практики в галузі подій як індивідуально, так і колективно, наприклад, через партнерство ділового туризму. Слід відзначити, що, хоча вони можуть бути зазначені стосовно конкретного сектору, наприклад, конференції та зустрічі, насправді, багато асоціацій охоплюють різні галузі промисловості й задовольняють потреби ширшої індустрії.

Індустрія також спирається на широкий спектр співробітників, у тому числі численну робочу силу з погодинною оплатою, особливо в насичений період заходів, а також спираючись на низку добровольців (зокрема, фестивалі та спортивні заходи).

Сьогодні різноманітні події посідають центральне місце в європейській культурі й набрали такої актуальності, як ніколи раніше. Збільшення вільного часу і дискреційних витрат¹¹ дали підстави для поширення масових заходів, свят і розваг. Наразі, уряди різних країн підтримують розвиток event-індустрії й використовують заходи як засоби для своїх стратегій, економічного розвитку, побудови держави та цільового призначення маркетингу в своїй діяльності. Корпорації та бізнес установи користуються подіями як ключовими елементами в своїх маркетингових стратегіях. Також це допомагає створити сприятливі умови для просування іміджу підприємства, установи чи організації. Ентузіазм громадських організацій і окремих осіб у своїх власних інтересах та уподобаннях породжує дивовижну безліч подій майже на будь-яку тему. Події виринають з газет та телевізійних екранів, забирають наш час та збагачують емоціями і знаннями наше буденне життя. Вивчаючи феномен подій, варто з'ясувати, де беруть свій початок event-традиції в країнах Західної Європи, та які саме фактори найімовірніше формують майбутнє зростання та удосконалення цієї сфери діяльності.

Ще з прадавніх часів люди відзначали важливі свята в їхньому житті: зміна пір року, фази Місяця, одвічний цикл народження, смерті та дивовижне оновлення життя щовесни. В Британії давні народні гуляння були пов'язані з Орним Понеділком (перший понеділок після Богоявлення відзначався як символічний початок оранки), травневе свято, Іванів День (24 липня) та Свято Врожаю — останнє святкування фінального збору зернового врожаю. Від Китайського Нового року до Діонісових обрядів античних греків і Європейських традиційних карнавалів Середньовіччя, міфи і ритуали були створені для інтерпретації космологічних подій.

Навіть в еру high-tech технологій, коли люди втрачають зв'язок з релігійними віруваннями і соціальними нормами минулого, ми все ще маємо потребу в соціальних подіях, аби відзначити певні етапи насиченого місцевого громадського чи то сімейного життя.

Велика Британія й інші країни Західної Європи мають багату традицію ритуалів тяглістю в тисячі років. Ці традиції під впливом змін у суспіль-

стві, включаючи урбанізацію, індустріалізацію й зростаючу багатокультурну популяцію, мають дивовижний вплив на ті заходи, що святкуються сьогодні Г. Палмер і Н. Ллойд (Palmer, Lloyd, 1972, р. 72–136), наголошують, що Великобританія має багато звичаїв і традицій, які пов'язані зі зміною пір року і життя країни. Крім того, вони відзначають, що з розвитком імміграції, особливо після війни, нові поселенці принесли свої звичаї і традиції, які тепер стали частиною культурної спадщини Великобританії. У культурному зіткненні з першими переселенцями з колишніх колоній Індії, Пакистану і Карибського моря, нові традиції сформувалися поруч зі старими. Проте чимало подій, які вважаються само собою зрозумілими сьогодні, мали місце в тій чи іншій формі впродовж сотень років. До них відносяться ярмарки, фестивалі, спортивні заходи, виставки та інші форми публічних святкувань.

Термін «фестиваль» використовувався протягом сотень років і може бути використаний для охоплення безлічі подій. За визначенням Великої Радянської Енциклопедії¹², слово «фестиваль» походить від французької та латинської мов і означає «святковий, веселий»; масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень в сфері музики, театру, кіно та естради.

Інститут Дослідження Політики (Policy Studies Institute) зазначає:

Фестиваль традиційно був часом святкування, релаксації і відновлення сил, який часто супроводжував період важкої фізичної праці, посіву, збирання врожаю тощо. Суттєвою особливістю цих фестивалів стало святкування чи то визнання громади або культури. Художній зміст таких подій був мінливий, і багато дійств мали релігійний або ритуальний аспект, але музика, танець і драма були важливими особливостями святкування¹³.

Електронна Енциклопедія «Britannica»¹⁴ зазначає, що термін «фестиваль», як зазвичай розуміється сьогодні, був уперше використаний в Англії в 1655 році, коли Фестиваль Синів духовенства (the Festival of the Sons of the Clergy) вперше представили в соборі Святого Павла в Лондоні. Створений як щорічна благодійна проповідь, він узяв музичний супровід, що стало його особливістю з 1698 року. Інші приклади перших фестивалів включають Фестиваль Трьох Хорів (the Three Choirs Festival, 1713), Норфолк і Норвіч Фестиваль (the Norfolkand Norwich Festival, 1789) і Щорічний Королівський Національний фестиваль бардів Уельсу (Royal National Eisteddfodof Wales), відроджений в 1880 році, хоча походить

від 1176). Фестивалі світської музики беруть свій початок у вісімнадцятому столітті — перший, що присвячувався Генделю, відбувся у Вестмінстерському абатстві в 1784 році, багато з них триває і до двадцятого століття.

Отже, з усього вищенаведеного можна зробити висновок, що витоки заходів мають глибоке коріння, розвивалися і змінювалися у просторі та часі й набули сьогодні ознак самостійної та розвинутої індустрії, яка глибоко впливає на сучасного споживача.

Попри те, що організація заходів як специфічна форма діяльності існує дуже давно, в самостійну галузь вона виокремилася лише на початку ХХІ ст. — близько 15 років тому, а до цього тривалий час була складовою частиною інших галузей економіки: готельного бізнесу, туризму, шоу-бізнесу; частина функцій з організації заходів була покладена на відділи продажу, професійні асоціації. Це гальмувало розвиток event-менеджменту як окремої форми діяльності. Тепер у сфері організації заходів з'явилися професійні асоціації, наявна спеціалізована література та низка сертифікаційних програм, у цій сфері можна отримати вищу освіту. Поступово організація заходів стає визнаною індустрією зі своїми технологіями, гравцями ринку, легендами і традиціями.

В Україні сьогодні використовується дослівний переклад англійського терміна «event-management» — подієвий менеджмент. Як впливає з назви, основою подієвого менеджменту є подія — комплекс спеціальних заходів, організованих для просування товару або послуги. Можна сказати, що, з точки зору цілей бізнесу, спеціальна подія — це форма залучення людини в культуру бренду, до корпоративної або іншої спільності через організацію її дій і переживань.

Мету event-менеджменту можна визначити як те, чого хоче досягти організатор в результаті проведення заходу. Це глобальні стратегічні досягнення, заради яких проводяться заходи.

Завдання event-менеджменту — це конкретні, вимірювані досягнення заходу. Вони локальні, вказують тактичний напрям для дій.

Існує певна специфіка event-послуг:

корпоративні події — спрямовані на зміцнення корпоративного духу, розвиток і підтримку персоналу компанії;

заходи, спрямовані на клієнтів компанії та на інші контактні аудиторії (ЗМІ, постачальники), що надають потужну підтримку рекламним і PR-кампаніям.

У сучасних умовах формування ринку перед суб'єктами господарювання постають нові питання щодо розвитку своєї маркетингової стратегії. Насиченість ринку примушує компанії шукати нових шляхів — це не тільки розробка нових товарів, стратегій ціноутворення та оптимізація ефективності каналів розподілу, а й нові методи просування товару, нові рішення в комплексі маркетингу, які мають бути пов'язані з комунікаціями.

Маркетингові комунікації та зростання їх ролі в бізнес-процесах компанії викликані не лише змінами в ринковій економіці, а й відносинами між суб'єктами ринку.

Одним із напрямів маркетингових комунікацій підприємства є event-маркетинг, який стає дедалі популярнішим в Україні, й чимдалі більше компаній застосовують спеціальні заходи для формування ставлення до компанії, товарів або послуг.

В умовах кризи спостерігаються такі основні причини його повільного розвитку: відмова від проведення різних event-заходів (зокрема, через неможливість виділити бюджет), а також недостатній рівень підготовки працівників або виконання працівником декількох важливих функцій (через скорочення іншого персоналу).

Можна виділити такі недоліки організації event-маркетингу:

- недостатній досвід у працівників, відсутність кваліфікованих спеціалістів в галузі event-маркетингу;
- відсутність спілок компаній, які використовують event-маркетинг;
- відсутність чіткої стратегії ціноутворення на подібні заходи;
- відсутність або невеликий досвід проведення event-кампаній;
- недостатність матеріальних засобів для реалізації event-заходів.

Незважаючи на недоліки event-маркетингу та враховуючи, що спостерігаються тенденції в розвитку, можна виокремити такі перспективи розвитку event-маркетингу вітчизняних компаній.

По-перше, це збільшення обсягу ринку event-послуг. По-друге, взаємозалежність event-маркетингу та паблік рілейшнз як двох нерозривних сфер. По-третє, формування стандартів якості в сфері event-маркетингу.

Також можна зазначити, що останнім часом значно збільшилась кількість інструментів для організації event-маркетингу.

Якщо раніше були популярні й викликали в людей захват танцювальні hand-made май-

стер-класи, то сьогодні більше цікавляться інтерактивними іграми та квестами, де використовуються гаджети.

Заходи, де відвідувачі мали можливість живого спілкування, завжди були прибутковими. У майбутньому такі події не втратять своєї актуальності, а набудуть ще більшої популярності. Існує вже багато різноманітних додатків та інтерактивних сервісів, які дають змогу провадити online-трансляцію заходу. У найближчому майбутньому їх кількість ще збільшиться, і event-менеджеру потрібно буде вчитися ефективній взаємодії з віртуальною аудиторією.

Трансформація західних event-ринків вплинула на появу нових трендів і у вітчизняній event-індустрії. Світові інсталяції, 3D-відеопроєкції, нестандартні майданчики для проведення особливих подій — це одні з тих компонентів, які здатні створити умови для успішного маркетингового заходу, зробити їх видовищними і концептуальними. Чим далі розвиваються технології, тим більш високі вимоги споживачі й громадськість пред'являють до event.

Висновки. В Україні ринок event-послуг перебуває на етапі свого становлення. Ще немає загальної бази всіх локацій під заходи, якісних підприємців і т.д. Взагалі такі бази є у кожній event-агенції для внутрішнього користування.

Гарним рішенням для розв'язання цього питання було б створення online-ресурсу, на якому будь-який відвідувач може побачити всі event-агенції, будь-які категорії event-послуг, порівняння вартості ведучих наприклад, самостійний online-конструктор заходів. За допомогою такого інтернет-сервісу кожен охочий у найкоротший термін зміг би організувати корпоратив або інший захід самостійно й без посередників, не переплачуючи 10-відсоткову комісію агенціям.

Розвиток ринку послуг стає рушійною силою для використання креативу та неординарності в організації заходів. Саме тому кожна event-агенція, яка поважає себе, шукає креативні, яскраві ідеї та нові концепції для втілення того чи іншого заходу.

Таким чином, event-маркетинг набирає потужності на просторі вітчизняного бізнесу. З кожним роком дедалі більше компаній застосовують event-маркетинг як засіб маркетингових комунікацій та один з ефективних інструментів формування іміджу компанії. За допомогою правильно проведеної event-кампанії не лише формується позитивне ставлення, а й оптимізується стимулювання збуту та підвищується лояльність бренду.

Отже, можна сказати, що ринок event-послуг має значний потенціал і великий перелік завдань на найближче майбутнє.

Відмінності у розвитку українського та західноєвропейського event-менеджменту простежуються в кількох основних позиціях:

- політичний та економічний стан країни;
- перелік послуг;
- рівень менеджменту та організації.

Усі ці пункти тісно взаємопов'язані. Вузьке коло пропонованих послуг в Україні обмежує зацікавленість споживачів, оскільки більшість event-агенцій неспроможні запропонувати замовникові ширшу програму. Щодо великих проєктів, таких як фестивалі, масові, благодійні та спортивні заходи, то вони частіше ініційовані громадськими організаціями або адміністративними відділами музичних груп та поп-зірок.

Безперечно, в Україні попит на яскраві ідеї та нестандартні рішення з часом зростатиме. З одного боку, завдання клієнтів ускладнюються, а з іншого — накопичується їхній власний досвід співпраці з профільними агентствами (в рамках проведення заходів). Відповідно, нерентабельні і некреативні агентства витіснятимуться або поглинатимуться більш успішними і масштабнішими гравцями. Бізнес-структури у співпраці віддадуть перевагу тим агентствам, які здатні професійно організувати унікальний захід на замовлення, а не штампувати обкатані історії. Рано чи пізно, мірою формування цивілізованого ринку і зміцнення зв'язків усередині професійного співтовариства, зміниться статус і ставлення до інтелектуальної власності. Сценарії чимдалі суворіше охоронятимуться авторським правом, що зробить креативність кожного агентства його захищеним ноу-хау. Фантазія й оригінальність ще більше підніматимуться в ціні. На порядку денному агентств постане питання про розвиток попиту на event-послуги, формування стандартів якості та «виховання свого Клієнта».

Поки що далеко не всі потенційні українські замовники мають потрібну інформацію про ті можливості, які їм може надати event-організація. Тож назріває потреба в інформуванні можливих клієнтів про event-ринки та популяризації event-послуг.

Проаналізувавши все вищесказане, можна зробити висновок, що ринок event-послуг має великий потенціал та довгий перелік справ на найближчу перспективу.

Бібліографія

Bowdin, Glenn A.J., Allen, J. (2011). *Events Management*. 3rd edition. Oxford. 774 p.

Campbell, D., Stonehouse, G., Houston, B. (2003). *Business Strategy*. Butterworth-Heinemann. 502 p.

Електронна енциклопедія «Britannica». Відновлено з <http://www.britannica.com/>

Evans, N., Campbell, D., Stonehouse, G. (2003). *Strategic Management for Travel and Tourism*. Oxford. 420 p.

Getz, D. (1997). *Event Management and Event Tourism*. Oxford. 386 p.

Goldblatt, J., Perry, J. (2002). *Re-building the community with fire, water and music: the water fire phenomenon on*. Sydney. 851 p.

Policy Studies Institute. Відновлено з <http://www.psi.org.uk/>

Palmer, G., Lloyd, N. (1972). *A Year of Festivals: British Calendar of Customs*. London. 192 p.

Shone, A. and Parry, B. (2004). *Successful Event Management*. 2nd edition. London, Thomson Learning. 256 p.

Silvers, J., Bowdin, G., O'Toole, W. & Nelson, K. (2005). *Towards an International Event Management Body of Knowledge (EMBOK)*. Event Management (in press). London. 52 p.

The Collins Concise Dictionary. Відновлено з <http://www.collinsdictionary.com>

Велика радянська енциклопедія. Відновлено з <http://bse.sci-lib.com/>

Van Der Wagen, L., Carlos, B. (2005). *Event Management for Tourist Cultural, Business and Sporting Events*. 2nd edition. French Forest, Pearson Education Australia. 390 p.

References:

Bowdin, Glenn A.J., Allen, J. (2011). *Events Management*. 3rd edition. Oxford. 774 p.

Campbell, D., Stonehouse, G., Houston, B. (2003). *Business Strategy*. Butterworth-Heinemann. 502 p.

Electronic Encyclopedia «Britannica». Retrieved from <http://www.britannica.com/>.

Evans, N., Campbell, D., Stonehouse, G. (2003). *Strategic Management for Travel and Tourism*. Oxford. 420 p.

Getz, D. (1997). *Event Management and Event Tourism*. Oxford. 386 p.

Goldblatt, J., Perry, J. (2002). *Re-building the community with fire, water and music: the water fire phenomenon on*. Sydney. 851 p.

Policy Studies Institute. Retrieved from <http://www.psi.org.uk/>.

Palmer, G., Lloyd, N. (1972). *A Year of Festivals: British Calendar of Customs*. London. 192 p.

Shone, A. and Parry, B. (2004). *Successful Event Management*. 2nd edition. London, Thomson Learning. 256 p.

Tetiana Yalokha
Rostislav Hromadskyi

Event-management as an element of modern cultural and artistic practice

Abstract. Historically, most of the new activities and professions of post-industrial society were born and developed significantly, first in the United States, then in Western Europe, and today in Ukraine. Event business, which is actively developing in market conditions, is no exception. Increasingly, marketing events are becoming a key element in promoting companies' products. The organization of events strongly influences the society as a whole and is an invariable component at all stages of its development.

Silvers, J., Bowdin, G., O'Toole, W. & Nelson, K. (2005). *Towards an International Event Management Body of Knowledge (EMBOK)*. Event Management (in press) London. 52 p.

The Collins Concise Dictionary. Retrieved from <http://www.collinsdictionary.com>.

The Great Soviet Encyclopedia. Retrieved from <http://bse.sci-lib.com/>.

Van Der Wagen, L., Carlos, B. (2005). *Event Management for Tourist Cultural, Business and Sporting Events*. 2nd edition. French Forest, Pearson Education Australia. 390 p.

Примітки:

- ¹ <http://www.collinsdictionary.com>. Скорочений Словник Колліна (The Collins Concise Dictionary).
- ² Donald Getz — Професор з програми Туризму та Готельного менеджменту, Університет Калгарі, Канада.
- ³ Julia Rutherford Silvers — ад'юнкт-викладач з туризму та конференц-департаменту в Університеті штату Невада, Лас-Вегас, США.
- ⁴ Lynn Van der Wagen — головний викладач Туризму і Подій в Північному Сідней, Інститут TAFE.
- ⁵ PR — скорочення, що розшифровується як Public Relations (Зв'язки з громадськістю).
- ⁶ Dr. Joe Goldblatt — виконавчий директор Міжнародного центру з вивчення та планування заходів, професор університету Королеви Маргарет в Единбурзі, Шотландія.
- ⁷ Nigel Martin Evans — британський політик.
- ⁸ David Campbell — старший викладач кафедри стратегічного управління в Newcastle Business School, Університет Нортумбрії в Ньюкаслі. Він є автором кількох книг, включаючи «Бізнес-стратегії» і «Організації та бізнес-середовища». Його дослідницькі інтереси включають ділову етику та соціально-екологічний облік.
- ⁹ Glenn Bowdin — глава Центру Events Management Великобританія, Leeds Metropolitan University, Великобританія.
- ¹⁰ У Великобританії, організація управління на відстані витягнутої руки (arm's length management organisation (ALMO)) є неприбутковою компанією, яка забезпечує житловими послугами від імені місцевих органів влади. Зазвичай ALMO наділена повноваженнями на управління і поліпшення всього житлового фонду або його частину. Право власності житлового фонду зазвичай залишається за місцевою владою. Станом на липень 2008 року, 70 ALMO управляли більш ніж половиною всього житла Британської ради, що складається з понад мільйон одиниць майна.
- ¹¹ Дискреційні витрати — це витрати, розмір яких визначає керівництво підприємства і які не мають прямого зв'язку зі змінами поточної діяльності.
- ¹² <http://bse.sci-lib.com/> Велика Радянська Енциклопедія.
- ¹³ <http://www.psi.org.uk/>.
- ¹⁴ <http://www.britannica.com/> Електронна Енциклопедія «Britannica».

Event business is the most important tool in solving external and internal corporate problems. Professionally organized and conducted events raise the rating not only of the company, but also of the agency organizing it.

The article is devoted to topical issues of application of project management methods for the creation and development of cultural events in modern conditions. Project or event management includes: studying the intricacies of the brand, defining the target audience, developing the concept of the event, planning, logistics, coordination of technical aspects before the direct application of the methods of the proposed event.

Keywords: Event-management, event industries, event, event marketing.

*Ялоха Татьяна Александровна
Громадский Ростислав Анатольевич*

Event-менеджмент, как элемент современной культурно-художественной практики

Аннотация. Исторически сложилось, что большинство новых видов деятельности и профессий постиндустриального общества родились и получили значительное развитие сначала в США, потом в Западной Европе, а сегодня в Украине. Event-бизнес, который активно развивается в рыночных условиях, не является исключением. Все чаще маркетинговые события становятся ключевым элементом продвижения продукции компаний. Организация мероприятий сильно влияет на общество в целом и является неизменной составляющей на всех этапах его развития.

Event-бизнес является важнейшим инструментом при решении внешних и внутренних корпоративных задач. Профессионально организованные и проведенные мероприятия поднимают рейтинг не только компании, но и агентство его организующее.

Статья посвящена актуальным вопросам применения методов управления проектами для создания и развития культурных мероприятий в современных условиях. Управление проектами или событиями включает в себя: изучение тонкостей бренда, определение целевой аудитории, разработку концепции события, планирование, логистику, координацию технических аспектов перед непосредственным применением методов проведения предлагаемого мероприятия.

Ключевые слова: Event-менеджмент, event-индустрии, событие, event-маркетинг.

APXIB



Росляк Роман Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Росляк Роман Владимирович,
кандидат искусствоведения, доцент. Киевский
национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев

Roman Rosliak,
Ph.D. in History art. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv

«ЗАВЕРБОВАНИЙ АГЕНТ «ГРИГОРІЙ» ПЕРЕБУВАЄ У БЛИЗЬКИХ СТОСУНКАХ З ДОВЖЕНКОМ І КОРИСТУЄТЬСЯ ЙОГО ДОВІРОЮ»

Анотація. У статті зроблено спробу проаналізувати особливості контролю з боку радянських спецслужб за діяльністю кінорежисера Олександра Довженка.

Чотири томи його справи-формуляра, що зберігаються в Галузевому державному архіві Служби безпеки України, дають доволі об'ємне уявлення про масштаби цього контролю. Майже сотня агентів (секретних співробітників) тією чи іншою мірою була залучена до цього процесу. Кого тільки не було серед агентури. Тут і письменники Юрій Смолич (він же агент «Стріла»), Микола Бажан («Петро Уманський»), і режисер Олександр Перегуда («Правдин»), і кінооператор Юрій Єсельчик («Тимофеев»), і художник Микола Глущенко («Ярема», «Художник»), і композитор Ігор Белза («Чорний») та ще багато інших.

До наукового обігу вводяться архівні документи з означеної проблеми.

Ключові слова: Олександр Довженко, агент «Григорій», радянські спецслужби.

Ухвалення у 2015 році Верховною Радою України закону «Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років» значно спростило доступ науковців та широкого загалу до архівних справ відповідних структур.

Повною мірою це стосується й різного роду архівних справ (кримінальних, справ-формулярів, особових справ агентів та ін.) українських творчих діячів. Не став винятком і кінорежисер Олександр Довженко, за яким майже впродовж усього його творчого життя велося тотальне стеження з боку радянських спецслужб.

Чотири томи його справи-формуляра, що зберігаються в Галузевому державному архіві Служби безпеки України, дають доволі об'ємне уявлення про масштаби цього контролю. Майже

сотня агентів (секретних співробітників) тією чи іншою мірою була залучена до цього процесу. І це лише в «українській» справі-формулярі, що її закрили ще в 1946 р. і здали на архівне зберігання (як відомо, під час війни кінорежисер також мешкав у Москві, а після розгрому у 1944 р. Й. Сталіним кіноповісті «Україна в огні» йому так і не вдалося повернутися на рідну землю; тож, власне кажучи, у Києві і не було сенсу тримати митця на оперативному обліку). А скільки агентів було задіяно, аби стежити за Довженком у Москві, починаючи з 1946 р. (та й раніше), — уявити важко. Втім, «московська» справа-формуляр О. Довженка, що гіпотетично має перебувати у фондах Центрального архіву ФСБ РФ, навряд чи стане найближчим часом доступна дослідникам. Кажемо «гіпотетично»,

бо геть зовсім не факт, що вона взагалі збереглася. Адже радянські спецслужби постійно провадили знищення подібних матеріалів — «за ненадобностью». Згадаймо хоча б сумні долі справ-формулярів письменника Олександра Солжениціна та академіка Андрія Сахарова, що налічували сотні томів...

«Українській» справі Довженка в цьому плані, можна сказати, пощастило — якимось дивом вона вціліла, хоча спроби її знищити таки були, що засвідчують відповідні архівні документи.

...Кого тільки не було серед агентури. Тут і письменники Юрій Смолич (він же агент «Стріла»), Микола Бажан («Петро Уманський»), і режисер Олександр Перегуда («Правдин»), і кінооператор Юрій Єкельчик («Тимофеев»), і художник Микола Глущенко («Ярема», «Художник»), і композитор Ігор Белза («Чорний») та ще багато інших.

Серед них і «Григорій», який є «автором» восьми донесень про О. Довженка, — шість із них датовано січнем-лютим і два — червнем 1941 р.

...Завербований наприкінці 1940-го, вже на початку наступного року у своєму першому доволі розгорнутому донесенні від 8 січня 1941 р. агент характеризує свої стосунки з режисером таким чином:

За этот год (тобто за 1940 р. — *P.P.*) мои взаимоотношения с А. П. Довженко были наиболее близки в середине апреля и мае и потом в ноябре-декабре. Плохими они были: август — середина сентября, когда с Довженко я не разговаривал по одному личному, не имеющему отношения к делу, поводу. (2, арк. 6)

Далі йде аналіз поглядів Довженка (який на той час уже був художнім керівником Київської кіностудії художніх фільмів) щодо забезпечення кадрами режисерів і сценаристів, при цьому демонструється добра обізнаність зі студійними справами.

Текст донесень дає всі підстави стверджувати, що «Григорій» дуже добре знає і володіє українською мовою (висловлюючи, наприклад, фахово критичні зауваження щодо українського дубляжу фільму «Ленін у 1918 році»).

Також із донесень стає добре зрозуміло, що агент працює на Київській кіностудії. Можна навіть конкретизувати — у сценарному відділі. Причому не рядовим сценаристом — він має навіть окремий кабінет: «Это было в ноябре 1940 года. Помню, Довженко вошел тогда ко мне в кабинет <...>» (2, арк.10). «Григорій» постійно контактує з працівниками Комітету у справах кіне-

матографії при РНК СРСР, зокрема, з редактором Григорієм Зельдовичем, теж, до речі, агентом:

<...> Довженко составил список 18 произведений классической литературы, подлежащих, по его мнению, экранизации. Сегодня мы с Зельдовичем договорились, что завтра на совещании, созываемом дирекцией, будем возражать против этого списка, вернее, против его немедленной реализации. Я выставил две причины <...> Зельдович со мной согласился. (2, арк. 42)

Загалом коло працівників сценарного відділу кіностудії, які відповідають вищеназваним критеріям, доволі обмежене. Цілком можна погодитися з думкою агента «Альберт», який у своєму донесенні від 5 грудня 1940 р. про недоліки в роботі Київської кіностудії зокрема зауважував і таке:

Смешно сказать, заготовкой сценариев занимается три человека: Сирота, Дольд, Лазурин, из которых первый — преимущественно организатор, второй — сам пишет сценарии (рвач, работает и для театра и для других мест, мало заботится о студии), третий (Лазурин) — человек усталый, малоактивный. (1, арк. 373)

Кожен із названих теоретично міг бути агентом «Григорій»: Сирота Олександр Григорович (завідувач сценарного відділу Київської кіностудії), Дольд-Михайлик Юрій Петрович (український письменник, сценарист, наприкінці 1930-х — на початку 1940-х працював на Київській кіностудії головним редактором, заступником начальника сценарного відділу) та сценарист Лазурін Соломон Мойсейович.

Кандидатура О. Сироти як агента (принаймні «Григорій») мало, однак, підходить — він хоча і належав до студійної номенклатури, часто контактував з московським кіноначальством, проте був не так творчим працівником, як організатором. Та й сам «Григорій» згадував про Сироту у другій особі:

Вследствие некоторого ухудшения взаимоотношений нач[альника] сценарного отдела студии Сироты с Солнцевой, а также постоянных ссор Довженко с Сиротой, к последнему отношению <...> резко ухудшились; и в разговоре сегодня со мной и редактором Комитета по делам кинематографии Зельдовичем Довженко заявил, что терпеть Сироту дальше не будет. (2, арк. 41)

Щось подібне можна сказати і про С. Лазуріна: він хоча й був сценаристом, однак до номенклатури не належав, до того ж, як уже згадувалося вище, був не надто активним працівником. Факти, викладені далі, лише підтверджують нашу гіпотезу: ані О. Сирота, ані С. Лазурін не діяли під псевдо «Григорій».

Зовсім інша ситуація з Ю. Дольд-Михайликом: він належав до керівництва кіностудії (відповідно мав власний кабінет), у службових справах часто спілкувався з представниками Комітету у справах кінематографії, відвідуючи також і Москву.

В одному з донесень «Григорій» згадує засідання Комітету у справах кінематографії, що відбулося 27 травня 1941 р., і учасником якого він, природно, був. На цьому засіданні обговорювалося питання виконання плану і про підготовку Київської кіностудії до 1942 виробничого року. З інформації, вміщеної у московській газеті «Кино», дізнаємося, що з доповідями виступили директор студії П. Юрко, її художній керівник О. Довженко, режисер Л. Луков, головний інженер Б. Бродський і... заступник начальника сценарного відділу Ю. Дольд-Михайлик. (4)

Чому на нараду приїхав не начальник сценарного відділу, а його заступник — невідомо. Однак той факт, що Ю. Дольд-Михайлик був значно професійнішим за О. Сироту, заперечити важко. Подібні думки можна віднайти і в агентурних донесеннях. Ще у 1938 р. агент «Самойлов» писав таке: «Только один человек из работающих в сценарном отделе более или менее пользуется авторитетом — это Дольд; остальные авторитетом не пользуются». (1, арк. 230)

У своїх донесеннях «Григорій» писав про свою близькість до Довженка; аналогічне неодноразово відзначали й інші агенти:

Довженко очень близок с Дольдом. Дольд часто бывает у него <...>» (1, арк. 274); «В настоящее время Довженко близок с главным редактором Киевской студии Юрием Дольд-Михайликом <...>» (1, арк. 290); «В проведении своей линии и Довженко опирается на следующих лиц. Сирота — начальник сценарного отдела, Дольд — главный редактор студии» (2, арк. 20); «Довженко <...> потребовал, чтобы все режиссеры, операторы, ассистенты режиссера, ассистенты оператора, редакторы сценарного отдела были оставлены на студии на все время войны. В это число попадают его друзья и подхалимы: Винярский М., Бодик, Дольд Ю. П. и др. (2, арк. 199)

Природно, що агент часто відвідував і квартиру Довженка, допомагаючи писати дикторські

тексти до фільмів. У донесенні від 8 січня 1941 р. «Григорій» пише:

В мае же был такой случай. Я с Довженко работал на его квартире над дикторским текстом картины „Освобождение“» (2, арк. 13). У тому ж донесенні читаємо далі: «В конце декабря 1940 года, во время нашей с ним совместной работы над картиной „Буковина — земля украинская“ <...>. (2, арк. 17)

Звернувшись до творчої біографії Ю. Дольд-Михайлика, неважко віднайти інформацію про написання ним (у післявоєнний період) дикторських текстів до фільмів «Вони бачать знову», «Слідами невидимих ворогів», «Пісні над Дніпром», «В степу під Херсоном», «У земляків на цілині»...

А ще його надзвичайно популярний (і не лише в СРСР, за ним також було знято художній фільм) гостросюжетний пригодницький роман «І один у полі воїн», головний герой якого — радянський розвідник. Навряд чи тут могло обійтися без дозволу і надання необхідних консультацій з боку компетентних органів...

Насамкінець знову звернемося до документів зі справи-формуляра. 20 листопада 1940 р. агент «Алексин» зафіксував таке: «Из людей, с которыми часто встречается Довженко, надо отметить: писатель Ю. Яновский, П. Панч, Н. Бажан, поэт Ю. Дольд» (1, арк. 370). Ця інформація не пройшла повз увагу спецслужб, і на донесенні з'являється резолюція: «Не тяните вопрос с „В“ Дольда» (1, арк. 368), — тобто якнайшвидше вербуйте його. У тому ж році його завербували, про що свідчить наступний документ: «Материалами завербованного в 1940 г. агента „Григория“ подтверждаются имевшиеся ранее данные о том, что Довженко — националист» (3, арк. 88). Маємо й іншу згадку про вербування агента, викладену у листі до начальника 2-го відділу НКДБ СРСР українськими чекістами: «Завербован агент „Григорий“ <...>, который находится в близких отношениях с Довженко, бывает у него на квартире и пользуется его доверием» (2, арк. 103).

Викладені факти не залишають сумнівів у тому, що саме Ю. Дольд-Михайлик і був агентом «Григорій»...

Донесення агента «Григорій» про стосунки О. П. Довженка
з працівниками Київської кіностудії художніх фільмів,
його кадрову політику, інші питання

8 січня 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО

IV отдел НКВД УССР 6-е отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ГРИГОРИЙ»

Принял: 8 января 1941 года

начальник 6-го отделения 2-го отдела ГЕРСОНСКИЙ и оперуполномоченный СМОЛКИН

Как Вы обусловили, я сообщаю Вам о фактах, имевших место в 1940 году. За этот год мои взаимоотношения с А. П. ДОВЖЕНКО были наиболее близки в середине апреля и мае и потом в ноябре-декабре. Плохими они были: август — середина сентября, когда с ДОВЖЕНКО я не разговаривал по одному личному, не имеющему отношения к делу, поводу.

Начну с дел студийных. Неоднократно в разговорах со мной, да и другими сотрудниками студии, ДОВЖЕНКО высказывался, что наша студия по существу — не украинская (не дает украинских картин) и что производственная ее мощность использована недостаточно.

Причиной первого обстоятельства он считал то, что на студии нет украинских режиссеров. ДОВЖЕНКО считал и считает, что студия должна быть освобождена от целого ряда режиссеров, неспособных делать украинские картины, или вообще низкой, по его мнению, квалификации.

После его назначения худруком он и начал проводить эту линию. Так было с режиссером ПЕНЦЛИНЫМ¹, который ушел с фабрики, потому что ему не дали ставить «Борислав сміється». Так было с режиссером АННЕНСКИМ², поставившим у нас на студии «Пятый океан». Так должно было быть с режиссером САДКОВИЧЕМ³, который уже было договорился о своем переходе на Белгоскино, но вмешательство пред[седателя] Комитета по делам кинематографии (после просмотра «Майской ночи») изменило ситуацию и он остался на фабрике. Так, возможно, будет с режиссером А. РООМОМ⁴, который не запланирован уже на 1941 год. Причем в частной беседе, состоявшейся в конце декабря в кабинете ДОВЖЕНКО (на фабрике), где, кроме меня, присутствовала СОЛНЦЕВА⁵ и, кажется, ассистент БОДИК⁶, ДОВЖЕНКО заявил, что он РООМУ больше постановки не дает, против чего возражала СОЛНЦЕВА.

За счет кого ДОВЖЕНКО предполагает пополнять кадры режиссеров студии? Во всех его планах официально и, в частности беседах излагаемых, неизбежно фигурировала четверка: режиссер ЗЕМГАННО⁷ (из Одесского театра, уже переведенный на студию), режиссер ДОВБЫЩЕНКО⁸ (тоже из какого-то украинского театра Одесской области), театральный режиссер ИЩЕНКО⁹ (уже введенный в штат Киевской студии) и кто-то из Мариуполя (фамилии ДОВЖЕНКО ни разу не называл).

В то же время ДОВЖЕНКО очень не хотел, чтоб у нас работал в качестве режиссера картины «Довбуш» А. БУЧМА¹⁰; он резко не согласился взять КОШЕВСКОГО¹¹ — режиссера из Киевского детского театра.

У меня сложилось было впечатление, что ДОВЖЕНКО хочет создать на студии кадры только им выдвинутых режиссеров, ему послушных, и боится более или менее авторитетного режиссерского имени, которое ему, ДОВЖЕНКО, может быть как-то противопоставлено.

Из молодых кадров студии ДОВЖЕНКО считает нужным выдвинуть ИГНАТОВИЧА¹² и КУЧВАЛЬСКОГО¹³ («Борислав сміється»), ВИНЯРСКОГО¹⁴ (на картину «Потолок мира»), СОЛНЦЕВУ («Мичурин») и ЛЯХОВЕЦКОГО¹⁵, до сих пор ничем себя не проявившего (на короткометражку «Кринички»).

В отношении сценарных заготовок ДОВЖЕНКО, по существу, не знает сам, чего он хочет. Он утверждает, что украинские писатели (в огромном большинстве) сценарии писать не могут, и что для этого должна быть создана сценарная мастерская из сценаристов профессионалов, которые делают сценарии по произведениям писателей.

Ничего нового в этом предложении нет, это американская система заготовки сценариев, возможно, что она была бы и хороша, если бы у нас было: 1) достаточное количество современных прозаических произведений, годных к экранизации, и 2) если бы были кадры профессионалов-сценаристов. Первых у нас очень мало, вторых — совсем нет.

Я подробно остановился на этих двух вопросах потому, что вижу возможность, что к осени 1941 года студия может очутиться еще в худшем положении, чем сейчас, так как нам к первому января

1942 года надо минимум 12 утвержденных сценариев и столько же режиссеров. А у нас не хватит ни тех, ни других.

Писатели знают об отношении ДОВЖЕНКО к их работе на студии («Они сценариев не напишут»). Взаимоотношения с ними вследствие этого очень натянуты, и разрядить эту атмосферу категорически необходимо, если хотим, чтобы студия работала нормально.

Политика ДОВЖЕНКО в отношении режиссеров вызывает на студии довольно резкие возражения. Стремление ДОВЖЕНКО в каждую группу послать то ли одного из четырех упомянутых мною театральных режиссеров, то ли ассистента, который бы потом мог самостоятельно ставить картины, часть работников студии расценивает как «назначение украинских комиссаров» (так будто бы, по словам ДОВЖЕНКА, сказал режиссер ЛУКОВ¹⁶).

К этому следует добавить инцидент с ФЕФЕРОМ¹⁷ — еврейским писателем, автором сценария «Фроим СОКОЛ». Картина эта снята с производства по настоянию ДОВЖЕНКО. Мотивирует он [это] тем, что сценарий низкокачественный и что сейчас, когда во всем почти мире идет волна антисемитизма, надо ставить только значительные картины из жизни евреев в СССР. Последней формулировки я из уст ДОВЖЕНКО не слышал, говорили мне о ней нач[альник] сценарного отдела СИРОТА¹⁸ и ФЕФЕР.

С последним был в свое время такой случай. Известный бандит ТЮТЮННИК¹⁹ был (после перехода его к нам) некоторое время редактором ВУФКУ²⁰. В это время ФЕФЕР написал сценарий из жизни еврейской местечковой бедноты. ТЮТЮННИК не допустил этот сценарий к производству с такой формулировкой: «Запретить как антисемитский».

Когда «Фроим СОКОЛ» был снят с производства, ФЕФЕР будто бы (так мне говорил ДОВЖЕНКО) в клубе писателей заявил, что ДОВЖЕНКО поступает так же, как ТЮТЮННИК. Это стало известно ДОВЖЕНКО через поэта ГЕРАСИМЕНКО²¹, который будто бы эту фразу слышал.

Это было в ноябре 1940 года. Помню, ДОВЖЕНКО вошел тогда ко мне в кабинет, рассказывал эту историю и хотел ехать в Союз писателей, чтобы там обсудили этот инцидент. Я поддержал его мысль и советовал поскорее собрать общее собрание писателей, где [должны] были обсудить их взаимоотношения с фабрикой, и о котором (собрании) ДОВЖЕНКО договорился (я это знал) в ЦК КП(б)У.

Но в Союз писателей ДОВЖЕНКО не поехал. Больше к этому вопросу он в разговоре со мной не возвращался.

Чтоб покончить с освещением этого вопроса, скажу, что антисемитизм, по-моему, ДОВЖЕНКО не чужд. Я помню два разговора с ним на эту тему (а не один, как я Вам говорил). Первый зашел по поводу того, что у нас на фабрике грязно. ДОВЖЕНКО это объяснил так: грязь у нас на фабрике потому, что руководят евреи. Евреи не любят землю, а кто не любит земли, тот не любит и чистоты. На мою реплику, что за чистоту на фабрике отвечает пом[ощник] директора МАРЬЯН КАМИНСКИЙ (не еврей), — ДОВЖЕНКО, кажется, ответил: он от них заразился. Это было летом 1940 г.

Второй разговор был недавно, в ноябре, а скорее даже в декабре, когда на фабрике пошли слухи, что Комитет [по делам кинематографии] снимает ЮРКО²² с директорства.

Дело было на квартире ДОВЖЕНКО, за обедом, где присутствовала и СОЛНЦЕВА. ДОВЖЕНКО заявил, что у нас на фабрике еврейское засилье и начал пересчитывать всех зав[едующих] отделов евреев, посчитав евреями даже тех, кто евреем не является. ДОВЖЕНКО утверждал, что ЮРКО хотят снять руководители отделов с директорства только потому, что он не еврей.

Знаю, со слов СОЛНЦЕВОЙ, что перед приездом т. БОЛЬШАКОВА²³ в Киев (это было в конце декабря) ДОВЖЕНКО будто бы ездил к т. РЕДЬКО²⁴, чтобы предупредить возможность снятия ЮРКО и говорить о замене ряда руководящих работников студии другими.

В то же время, в отдельных случаях и в личной жизни я не наблюдал случаев антисемитизма ДОВЖЕНКО. Так, когда тот же т. ЦАП²⁵, который сейчас работает зам[естителем] директора, ушел было со студии и не работал некоторое время на ней, ДОВЖЕНКО не раз высказывал искреннее сожаление об этом, называя его умным, дельным и ценным работником. Сейчас он этого же ЦАПА считает своим первым врагом.

Среди личных друзей и близких ДОВЖЕНКО я знаю многих евреев — ВИНЯРСКОГО, БОДИКА, Эсфирь ШУБ²⁶ (московский режиссер). Если первые два могут [быть] близки к нему по мотивам карьеристического порядка, то третья никак от него не зависит. Между тем, между ШУБ и ДОВЖЕНКО была довольно долго большая дружба (сейчас они очень в натянутых отношениях из-за одного случая, не имеющего отношения к делу).

Весной [19]40 года ДОВЖЕНКО очень сильно поддерживал высказанную кем-то мысль, что директором студии должен быть БРОДСКИЙ — инженер, коммунист, еврей по национальности. Это было после того, как на студии стало известно, что ЦК КП(б)У не согласно утвердить т. КАНТОРОВИЧА²⁷ директором студии. Сейчас тот же БРОДСКИЙ никакими симпатиями ДОВЖЕНКО не пользуется.

Вообще отношение ДОВЖЕНКО к людям, как и его поведение вообще, чрезвычайно неровное и иногда для меня непонятное. В сентябре он очень защищал СИРОТУ (нач[альника] сцен[арного] отдела). В октябре он считал его абсолютно никчемным, бездарным человеком и т.д.

То же и в поведении ДОВЖЕНКО. Помню, приблизительно в мае был такой случай. В своем кабинете на фабрике он в присутствии меня, СОЛНЦЕВОЙ, ВИНЯРСКОГО, ЦАПА и кого-то еще (не помню точно) завел разговор о войне. Им была высказана мысль, что в случае победы Германии украинцам будет плохо. Он это аргументировал так: война между Германией и СССР неизбежна. Германия будет заигрывать с украинцами в национальных вопросах. Поэтому, дескать мол, против украинцев начнутся репрессии. ЦАП сильно возражал против этого, назвав мысль ДОВЖЕНКО абсурдной; ДОВЖЕНКО [ее] отстаивал. Через несколько дней ДОВЖЕНКО называл свою мысль глупостью, себя «старым идиотом» и т.д.

В мае же был такой случай. Я с ДОВЖЕНКО работал на его квартире над дикторским текстом картины «Освобождение». К обеду приехал прибывший из Западной Украины проф. СТУДИНСКИЙ²⁸. За обедом, на вопрос ДОВЖЕНКО о положении во Львове, СТУДИНСКИЙ начал с сожалением рассказывать об арестах. В частности, он очень сожалел об аресте двух судей-украинцев. Они были судьями при польском правительстве (фамилий их я не помню). СТУДИНСКИЙ пытался рассказывать дальше, но ДОВЖЕНКО это прервал хорошо мне запомнившейся фразой: «Об этом поговорим потом». СТУДИНСКИЙ явно смутился — намек на мое присутствие был слишком очевидным. Сразу же после обеда я ушел. Вечером того же дня ДОВЖЕНКО в разговоре с СОЛНЦЕВОЙ (в кабинете на фабрике) отзывался о СТУДИНСКОМ в самых похвальных тонах. А через день, приблизительно, не знаю, почему, ругал самой площадной бранью.

Я знал, что у ДОВЖЕНКО давняя дружба с БАЖАНОМ²⁹ и ЯНОВСКИМ³⁰ (писателями). Но в последнее время дружественными их отношения назвать нельзя.

О БАЖАНЕ ДОВЖЕНКО не раз говорил мне, что он «испортился», объясняя это тем, что рост популярности БАЖАНА его испортил.

ЯНОВСКИЙ же (судя по его разговору с СИРОТОЙ, о котором мне сообщил последний) очень недоволен ДОВЖЕНКО главным образом из-за отношения ДОВЖЕНКО к работе укр[аинских] писателей на студии и из-за статьи ДОВЖЕНКО о перспективах студии (в «Известиях»), где, кроме КОРНЕЙЧУКА³¹, ни один укр[аинский] писатель упомянут не был.

На квартире у ДОВЖЕНКО я бываю часто. За весь 1940 год я вспоминаю только нескольких лиц, которые приходили сюда при мне, хотя я просиживал у ДОВЖЕНКО иногда по несколько часов. Кроме упомянутого мною проф. СТУДИНСКОГО, которого я здесь видел один раз, и ВИНЯРСКОГО, бывающего очень часто, я помню только несколько лиц: одного профессора архитектуры (бывш[его] один раз), работника какого-то музея Григория РАДИНА³² (бывшего несколько раз), скульптора (лепившего голову ДОВЖЕНКО), оператора ДЕМУЦКОГО³³ и еще одного человека, прибывшего с западных областей, через которого СОЛНЦЕВА передала какие-то подарки ДОВЖЕНКО. С ним меня не знакомили.

Я знаю, что ДОВЖЕНКО бывает у тов. ЯНОВСКОГО, также у т. БАЖАНА и т. РЕДЬКО.

По-дружески и с большой заботливостью он относится к семье какого-то крестьянина с. Литки (кажется так) на Десне, фамилия которого как будто НЕТРЕБА. Летом мы ездили в это село. ДОВЖЕНКО очень долго беседовал о чем-то с этим крестьянином. Сейчас он собирается в январе опять съездить к нему. Фамилию этого крестьянина легко проверить по одному признаку; у него на квартире был учитель, ныне призванный в армию укр[аинский] поэт СТЕЛЬМАХ³⁴.

Я говорил Вам о неровностях поведения ДОВЖЕНКО. Они заключаются в том, что об одном и том же человеке, об одном и том же факте он часто сегодня говорит совершенно обратное тому, что говорил вчера. Очень часто его поведение зависит от небольших, казалось бы, случаев. Секретарь директора во время его разговоров кого-то пропустила в кабинет — начинаются длиннейшие сентенции о вредности и ненужности женского труда в канцеляриях. Через день он собственные мысли называет глупостью.

Но, несомненно, одно качество — ревность и зависть ДОВЖЕНКО к славе других. Отсюда его ухудшение взаимоотношений с БАЖАНОМ, отсюда его критика произведений КОРНЕЙЧУКА.

Но достаточно любого повода, подтверждающего хорошее отношение к ДОВЖЕНКО со стороны руководящих работников, как ДОВЖЕНКО радуется как маленький.

ВИНЯРСКИЙ мне рассказал такой случай: от какого-то комсомольского работника он узнал, что на каком-то собрании секретарь ЦК КП(б)У тов. ХРУЩЕВ³⁵ похвалил ДОВЖЕНКО. ВИНЯРСКИЙ рассказал это ДОВЖЕНКО. Тот был на десятом небе, подарил что-то ВИНЯРСКОМУ и немедленно сел дописывать автобиографию для вступления в партию, над которой трудился много месяцев перед этим.

Я уверен, что он это сделает сейчас³⁶, после того, как его «Щорс» отмечен Сталинской премией.

Каково состояние ДОВЖЕНКО сейчас? Чувствуя поддержку БОЛЬШАКОВА, он будет проводить, конечно, свою политику в отношении режиссеров и дальше, но, думаю, с некоторыми, и значительными изменениями.

Дело в том, что обвинения ДОВЖЕНКО в национализме усилились. Об этом открыто говорят в глаза. Приехавший 7 января из Москвы режиссер ВИНЯРСКИЙ рассказывает, что на встрече нового года русский поэт СВЕТЛОВ³⁷ в разговоре с ДОВЖЕНКО заявил ему: «Вы хороший художественный руководитель студии и режиссер, но Вы здорово заражены национализмом».

По словам того же ВИНЯРСКОГО, это заявление СВЕТЛОВА произвело очень большое впечатление на ДОВЖЕНКО.

В конце декабря 1940 года, во время нашей с ним совместной работы над картиной «Буковина — земля украинская», ДОВЖЕНКО говорил мне, что он получил письмо из Москвы (думаю, что от ВИНЯРСКОГО) о том, что в писательских и кинематографических кругах Москвы пошли слухи, что в работе на студии ДОВЖЕНКО как худрук проявляет себя как националист.

Должен прямо сказать, что в отношении антисемитизма и национализма сейчас на студии чувствительность необычайно повышена. Приведу такой пример. В картине «Буковина» в дикторском тексте есть такое место: «Не все, правда, радовались нашему приходу». Этот текст режиссер СОЛНЦЕВА положила на план торговцев, прохаживающихся по улицам Черновиц. СИРОТА, прибывший из Москвы, рассказывает, что между ним и СОЛНЦЕВОЙ состоялся довольно острый разговор. СИРОТА доказывал, что этот текст не должен падать на план евреев (среди торговцев, изображенных на экране, много евреев). В ответ на это СОЛНЦЕВА назвала его еврейским националистом.

Подобные разговоры и их формулировки, по-моему, только иллюстрация к тому явно нездоровому настроению, которое создалось на Киевской киностудии.

Я приводил фразу СВЕТЛОВА сказанную им ДОВЖЕНКО.

ВИНЯРСКИЙ сообщает, что СИРОТА ночевал у СВЕТЛОВА, и ДОВЖЕНКО считает, что обвинение его в национализме идет от СИРОТЫ. Зная характер ДОВЖЕНКО, не трудно предсказать резкого ухудшения отношений его к СИРОТЕ. Не знаю, будет ли плохо от этого СИРОТЕ, но сценарный отдел пострадает здорово.

ПРИМЕЧАНИЕ:

Т[ов.] Смолкину.

1. Запросите РО НКВД об осторожной установке, не [слово нерозбірливе] их, о жителе в с. Липки.
2. Профессор архитектуры, о котором идет речь, — это Заболотный³⁸, которому Довженко добивался премии.
3. Копию этого донесения — в л[ичное] д[ело] «Григория», а этот [слово нерозбірливе] экземпляр — к разработке Д[овженко].

14/1. [Підпис].

ВЕРНО: [підпис]

Справка: Настоящее сообщение написано по н[ашему] заданию, в процессе вербовки источника.

2/1-[19]41 г. [підпис] [Я.Герсонский]

На титульній сторінці резолюція синім олівцем: «Т[ов.] Герсонский. Что-то неясно поведение Бажана. В дело он при очень больших возможностях ничего конкретного не выдает. С ним нужно будет обстоятельно еще не один раз поговорить. 14/1. [Підпис]».

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.ІІ, арк.6–18. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

Донесення агента «Григорій» про розмову О. П. Довженка
із секретарем А. Ейнштейна щодо німецько-радянських відносин

4 лютого 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО

IV отдел НКВД УССР 6-е отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ГРИГОРИЙ»

Принял: 4 февраля 1941 года

начальник 6-го отделения 2-го отдела УГБ ГЕРСОНСКИЙ

Приблизительно в середине января возвратившийся из Москвы режиссер ВИНЯРСКИЙ сообщил, что в Москве ДОВЖЕНКО виделся и познакомил его (ВИНЯРСКОГО) с секретарем ЭЙНШТЕЙНА³⁹ (ученый, немецкий эмигрант), который ему (вернее им обоим) рассказывал о продовольственных затруднениях в Германии.

Несколько дней тому назад опять приехавший из Москвы ВИНЯРСКИЙ в беседе со мной говорил, что указанная⁴⁰ беседа состоялась в гостинице «Москва», что сюда приходил ДОВЖЕНКО и что разговор шел еще и о том, что в Германии все уверены в выступлении СССР против Германии и очень этого боятся. По информации ВИНЯРСКОГО, ДОВЖЕНКО давно знаком с этим гражданином (с 1920 или [19]21 г.), со времен работы в Наркоминделе (точнее, в каком полпредстве работал тогда ДОВЖЕНКО — Варшавском или Берлинском — сказать не могу). Ехал этот гражданин из Германии в Америку. Находился он в Германии в концлагере, недавно выпущен.⁴¹

Вообще, по информации ВИНЯРСКОГО, некоторая группа евреев из Германии недавно выехала с тем, чтоб уехать частично в Палестину, частично в Америку.

ВЕРНО: [підпис]

Справка: Довженко действительно в 1922 г. работал в советском полпредстве (от УССР) в Берлине.

Источнику дано задание при посещении Довженко расспросить последнего подробно о поездке Д[овженко] в Москву и в процессе беседы подробно выяснить об обстоятельствах встречи Д[овженко] с секретарем Эйнштейна, прибывшем в Москву. Копии донесений отправить в Москву.

[Підпис]. [Я.Герсонский].⁴²

На титульній сторінці резолюція зеленим чорнилом: «Тов. Герсонский. Документируйте прошлую работу Довженко и выявляйте все его связи в прежние времена. 14/II. [Підпис]».

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.II, арк.30–31. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

Донесення агента «Григорій» про намір О. П. Довженка знімати фільм «Тарас Бульба»

4 лютого 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО

IV отдел НКВД УССР 6-е отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ГРИГОРИЙ»

Принял: 4 февраля 1941 года

начальник 6-го отделения 2-го отдела УГБ ГЕРСОНСКИЙ

Вот уже несколько месяцев в Комитете [по делам кинематографии] и на [Киевской] студии с ДОВЖЕНКО ведут переговоры о его будущей постановке. Дело в том, что сам ДОВЖЕНКО решил было ставить [фильм] «Тарас Бульба» по Гоголю. В Комитете и на студии рассчитали (зная медленность работы ДОВЖЕНКО), что постановку ДОВЖЕНКО закончит в 1942 году, т.е. юбилейном (25-летие сов[етской] власти). К этому году все мастера тщательно готовятся, выбирая юбилейные современные темы, дабы так отметить юбилей. Под влиянием разговоров о несвоевременности выпуска «Тараса» в 1942 году ДОВЖЕНКО было заколебался и согласился на предложение СИРОТЫ, что сценарий для юбилейного фильма ему напишет писатель ЯНОВСКИЙ.

Но в последнее время, по информации приехавшего из Москвы ВИНЯРСКОГО, окончательно утвердился на теме «Бульбы». Произошло это потому, что будто бы между т. ЖДАНОВЫМ⁴³ и режиссером ЭЙЗЕНШТЕЙНОМ⁴⁴ произошел разговор о предстоящей постановке последнего. Тов. ЖДАНОВ

будто бы порекомендовал режиссеру поставить фильм «Иоан Грозный» — как тему, дающую возможность создать глубокопатриотический фильм, поскольку Грозный — один из наиболее выдающихся русских царей, возвеличивающих русский народ⁴⁵.

В связи с этим ДОВЖЕНКО твердо решил ставить «Тараса Бульбу», находя, что он отвечает тем же требованиям, что и тема «Иоан Грозный».

ВЕРНО: [підпис]

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.ІІ, арк.32–33. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

**Донесення агента «Григорій» про стосунки О. П. Довженка
з письменником К. М. Герасименком**

**4 лютого 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО**

**IV отдел НКВД УССР 6-е отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ**

ИСТОЧНИК: «ГРИГОРИЙ»

Принял: 4 февраля 1941 года

начальник 6-го отделения 2-го отдела УГБ ГЕРСОНСКИЙ

Писатель К.ГЕРАСИМЕНКО написал для Киевской киностудии сценарий о студенчестве⁴⁶, который, по общему мнению работников сценарного отдела, является сейчас очень низкокачественным произведением, работа над которым предстоит большая и длительная. При отъезде ДОВЖЕНКО в Москву он забрал этот сценарий с собой, а спустя несколько дней ГЕРАСИМЕНКО был вызван телеграммой ДОВЖЕНКО в Москву для переговоров о работе над сценарием. Никакой необходимости поездки ГЕРАСИМЕНКО в Москву не было. Пробыв там несколько дней, он возвратился в Киев. Причем, информируя нач[альника] сценар[ного] отдела т. СИРОТУ о результатах поездки, смог только заявить, что он лишь сейчас начнет работу над переделками сценария, т.е. что в Москве над сценарием он не работал.

О взаимоотношениях ДОВЖЕНКО с ГЕРАСИМЕНКО я знал до последнего времени, что они только знакомы. Как-то в декабре п[рошлого] г[ода] возникла надобность написать песнь⁴⁷ к картине «Буковина». ДОВЖЕНКО предложил кандидатуру ГЕРАСИМЕНКО, говоря, что это талантливый, никем не оцененный поэт, и т.д. Тут же он взял трубку, позвонил ГЕРАСИМЕНКО, называя его на «ты», «Костя».

Верно: [підпис]

Справка: Герасименко — наш агент «Павленко», направленный на активную разработку ДОВЖЕНКО.

Поездка «Павленко» в Москву дала положит[ельные] результаты в смысле дальнейшего сближения с Довженко.

[Підпис].⁴⁸

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.ІІ, арк.34–35. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

**Донесення агента «Григорій» про настрої О. П. Довженка,
роботу Київської кіностудії художніх фільмів, інші питання**

12 лютого 1941 р.

[Источник]: «ГРИГОРИЙ»

[Принял]: 12 февраля [1941] г.

нач[альник] 6-го отделения 2-го отдела УГБ ГЕРСОНСКИЙ

9 февраля с.г. при личном разговоре с ДОВЖЕНКО, в присутствии его отца, он показывал нам рыболовные принадлежности (удочку со всяческими приспособлениями), привезенные им из Москвы. Удочка, как и все приспособления к ней, — американского происхождения с фабричным клеймом. Ни то, ни другое в употреблении не было. Споря с отцом, ДОВЖЕНКО доказывал, что такой же удочкой

секретарь американского посольства в Москве поймал огромное количество рыбы, о чем он лично рассказывал ему (ДОВЖЕНКО). (Я понял так, что ДОВЖЕНКО получил эту удочку от секретаря посольства⁴⁹).

Тут же, через минуту, обращаясь ко мне, ДОВЖЕНКО повторил то же название озера, то же количество рыбы, но уже не со слов секретаря американского посольства, а будто бы режиссера БАРНЕТА⁵⁰, ныне назначенного руководителем Одесской киностудии⁵¹. При этом разговоре ДОВЖЕНКО чувствовал себя очень смущенным и, как мне показалось, разговором о БАРНЕТЕ стремится замять фразу о секретаре американского посольства.

Настроение ДОВЖЕНКО очень уверенное и решительное. Причиной этому — разговор ДОВЖЕНКО в ЦК КП(б)У о делах студии, где ему дали директиву ставить фильмы на украинском языке и потом уже дублировать их на русский, брать только украинских артистов и проч.

В связи с этим ДОВЖЕНКО, по-моему, уже не согласен (судя по его реплике, сказанной в моем присутствии) давать новые постановки режиссеру РООМУ и САДКОВИЧУ.

Вследствие некоторого ухудшения взаимоотношений нач[альника] сценарного отдела студии СИРОТЫ с СОЛНЦЕВОЙ, а также постоянных ссор ДОВЖЕНКО с СИРОТОЙ, к последнему отношение (как я писал в прежнем письме) резко ухудшились; и в разговоре сегодня со мной и редактором Комитета по делам кинематографии ЗЕЛЬДОВИЧЕМ⁵² ДОВЖЕНКО заявил, что терпеть СИРОТУ дальше не будет.

К нам сейчас на студию для окончания работы над фильмом «Богдан Хмельницкий» приехали зам[еститель] нач[альника] главка художественных фильмов КАНТОРОВИЧ (бывш[ий] директор Киевской студии) и ЗЕЛЬДОВИЧ — редактор того же главка Комитета (бывш[ий] редактор Киевской студии).

Оценивая положение студии, они (ЗЕЛЬДОВИЧ лично говорил на эту тему со мной) оценивают положение студии так.

Основным звеном, лимитирующим работу, является сценарный отдел. Причем в 1941 году студия, по их мнению, еще может «вылезть», но беда в том, что план 1942 года реально ничем не обеспечен.

Оценка эта правильна. Сейчас мы делаем три фильма; есть все основания утверждать, что в апреле будет еще фильм («Потолок мира»), кинокомедия и «Вербы и мостовая»⁵³). В мае начнется производство «В степях Украины» и «Тарас Бульба»⁵⁴. Что же касается 1942 года, то у нас есть только несколько договоров с писателями, вместо нужных нам 25–30 договоров.

Как выход — ДОВЖЕНКО составил список 18 произведений классической литературы, подлежащих, по его мнению, экранизации. Сегодня мы с ЗЕЛЬДОВИЧЕМ договорились, что завтра на совещании, созываемого дирекцией, будем возражать против этого списка, вернее, против его немедленной реализации. Я выставил две причины:

1) Поскольку сценарии по готовому произведению писать легче, все писатели бросятся на эту работу, и мы тогда не будем иметь авторов на современную тематику.

2) Что мы загрузим план студии классикой, и не будет стимула искать новых тем.

ЗЕЛЬДОВИЧ со мной согласился.

Кстати сказать, составляя этот список, ДОВЖЕНКО подчеркнул, что БАЖАНУ из этого списка надо будет заказать минимум два сценария (раньше он утверждал, что БАЖАН вообще писать сценарии не может).

СПРАВКА: Очередная явка «ГРИГОРИЮ» назначена на 17.11-с.г. [на] 22 часа.

Дано задание проинформировать нас о работе студии на сегодняшний день с указанием основных дефектов, причин их и мероприятий по устранению.

ДОВЖЕНКО 13.11-с.г. вместе с СОЛНЦЕВОЙ выезжает в двухмесячный отпуск в г. Кисловодск через Москву.

Верно: [підпис]

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.11, арк.40–42. Засвідчена копія. Машинопис.

**Донесення агента «Григорій» про нездорову атмосферу на Київській кіностудії
художніх фільмів, неякісне дублювання кінокартин, намір О. П. Довженка
здійснити екранізацію класичних літературних творів**

**19 лютого 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО**

**IV отдел НКВД УССР шестое отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ**

ИСТОЧНИК: «ГРИГОРИЙ»

Принял: 19 февраля 1941 года

нач[альник] 2-го отдела УГБ НКВД УССР ДРОЗДЕЦКИЙ

нач[альник] 6-го отделения 2-го отдела ГЕРСОНСКИЙ

Режиссеры фильма «Борислав сміється»⁵⁵ за полтора месяца не нашли исполнителей на главные роли. Заснятые пробы актеров ДОВЖЕНКО забраковал и правильно начал критиковать работу режиссеров.⁵⁶ Чтобы отвлечь внимание ДОВЖЕНКО от своей бездеятельности режиссер фильма ИГНАТОВИЧ сообщает ДОВЖЕНКО, что на фабрике, мол, распространяют слухи, что фильм «Борислав» — антисемитский.

История эта, по моему (да и по мнению других), выдумана от начала до конца с единственной целью — отвлечь внимание ДОВЖЕНКО от малоактивных поисков актеров режиссерами группы.

Режиссер ФРЕНКЕЛЬ⁵⁷, не имеющий сейчас работы, несколько дней назад заявил: ни я, ни ГРИЧЕР⁵⁸ (второй режиссер, не имеющий работы) не будем сокращены (на студии предстоит сокращение), так как мы евреи.

Режиссер САДКОВИЧ в беседе с группой работников студии заявил, что «БОЛЬШАКОВ не допустит увольнения ни одного еврея, зная антисемитизм ДОВЖЕНКО».

Все эти три факта я привожу как иллюстрацию того, что вопрос национальный в коллективе студии является по-прежнему самым острым. Теперь уже не спорят о том, на каком языке надо выпустить фильм. Теперь на этом часто просто спекулируют.

Один из работников студии написал плохой сценарий о музыканте, который не находил себе места в Риге капиталистической, и нашел его в Риге советской. Режиссер ЛЕВИЧ⁵⁹, давно стремящийся к какой-нибудь самостоятельной постановке, хотел бы этот фильм ставить. Ему было разъяснено, что, во-первых — это сценарий плохой, во-вторых — это не украинская тематика.

«Национальная ограниченность», — так квалифицировал ЛЕВИЧ это заявление, и тут же начал доказывать, что отныне на нашей студии будут ставить фильмы лишь с действующими лицами, «которые носят оселедці»⁶⁰.

Взятый каждый в отдельности факт сам по себе мелкий, но в сумме своей они дают представление о нездоровой атмосфере, царящей в коллективе студии.

Неправильно, по-моему, проводится в жизнь директива партийных организаций и Комитета по делам кинематографии о том, что все фильмы на нашей студии должны сниматься на украинском языке.

Наиболее заметно это на фильме «ПАРХОМЕНКО». Режиссер этого фильма ЛУКОВ укр[аинско-го] языка не знает. Часть актеров (большая) — тоже. Ставить фильм, не зная языка, означает наверняка снижать его качество.

В группу послали редактора укр[аинского] языка ДУБРОВСКОГО⁶¹, но это не спасает положения. Режиссер не может отделать актеру фразы, если он не знает языка, его тонкостей, нюансов.

Вообще, по-моему, острота вопроса, на каком языке снимать фильм, — острота выдуманная и влекущая за собой часто (я уверен, что так будет с «ПАРХОМЕНКО»⁶²) снижение качества фильма.

Опыт показал, что при хорошо поставленной работе сделать из русского фильма украинский дубляж, из украинского — русский, — это вопрос только квалификации переводчика.

Огульное решение, что все режиссеры на Киевской студии должны снимать фильмы только на украинском языке, неправильное, по-моему, ставящее ряд режиссеров в очень затруднительное положение.

Неправильность эта идет частично от неправильно поставленной работы по дубляжу фильмов. Руководит этой работой новый на студии работник ШМИГОЛЬ. Ни он, ни ЮРКО (директор студии) не понимают, что перевод фильма с одного языка на другой — это вопрос большого профессионального мастерства. Поэтому переводы они заказывают своим знакомым, может быть, и знающим укр[аинский]

язык, но абсолютно не понимающим специфики так называемого артикуляционного перевода, т.е. такого, где движение губ актера, снимавшегося на русском языке, должно совпадать с подговоренным украинским переводом текста.

А в результате работа студии от этого страдает, государству это стоит довольно дорого. Например, возьмем историю с выпуском фильма «Ленин в 1918 году». Фильм уже озвучен, но Реперткомом не принят. Надо будет затратить не одну тысячу рублей, чтоб исправить ошибки, допущенные переводчиком, — сотрудником ЦК КП(б)У ЧЕРЕВАНЕМ, и проштампованные дубляжным отделом.⁶³

Украинское выражение «втратити свідомість» имеет два смысла: 1) потерять сознание и 2) утратить чувство сознания. Например, «втратити свідомість відповідальности». Сообщение о том, что в результате ранения ЛЕНИН потерял сознание, т.е. упал в обморок, переводчик перевел «втратив свідомість» (надо было «знепритомнів»), что звучит очень двусмысленно и неправильно.

В фильме допущено целый ряд ошибок, из-за которых сейчас надо вновь тратить деньги и время.

Неквалифицированность перевода заметно и на другом фильме — «Яков Свердлов», переводчик — сотрудник ЦК КП(б)У НОВОЖИЛОВ. Здесь в переводе допущены такие элементарные ошибки, как незнание автором того, что «ярмарка» в укр[аинском] языке не мужского, а женского рода.

Я подробно остановился на этом потому, что плохо поставленная работа с дубляжем фильмов усложняет и без того осложненный на студии вопрос о языке постановки картины.

Все это дает обильную пищу для сплетен и разговоров, которые особенно многочисленны сейчас, так как студия загружена только наполовину, а следовательно, большому числу людей делать нечего.

Основная беда — отсутствие сценариев. Студия не имеет еще четырех сценариев на 1941 год. Имеющийся резерв, над которым сейчас работает студия, это в большинстве вещи о небольших темах, в них отсутствует главное, что сейчас нужно для нас, — героические отряды советских людей. Нач[альник] сценарного отдела СИРОТА, будучи парализованным постоянными и очень часто неправильными на него нападениями ДОВЖЕНКО, не заключает новых договоров. Таким образом, студия не только находится сейчас в плохом положении, но оно может быть еще хуже в 1942 году.

ДОВЖЕНКО предлагает, как выход, заняться экранизацией классических произведений. Он составил примерный список их, который здесь прилагаю⁶⁴. Против этого списка возражать нельзя. Но это не то, что нужно сейчас кинематографии. Нам нужна современная тематика. Написать сценарий по готовому произведению — легче, чем новый. Принять предложение ДОВЖЕНКО — означает отвлечь студию и писателей от современной тематики и перейти на историческую.

Если бы меня спросили, что сегодня наиболее нужно студии, я бы сказал: точный и категоричский, утвержденный ЦК КП(б)У, список тем, на которые должны быть поставлены картины в 1942 году. Если этого не будет еще месяц, то положение студии к концу года будет еще хуже, чем сейчас.

ПРИМЕЧАНИЕ: Т[ов.] Пенкину. [Підпис].⁶⁵ Т[ов.] Кобушко. 15/IV. [Підпис].⁶⁶

Верно: [підпис]

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.ІІ, арк.117–121. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові; там само, арк.59–63. Копія. Машинопис.

Лист начальника 2-го відділу УДБ НКВС УРСР П. Г. Дроздецького і начальника 6-го відділення 2-го відділу УДБ НКВС УРСР Я. Л. Герсонського начальнику 2-го відділу НКДБ СРСР П. Ф. Федотову про надсилання агентурних донесень на О. П. Довженка та заходи з проведення його подальшої агентурно-оперативної розробки

Не раніше 19 лютого — не пізніше 28 лютого 1941 р.⁶⁷

СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО

**НАЧАЛЬНИКУ 2-го ОТДЕЛА НКГБ СССР
КОМИССАРУ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ 3-го РАНГА
тов. ФЕДОТОВУ**

гор. Москва

При этом направляем агентурные донесения агентов «ГРИГОРИЙ», «ПАВЛЕНКО», «ТИМОФЕЕВА», а также агента 2-го отдела ГУГБ НКВД СССР «АЛЬБЕРТА» о кинорежиссере Киевской киностудии ДОВЖЕНКО Александре Петровиче и о ненормальной обстановке, сложившейся на студии.

Из прилагаемых сообщений видно, что ДОВЖЕНКО продолжает занимать националистическую позицию. За внешней лояльностью ДОВЖЕНКО продолжает скрываться убежденный украинский националист.

Атмосфера, которая создана на Киевской киностудии с момента назначения ДОВЖЕНКО главным художественным руководителем, совершенно парализовала деловую обстановку работы студии, которая слабо разворачивает план текущего года и совершенно ничего не делает для загрузки студии на 1942 год.

ДОВЖЕНКО не только не сплотил имеющиеся творческие кадры, а наоборот, своими бесконечными разговорами о разгоне, расчистке и украинизации студии создал атмосферу национальной розни и взаимного недоверия между работниками различных национальностей.

Отдельные, беспринципные группировки, в частности группа работников-евреев во главе с ЦАПОМ, ВИНЯРСКИМ и ЭЙДЕМАН (секретарь парторганизации студии) своим безответственным поведением всячески обостряют положение на студии. Например, попытки руководства привлечь на студию украинские кадры творческих работников встречаются этой группировкой в штыки и расцениваются как «националистическая» деятельность.

В свете этого Киевская студия нуждается в срочных и серьезных оздоровительных мероприятиях, которые бы разрядили остроту обстановки и обеспечили нормальную производственную деятельность студии.

Наши мероприятия по разработке ДОВЖЕНКО за последнее время выразились:

1. Завербован агент «ГРИГОРИЙ» _____⁶⁸, который находится в близких отношениях с ДОВЖЕНКО, бывает у него на квартире и пользуется его доверием.

2. Агент «ПАВЛЕНКО» в результате активизации сумел завоевать у ДОВЖЕНКО доверие. ДОВЖЕНКО пока с осторожностью начал посвящать источник в свои антисоветские националистические установки и планы.

3. Контроль литер «Н»⁶⁹ позволил нам разоблачить двурушническую линию агента «ПЕТРА УМАНСКОГО» _____. С ним будет проведена соответствующая работа, направленная к разоблачению двурушничества и перевербовке агента, либо к тому, чтобы отвести его вовсе от разработки ДОВЖЕНКО.

4. Из Полтавы был специально вызван агент «СОРБОНИН», давший ряд ценных сведений из прошлого ДОВЖЕНКО и националистических связей его в настоящее время. Подробно об этом информировали Вас 24 января с.г. №16152.

5. На основе имевшихся агентурных материалов на жену ДОВЖЕНКО — СОЛНЦЕВУ — о ее подозрительном по шпионажу поведении, а также в свете вновь полученных агентурных материалов и через контроль» _____ о связях СОЛНЦЕВОЙ с представителями высшего командного состава РККА, нами (наряду с информированием ОО НКВД СССР) приняты меры к активной разработке СОЛНЦЕВОЙ по Киеву. Помимо использования агента «ПАВЛЕНКО», который находится в дружеских отношениях с СОЛНЦЕВОЙ, намечаем завербовать агента из числа близких к ней лиц по работе в киносъёмочной группе (СОЛНЦЕВА назначена режиссером новой картины «Мичурин»).

6. Из окружения ДОВЖЕНКО намечен к вербовке художник _____, знающий ДОВЖЕНКО с 1918 года и поддерживающий с ним близкие отношения⁷⁰.

7. Для проверки активной петлюровской деятельности ДОВЖЕНКО в прошлом — приступили к глубокой документации. Командированный по месту рождения ДОВЖЕНКО оперработник, допросил ряд старожилов, которые подтвердили кулацкое прошлое ДОВЖЕНКО и косвенно его службу у Петлюры.

В настоящее время по архивам Киева и Житомира ведем розыски материалов о принадлежности ДОВЖЕНКО к партии украинских эсеров и его активной антисоветской деятельности в прошлом.

Проверяем историю пребывания ДОВЖЕНКО за кордоном на ответственной работе в полпредствах б[ывшей] Польши и Германии, а также поездок за кордон в 1929-[19]30 гг., когда он вместе с женой — СОЛНЦЕВОЙ — побывали в Германии, Франции и других государствах.

8. По технических условиям до сего времени не удавалось установить на квартире ДОВЖЕНКО _____⁷¹. В данное время технические возможности изысканы и по возвращению ДОВЖЕНКО из отпуска _____ будет введен в действие.

О вновь добытых материалах на ДОВЖЕНКО и СОЛНЦЕВУ будем своевременно информировать.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Пять донесений агента «ГРИГОРИЙ» от 4 (два), 8⁷², 12, 19/II-[19]41 г.⁷³

Три [донесения агента] «АЛЬБЕРТА» от 13/2 [19]41 г. — 3 шт.

Два [донесения агента] «ПАВЛЕНКО» от 15/XI-[19]40 г. и 1/II [19]41 г.

Два [донесения агента] «ТИМОФЕЕВА» от 8/II и 16/II [19]41 г.

НАЧАЛЬНИК 2-го ОТДЕЛА УГБ НКВД УССР

КАПИТАН ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

/ДРОЗДЕЦКИЙ/

НАЧ[АЛЬНИК] 6-го ОТДЕЛЕНИЯ 2-го ОТДЕЛА УГБ

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

/ГЕРСОНСКИЙ/

« » февраля 1941 г.

№

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.II, арк.102–106. Копія. Машинопис.

**Донесения агента «Григорій» про засідання Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР
щодо роботи Київської кіностудії художніх фільмів, виступ О. П. Довженка
10 червня 1941 р.**

[Источник]: «ГРИГОРИЙ»

[Принял]: 10 июня [194]1 [г.]

начальник отдела ГЕРСОНСКИЙ

На заседании Комитета по делам кинематографии (27/V), где слушали доклад Киевской студии, выступил худрук Комитета РОММ⁷⁴.

Смысл его речи — обращение к ДОВЖЕНКО. После минимального количества комплиментов РОММ начал обвинять ДОВЖЕНКО в «ячестве». Привожу дословные выражения: «Вы говорите: я решил сделать 12 картин в год, а надо говорить: мы», «Вы рассматриваете студию как свою», «Вы оторваны от коллектива» и др.

Это выступление вызвало резкий ответ ДОВЖЕНКО, который и заявил, что Комитет превратил Киевскую киностудию в место ссылки неугодных режиссеров.

РООМА из «Мосфильма» послали в Киев, ШМИДТГОФА⁷⁵ из «Ленфильма» — в Киев, ПЕНЦЛИНА из «Детфильма». «С режиссерами континентального направления я коллектива делать не буду», — заявил Довженко, подразумевая под «континентами» приехавших из Москвы режиссеров.

Это выступление ДОВЖЕНКО вызвало довольно резкое выступление ЛУКОВА в защиту ШМИДТГОФА, САВЧЕНКО⁷⁶, САДКОВИЧА и других.

Верно:

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.II, арк.189. Копія. Машинопис.

**Донесения агента «Григорій» про висловлювання О. П. Довженка
стосовно залучення на Київську кіностудию художніх фільмів нових режисерських кадрів,
інші питання**

10 червня 1941 р.

[Источник]: «ГРИГОРИЙ»

[Принял]: 10 июня [194]1 [г.]

начальник отдела ГЕРСОНСКИЙ

Во время моей поездки в Москву с ДОВЖЕНКО я видался несколько раз. В первый же день приезда (26/V) я встретил его в вестибюле гост[иницы] «Москва» (когда он возвращался из номера, занятого ВИНЯРСКИМ) вместе с сотрудником группы «Тарас Бульба».

Так как у меня был ряд неотложных дел к нему, то я просил его немедленно поговорить со мной. Я пошел его проводить в Комитет кинематографии, куда он спешил.

Завтра 27/V должно было быть заседание Комитета по делам кинематографии, и наш разговор (о короткометражных сценариях) должен был состояться до Комитета.

Видя занятость ДОВЖЕНКО, я предложил встретиться вечером, но он заявил, что не может, так как обязательно должен быть в ВОКСе на встрече с писателем КОЛДУЭЛЛОМ (американцем)⁷⁷.

На мое возражение, что это малоинтересно, ДОВЖЕНКО бросил реплику, что его интересует жена КОЛДУЭЛЛА⁷⁸. «Вы знакомы разве с ней?», — спросил я его. «И да, и нет», — был ответ. Разговор перешел на другую тему.

Виделся я с ним в Москве еще два раза. Разговор шел о [Киевской] [кино]фабрике; один раз он мне излагал сущность доклада о международн[ом] положении, который он слышал (о нем позже).

Первое, что стало сразу заметно после первых же фраз разговоров о фабрике, это несколько иной тон, чем обычно. Это не были пожелания о изменениях планов и состава руководства фабрики, а твердые убеждения человека уверенного и сильного.

С разговора с ВИНЯРСКИМ (там же в Москве) мне удалось установить, что ДОВЖЕНКО в замечательном настроении «как никогда», и что причиной этому — удачное выступление ДОВЖЕНКО на совещании в ЦК ВКП(б) по вопросам кино, на котором присутствовали секретари ЦК, и после которого ДОВЖЕНКО было предложено дать свои предложения для резолюции.

Первой темой нашего разговора были результаты выборов в партийный комитет [Киевской] [кино] фабрики. Началось с вопроса — избран ли директор ЮРКО в комитет. Я заявил, что нет. ДОВЖЕНКО был очень удивлен неизбранием ЮРКО и тут же заявил, что он потребует от ЮРКО информировать ЦК КП(б)У о результатах выборов. ДОВЖЕНКО рассматривал этот факт как доказательство молчаливого несогласия руководящей части работников фабрики с линией ЦК на создание украинской национальной по форме кинематографии, поскольку ЮРКО был выдвинут на работу директора фабрики ЦК КП(б)У.

Говорил ли на эту тему ДОВЖЕНКО с ЮРКО, я не знаю.

Это, по существу правильное заявление ДОВЖЕНКО, было сопровождено несколькими антисоветскими фразами о «еврейском засилии» на фабрике, при этом упомянуты фамилии КАНЕВСКОГО, СИРОТЫ, ЦАПА, БРОДСКОГО.

Второй наш разговор интереса не представляет (речь шла о сценарии «Мичурин»).

Третий разговор начался с рассказа ДОВЖЕНКО о слышанном им докладе о международном положении. Сущность его будто бы заключается в том, что Германия, по существу, войну проиграла, что народы Европы будут нами освобождены от фашизма.

Тут же ДОВЖЕНКО перешел к Украине и конкретно [к Киевской] [кино]фабрике, развивая мысль о создании в Киеве еще одной кинофабрики с тем, чтоб Киев довел в год около 30 картин.

Зашел разговор о кадрах. Скажу об этом подробнее. На фабрике сейчас есть пять режиссеров (из 18), знающих украинский язык и умеющих на нем разговаривать, а следовательно, и ставить картины на украинском языке.

Я уже сообщал, что ДОВЖЕНКО проектирует привлечение театральных режиссеров из укр[аинских] театров для работы на студии. В последнее время фамилии режиссеров он мне сообщал следующие: ЗЕМГАНО (уже работает у нас), ИЩЕНКО (уже работает), ТЯГНО⁷⁹, ДОВБИЩЕНКО, БАЛАБАН⁸⁰, и одно время фигурировала фамилия ГЕРМАНА⁸¹, но в последнее время кандидатура его отошла, так как в ЦК будто бы ДОВЖЕНКО не порекомендовали его брать. В последние дни приглашен еще режиссер запорожского театра ХАРЧЕНКО⁸².

Я не всех из этих режиссеров знаю, поэтому о части из них ничего сказать не могу, — БАЛАБАНА и ИЩЕНКО, хотя с последним я и знаком.

ТЯГНО уже работал в кинематографии и известен как режиссер плохих немых картин. Его театральные постановки не блещут достоинствами, и потом, с деловой стороны, приглашение ТЯГНО на фабрику никак нельзя считать каким бы то ни было приобретением.

То же о ДОВБИЩЕНКО. Это очень начитанный человек, но его первая постановка на Киевской студии (он раньше работал здесь) была позорно плохой, именно с режиссерской стороны, и сам ДОВЖЕНКО тогда это отмечал. Картина («Чей кандидат») была прекращена в процессе производства.

ЗЕМГАНО я знаю очень мало и потому ограничусь тем, что среди театральных режиссеров, как мне удалось слышать, он считается второразрядным постановщиком.

Кандидатуру ХАРЧЕНКО считаю наиболее удачной, и это было бы, по-моему, приобретение для фабрики.

Я лично оцениваю приглашение этих лиц на фабрику так: ДОВЖЕНКО искренне хочет создать на фабрике большие кадры украинских кинорежиссеров. Но это желание совмещает со вторым, его личным, индивидуальным, — чтоб эти новые кадры были ему послушными, его ставленниками.

В этом убеждает меня и его отношение к двум режиссерам нашей студии — ЛУКОВУ и САВЧЕНКО. Это два ведущих и очень ценных режиссера. ДОВЖЕНКО же был бы, по-моему, рад их отъезду из Киева. Об этом свидетельствует не только его заявление мне о том, что ни ЛУКОВА, ни САВЧЕНКО он удерживать не будет, но и все время подчеркнутое резко отрицательное отношение к ним.

Достаточно было САВЧЕНКО в одной из анкет написать, что он русский по национальности, чтоб ДОВЖЕНКО два раза на официальных заседаниях (партийно-производственной конференции и Кинокомитета) это подчеркнул как факт, что САВЧЕНКО — временный человек в украинской кинематографии.

Кстати сказать, в обоих случаях среди присутствующих не нашлось человека, который бы разъяснил, что национальное происхождение не может играть никакой роли — важно желание и умение делать украинские советские картины.

Подобное подчеркивание, естественно, вызывает только обострение взаимоотношений, и ДОВЖЕНКО на заседании Комитета (кажется, точно не помню где) заявил о категорическом решении уехать в Москву.

Почти также и даже хуже обстоит дело с ЛУКОВЫМ, с той только разницей, что ЛУКОВ откровенно заявил и в Комитете, и [в Киевской] студии (есть письменное заявление) о своем уходе со студии. Надо откровенно сказать, что выступления или, вернее, форма борьбы ЛУКОВА с ДОВЖЕНКО приобретает анекдотические по существу и нездоровые по последствиям формы. ДОВЖЕНКО настоял на замене русских вывесок фабрики на украинские. ЛУКОВ приказал на дверях своего кабинета повесить табличку по-русски.

Верно:

ГДА СБ України, ф.65, спр.С-836, т.2, ч.ІІ, арк.190–193. Копія. Машинопис.

Бібліографія

- Галузевий державний архів Служби безпеки України, ф.65, спр. С-836, т. 1, ч. II.
Галузевий державний архів Служби безпеки України, ф.65, спр. С-836, т. 2, ч. II.
Галузевий державний архів Служби безпеки України, ф.65, спр. С-836, т. 3, ч. II.
V Комитете по делам кинематографии: [Ред. ст.] // *Кино*. 1941. 30 мая.

References

- Galuzeviy derzhavniy arkhiv Sluzhbi bezpeki Ukraïny [Branch record office of security of Ukraine Service], f.65, spr. S-836, t. 1, ch. II.
Galuzeviy derzhavniy arkhiv Sluzhbi bezpeki Ukraïny [Branch record office of security of Ukraine Service], f.65, spr. S-836, t. 2, ch. II.
Galuzeviy derzhavniy arkhiv Sluzhbi bezpeki Ukraïny [Branch record office of security of Ukraine Service], f.65, spr. S-836, t. 3, ch. II.
V Komitete po delam kinematografii: [Red. st.] [In Committee in matters of cinematography]. *Kino*. 1941. 30 maya.

Примітки

- ¹ Пенцлін Едуард Адольфович (1903–1990) — радянський кинорежисер, сценарист.
² Анненський Ісидор Маркович (1906–1977) — радянський кинорежисер і сценарист.

- ³ Садкович Микола Федорович (1907–1968) — радянський кинорежисер, сценарист, прозаїк.
⁴ Роом Абрам Матвійович (1894–1976) — радянський режисер театру і кіно, сценарист.
⁵ Солнцева Юлія Іполитівна (1901–1989) — кіноактриса, кинорежисер. Дружина О. П. Довженка.
⁶ Бодик Лазар Зусьевич (Олександрович) (1903–1976) — український кинорежисер.
⁷ Земгано (справж. Юцевич) Ігор Федорович (1903–1967) — український театральний і кинорежисер.
⁸ Довбищенко Віктор Семенович (1910–1953) — український режисер, театрознавець, педагог.
⁹ Іщенко Олександр Семенович (?-1952) — український театральний режисер, актор.
¹⁰ Бучма Амвросій Максиміліанович (1891–1957) — український актор, театральний режисер, педагог.
¹¹ Кошевський Кость (справж. Скляр Костянтин Петрович) (1895–1945) — український актор, театральний режисер, сценарист.
¹² Ігнатович (справж. Балінський) Гнат Гнатович (1898–1978) — український театральний і кинорежисер, актор, педагог.
¹³ Кучвальський Віталій Павлович (1907–після 1962) — український кинорежисер.
¹⁴ Вінярський Михайло Борисович (1912–1977) — український кинорежисер.
¹⁵ Ляховецький Володимир Пилипович (1906–після 1990) — український кинорежисер.
¹⁶ Луков Леонід Давидович (1909–1963) — український і російський кинорежисер, сценарист.
¹⁷ Фефер Ісаак (Іцик) Соломонович (1900–1952) — єврейський радянський поет, сценарист. Жертва сталінських репресій.

¹⁸ Сирота Олександр Григорович (1901-?) — завідувач сценарного відділу Київської кіностудії.

¹⁹ Тютюнник Юрій Йосипович (1891–1930) — український військовий діяч, сценарист, кіноактор. Жертва сталінських репресій.

²⁰ Докладніше про це див.: Росляк Р. До питання про роль Юрія Тютюнника в становленні редакційного сектору ВУФКУ (матеріали й документи) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. К., 2015. Вип.16. С.162–170.

²¹ Герасименко Кость (Костянтин) Михайлович (1907–1942) — український поет, драматург; агент радянських органів держбезпеки. Загинув у Другій світовій війні.

²² Юрко Петро Миколайович — організатор кіновиробництва, директор Київської кіностудії.

²³ Большаков Іван Григорович (1902–1980) — радянський державний діяч, організатор кіновиробництва. Голова Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР (1939–1946), міністр кінематографії СРСР (1946–1953).

²⁴ Редько Федір Андрійович (1905–1981) — український державний діяч, історик, літературознавець.

²⁵ Цап Абрам Львович — організатор кіновиробництва.

²⁶ Шуб Есфір Іллівна (1894–1959) — радянський кінорежисер, сценарист.

²⁷ Канторович Абрам Григорович — організатор кіновиробництва.

²⁸ Студинський Кирило Йосипович (1868–1941) — український філолог-славист, літературознавець, мовознавець, фольклорист.

²⁹ Бажан Микола Платонович (1904–1983) — український поет, перекладач, сценарист, критик, громадський і державний діяч; агент радянських органів держбезпеки.

³⁰ Яновський Юрій Іванович (Юрій Іванович, Юра) (1902–1954) — український письменник.

³¹ Корнійчук Олександр Євдокимович (1905–1972) — український радянський письменник, драматург, публіцист, державний та громадський діяч.

³² Радін Григорій Іванович — літературний працівник, співробітник юнсектора тресту «Українфільм».

³³ Демуцький Данило Порфирівич (1893–1954) — український оператор, фотограф. Репресований.

³⁴ Стельмах Михайло Панасович (1912–1983) — український письменник, драматург.

³⁵ Хрущов Микита Сергійович (1894–1971) — радянський партійний і державний діяч; у 1938–1949 рр. (з перервою 1947) — перший секретар ЦК КП(б)У, у 1953–1964 рр — перший секретар ЦК КПРС.

³⁶ Вочевидь, допише автобіографію.

³⁷ Светлов (справж. Шейнкман) Михайло Аркадійович (1903–1964) — російський радянський поет, драматург, журналіст.

³⁸ Заболотний Володимир Гнатович (1898–1962) — український архітектор.

³⁹ Ейнштейн Альберт (1879–1955) — фізик-теоретик, один із засновників сучасної теоретичної фізики; лауреат Нобелівської премії.

⁴⁰ Слово «указанная» вписано від руки синім чорнилом.

⁴¹ Текст підкреслено зеленим чорнилом.

⁴² Текст довідки — рукопис синім чорнилом.

⁴³ Жданов Андрій Олександрович (1896–1948) — радянський державний і партійний діяч.

⁴⁴ Ейзенштейн Сергій Михайлович (1898–1948) — радянський режисер, сценарист, теоретик кіно, педагог.

⁴⁵ За загальноприйнятою версією, ідея постановки «Івана Грозного» належить Й.Сталіну.

⁴⁶ З цього приводу студійна газета розмістила таку інформацію: «Сценарії на матеріалі київських вузів закінчують український поет К.Герасименко і сценарист Г.Шаховської (Сирота О. Про завтрашній день студії // За більшовицький фільм. — 1941. — 25 квітня).

⁴⁷ Слово «песнь» вписано від руки простим олівцем, підкреслення машинопис.

⁴⁸ Довідка — рукопис фіолетовим чорнилом.

⁴⁹ Текст підкреслено червоним олівцем.

⁵⁰ Барнет Борис Васильович (1902–1965) — радянський кінорежисер, сценарист, актор.

⁵¹ Жодних відомостей про призначення Б.Барнета директором Одеської кіностудії розшукати не вдалося. Не підтверджує цього факту й дослідник історії студії, її багаторічний працівник В.Костроменко, наводячи в своїй книзі прізвища директорів (Костроменко В. В. Очерки истории Одесской киностудии. Факты. Документы. Воспоминания. Байки. Часть первая. Одеса: Друк Південь, 2010. С.94).

⁵² Зельдович Григорій Борисович (справж. Герин Борухович) (1906–1988) — редактор, кінокритик, педагог; агент радянських органів держбезпеки.

⁵³ Так у тексті.

⁵⁴ Жоден із названих фільмів знятий не був.

⁵⁵ Режисери фільму — В. П. Кучвальський і Г. Г. Ігнатювич. Картина на екрані не вийшла.

⁵⁶ Так у тексті.

⁵⁷ Френкель Лазар Самійлович (1904–1978) — український кінорежисер, сценарист, актор.

⁵⁸ Гричер-Чериковер Григорій Зіновійович (1898–1945) — кінорежисер, сценарист.

⁵⁹ Левич Борис А. (рос.) — асистент режисера Київської кіностудії.

⁶⁰ Слово «оселедці» вписане від руки фіолетовим чорнилом.

⁶¹ Дубровський Сергій Петрович — редактор Київської кіностудії, перекладач.

⁶² Фільм «Олександр Пархоменко» (реж. Л.Луков) був завершений Київською кіностудією 1942 р. уже в евакуації.

⁶³ Абзац виділено ліворуч вертикальною лінією червоним олівцем. Тут і далі в документі горизонтальні підкреслення зроблені червоним олівцем.

⁶⁴ Список в архівній справі відсутній.

⁶⁵ Вписано синім олівцем.

⁶⁶ Текст примітки — рукопис фіолетовим чорнилом.

⁶⁷ Датується за змістом документа.

⁶⁸ Нижнім машинописним підкресленням у документі позначені місця, де мали бути вписані справжні прізвища агентів.

⁶⁹ Літер «Н» — телефонне прослуховування. Підкреслений текст вписано від руки фіолетовим чорнилом.

⁷⁰ Імовірно, йдеться про художника М.Глушенка.

⁷¹ У даному разі, вочевидь, йдеться про прослуховуючий чи записуючий пристрій.

⁷² Донесення від 8 лютого 1941 р. у справі-формулярі відсутне. Натомість є три, а не два донесення від 4 лютого 1941 р.

⁷³ Тут і далі в документі підкреслений текст — рукопис синім чорнилом.

⁷⁴ Ромм Михайло Ілліч (1901–1971) — радянський кінорежисер, сценарист, педагог.

⁷⁵ Шмідтгоф (справж. Лебедєв-Шмідтгоф) Володимир Герогійович (1900–1944) — радянський кінорежисер.

⁷⁶ Савченко Ігор Андрійович (1906–1950) — український кінорежисер, сценарист, педагог.

⁷⁷ Колдуелл Ерсін Престон (1903–1987) — американський письменник. Підтримував тісні зв'язки з СРСР.

⁷⁸ Бурк-Уайт Маргарет — художниця-фотограф, з якою Е.Колдуелл був одружений у 1939–1942 рр.

⁷⁹ Тягно Борис Хомич (1904–1964) — український режисер театру і кіно.

⁸⁰ Балабан Борис Олександрович (1905–1959) — український театральний режисер.

⁸¹ Герман — театральний режисер (?).

⁸² Харченко Василь Іванович (1910–1971) — український театральний режисер і педагог.

Roman Rosliak

**«Recruited agent “Grigory” is in close relations with Dovzhenko
and enjoys his confidence»**

Abstract. The article attempts to analyze the features of control by the Soviet special services on the activities of film director Olexander Dovzhenko. Archival documents on the identified problem are introduced into the scientific circulation.

The four volumes of his case-form, which are stored in the Sectoral State Archives of the Security Service of Ukraine, give a fairly comprehensive picture of the extent of this control. Almost a hundred agents (secret agents) were involved in this process to one degree or another.

...Who was not among the agents. Here are writers Yurii Smolych (agent «Arrow») and Mykola Bazhan («Petro Umanskyi»), and director Oleksandr Pereguda («Pravdyn»), and cinematographer Yurii Yekelchuk («Timofeev»), and artist Mykola Glushchenko («Yarema», «Artist»), and composer Igor Belza («Black») and many others.

To scientific turnover the archived documents are entered on marked issue.

Keywords: Olexander Dovzhenko, agent «Hryhorii», Soviet special services.

Росляк Роман Владимирович

**«Завербован агент «Григорий», который находится
в близких отношениях с Довженко»**

Аннотация. В статье сделана попытка проанализировать особенности контроля со стороны советских спецслужб за деятельностью кинорежиссера Александра Довженко.

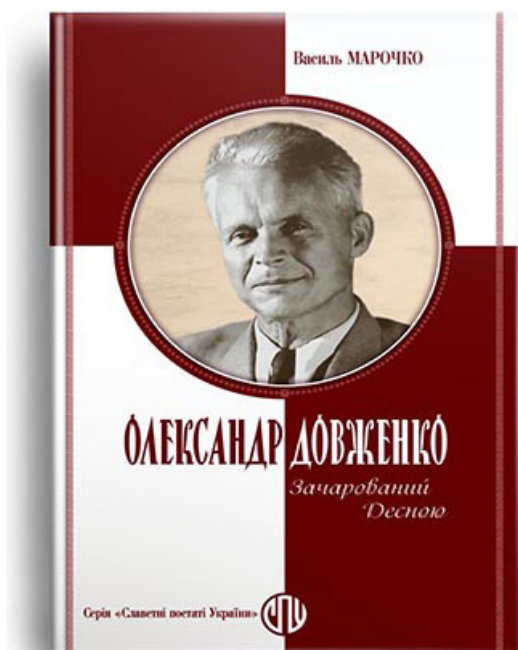
Четыре тома его дела-формуляра, которые хранятся в Отраслевом архиве Службы безопасности Украины, дают довольно объемное представление о масштабах этого контроля. Почти сотня агентов (секретных сотрудников) в той или иной мере были задействованы в этот процесс. Кого только не было среди агентуры. Тут и писатели Юрий Смолич (он же агент «Стрела»), Николай Бажан («Петр Уманский»), и режиссер Александр Перегуда («Правдин»), и кинооператор Юрий Екельчик (Тимофеев»), и художник Николай Глущенко («Ярема»), «Художник»), и композитор Игорь Белза («Черный»), и многие другие.

В научный оборот вводятся архивные документы по данной проблеме.

Ключевые слова: Александр Довженко, агент «Григорий», советские спецслужбы.

БІБЛІОГРАФІЯ





Марочко В. І. Олександр Довженко: Зачарований Десною. Київ: Парлам. вид-во, 2019. 576 с. (Серія «Славені постаті України»).

У серії «Славені постаті України» 2019 року вийшла книга громадського діяча та історика, професора, доктора історичних наук Василя Івановича Марочка «Олександр Довженко: Зачарований Десною». Доволі об'ємний том містить багатопланову історичну розвідку щодо постаті Олександра Довженка та того культурного — соціального, політичного і мистецького — контексту, в якому працював і жив митець.

Попри те, що особа Олександра Довженка завжди перебувала і перебуває у пильному фокусі наукових — історичних, мистецтвознавчих, літературознавчих, кінознавчих та інших — досліджень, а біографія митця достатньо відома, все ж постійно з'являються нові і нові факти, відомості, роздуми на цю тему. І однак щоразу відкриваються нові, маловідомі сторінки біографії митця, з'являються праці з переосмислення його світоглядних, мистецьких і політичних позицій.

Кожне дослідження привносить свою дециду у загальне поле знань про значну фігуру українського мистецтва радянської доби, про постать Олександра Довженка. Не винятком є і праця Василя Марочка. Внесок його дослідження — у переосмисленні світоглядних позицій Олександра Довженка, його загальнокультурних, політичних, соціальних орієнтирів у контексті зрізу історичної

доби. Відтак автор досить детально звертається до історичного контексту: теми Голодомору, політичної влади в Україні, її становища і дії у контексті тоталітарної держави, до опису і вивчення важливих політичних постатей та їх значення і впливу на життя і творчість митця тощо. В. Марочко залучає до праці як численні документи і матеріали, так і уже видані в різний період праці про Олександра Довженка, в чомусь погоджуючись, а в чомусь і дискутуючи з їх авторами. З прискіпливістю історика і науковця він викладає послідовно і детально події життя митця, спираючись на щоденникові записи, газетні публікації, архівні матеріали (листи, спогади, доноси і т. ін.) тощо. Таке послідовне викладення фактів життя і свідчень, інколи суперечливих і різнопланових, складає загальне уявлення про митця в окремі періоди його життя, робить зрозумілим його вчинки і роздуми. Отже праця В. Марочка певним чином вирізняється цією своєю специфічною рисою з-поміж інших досліджень, присвячених митцю.

Книга складається з семи розділів, кожний з яких послідовно оповідає про певний період чи то актуальний аспект життя О. Довженка. Такий поділ автор обирає зовсім не випадково, керуючись змінами обставин, світоглядних і мистецьких парадигм у житті режисера. «Довженківський фено-

мен», за переконанням дослідника, слід шукати також і поза мистецькою діяльністю, досліджуючи епоху з усім комплексом цінностей, химерних ідеологічних утопій (с. 527).

У першому розділі йдеться про Олександра Довженка — «підданого Російської імперії та громадянина УНР», тобто про ранні, найменш задокументовані, а відтак і найменш відомі, сторінки життя майбутнього митця. Зіставляючи документи і факти, дослідник, зокрема, говорить про дитячі переживання О. Довженка, намагається з'ясувати обставини його знайомства з майбутньою першою дружиною Варварою Криловою, докладно оповідає про його вступ до університетів. В той самий час між іншим висвітлюються окремі обставини педагогічної роботи викладачів училищ в Україні на початку ХХ століття тощо. Не залишається поза полем уваги факт служби О. Довженка в армії УНР. Автор намагається відтворити послідовність подій цього, все ще маловідомого, періоду життя майбутнього митця, пояснити окремі вчинки і дії, виходячи із соціально-політичної ситуації того часу, настроїв і прагнень українців.

Розділ другий присвячений «радянській світогляді і творчості митця в умовах НЕПу». Тут йдеться про дипломатичну службу Олександра Довженка та його навчання у Німеччині у члена Академії мистецтв, професора, викладача образотворчого мистецтва Віллі Єккеля, про роботу О. Довженка ілюстратором-карикуристом при поверненні в Україну, а також про перші спроби в кіно. На цей період припадає робота над уже зрілими мистецькими кінематографічними стрічками «Звенигорою» та «Арсеналом». Дослідник не залишає поза увагою і особисте життя митця: його спілкування з Оленою Черновою, зближення з Юлією Солнцевою і розставання з колишньою дружиною, збираючи, висвітлюючи і зіставляючи як окремі факти, так і свідчення колег, щоденникові записи, листи, попередні розвідки і публікації тощо.

Важлива, імовірно, навіть певним чином дискусійна, думка прозвучала у контексті другого розділу, щоб повторитися наприкінці дослідження, фактично у підсумковому, сьомому розділі. Автор принципово не поділяє загально визначену у мистецтвознавстві і культурології точку зору про «національне відродження» радянської України 1920-х років у контексті українізації, появи і діяльності творчих художньо-мистецьких спілок. Він вважає, що ренесанс за доби тоталітаризму мав виразні ознаки соціального дарвінізму, адже українські митці мусли вдаватися до політичного

хамелеонства задля виживання і можливості творити (с. 124), а організація різноманітних творчих спілок певним чином роз'єднала «єдиний культурний фронт», розпорошила його спільні зусилля (с. 125). Умовною він також вважає тезу про те, що ВУФКУ «сприяло утвердженню національної самобутності українського кіно», адже ця установа виконувала в тому числі функції політцензора (с. 527). Загалом, на думку В. Марочка, українське національне відродження як явище є універсальним історичним міфом, створеним повоєнною діаспорою літературою, яка дещо ідеалізувала як деякі постаті, так і окремі мистецькі та політичні явища і події в історії України 1920 років (с. 528).

Зважаючи на приведені аргументи, з огляду на загальновідомі історичні факти цього жорстокого часу, цілком зрозумілі позиції автора. У питанні повноцінного національного відродження, звичайно, важко не погодитися з дослідником. Імовірно, саме з огляду на історичні факти, справді слід переглянути окремі усталені культурологічні чи то мистецтвознавчі означення чи то поняття, критично оцінити їх з позицій обширу уже сучасних знань і уявлень про певну історичну добу.

Надалі автор звертається до теми формування митця в умовах радянської дійсності 1930-х — початку 1940 років, ствердження його позицій і переконань. Незважаючи на визнання і канонізацію митця, цей період виявився дуже непростим, скоріше випробувальним і переломним у його житті. У цей час митець працює над стрічками «Земля», «Іван», «Аероград», «Визволення» та особистим замовленням Й. Сталіна — «Щорсом».

Наступний етап, що його виокремлює автор, — воєнний. Тут, зокрема, дослідник зосереджується на баченні ситуації в Україні очима митця і очима офіцера-окупанта Йоганна Бюше, референта сільськогосподарського управління в Іванівському гебітс-комісаріаті, який постійно відвідував Київ впродовж 1942–1943 років і певний час навіть жив у місті. Автор вдається до порівняння абсолютно різних світоглядних парадигм: з одного боку, щоденникові записи Олександра Довженка і архівні документи, з іншого — листи до дружини та друзів, щоденники німецького окупанта, офіцера-тиловики в українському Поліссі. Поєднуючи такі матеріали, авторові вдається наблизитися до більшої об'єктивності у показі воєнних подій в Україні, охопити різні аспекти і явища воєнного життя. У цих матеріалах дослідник зосереджує увагу передусім на викладі спостережень за українськими воєнними реаліями, звичайним життям українського населення на

окупованій території. У німецького офіцера вони мають більше повсякденну та побутову прив'язку. У митця ж вони максимально емоційні: сповнені болем, жахом і спокутою, надривно-емоційні, філософсько-узагальнюючі.

Дослідник також порівнює ситуацію в окупованій Україні та в Україні радянській і, зокрема, стверджує, що, приміром, колгоспи залишилися і продовжували займатися виробництвом сільськогосподарської продукції, та за умов онімечення за новими нормами виробітку (с. 322), оподаткування селян мало чим відрізнялося від радянських часів (1921–1922 років) (с. 355), та ж система покарань практикувалася в часи Голодомору радянською владою (с. 354) тощо. Він докладно викладає факти існування українських селян в період окупації: трудова повинність, норми виробітку, штрафи і покарання, податки тощо.

О. Довженко надзвичайно переймається долею українського жіноцтва під окупацією, взагалі долею українця, якому пощастило пережити окупацію і зустрітися з «визволителями», ставить відкрито складні морально-етичні питання. Митець мобілізує свої творчі зусилля. На цей період припадає робота над фільмом «Битва за нашу Радянську Україну». Однак максимальне зосередження його мистецької напруги сконцентровано на кіноповісті «Україна в огні». Проте задуми режисера так і не здійснилися. Більше того, виношуваний і вистражданий ним твір не був не лише відповідно оцінений Й. Сталіним, а за ним і вищим керівництвом, а й потрапив під заборону. І тут автор ретельно досліджує зміни, що відбуваються із митцем, підкріплюючи власні висновки документами та іншими матеріалами.

П'ятий розділ книги концентрує увагу на «номенклатурному оточенні О. Довженка». Ця тема побіжно з'являлася і у попередніх розділах, адже уникнути її при розгляді історичного контексту постаті О. Довженко фактично неможливо. Тут безпосередньо йдеться про українських і радянських очільників, представників середньої та вищої ланки влади, з якими доводилося спілкуватися митцеві. Дослідник уважно аналізує взаємини О. Довженка з представниками номенклатури як на українському (В. М. Еллан-Блакитний, М. Скрипник, В. Косіор та інші), так і на загальнодержавному рівні. Особливе місце приділяється взаєминам з М. Хрущовим та Й. Сталіним.

У розділі «Десятиліття спокути і болю» йдеться про останній період життя митця. В цей час він працював над фільмами «Мічурін» та «Прощавай, Америко!». Значна частина розділу присвячена періоду роботи О. Довженка над «Поємою про море», а точніше зануренню у тему будівництва Каховської ГЕС, осмисленню, переживанню і вболіванню з цього приводу.

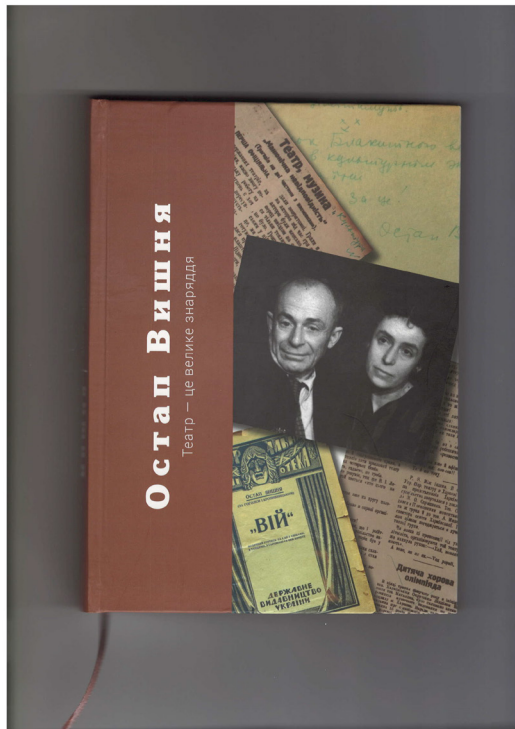
Дещо псують загальне позитивне враження від книги кілька недбало оформлених підписів до фото: у деяких місцях неточно вказані прізвища акторів (с. 176, с. 177 та ін.), окремі дати (с. 472) тощо. У книзі загалом трапляються повтори, хоча це може бути пояснено величезними масивами матеріалу, з якими довелося працювати авторові.

Останній розділ присвячений «феномену культурологічної та історіософської канонізації митця». Дослідник робить загальний, достатньо прискіпливий і скрупульозний аналіз, наявних праць і розвідок про життя видатного митця, а також розглядає О. Довженка як «історика своєї епохи». Ця точка зору відкриває, зрештою, нові перспективи вивчення творчості й особистості славетного митця. Саме на цих засадах, певним чином, і базована праця «Олександр Довженко: Зачарований Десною».

Не викликає сумніву актуальність для сьогодення дня, в сучасних політичних, економічних та загальнокультурних умовах України, саме такого звернення до вивчення і переосмислення однієї з найважливіших постатей українського мистецтва і культури ХХ років — постаті Олександра Довженка.

В. Марочко за Р. Корогодським, дослідником творчості митця, звертає увагу на багатогранність «міфу Довженка» (с. 521). З величезною кількістю міфологічних векторів до сьогодні доводиться стикатися дослідникам життя і творчості уславленого митця. Імовірно, основна задача історика і науковця якраз і полягає у розвінчанні міфологічного ореолу через викладення максимально можливої кількості конкретних фактів, прямих і дотичних, доказових матеріалів, які б могли скласти ґрунтовне фактологічне поле дослідження життя і творчості значної постаті українського мистецтва ХХ століття, якою був Олександр Довженко. Василь Марочко як історик і науковець у своїй ґрунтовній розвідці обрав саме цей непростий і відповідальний шлях.

Лариса НАУМОВА



Остап Вишня. Театр — це велике знаряддя /
Упорядкування текстів та передмова Сергія
Гальченка. Київ: САМІТ-КНИГА, 2020. 447 с.

Сьогодні стан дослідження розвитку української театральної культури не викликає особливого оптимістичного захоплення, тим більше освоєння конкретних матеріалів безпідставно викреслених радянськими ідеологами «ворожих» класиків, що всупереч соціалістичним умовам проявляли небажані роздуми та сумніви. Якраз нинішнє покоління людей виявляє зацікавленість до призабутих досягнень мистецької спадщини українського народу, часто мріє хоча б наблизитись до розуміння здобутків трагічних втрат. Нелегким був життєво-творчий шлях письменника-гумориста Остапа Вишні (Павла Михайловича Губенка).

Серед діячів культури, які плідно піднімають, здавалося б, з непрохідних замулених джерел національні скарби, вирізняється літературознавець Сергій Гальченко, в орбіті якого життєві та творчі здобутки П. Тичини, В. Сосюри, Остапа Вишні та інших чесних і самовідданих творців, які своєю діяльністю впродовж десятиліть збагачували стан розвитку українського літературно-мистецького процесу.

Нове видання частини багатой творчої спадщини Остапа Вишні, відомого автора незабутніх «Мисливських усмішок», надійшло до читачів у несподіваній іпостасі — «Театр — це велике

знаряддя» (2020), з упорядкуванням і передмовою того ж таки Сергія Гальченка. Більшість читачів, звісно, знає, що О. Вишня був ще й великим поціновувачем театрального мистецтва і не лише як спостережливий глядач, а й уважний спостерігач за зростанням і розвитком мистецтва сцени — був рецензентом, театрознавцем, створив досить успішні п'єси, написав близько 20 творчих портретів сучасних йому акторів і режисерів. У письменницькому надбанні з театральної галузі є розвідки до історії створення і діяльності окремих театральних колективів, рецензії на вистави і статті та фейлетони. Весь цей творчий багаж О. Вишні стверджує важливу широчінь творчих можливостей автора, який активно вболівав за долю сценічної творчості, втручався і по можливості сприяв зростанню не лише окремих театральних митців, а й усієї української культури.

У виданні С. Гальченко запропонував п'ять основних розділів щодо театральних справ: Забута драматургія; Мистецькі силуети; Рецензії; Фейлетони, статті, усмішки; Із щоденникових записів.

Забута драматургія. У цій частині упорядник вперше підготував публікацію усіх трьох інсценізацій-переробок, зроблених автором на відомі сюжети: за М. Гоголем «Вій» — музичний гротеск; за С. Гулаком-Артемовським «Запорожець

за Дунаєм» — музична гротескова комедія; за А. Сюлліваном «Мікадо» — оперета, осучаснена злободенними текстами. Слід було б знайти спосіб повідомити читачів, що письменник мав ще одну оригінальну авторську п'єсу «В'ячеслав» — це побутова сатирична комедія на тему життя юнацтва і молоді. Всі п'єси були написані Остапом Вишнею до його арешту у 1933 році.

Мистецькі силуети — це оригінальні, з інтонаціями гумору, розповіді про авторитетних людей, і не лише відомих митців, а й навіть і працівників сцени. У цю частину упорядник включив розповіді про 23 особи, в основному дотичних до сценічної діяльності. І в кожній з них О. Вишня виявив чіткі індивідуальні особливості життєво-творчого характеру персонажів. Тут подані мистецькі силуети сучасників автора — письменника і кінорежисера О. Довженка, художника А. Петрицького, соліста опери М. Голинського, оперної диригентки О. Синкевич, акторів і режисерів — І. Мар'яненка, Леся Курбаса, Г. Юри, В. Василька, Б. Романицького, І. Замичковського, М. Крушельницького, М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської, С. Зарницької, Г. Борисоглібської, працівника сцени, машиніста І. Чаплигіна, який з ранку до пізньої ночі понад 40 років тяжко і відповідально працював, щоб сценічні дієства відбувалися без жодної технічної перешкоди. Включені до книжки силуети-замальовки про діячів культури, які були для Остапа Вишні не лише друзями, а найчастіше співпрацівниками, активними творцями мистецьких надбань українського народу і ставали невгасимими зірками, що впродовж багатьох років яким світлом зоріли на нашому театральному небосхилі.

Рецензії — цю частину упорядник скомпонував за хронологією. Вона включає критичні матеріали з 1919-го до 1956 років (остання публікація датується до смерті письменника). Всього 39 рецензій. Цікаво, що за об'єктом оцінювання мистецьких фактів матеріал є багатоплановим: найбільше уваги їх автор приділив характеристиці вистав драматичних театрів, хоч є рецензії на оперні та балетні постановки, на виступи хорових капел, на циркові програми і навіть на захоплюючі дієства естрадників. В об'єкті уваги рецензента широка географія театральних колективів — театр «Березіль», Театр імені І. Франка, Театр імені М. Заньковецької, Харківський Червонозаводський театр. З рецензій на їхні вистави дізнаємося про сценічні досягнення, а інколи і про прорахунки, де відповідальними за якість вистав були режисери Лесь Курбас, Г. Юра, В. Василько,

Б. Романицький, Б. Глаголін та ін., і все це подано професійно й дотепно з доброзичливою авторською усмішкою. Висновок один — сучасним критикам і рецензентам можна лише побажати уважно вчитуватись у рецензії письменника і дещо брати за зразок, бо навчатись, справді, є чому.

Безперечно, найоб'ємнішою є четверта частина — **«Фейлетони, статті, усмішки»** і тут С. Гальченкові важливо було «просіяти» всю величезну творчість знаменитого сатирика-гумориста, щоб відібрати саме ті найголовніші матеріали, що стосуються актуальних питань різних галузей культурного будівництва в Україні — літератури, театру, кіномистецтва і навіть цирку. Часто ці замальовки не лише висвітлюють позитивний бік предмету, а й мають відверте критичне спрямування. Можна судити про певні явища вже з самих назв статей: «Нема нічого дивного» (про не зовсім вдалі гастролі у м. Кременчук, 1924 р.), «Сліпці», «Література “заборная”», «Годі балуватись», «Позорище», «Культуртяпство» та ін., у яких письменник висловлює свою небайдужість і активну позицію у справах збагачення мистецьких надбань і організаційних безпорядках у проведеному культурно-освітніх заходів.

До п'ятої частини **«Із щоденникових записів»** упорядник включив матеріали пекельних тюремно-таборних колізій не лише Остапа Вишні, а і його співкамерника у Харківській в'язниці — актора-березильця Йосипа Гірняка, а згодом і співтаборника комуністичних тюрем, коли служачи спецорганів з безцеремонно-нахабною настирливістю морально і фізично тероризували найчастіше безневинних громадян. Тому цілком виправдано, що до книжки увійшли спомини Йосипа Гірняка, що охоплюють поневіряння мистецьких діячів. Адже вони обидва пройшли всі кола радянського пекла з грудня 1933 до травня 1941 років. Спогади Й. Гірняка ще у 80-х роках появились в Україні у американському виданні, до певної міри, мабуть, відомі окремим читачам, тому дозволю собі на них не зупинятися. Хоч скажу, якщо хтось з ними не знайомий, то сьогодні варт прочитати про творчі безмежні муки видатних артиста і письменника.

У цій частині С. Гальченко також подав щоденникові записи Остапа Вишні вже після десятилітнього тюремного заслання, що здійснені письменником з грудня 1949-го по серпень 1952 років. Саме з них найбільш виразно сприймаються оригінальна творча особистість письменника, що проявляється через оцінки важливих, і не зов-

сім, культурно-мистецьких подій, явищ і творчих особистостей. Тут можна прочитати про особисті авторські хвилювання при перекладі «Ревізора» М. Гоголя, його найулюбленішого письменника. Взяти на озброєння особливості стосунків, у цьому разі, письменника з цензурно-редакторськими працівниками, саме з ними в Остапа Вишні часто виникали непорозуміння. Для прикладу, наведемо запис від 30 березня 1952 р., де автор заявляє про те, що радянські редактори переважно були боягузами, перестраховщиками і навмисне викреслювали все гостре, все цікаве й оригінальне. Ось звернення письменника до читачів: «Те, що ви читаете, це зовсім не те, що я написав» (с. 358).

Для сучасників у щоденникових записах Остапа Вишні може стати важливою інформація про особливості, творчі досягнення, а інколи і поразки величезної кількості митців — О. Корнійчука, О. Сухомлинського та його п'єсу «Арсенал», про творчість М. Вірти, про талант М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинського, про діяльність Г. Вірьовки, О. Корольчука та М. Пилипенка. І не лише про окремих митців, а й про діяльність цілих мистецьких колективів — гастролі у Харкові грузинського театру К. Марджанішвілі та Одеську Держдраму. Не без уваги у критика залишилась і праця найстаріших українських театральних колективів — Театр імені М. Заньковецької, Театр імені І. Франка, театр «Березіль», хоч найбільшим авторитетом для нього були «Заньківчани», з їх-

німи засновниками і довголітніми провідниками. Запис від 27 грудня 1952 року: «Своє життя, свої радості завжди сполучаю з ім'ям Б. В. Романицького, В. С. Яременка та В. А. Любарт» (с. 361).

На сторінках своїх спогадів Остап Вишня описує окремі події мемуарного характеру — повернення з-за кордону з еміграції М. Садовського, про стосунки двох великих артистів-братів М. Садовського та П. Саксаганського, про Г. Затиркевич-Карпинську і про Г. Борисоглібську. Остап Вишня знаходить час і слова великої вдячності для своєї дружини — талановитої артистки Варвари Маслюченко, розповідає про їхні роки родинного «щастя» у місцях концтабірного співжиття: «Як же я можу, яке я маю право не поважати цю жінку? Цього орла серед жінок! Спасибі їй, Варварі Олексіївні, за тяжке, за красиве життя» (с. 364).

Підсумовуючи роздуми над театральним-публіцистичним доробком Остапа Вишні хочеться сказати, що праця письменника на ниві театраль-но-критичної діяльності була значущою і талановитою. Вихід у світ книжки «Театр — це велике знаряддя» значно збагатить нашу театрознавчу сферу і плідно поповнить нинішній набуток театральної публіцистики відомих діячів — П. Рупліна, І. Кочерги, М. Вороного, Я. Мамонтова, Ю. Смолича. З неї шанувальникам і дослідникам сценічного мистецтва можна взяти на озброєння чимало наукових положень та думок. Адже Остап Вишня був справжнім другом театру.

Леся ОВЧІЄВА



Брюховецька Лариса. Таємна історія фільмів. Пам'ять документів / Кінематографічні студії. Випуск дванадцятий. Київ: ФОП Маслаков, 2021. 316 с.

Нова книга Лариси Брюховецької зосереджується на історії появи сценаріїв та фільмів кіно-студії імені О. Довженка періоду поетичного кіно 1960–1970-х рр. Нові документи, виразно зіставлені факти, доречні думки вітчизняних та зарубіжних кінознавців — усе це творить нову цілісність змушує сприймати історію українського кіно як карколомний роман з героями та антигероями або п'єсу — з діалогами та ремарками. Наголошується, що «чимало фактів тієї боротьби залишаються непізнаними таємницями. Розкривати їх за допомогою документів, які зберігаються в архівах, і є завданням істориків кіно. У цій книжці розкрито незначну частину тих таємниць» (с. 8). А ця книга (цієї ж авторки) — 12-й (!) випуск Кінематографічних студій НАУКМА, які побачили світ упродовж останніх 25 років. Для повноти враження перелічимо найважливіші попередні випуски: «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х», «Леонід Осика», «Іван Миколайчук», «Кіносвіт Юрія Іллєнка», «Своє/рідне кіно Леоніда Бикова», «Магія паралельного буття», «На полі кінематографічному. Сценарії Івана Драча», «Найцікавіша історія Європи», «Кінопростір Антона Тимонишина», «Перерваний полі. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції», «Майстри кінозображення»... А ще — збірник статей та матеріалів «Пое-

тичне кіно: заборонена школа», що вийшов 2001-го до 60-річчя Івана Миколайчука, упорядником якого також була Лариса Брюховецька.

Ключем до розгляду цього дослідження взято епіграфи Освальда Шпенглера: «Кожна з великих культур прийшла до таємної мови світовідчуття, яка повністю зрозуміла лише тому, чия душа належить цій культурі», та Івана Дзюби: «Вибухова з'ява українського так званого поетичного кіно була важливим складником культурного відродження 60-х років. В українському кіно 60-х творилася нова естетична мова, що відбивала доти неявлений духовний потенціал суспільства і впливала на всю культурну атмосферу». Ключові слова про «таємну мову світовідчуття» спільноти та «неявлений духовний потенціал суспільства» покликані сфокусувати погляд читача на українському полюсі, над яким завжди нависав імперський.

Вступна стаття «Завоювати репутацію» окреслює історичний краєвид відлиги як боротьби з рутинною у кіно та передумови змін, до яких першими почали наблизитися московські кінематографісти, а не київські (більш понижені репресіями), які мали острах «вийти за обмежувальну лінію <...> сталінських канонів у кіно, коли автори і глядачі, приймаючи уявне за дійсне, віри-

ли у вигаданий світ» (с. 4). Тодішні українські письменники, звісно, не маючи елементарної кіноосвіти, яку було понищено разом з ВУФКУ на початку 1930-х, не знаючи кіномови та сценарної специфіки, уявляли кіно, передусім як інструмент популяризації літературних творів, зводили його «до становища бідного родича літератури» (с. 6). Не захищаючи «нашестья екранізацій», Л. Брюховецька наголошує і на важливості орієнтації на літературу, яка у другій половині 1950-х все ж сприяла налаштуванню українського кіно на національні теми. Змальовує той час: у Києві починає діяти очолюваний Лесем Танюком Клуб творчої молоді; триває русифікація: «сценаристів, режисерів, акторів забезпечувала Росія, для якої Київська та Одеська кіностудії були чимось на зразок філіалів Мосфільму»; даються влучні характеристики епохи шістдесятників:

В нашій «країні дурнів» найбільше боялися незрозумілого, усяких там пошуків, мудрувань і фантазії. А ще більше боялися хоч у чомусь виявитися сміливішими, складнішими чи новітнішими за російських митців. Ми мусили слухняно йти позаду. (Ірина Жиленко, с. 10).

Та далеко не всі цієї слухняності дотримувалися.

Перший розділ «Василь Цвіркунов і національне обличчя кіностудії» цілком слушно зосереджує увагу не на митцях, а на «невидимих у мистецтві», на двох особистостях, без яких явище поетичного кіно могло б і не відбутися. Це — Святослав Іванов, голова Держкіно та Василь Цвіркунов, директор кіностудії імені О. Довженка з 1962 по 1973 рік.

Василя Васильовича Цвіркунова дивувало, чому це сірі фільми заповнили український екран; чому московські автори зачастили подавати свої сценарії на українську студію? І як директор та вдумливий господарник сприяє появі сценарної майстерні, де працюють Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Павло Мовчан, Григорій Тютюнник. Художня рада на чолі з директором визначає діловий тон обговорень, що зафіксовано у стенограмах, яких би вистачило на грубезний том (с. 21).

Василь Цвіркунов дбає про виробничу дисципліну, терміни. Наводяться накази директора від 3 жовтня 1963 року про ненормальні умови роботи над кінофільмом «Тіні забутих предків», де зокрема йшлося і про конфлікт «між Параджановим та Юрієм Іллєнком, якому також було винесено догану...». Другий наказ від 17 грудня — про незадовільну дисципліну у групі, «...небажання т. Параджанова встановити нормальні, ділові виробни-

чі і творчі відносини між членами групи, більш вимогливо поставитися до себе і до підлеглих...», зрив виробничих графіків... (с. 26) Ці та інші документи сприяють розумінню значущості постаті директора Цвіркунова, який об'єднав творчий колектив студії, і саме завдяки йому українське кіно зазнало у той час світової слави.

Решта п'ятнадцять статей відтворюють тернистий покроковий шлях фільмів та сценаріїв. Обсяг рецензії не дає змоги проаналізувати їх усі, спробуємо розглянути деякі та узагальнити. Наведемо назви повністю, бо вони виразно окреслюють корпус кінотворів та їх проблематику: «Творцям картини вдалося розкрити внутрішній світ поета...» («Сон», 1966, В. Денисенка); «Реконструкція триумфу» («Тіні забутих предків», 4 вересня 1964 року); «Магія образу. Про нездійснений фільм «Київські фрески»; «Українське село серед пісків» («Криниця для спраглих», 1966, Ю. Іллєнка); «Я розглядаю цей фільм як нове явище...»; «Автор як проблема поетики фільму («Звірте свої годинники» — «Хто повернеться — долюбить»; «Осыка проявил гражданское мужество, взявшись за спасение этого фильма...». Обговорення режисерського сценарію «Звірте свої годинники» (1966); «Експеримент доктора Абста». Сеанс вампіризму» (1968); «Дума про місто»: понівечений сценарій Володимира Денисенка (1968); «Стратегія контролю і цензури» («Білий птах з чорною ознакою», 1970); «В корчмі, у пеклі, в Петергофі. Мандри козаків» («Пропала грамота», 1972); «Но зная требовательность комитетов, поработать еще необходимо» («На поклони!» — «Мрії та жити», 1974); «Нездійснена мрія Леоніда Бикова («Не стріляйте в білих лебедів», 1977); «Безсмертний дух народу» («Вавилон ХХ», 1979); «На цій чудотворній землі треба жити та веселитись...» (сценарій «Небилиці про Івана», 1984).

Заклучна стаття: «Хроніка відродження» — у стислій енциклопедичній формі подає найважливіші події: від вересня 1961 р. — відкриття у Київському інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого факультету кінематографії з акторським та режисерським відділеннями, перший набір на які здійснив Віктор Івченко. Завершується хроніка датою: 16 травня 1974 р. — волонтаристським фіналом поетичного кіно, що закінчило своє існування відомою постановою Пленуму ЦК КПУ від 16 травня 1974 р. та цитатою (яка подається у хроніці двічі, на початку та наприкінці) з доповіді В. Щербицького:

Деякий час прийоми так званого «поетичного кіно», з їх наголосом на абстрактній символіці з

різко підкресленим етнографічним орнаментом трактувалися окремими кінематографістами ледь не як провідні принципи розвитку кіномистецтва на Україні. Ці погляди, можна сказати, подолані.

Кожен розділ книги доречно ілюструється чорно-білими фотографіями (переважно кадрами з фільмів та робочими моментами зі знімальних майданчиків). Наприкінці дано бібліографію (перелік архівних джерел та літератури, переважно українських, російських, польських та ін. авторів).

У статті «Творцям картини вдалося розкрити внутрішній світ поета...» наводяться моменти творення фільму «Сон», 1966, Володимира Денисенка. У ролі Шевченка мав зніматися російський актор Микола Губенко, але той почав наполягати, щоб фільмували російською — режисер йому показав на двері. Волею провидіння на знімальному майданчику з'явився Іван Миколайчук. Після першого перегляду фільму

Тимофій Левчук, який почав обговорення, критикував виконавця головної ролі Івана Миколайчука, на захист якого стають Юрій Дольд-Михайлик, Василь Земляк. Директор, як арбітр, закликає дискусію «прислухатися один до одного і в зіткненні думок знаходити істину». Павло Загребельний узагальнює: «Велике мистецтво народжується у нас, воно не взято з іноземних фільмів, це — наше». (с. 24–25)

Слушною думкою відомого польського кінокритика Януша Газди починається стаття «Реконструкція тріумфу» — про перший перегляд на студії фільму «Тіні забутих предків»:

Параджанов відкриває у фольклорі, звичаях, обрядах своєрідний культурний ритуал, в межах якого суспільство реагує на трагедію окремої людини. Ритуал виростає з колективного несвідомого прагнення упорядкувати індивідуальний неспокій, щоб концепцію людської душі замкнути в межах гармонійної цілісності. Треба визнати, що цього ніколи не було у радянському кіно. (с. 51)

Наводяться висновки на сценарій, де зокрема застерігалось: «Не обрядова поезія і етнографія повинні стояти в центрі майбутнього кінематографічного твору, а картина соціального буття гуцулів» (Василь Земляк, Олександр Сизоненко); або: «Не треба робити акцент на релігійних мотивах...» (с. 53).

А ось і досить різноманітні дискусійні враження від першого обговорення фільму на двох плівках (4 вересня 1964 року): Віктор Івченко: «В особі Параджанова ми придбали нового, справжнього художника»; Юрій Лисенко: «Я вражений

єдністю, яку бачу в оператора і режисера... один без другого не існував би»; Тимофій Левчук: «Миколайчук настільки злився з матеріалом, що аж душа радіє»; Суламіф Цибульник (єдина жінка на обговоренні): «Сила впливу фільму була такою, що якщо ще трошки триватиме корчма або весілля, я втрачу свідомість»; Віктор Іванов: «Я б дуже просив авторів прибрати фінал»; Сігізмунд Навроцький: «Давайте постараємося захистити Параджанова від ножиць»; Олександр Ільченко: «Вважаю, фінал дуже вдало знятий ... краще, яскравіше, ніж це описує Коцюбинський»; Олександр Ільченко: «Не дублювати фільм, а дати субтитри. В цьому справжність і правда»; Василь Цвіркунов (який як директор та голова Худради вів обговорення): «Є у фільмі скоромовка гуцулів, яка не прослуховується», «В окремих місцях є нагромадження зайвину», «Плачі і молитви ... у багатьох випадках дуже одноманітні», «У фільмі багато крові, але фільм цей, треба сказати, теж робився великою кров'ю...».

В цих діалогах вчувається дихання залу, його повітря, живі голоси, творча енергія. Л. Брюховецька справедливо зауважує, що не всі закиди Цвіркунова були слухними. Але ця обставина почасти зрозуміла — її прояснює процитована думка Івана Дзюби:

Кадебістський розгул пробують виправдати теревеннями про «український буржуазний націоналізм», під яким розуміється всяке відхилення від зрусифікованого стандарту. Директор студії знаходився «поміж двох вогнищ» — щирого бажання творити українське і необхідністю приймати на свою адресу «координуючі» ляпаси згори. Характерна подробиця: усі виступи на обговоренні фільму, окрім письменника О. Ільченка, були російською. (с. 57-59)

Як діяли «механізми диктату» дізнаємося з розділу «Магія образу. Про нездійснений фільм "Київські фрески"». Після міжнародного успіху «Тіней...» та прем'єри у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, що дав поштовх дисидентському руху, проти Параджанова було задіяно далеко не кінематографічні важелі. Кінопроби «Київських фресок», студія прийняла. Держкіно України — ні, і його висновок: «Підготовчий період по картині «Київські фрески» ... зупинити. Сценарій до запуску не готовий» (с. 84).

Л. Брюховецька аналізує причини цих заборон, серед яких — естетично-методологічна, що сповідувала принципи соцреалізму. Згадує відомого «охоронця» цих принципів Михайла Блеймана, «який як редактор Держкіно СРСР зро-

бив усе можливе, аби зупинити розвиток поетичного, метафоричного, живописного кіно» (с. 84). «...Блейман використав посадові важелі, щоби не допустити нових фільмів Параджанова («Київські фрески») і Тенгіза Абуладзе («Мудрість вимислу»). Кіно, яке ми сьогодні високо цінуємо за його оригінальність, він вважав шкідливим» (с. 85). А Микола Блохін, дослідник біографії Параджанова, звертає увагу на втрачені пріоритети: «коли у 1972 року Фелліні зняв фільм “Рим”, кінематографісти, які бачили кінопроби, угледіли в ньому багато з того, що Параджанов хотів зробити в 1965 році у “Київських фресках”» (с. 87). Замість того щоби сприяти успішним українським кіномитцям, режисера Параджанова 17 грудня 1973 року запроторюють до тюрми. Новий директор студії Альберт Путінцев (наступний після звільненого Цвіркунова) не захищає митця, дає режисерові прикру, у стилі доносу, характеристику: «У С. Й. Параджанова стався ідейно-художній зрив у роботі, за що він піддався критиці. 1966 року з цієї причини було припинено виробництво фільму “Київські фрески”, а 1972 р. — фільму “Інтермеццо”» (с. 88).

У цьому ж контексті наводяться й спостереження відомого російського дослідника Валерія Фоміна (на якого Л. Брюховецька доречно посилається) про заскоружливість мислення «партійних кінознавців»:

Блейман відкидав усе, що виходило за рамки стандартного, а тим більше у кінематографічному зображенні війни, вбачаючи у режисерах якихось неслухняних учнів, яких треба наставляти на путь істинний... На все, що виходило за межі сприйняття, він чіпляв бірочки на зразок: «туманности, абстрактные красивости, тривиальная символика». (с. 130, 131)

Документально доказові засади застосовано і у статті «Українське село серед пісків» — про заборонений (а фактично знищений — чудом вціліла одна копія) фільм Юрія Ілленка «Криниця для спраглих». Як засіб алегоричної виразності, режисер використав контрастну чорно-білу плівку. Властивості плівки, її контрастність, скупа відсутність градацій, відповідали драматургічному задуму: контраст життя — смерті, села — міста, контраст пам'яті — безпам'ятства, моралі — аморальності... Важливе спостереження Л. Брюховецької, що «Криниця для спраглих» стала також і знаковим ментальним контрастом —

свідомою антитезою «Землі» Олександра Довженка — ні врожайних ланів, ні плодючих садів, ні щедрого дощу, ні закоханих пар під місяцем. За

землю чоловіки вже не вбивали один одного — вона їх не цікавила, бо розлетілися по усіх усюдах, забувши не тільки рідне село, а й батька... (с. 90)

Все це так чи інакше прочитувалося у сценарії-притчі Івана Драча, який після перегляду зізнався, що попервах фільму не сприйняв: «Потібен був час, щоби прийняти фільм, режисерське трактування, згодитися з його правом митця по-своєму тлумачити сценарій» (с. 94).

Цей фільм не сприйняв, але зовсім з протилежного ракурсу, і завідувач сектору кінематографії, заступник завідувача відділу культури ЦК КП України Сергій Безклубенко (міністр культури УРСР у 1977-1983 рр.), який у незвичних пошуках та відхиленні кінематографістів від засад соцреалізму вбачав «контру». На сторінках «Новин кіноекрана» (1971, №4) писав:

На екранах буржуазного Заходу дедалі частіше виходять фільми, у яких межі реальності розпливчасті і фантазія митця свавільно виграє у невиразному просторі, де сон і галюцинація та реальні події сплітаються в один клубок... Поетика такої абстрактної сучасності, як і абстрактного гуманізму, — чужа ідеологічним засадам освоєння світу робітничим класом.

Авторка звертає увагу на потрібний контроль, що від часів ліквідації ВУФКУ з обрію українського кінематографа ніколи не зникав. На усіх етапах творення кожного українського фільму вирішальний вплив мала Москва, у Києві — додавали зауважень ще й «свої» ідеологи ЦК КПУ, а на студії — були «навчені» редактори. От, головний редактор студії Володимир Сосюра, перед тим як розірвати з Іваном Миколайчуком угоду про сценарій «Небиліці про Івана», повчає автора: «О народе нужно писать с любовью и пониманием». А у листі до 18 січня 1985 року вдається і до догматики:

...Зауваження з приводу порушених у сценарії питань, що стосуються народного і національного з *націоналістичним*, у яких поки що немає концепційної чіткості та оцінкової однозначності, самі ж епізоди, що містять цей матеріал, органічно не сплітаються з вдало і справедливо обраною Вами жанрово-стилістичною манерою всієї речі... З повагою — в. о. директора і головний редактор студії Сосюра В. В. (С. 291)

Актор передчасно втратив здоров'я, його не стало 3 серпня 1987 року.

Або от, сценарій Ліни Костенко «Звірте свої годинники (1965), написаний спільно з Аркадієм Добровольським, (до речі, автором сценарію фільму «Трактористи», 1939, якого було свавільно засуджено на 23-річний термін перебування в ГУ-

ЛАГу і реабілітовано у 1959-му). Їхній сценарій «потрапив під пильне московське редакторське око, яке застерігало від «поверхового трактування теми культу особи»: «По прочтении сценария создается впечатление: неизвестно что страшнее — война или 1937–1938 гг.» (с. 122–123). Василь Ілляшенко, режисер цього фільму (що його було відсторонено), зауважує:

Ліна Костенко назавжди пішла з кіно. Як не тяжко в поезії, та в кіно іще важче. Втрата для нового українського кіномистецтва, яке тільки зачиалося в 60-ті роки, була величезна. Адже саме сценарій «Перевірте свої годинники» був найбільш поетичний для «поетичного кінематографа»... (с.128)

Неупереджений погляд іноземного кінематографіста (його текст — з британського часопису) дає інший ракурс на природу конфлікту, коли спротив новаціям окрім чиновників чинили і «свої»:

Досить часто на рішення партії впливають колеги самих режисерів, яких іронічно називають «академіками». Такий опір новим напрямам в мистецтві з боку представників старої школи — явище повсюдне, але тільки в тоталітарних державах оті останні мають таку владу. Їхня поведінка чималою мірою зумовлена ревностями, заздрістю до обдарованіших, а іноді — повною неспроможністю досягнути задуми і можливості новаторів... (с. 85–86)

Загальний тон «Таємної історії фільмів» місцями нагадує кримінальну хроніку «отруень та вбивств», адже життя багатьох кінематографістів скінчилося надто рано. Книга покликана привертнути увагу до знакових українських фільмів, розбудити цікавість до долі їхніх авторів і чому цікаві сценарії не стали фільмами. Викликати й ширші запитання — чому навіть такі визнані радянські лідери кінорежисури, як Олександр Довженко, Андрій Тарковський, Юрій Ілленко — мало зняли картин, на що кожен з них нарікав? Після прочитання книги постає досить виразний рельєф колективної травми кінематографістів за право самовираження у часи українського поетичного кіно, на жаль, нині майже невідомого. Його популяризації, на жаль, не сприяє і вкрай незначний наклад книги — 150 примірників.

Наприкінці зауважимо, що стаття «Я розглядаю цей фільм як нове явище...» — це «Стенограма засідання Художньої ради від 29 січня 1966 р. перегляду та обговорення фільму “Криниця для спраглих” на двох плівках». Її текст публікувався у збірнику «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001). Передрук у цій книзі — цілком доцільний, бо доповнює попередній новий матеріал про цей фільм. Так само доречно подаються й раніше опубліковані інтерв'ю Олександра Антипенка, оператора «Київських фресок» та інші документи.

Сергій МАРЧЕНКО

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Білан Василь Вікторович — заслужений працівник культури України, доцент кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Бубнова Вікторія Вікторівна — аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Бут Оксана Василівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Гарбузюк Майя Володимирівна — театрознавець, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка.

Громадський Ростислав Анатолійович — старший викладач кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Єгоров Ілля Сергійович — аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Завальський Олександр Васильович — заслужений артист України, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Кравчук Петро Іванович — кандидат мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Кушинська Лариса Анатоліївна — кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

Майборода Назар Володимирович — старший викладач кафедри хореографії та сценічної пластики Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Марченко Сергій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Миропольська Євгенія Валеріївна — кандидат філософських наук, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Недін Лариса Миколаївна — заслужена артистка України, доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Новосад-Лесюк Христина Назарівна — аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.

Овчієва Леся Петрівна — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Онщенко Олена Ігорівна — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи 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.

Хоптинець Євгенія Андріївна — аспірантка кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна 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.

Ялоха Тетяна Олександрівна — заслужений працівник культури України, доцент. Кафедра ОТС імені І.Д. Безгіна 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.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2021 р. Вип. 27/28. 224 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами АРА-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз останніх досліджень та публікацій** на цю тему, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; **виклад основного матеріалу** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; **висновки** з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку.

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською, російською, англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури та інформаційної політики 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 27/28

*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 25.05.2021 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 26,04.

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.