

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 30*

Київ 2022

Засновник – 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 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сагун Аїта (голова) та ін. К., 2022 р. Вип. 30. 106 с.  
ISSN 1997–4264

Тридцятье число «Наукового Вісника» невелике за обсягом, зважаючи на цьогорічні події та воєнний стан у державі. Однак змістовно піврічник буде цікавим для читачів, хоча, на жаль, мало висвітлює питання театрознавства. Проте розділ «Екранні мистецтва» якоюсь мірою компенсує це. Цікаві матеріали поміщено в розділах Архів та Культурологія. Маємо й книжкові новинки, що відображено в рецензіях на ці видання.

«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», 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань — «Культура і мистецтво») та 034 «Культурологія» (галузь знань — «Гуманітарні науки»).

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(Протокол № 9 від 30.06.2022 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*

**Саун Аїта**, доктор філософських наук, доцент, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

### *Члени редакційної колегії:*

**Алфьорова Зоя**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна).

**Ангелова Ангеліна**, доктор філософських наук, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Безгін Олексій**, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Братерська-Дронь Марина**, академік УАН, заслужений працівник культури України, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Владимирова Наталія**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Виткалов Сергій**, доктор культурології, професор, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна).

**Гуменюк Тетяна**, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

**Копаня Каміль**, PhD, професор, Театральна академія імені А. Зельверовича (Польща).

**Кравчук Петро**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Миленька Галина**, доктор мистецтвознавства, професор (заступник голови редколегії), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Мусієнко Оксана**, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Небесьо Богдан**, PhD, професор, Державний науково-дослідний університет Брока (Канада).

**Нікчевіч Саня**, доктор мистецтвознавства, професор, Академія мистецтв і культури (Хорватія).

**Оніщенко Олена**, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Осадча Світлана**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса (Україна).

**Погребняк Галина**, доктор мистецтвознавства, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

**Ржевська Майя**, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Росляк Роман**, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Самойленко Олександра**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса (Україна).

**Скуратівський Вадим**, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Станіславська Катерина**, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Фіалко Валерій**, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

**Хетагурі Леван**, доктор мистецтвознавства, професор, Державний університет Іллі (Грузія).

**Чеботаренко Ольга**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Криворізький державний педагогічний університет (Україна).

**Шайгозова Жанерке**, кандидат педагогічних наук, професор, Національний педагогічний університет імені Абая (Казахстан).

**Шмідт Віола**, PhD, професор, Академія драматичного мистецтва імені Ернста Буша (Німеччина).

**Штепенко Олександра**, доктор філологічних наук, доцент, Херсонський державний університет (Україна).

## EDITORIAL BOARD

### *Chairman of the Editorial Board:*

**Sakun Aita**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine).

### *Members of the editorial board:*

**Alferova Zoia**, Doctor of Arts, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine).

**Anhelova Anhelina**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Bezgin Oleksii**, Honored Art Worker of Ukraine, Academician. National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy in the field of art history, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Braterska-Dron Marina**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Academician of the Ukrainian Academy of Sciences, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Vladimirova Natalia**, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Vytkalov Sergii**, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rivne State University for the Humanities (Ukraine).

**Gumenyuk Tatiana**, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

**Kopania Kamil**, PhD, Professor, The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (Poland).

**Kravchuk Petro**, Honored Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Mylenka Halyna**, Doctor of Arts, Professor (Deputy Chairman of the Editorial Board), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Mussienko Oksana**, Honored Art Worker of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Candidate of Art History, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Heavenly Bogdan**, PhD, Professor, Brock University (Canada).

**Nikhcevic Sanya**, Doctor of Arts, Professor, Academy of Arts, University of Osijek (Croatia).

**Onishchenko Olena**, Honored Worker of Science and Technology of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Osadcha Svitlana**, Doctor of Arts, Professor, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova (Ukraine).

**Pogrebnyak Halyna**, Doctor of Arts, Associate Professor, National Academy of Management of Culture and Arts (Ukraine).

**Rzhevskaya Maya**, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Rosliak Roman**, Candidate of Art History, Associate Professor (Executive Secretary), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Samoilenko Alexandra**, Doctor of Arts, Professor, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova (Ukraine).

**Skurativskiy Vadym**, Honored Art Worker of Ukraine, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Stanislavska Kateryna**, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Fialko Valerii**, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

**Khetaguri Levan**, Doctor of Arts, Professor, Elijah State University (Georgia).

**Chebotarenko Olga**, Candidate of Art History, Associate Professor, Kryvyi Rih State Pedagogical University (Ukraine).

**Shaigozova Zhanerke**, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Abai Kazakh National Pedagogical University (Kazakhstan).

**Schmidt Viola**, PhD, Professor, Ernst Busch Academy of Dramatic Arts (Germany).

**Shtepenko Alexandra**, Doctor of Philology, Associate Professor, Kherson State University (Ukraine).

## ЗМІСТ

### СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Олег Бадалов</b>	
Музично-театральне мистецтво як складова життєтворчості І. О. Саца .....	10
<b>Фадель Альмувайл</b>	
Сучасні тенденції театральної освіти в Албанії та Туреччині .....	16

### ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

<b>Тетяна Журавльова</b>	
Пропаганда в українському кіномистецтві 1930-х років: гендерний аспект .....	22
<b>Галина Погребняк</b>	
Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі (частина 2) .....	29
<b>Ангеліна Ангелова</b>	
Дудеїзм як релігія щирості (світоглядний шлейф культової кінострічки братів Коенів «Великий Лебовські») .....	37
<b>Катерина Станіславська</b>	
Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації .....	47
<b>Нікіта Галич</b>	
Звуковий дизайн наративного простору аудіовізуальної інсталяції .....	55

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Олена Оніщенко</b>	
«Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття .....	64
<b>Алла Литвиненко</b>	
Аналіз та інтерпретація візуальних текстів культури .....	71

### АРХІВ

<b>Роман Росляк</b>	
«Невдовзі Олександр Петрович може опинитися в такому становищі, коли питання про його роботу в кінематографії буде знято з порядку денного...» .....	78

## CONTENTS

### SCIENCE ARTS

<b>Oleh Badalov</b>	
Music-and-theater art as a component of life creativity by I. A. Sats .....	10
<b>Fadel Almuvail</b>	
Current trends in theater education in Aalbania and Turkey .....	16

### SCREEN ARTS

<b>Tetiana Zhuravliova</b>	
Propaganda in Ukrainian cinema art of the 1930s: gender aspect .....	22
<b>Halyna Pogrebniak</b>	
Directing models of author cinema in modern festival space. Part 2 .....	29
<b>Anhelina Anhelova</b>	
Dudeism as a religion of sincerity (ideological trail of the cult Coen brother's movie «The Big Lebowski») .....	37
<b>Kateryna Stanislavska</b>	
Audiovisual counterpoint in the cinema: attempt of classification.....	47
<b>Nikita Halych</b>	
Spatial sound design in audiovisual installations .....	55

### CULTYROLOGY

<b>Olena Onishchenko</b>	
«Tandem» as an activator of cultural creation: experience of french humanities second half of the nineteenth century .....	64
<b>Alla Lytvynenko</b>	
Analysis and interpretation of visual texts of culture .....	71

### ARKHIV

<b>Roman Rosliak</b>	
«Soon Alexander Petrovych may be in such a situation when the questions about his work in cinema will be removed order...» (Documents and materials on Dovzhenko's stay in evacuation) .....	78

## БІБЛІОГРАФІЯ

**Валентина Грицук**

Крок за кроком: збірка статей і рецензій ..... 98

**Юлій Швець**

Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020 ... 101

Про авторів ..... 104

## BIBLIOGRAPHY

**Valentyna Grytsyk**

Step by step: collection of the articles and reviews ..... 98

**Yulii Shvets**

Energy of revival. Ukrainian cinema 2014-2020..... 101

About authors ..... 104



# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



**Бадалов Олег Павлович,**  
кандидат мистецтвознавства, старший  
викладач кафедри теорії, історії і практики  
культури Чернігівської філії Національної  
академії керівних кадрів культури і  
мистецтв, Чернігів

**Oleh Badalov,**  
Candidate of Art Studies, Senior Lecturer  
Chernihiv Branch of the National Academy  
of Managerial Staff of Culture and Arts, Chernihiv

## МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА ЖИТТЄТВОРЧОСТІ І. О. САЦА

**Анотація.** У статті розглянуто музично-театральну творчість яскравого представника епохи Срібного віку, композитора «другого ряду» І. Саца у контексті соціокультурного простору початку ХХ ст. На підставі вивчення особливостей творчого процесу І. Саца як композитора Московського Художнього театру виявлено його внесок у розвиток театрального мистецтва; з'ясовано, що поява пародійних опер І. Саца обумовлена як особливостями розвитку музичної культури, так і соціально-політичною ситуацією у суспільстві початку ХХ ст.

**Ключові слова:** творчість Іллі Саца, музика для драматичної вистави, опера-пародія, початок ХХ століття.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Період розвитку вітчизняної культури кінця ХІХ — початку ХХ ст. позначився потужною діяльністю багатьох митців, зокрема композиторів, які здійснили вагомий внесок до скарбниці світової культури. Поряд з такими велетами, як М. Римський-Корсаков, М. Лисенко, О. Скрейбін та ін., творили композитори так званого «другого ряду», які також справили вплив на формування культурного простору. Їх імена, хоча й повільно, повертаються до наукового вжитку (Логінова, 2008; Пушина, 2005; Чередниченко, 2008). До числа таких митців, котрі діяли на початку ХХ ст., а нині перебувають у напівзабутті, належить Ілля Олександрович Сац (1875–1912) — уродженець Чернігівської губернії, автор камерно-вокальних та інструментальних творів, дитячої та сатиричних опер, музики до вистав Московського Художнього театру, фольклорист і музичний критик, виконавець-віолончеліст, викладач.

Останнім часом зростає цікавість українських митців до постаті І. Саца. У 2019 р. об'єднанням «Харківська театральна резиденція» було ініційовано проєкт «Синій птах. Повернення», у якому

важливе місце відведено вивченню творчого методу І. Саца — творця музики до легендарної постановки К. Станіславського за п'єсою М. Метерлінка. Зазначимо, що інтерес до постаті І. Саца актуалізують його ювілеї — 140-річчя від дня народження (2020) та 110-ті роковини від дня смерті (2022).

**Метою** дослідження є вивчення музично-театральної творчості І. Саца як провідної сфери його життєтворчості у соціокультурному просторі початку ХХ ст. Означена мета висуває наступні **завдання:** узагальнення даних про композиторську творчість І. Саца, з'ясування обставин його музично-театральної діяльності у соціокультурному контексті епохи, визначення внеску музично-театральної творчості митця до розвитку театральної культури. **Методологія** статті базується на історико-хронологічному, логіко-узагальнюючому та джерелознавчому методах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій,** у яких висвітлюється життєтворчість І. Саца, свідчить, що перші спроби узагальнення його творчого спадку здійснені у збірці спогадів сучасників (Ілля Сац, 1968). Лише у 1994 р. з'являється пер-

ша ґрунтовна наукова праця, присвячена постаті І. Саца, авторства російської дослідниці Ж. Панової (Панова, 1994). У 2010 р. виходить з друку стаття української мистецтвознавиці О. Соломонової, що висвітлює окремі сторінки творчості композитора (Соломонова, 2010); нові факти музичної діяльності І. Саца, у тому числі й на Чернігівщині, висвітлено у публікаціях О. Бадалова (Бадалов, 2018) та К. Жигалової (Жигалова, 2019); Одиначність наукових досліджень творчості І. Саца свідчить, що його мистецький доробок «незаслужено знаходиться на узбіччі наукових інтересів, особливо в Україні, незважаючи на його українське походження» (Соломонова, 2010, с. 630). Ця обставина акцентує *актуальність* обраної теми статті.

**Виклад основного матеріалу.** Ілля Олександрович Сац народився у 1875 р. у Чорнобилі, дитячі і юнацькі роки провів у Чернігові, де отримав початкову музичну освіту як віолончеліст. У п'ятнадцятирічному віці він став студентом Київського музичного училища, а згодом — продовжив навчання у Московській консерваторії. Наприкінці ХІХ ст. І. Сац долучився до демократично-революційного руху, підпав під нагляд поліції й, уникаючи переслідувань, переїхав до Іркутська, де викладав у музичних класах місцевого відділення Російського музичного товариства, виступав у численних концертах як віолончеліст та керівник місцевого хору, для якого писав власні композиції. В іркутський період життєтворчості І. Саца (1901–1904) формується його зацікавлення музично-театральним мистецтвом, що активно розвивалося у тогочасному Іркутську, де часто гастролували оперні трупи та діяв драматичний театр. У місцевій періодиці І. Сац неодноразово виступав як театральний рецензент.

Набувши значного виконавського, організаційного та композиторського досвіду, у 1905 р. І. Сац повернувся до Москви, де розпочав роботу у новій для себе ролі театрального композитора Першої Студії Московського Художнього театру (далі — МХТ), утвореної К. Станіславським. Цим призначенням він завдячував одному з найближчих сподвижників видатного режисера — Л. Сулержицькому, з родиною якого Ілля приятелював ще з часу перебування у Києві: брат Л. Сулержицького — скрипаль Олександр часто музикував разом з І. Сацом під час навчання у Київському музичному училищі та Московській консерваторії. За рекомендаціями Л. Сулержицького І. Сац був обраний К. Станіславським для музичного оформлення вистави за п'єсою М. Метерлінка «Смерть Тентажіля» у постановці В. Мейерхольда.

Композиторський метод Іллі Саца суттєво відрізнявся від традиційних й звичних методів створення музики, що не могло не дивувати його сучасників:

він робить якісь неймовірні маніпуляції з інструментом. Він раптом відкриває кришку, кладе якісь залізні аркуші на струни, щось пробує <...> з силою вдарив по клавішах і пролунав зовсім неймовірний звук (Мейерхольд, 2010, с. 752); на репетиціях Сац сидів не простим спостерігачем, а таким же творцем, як і режисер, і актори <...> Іноді він щось швидко записував на манжеті або клапті старої концертної програми, що завалаялася у кишені, і йшов додому, весь заповнений п'єсою, з цілою купою почуттів і настроїв (Сулержицький, 1970, с. 326).

Пошук музичних засобів виразності, що їх можна було б застосувати у спеціально написаній для театральної вистави музиці, змусили І. Саца замислитися «про “акустичні прилади” та нові універсальні інструменти, композитор задумав створити музичну лабораторію, де б народжувалися нові звуки» (Ілья Сац, 1968, с. 169). Це йому вповні вдалося у музиці до «Смерті Тентажіля», про що свідчать спогади присутніх на попередньому перегляді вистави, які почули «незвичні звучання, вперше знайдені І. О. Сацом» та відчули «моторошну красу <...> музики, що спліталася в одне ціле з драмою і декораціями» (Ілья Сац, 1968, с. 96).

Сценічна доля «Смерті Тентажіля» не склалася. Генеральна репетиція, що відбулася у Москві у жовтні 1905 р., висвітлила слабкі боки вистави. На думку В. Мейерхольда, музика збила акторів з напрацьованого тону: знайдені ними ритм та інтонації не піддавалися графічній фіксації, на відміну від закріплених у нотному тексті музичних нюансів. В. Мейерхольд дійшов думки про необхідність знайти спосіб запису акторського ритму. Це згодом призвело до створення ним тренувальних біомеханічних етюдів, системи театральної біомеханіки, яку режисер застосовував при заняттях сценічним рухом. Пізніше В. Мейерхольд здійснив постановку «Смерті Тентажіля» у Тбілісі, дещо змінивши режисерський план, але залишивши недоторканою музику І. Саца — ці «музичні прозріння, з яких підсвідомість почерпнула щось важливе <...> звуки, народжені фантазією Саца, були такі прекрасні» (Мейерхольд, 2010, с. 724).

Задоволений першою музично-театральною роботою І. Саца, К. Станіславський з 1906 р. призначив його завідувачем музичної частини МХТ та головним диригентом театрального оркестру. За час роботи у театрі І. Сац написав музику до

вистав «Драма життя» К. Гамсуна (1907), «Життя Людини» Л. Андрєєва (1907), «Коринфське диво» А. Косоротова (1908), «Синій птах» М. Метерлінка (1908), «Анатема» Л. Андрєєва (1909), «Misere» С. Юшкевича (1910), «У життя в лапах» К. Гамсуна (1911), «Гамлет» В. Шекспіра (1911) та ін. Музика, створена для МХТ І. Сацом, «була завжди необхідною та невід'ємною частиною вистави. Вона була більш або менш вдалою, але завжди вона була особливою, не такою, як у інших. Музика <...> стала одним з головних плюсів й окрас вистави» (Станіславський, 2009, с. 389).

Аналізуючи театральну музику І. Саца та враховуючи той ефект, що його вона справляла та тих, хто чув її, спостерігав за методами роботи композитора, можна зробити висновок про приналежність митця до течії імпресіонізму, яскравими представниками якої були Е. Саті, Е. Фанеллі, К. Дебюссі, Е. Шоссон та ін. Наближення І. Саца, чи не одного з перших у російській музиці, до імпресіонізму було, на нашу думку, своєрідною втечею від реальності, відлунням тих суспільно-політичних подій і того стану, у який занурилося російське суспільство після «кривавої неділі» — 9 січня 1905 р. — апатія, зневіра у соціальну справедливість, втрата надії на зміну соціально-політичного устрою тощо. Для І. Саца — активного учасника демократично-революційного руху — ці події мали особистісне забарвлення й не могли не віддзеркалитись у його композиторському доробку. Продовження цієї тенденції можна спостерігати у його подальшій роботі у МХТ, що особливо яскраво втілилось у музиці до «Синього птаха» (втеча від реальності, пошук щастя як нездійснена мрія, боротьба з темними силами, яка ні до чого не призводить тощо). Критик Є. Зозуля влучно охарактеризував імпресіоністичну стильову сутність музично-театральної творчості І. Саца, який «пояснює те, що неможливо пояснити словами, він продовжує те, на чому закінчуються слова; він зупиняється на тому, що, так би мовити, між рядків, між понять, між думок, між подій, явищ, фактів, але існує, хвилює, складає незриму оболонку усього живого» (Зозуля, 1922, с. 168).

Час роботи І. Саца у МХТ припав на період творчих шукань К. Станіславського. У цьому пошуку нових форм реалізації своїх задумів видатний режисер сягнув вершин у виставах, що були створені разом з Л. Сулержицьким та І. Сацом, — «Драма життя», «Життя Людини», «Синій птах» та «Гамлет». Таким чином, внесок І. Саца, який був, за словами К. Станіславського, «рівноправ-

ним учасником постановки» (Станіславський, 2009, с. 36), у подолання творчої кризи МХТ й виходу театру у лідери європейського театрального руху початку ХХ ст., був надзвичайно вагомим, що підтверджує нечуваний успіх «Синього птаха» — єдиного творіння тріумвірату К. Станіславський — Л. Сулержицький — І. Сац, що й досі є репертуарною виставою МХАТ ім. М. Горького.

Окрім музики для драматичного театру, композитор приділив увагу оперному жанру. Він став одним з піонерів вітчизняної оперної сатири, створивши три невеличкі пародійні опери на власні лібрето: «Кільце Гваделупи, або Помста любові» (опера-пародія), «Не хвалися, йдучи на рать» (опера-водевіль), «Східні солодоші, або Битва росіян з кабардинцями» (опера-жарт). Якщо театральна музика І. Саца нерозривно пов'язана з творчістю МХТ, то його опери-сатири отримали сценічне життя у Петербурзі. Вони були поставлені М. Євреїновим: перша — у грудні 1909 р. у «Веселому театрі», дві останні — у жовтні 1910 і 1911 рр., відповідно, у «Кривому дзеркалі».

Історичне значення «Кільця Гваделупи» полягало в тому, що саме вона стала першим зразком театральної вампуки, хоча успіх її був скромніший, ніж двох наступних опер І. Саца. Поставлена в один рік з «Вампукою, нареченою африканською» (яка і дала назву цьому виду театральної творчості), опера «Кільце Гваделупи», за свідченням М. Євреїнова, була «написана Сацом набагато раніше, ніж Шпіс-Ешенбрух і Еренберг поклали новочасний фейлетон М. Волконського «Вампука» на музику, що значно поступається в гостроті пародії тексту» (Євреїнов, 2005, с. 252). У своїй першій сатиричній опері І. Сац здійснив пародію на оперний жанр взагалі, який на початку ХХ ст. зазнав кризи, викликаний оновленням музичної мови (поява експресіонізму, атональності, додекафонії, неокласицизму), зміною запитів суспільства (відсутність актуальних тем), розвитком нових видів мистецтва (кінематограф) тощо.

Опера І. Саца «Східні солодоші, або Битва росіян з кабардинцями» своєю назвою мала б викликати у слухачів асоціацію з романом М. Зряхова «Битва росіян з кабардинцями, або Прекрасна магометанка, що вмирає на труні свого чоловіка». Цей роман, підданий жорсткій оцінці критиків, став символом лубочної літератури, але мав колосальну популярність у невибагливого читача. Ймовірно, використовуючи такий «маркер» вульгарності, І. Сац хотів посилити сатиричний ефект «Східних солодошів», де він блискуче викрив оперні штампи тогочасної орієнталістики.

Гучний успіх у публіки мала опера І. Саца «Не хвалися, йдучи на рать», де автор висміяв «великоруські» традиції російської опери. Вистави проходили при повному аншлагу. Чутки про оперу дійшли до царя, який забажав її подивитися. За протоколом імператор не міг з'являтися у таких «сумнівних» місцях, як театр-кабаре «Криве дзеркало». Тож трупу було запрошено до Царського Села. Опера зажила настільки скандальної слави, що за вказівкою царя на виставі могли бути присутніми лише чоловіки. Цікаво, що єдиному митцеві, з числа причетних до постановки, якому було відмовлено у допуску до царського театру з огляду на єврейське походження — це й був автор опери І. Сац (попри те, що у студентські роки у Києві композитор прийняв православ'я). Імовірно, заборона появи І. Саца у резиденції царя була також обумовлена його участю у демократичному русі та зв'язках з революціонерами (М. Бауман, В. Бонч-Бруєвич та ін.). У музичному матеріалі опери «Не хвалися...» можна простежити пародіювання окремих фрагментів опер М. Римського-Корсакова, О. Бородіна та ін., а у тексті лібрето — сатиричний погляд на «квасний» патріотизм, чорносотенний націоналізм «Союзу руського народу» з його монархічними, націоналістичними та антисемітськими ідеями тощо. У цьому контексті «Не хвалися...» є віддзеркаленням ставлення І. Саца до навколишньої дійсності, адже, як зазначив сам композитор, він *створив пародію* «не стільки на російську оперу, скільки на “руський дух”» (Євреїнов, 2005, с. 254). Певним чином ця опера І. Саца відобразила настрої, котрі вирували у суспільстві й згодом вилились у соціальний вибух, що призвів до жовтневого перевороту й руйнації Російської імперії.

Підбиваючи підсумки дослідження, можна дійти *висновку*, що музично-театральне мистецтво посідало вагоме місце у життєтворчості І. Саца. Набувши досвіду музиканта-інструменталіста, хорового диригента, організатора музичного життя, театального критика та композитора, Ілля Сац був уповні підготовлений для діяльності у сфері театру як синтетичного виду мистецтва. Вже першою своєю театальною роботою — музикою до «Смерті Тентажіля» М. Метерлінка — І. Сац опосередковано вплинув на розвиток театального мистецтва: спостереження режисера постановки В. Мейерхольда під час співпраці з композитором стали поштовхом до мистецьких пошуків, що вилились у розробку системи театальної біомеханіки. За шість років (1906–1912) співпраці з МХТ митець заклав підвалини нового музичного жанру — музика для драматичної вистави. Вершина-

ми музично-театральної творчості І. Саца стали композиції до вистав, створених разом з К. Станіславським та Л. Сулержицьким. Проблема творчого тріумвірату К. Станіславський — І. Сац — Л. Сулержицький потребує поглибленого вивчення з огляду на певну «канонізацію» радянським театрознавством постаті К. Станіславського, що обумовило відхід на другий план досягнень багатьох близьких до останнього митців. Але саме завдяки співпраці Л. Сулержицького та І. Саца, яку скеровував К. Станіславський, у МХТ були здійснені постановки, на яких відбувалося випробовування положень системи К. Станіславського: «Драма життя», «Життя Людини», «Гамлет» та «Синій птах» — мистецька вершина згаданого тріумвірату. Долучившись до діяльності МХТ, І. Сац створив музику до вистав, які окреслили нові шляхи розвитку театального мистецтва. Завдяки цьому І. Сац увійшов до пантеону діячів світової театральної культури. Комедійно-сатиричну складову свого композиторського хисту І. Сац продемонстрував у операх-пародіях, де, окрім яскравих й майстерно зроблених зразків музично-драматичної творчості, він першим серед композиторів-сучасників запропонував публіці безжальну сатиру на сучасне йому російське суспільство.

*Перспективи подальших досліджень* поставленої проблематики можуть бути спрямовані на виявлення особливостей творчої діяльності композитора І. Саца і режисера Л. Сулержицького у МХТ; слід приділити увагу вивченню музичної діяльності І. Саца на Чернігівщині, де він часто гастролював як віолончеліст — учасник музичних збірань; маловивченою сферою життєтворчості І. Саца й досі залишається його фольклорно-етнографічна робота зі збору народних пісень та вивчення традиційних народних музичних інструментів, що її композитор здійснював у фольклорних експедиціях у містечках Чернігівської губернії та Гомельського повіту Могильовської губернії; впорядкування потребує публіцистичний доробок митця; має бути здійснена розробка заходів щодо вшанування імені І. Саца на Чернігівщині, з якою він був пов'язаний уродовж усього життя.

#### Джерела та література

- Бадалов, О. (2018). Жизнетворчество Ильи Саца в отечественном культурном пространстве начала XX века. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Одиннадцятої Міжн. наук.-творчої конф.*, м. Київ, 12 квітня 2018 р.; за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ. С. 41-43.
- Євреїнов, Н. (2005). *Оригинал о портретистах*. Москва: Совпадение. 398 с.



- Жигалова, К. (2019). *Il'ya Sats v konteksti ukrainskoi ta svitovoi kul'tury. Vnesok u zberezhennia folklornoi spadshchyny Chernihivshchyny*. URL: <http://bluebird.novascena.org/proekti> (дата звернення: 14.12.2020).
- Зозуля, Е. (1922). Илья Сац: к десятилетию со дня смерти. Театр и музыка. №10. С. 167-169.
- Илья Сац: *Из записных книжек*. Воспоминания современников (1968). Сост. и ред. Н. Сац. Москва: Сов. композитор. 239 с.
- Логинова, В. А. (2008). *О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля: В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский*. Автореф. дис. <...> канд. иск.: 17.00.02. Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва. 22 с.
- Мейерхольд, В. Э. (2010). *Наследие*. В 3-х т. Т. 3. Студия на Поварской. Май–декабрь 1905. Москва: Новое издательство. 791 с.
- Панова, Ж. В. (1994). *Илья Сац – композитор на театре* (Художник в зеркале «Серебряного века»): автореф. дис. <...> канд. иск.: 17.00.02. Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва. 24 с.
- Пушина, Н. Б. (2005). *Г. А. Пахульский – композитор, пианист, педагог*. автореф. дис. <...> канд. иск.: 17.00.02. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва. 28 с.
- Соломонова, О. (2010). «Королевство кривых зеркал» (Ещё один черновильский парадокс, или Об операх-пародиях Ильи Саца). *Научовий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 89, 627-645 с.
- Станиславский, К. (2009). *Моя жизнь в искусстве*. Москва: АСТ Зebra Е. 604 с.
- Сулержицкий, Л. А. (1970). Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. *Воспоминания о Л. А. Сулержицком*. Москва: Искусство. 707 с.
- Чередниченко, О. В. (2008). *Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції*. Автореф. дис. <...> канд. мист.: 17.00.03. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 18 с.
- Zhyhalova, K. (2019). *Il'ya Sats v konteksti ukrainskoi ta svitovoi kul'tury. Vnesok u zberezhennia folklornoi spadshchyny Chernihivshchyny* [Il'ya Sats in the context of Ukrainian and world culture. Contribution to the preservation of the folklore heritage of Chernihiv region]. URL: <http://bluebird.novascena.org/proekti> (access date: 14.12.2020) [in Ukrainian].
- Zozulya, E. (1922). Il'ya Sac: k desyatiletiyu so dnya smerti Ilya Sats: on the tenth anniversary of his death [Il'ya Sats: on the tenth anniversary of his death]. In: *Theatre and music*. Issue 10. Pp. 167–169. [in Russian].
- Il'ya Sats: From notebooks. Memories of contemporaries* (1968). [Il'ya Sats. Iz zapisnykh knizhek. Vospominaniya sovremennikov]. Compiled and ed. by N. Sats. Moscow: Sov. compozitor. 239 p. [in Russian].
- Lohynova, V. A. (2008). *O muzykalnoi kompozitsyy nachala XX veka: k probleme avtorskogo stilia: V. Rebykov, N. Cherepnyin, A. Stanchynskiy* [About the musical composition of the early 20<sup>th</sup> century: on the problem of the author's style: V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinsky]: abstract of thesis dis. <...> cand. of Art History: 17.00.02. Gnessin Russian Academy of Music. Moscow. 22 p. [in Russian].
- Mejerhol'd, V. Je. (2010). *Nasledie*. V 3-h t. T. 3. Studija na Povarskoj. Maj–dekabr' 1905 [Heritage. In 3 volumes T. 3. Studio in Povarskaya. May – December 1905]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. 791 p. [in Russian].
- Panova, Zh. V. (1994). *Il'ja Sac – kompozitor na teatre (Hudozhnik v zerkale «Serebrjanogo veka»)* [Il'ya Sats – composer at the theater (Artist in the mirror of the Silver Age)]: abstract of thesis dis. <...> cand. of Art History. Gnessin Russian Academy of Music. Moscow. 24 p. [in Russian].
- Pushyna, N. B. (2005). *H. A. Pakhul'skiy – kompozitor, pyanyst, pedahoh* [G. A. Pakhulsky – composer, pianist, teacher]: abstract of thesis dis. <...> cand. of Art History: 17.00.02. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow. 28 p. [in Russian].
- Solomonova, O. (2010). *Korolevstvo krivykh zerkal (Ob operah-parodijah Il'i Saca)* [Kingdom of Crooked Mirrors (On operaparodies of Il'ya Sats)]. In: *Scientific Bulletin of NMAU named after P. I. Tchaikovsky*. Issue 89, 627–645 pp. [in Russian].
- Stanylavskiy, K. (2009). *Moia zhizn v iskusstve* [My life in the Art]. Moscow: AST Zebra E. 604 p. [in Russian].
- Sulerzhitskiy, L. A. (1970). *Povesty i rasskazy. Staty y zametky o teatre. Perepyska*. [To lead stories. Articles and notes about a theatre. Correspondence]. *Memories of L. A. Sulerzhitskiy*. Moscow: Iskusstvo. 707 p. [in Russian].
- Cherednychenko, O. V. (2008). *Fortepianna tvorchist S. Bortkevycha v svitli klasyko-romantichnoi tradytsii* [S. Bortkevich's piano works in the light of the classical-romantic tradition]: abstract of thesis dis. <...> cand. of Art History: 17.00.03. Kharkiv State I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. 18 p. [in Ukrainian].

## References

- Badalov, O. (2018). *Zhyznetvorchestvo Ylly Satsa v otechestvennom kulturnom prostranstve nachala XX veka* [Il'ya Sats's Life Creativity in the Russian Cultural Space of the Beginning of the 20th century]. In: *Cultural-and-artistic environment: creativity and technology: Materials of the Eleventh International Scientific and Creative Conference*, Kyiv, April 12, 2018 / for the general ed. K. I. Stanislavskaya. Kyiv: NAKKKiM. Pp. 41-43 [in Russian].
- Evreinov, N. (2005). *Original o portretistah Original about portrait painters* [Original about portrait painters]. Moscow: Sovpadenie. 398 p. [in Russian].

*Oleh Badalov*

**Music-and-theater art as a component of life creativity by I. A. Sats**

**Abstract.** The article examines the musical-and-theatrical creativity by the outstanding representative of the Silver Age, the second-tier composer I. Sats in the context of the socio-cultural space of the early 20<sup>th</sup> century. Based on the study of the peculiarities of the creative process by I. Sats as a composer of the Moscow Art Theater, his contribution to the development of theatrical art is revealed; it was found that the appearance of parody-operas by I. Sats is due to both the peculiarities of the development of musical culture and the socio-political state of the development of society at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Ilya Sats' creativity, music for a dramatic performance, a parody-opera, the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

*Альмувайл Фадель,*  
доктор філософії в галузі педагогічних наук,  
доцент Вищого інституту драматичного  
мистецтва, м. Сальмія, Кувейт

*Fadel Almuvail,*  
Ph. D. in industry of pedagogical sciences  
associate professor of the Higher institute  
Dramatic arts, Kuwait, Salmiia

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ В АЛБАНІЇ ТА ТУРЕЧЧИНІ

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню сучасного стану і тенденцій розвитку театральної освіти в Албанії (одній із країн «мусульманської Європи») та Туреччині. Уперше проаналізовано освітні програми з акторської майстерності у вищих театральних навчальних закладах Албанії та Туреччини в перші десятиліття XXI ст. На основі дослідження навчальних програм закладів вищої освіти виявлено, що в сучасній системі театральної освіти Албанії та Туреччини важлива увага приділяється розробці методики навчання на основі інноваційної концепції театру, що переплітається з наукою, поєднуючи міжнародні та національні цінності.

**Ключові слова:** театральна освіта, Албанія, Туреччина, мусульманські країни, акторська майстерність, освітні програми.

**Постановка проблеми та її актуальність.** У сучасному світі значну роль відіграють всеохопні процеси загальноосвітньої інтеграції. Вони стали найбільш важливим об'єктом для вивчення в різних наукових галузях, включаючи культурологію, мистецтвознавство, театрознавство і педагогіку. Інтеграційні процеси охоплюють дедалі більшу кількість держав, зокрема країни мусульманського світу, для яких пошук варіантів взаємодії світових інновацій з традиціями ісламської культури наразі розглядається як перспективний напрям подальшого розвитку.

Активні глобалізаційні процеси початку XXI ст. призвели до суттєвих трансформацій у багатьох галузях життя населення мусульманських країн Європейського континенту. Найяскравіше процеси модернізації мусульманського світу отримали відображення в Туреччині та Албанії. Під тиском європейської акультурації суттєві новації проявилися зокрема і в театральній освіті.

Актуальність проблеми визначається недостатнім станом дослідження сучасними науковцями театральної освіти у мусульманських країнах Європи та на Балканах на початку XXI ст.

**Мета статті** — виявити особливості розвитку театральної освіти початку XXI ст. на Балканах (на прикладі Албанії та Туреччини).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Різноманітні аспекти проблематики розвитку мусульманського театру та театральної освіти в мусульманських країнах отримали висвітлення у наукових публікаціях Х. Альхаджрі «Ісламський театр те'зіє: шлях до Європи» (2021), Н. Бунахай «Пороги відмінностей: переглянути арабсько-мусульманський театр» (2016), М. Наджар «Викладання близькосхідного театру: створення, виклики та нагороди» («Teaching middle eastern theater: creation, challenges and rewards») (2020), Б. Рахімі «Театр на Близькому Сході: між перформансом і політикою» («Theater in the Middle East: Between Performance and Politics») (2020), А. Хінда «Захист арабсько-мусульманського театру» (2018), Н. Текерек «Огляд театральної освіти в Туреччині та випускники» («An overview of theatre education in turkey and alumni») (2007), Е. Халала та Е. Дече «Драматичний клуб: творча, виконавська, багатодисциплінарна та культурна лабораторія в університету Тирани» («Drama Club: A



Creative, Performing, Multidisciplinary and Cultural Laboratory in Tirana University») (2014), А. Хельвачі «Практика навчання голосу «зразок університету Улудаг» в університетах, які надають театральну підготовку в Туреччині» («Voice training practices “Uludağ University sample” in universities providing theatre training in Turkey») (2020) та ін. Зокрема дослідниками розглянуто питання еволюції та сучасних кроскультурних трансформацій ісламського театру те'зіє; необхідність переосмислення арабсько-мусульманських театральних практик; проаналізовано деякі особливості театральної освіти в Туреччині другої половини 2000-х — 2010-х рр., розглянуто специфіку викладання дисципліни «Арабсько-американський театр» в університетах Сполучених Штатів Америки, досліджено «драматичний клуб» у контексті албанської університетської системи та ін. Отже, констатуємо на основі історіографічного аналізу посилення наукового інтересу до сучасного стану та перспектив розвитку театру в мусульманських країнах, водночас можемо зазначити недостатньо висвітлені питання, пов'язані з трансформацією навчального процесу відповідно до розвитку театрального мистецтва початку ХХІ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Балкани являють собою точку дотику різних цивілізацій, що відображується на всіх галузях діяльності балканських держав, які схильні до взаємодії з тими чи іншими країнами, котрі належать до різноманітних цивілізаційних зон, відповідно до приналежності їх до римо-католицького, православного або ісламського світу.

Цивілізаційні зміни балканського півострова засвідчують реалізацію в його межах певного проєкту ісламського світу, в який входять держави, що мають на своїй території релігійні спільноти балканських мусульман.

Іслам вельми поширений на території Балкан, які завжди відрізнялися складною етноконфесійною картиною. На думку дослідників, висока народжувальність у мусульман, криза традиційних європейських суспільств і фрагментація християнського світу визначають сучасні міжнародні відносини в регіоні (Ананьев, 2013, с. 10). Однією з найбільш актуальних наразі лишається проблема сумісності європейських цінностей та ісламу в різноманітних галузях людського життя, зокрема галузі театрального мистецтва й освіти. Відповідно до першої точки зору у фокусних зонах відбувається зіткнення цивілізацій, а друга робить акцент на поширенні ідей толерантності та мультикультуралізму, що сприяють зближенню цивілі-

зацій (екстраполюючи на театральну освіту). Що стосується Туреччини, іслам в ній багато в чому є символом національної самоідентифікації та історичних традицій, тому напрямок розвитку театральної освіти має кілька шляхів, безпосередньо пов'язаних зі вступом в Європейський союз і відновленням позицій Османської імперії.

У цьому дослідженні термін «мусульманська Європа» застосовано для позначення мусульманських країн на Балканах — Албанії, Боснії та Герцоговини, частини Північної Македонії й Чорногорії, Косово — громади яких складаються переважно з корінних білих європейців мусульманської віри (Океу, 2007, с. 5).

Багатовимірною та динамічною театральною освітою, що охоплює багато галузей мистецтва, є довготривалою і вимагає напруженої роботи в поєднанні з наукою. Під час освітнього процесу одним із найважливіших моментів є те, що виконавець повинен навчитися ефективно використовувати своє тіло як природний інструмент для зовнішньої репрезентації внутрішніх переживань (Ezici, 2008, с. 113).

Серед усіх мусульманських країн Туреччина є єдиною країною, в якій візуальні види мистецтва набули найбільшого розвитку, отримавши з часом сценічні форми та певні закони (зокрема йдеться про народний театр меддах, ляльковий театр, театр тіней, народну гру Ортаюну). Дослідники пов'язують цей факт з географічною близькістю Туреччини до Європи та активним розвитком економічних зв'язків із Заходом (Капац, 1995, с. 3).

Історія театральної освіти в Туреччині як професійної дисципліни почалася 27 жовтня 1914 р. із заснування консерваторії в муніципалітеті Стамбула, відомої як Дарулбедаїї (Dârûlbedâyi) або Дарул-бедаїї-і Османі (Dârû'l-bedâyi-i Osmânî). З проголошенням демократії, завдяки політиці Ататюрка в галузі культури і мистецтв, значно підвищилася роль усіх видів мистецтв та було засновано багато навчальних закладів, які на сучасному етапі продовжують діяльність у формі консерваторій, а також у рамках факультетів або приватних університетів.

У 1968 р. у Стамбулі відбувся перший випуск приватного навчального закладу, який займається підготовкою кадрів для національного турецького театру — театральної школи заснованої Мухсіном Ертугрулом, де викладається акторська майстерність, режисура, історія мистецтв, а особлива увага приділяється вивченню традицій турецького театру. Окрім того, відбувається підготовка театральних кадрів у Стамбульській та Анкарській

консерваторіях, Театральному інституті при Анкарському університеті та ін. Загалом у Туреччині діють 22 театральні школи — у Стамбулі, Анкарі, Ізмірі, Ескішехірі, Кон'є, Адані, Ерзурум, Іспарті, Чанаккалі, Коджаелі, Бурсі, Вані, Орду, які представляють шість різних типів структуризації (Tekerek, 2007, с. 5):

- кафедра акторської майстерності, сценарної майстерності та історії і теорії театру;
- кафедра сценічного мистецтва факультету образотворчого мистецтва, яка складається з відділів акторської майстерності, драматургії та сценічного мистецтва;
- театральні кафедри, що складаються з акторського та режисерського відділів мистецтва;
- кафедра історії й критики театру, пов'язана з факультетом літератури;
- кафедра сценічного декорування та костюма факультету образотворчого мистецтва Університету образотворчого мистецтва;
- акторські кафедри консерваторії, які забезпечують акторську підготовку за напрямом «Виконавське мистецтво, театр та акторська майстерність» (Helvacı, 2014, с. 3418).

Наприклад, в університеті Улудаг на факультеті образотворчого мистецтва в 2007 р. засновано кафедру виконавського мистецтва. Навчальні програми, розроблені відповідно до оригінальної, інноваційної концепції театру, що переплітається з наукою, поєднуючи міжнародні та національні цінності, розраховані на чотири роки навчання.

Місією кафедри є виховання митця сцени, який «цінує досягнення загального з національного і майстерно володіє професійними засобами виразності, принципом колективної роботи, усвідомлює тісний зв'язок театру і життя, світу, суспільства і людини, готовий розвивати свій світогляд, творчу силу, інтелектуальний та емоційний фон і сам має тісні стосунки із суспільством» (Helvacı, 2014, с. 3418).

По завершенню чотирирічної програми студенти отримують ступінь бакалавра в галузі акторської майстерності. Усі студенти повинні пройти мінімум 70% теорії та 80% практики, щоб скласти підсумковий іспит. Студенти складають мінімум один семестровий іспит (оцінка за нього на 50% складається за практичні заняття під час навчання) та один випускний іспит з кожного предмету (максимальна кількість балів — 100, а мінімальна — 50 балів за кожен іспит).

Кафедра здійснює навчання за напрямами:

- робота актора, режисера, помічника режисера в приватних театрах і театрах, що фінансу-

ються державою; акторська гра в театральних виставах, кінофільмах і рекламних роликах;

- керування культурною та мистецькою діяльністю в органах місцевого самоврядування, організаціях, пов'язаних з міністерством культури та туризму (культурний менеджмент);

- навчальна драма в освіті та ігровій діяльності в навчально-виховних закладах, закладах народної освіти, приватних навчальних закладах;

- читання лекцій з акторської майстерності, проведення майстер-класів та викладання на акторських курсах;

- театральна критика.

Вища освіта в Албанії має унітарний характер — немає відмінностей між вищою професійною освітою та освітою, орієнтованою на дослідження. Всього в країні діє 39 вищих навчальних закладів (14 державних і 25 приватних), які контролюються Агентством із забезпечення якості вищої освіти (Agjencia e Sigurimit të Cilësisë në Arsimin e Lartë (ASCAL) (Halili, Doçe, 2020, с. 4499).

Головним навчальним закладом країни, який надає вищу освіту в галузі мистецтва, є Університет мистецтв Албанії. Заклад було засновано в 1996 р. як Вищий інститут мистецтв, а до його структури входили Тиранська державна консерваторія, Вища школа образотворчих мистецтв та Акторська школа «Александра Моїссі» («*Shkollën e Lartë të Aktorëve "Aleksandër Moisiu"*»). Нині в університеті при факультеті сценічного мистецтва діє кафедра акторської майстерності — теорії мистецтва та кафедра режисури, естради, хореографії і дизайну.

Навчальна програма «Акторська майстерність» реалізується за двома циклами, наприкінці яких видається Диплом бакалавра акторської майстерності (триває три роки і містить 180 кредитів) і диплом магістра мистецтв з акторської майстерності й педагогіки (два роки навчання зі 120 кредитами). Метою програми є ознайомлення студентів із вимогами та методикою роботи для всебічної професійної акторської підготовки, що передбачає опрацювання та засвоєння на високому рівні складових елементів мистецтва інтерпретації, методології створення образу, способу роботи з усіма елементами акторської майстерності. Серед навчальних дисциплін студентам читають теорію драми, історію театру, історію та психологію мистецтв, естетику, культуру мови, психодраматичний театр, теорію акторської майстерності, техніку сценічного мовлення, монологічну інтерпретацію, фізичну культуру, сценічний рух, та-

нець, сценічний бій, фехтування, пантоміму, акробатику тощо. (Universitetit të Arteve, 2022).

Дослідники акцентують, що характерною рисою навчального процесу в театральних закладах Албанії є органічне поєднання індивідуального, соціокультурного та образно-асоціативного підходу, враховуючи можливості кожного студента, його особистісного емоційного складу, формуючи інтерес до соціальної значущості діяльності, історичної та культурологічної складової сценічних творів, поєднуючи процеси сприйняття, репрезентації та відтворення, безпосередньо пов'язані з розвитком мислення, художньо-естетичного смаку та сценічної уяви (Halili, Doçe, 2020, с. 4500).

Працевлаштування випускників реалізується шляхом інтеграції в албанський сценічний рух через театри Тирани та інших міст. Іншими аспектами є участь у приватних або державних театральних компаніях, які реалізують різноманітні мистецькі проекти на албанській сцені чи за межами Албанії; державне управління на місцевому та національному рівнях, що допомагає керувати театральним рухом чи різними культурно-театральними заходами.

**Висновки.** Динамічний характер сучасного життя зумовлює високі вимоги до розвитку професійних компетенцій у майбутніх театральних діячів, а також формування їх особистісних та соціально-значущих якостей у процесі навчання.

Навчальний процес у вищих навчальних закладах театральної освіти Албанії та Туреччини станом на початок третього десятиліття XXI ст. спрямований на активну самореалізацію майбутніх театральних діячів у тісному співробітництві один з одним та педагогами в умовах спеціально організованого з використанням засобів театральної педагогіки середовища, що забезпечує участь студента в сценічній дії. У театральних закладах Албанії, як одній з країн «мусульманської Європи», навчальний процес побудований на комплексному підході, що полягає в поєднанні індивідуального, соціокультурного та образно-асоціативного аспектів, врахуванні індивідуальних особливостей студентів. Його метою є формування у студентів інтересу до соціальної значущості майбутньої професії, поглиблення розуміння історичної та культурологічної складової театральних постановок.

Театральна освіта в країнах мусульманської Європи та Туреччині вимагає подальшого дослідження, зокрема у контексті провідних тенденцій розвитку європейського та євроазійського театру

початку XXI ст., особливостей прояву ісламу в системі вищої театральної освіти.

### Бібліографія

- Альхаджрі, Х. (2021). Исламський театр те'зіе: шлях до Європи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. № 4(2). С. 88-108.
- Ананьев, А. Г. (2013.). Исламский фактор на Балканах: современные тенденции и вектор развития. *Исламоведение*. № 4. С. 9-17.
- Капац, А. (1995). *Значение системы К.С. Станиславского для практики современного турецкого театра (работа актера над образом)* : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Москва. 26 с.
- Bounahai, N. (2016). Thresholds of Difference: The Arab-Muslim Theatre Revisited. In Najib Mokhtari (ed.) *Decentering Patterns of Otherness: Towards an Asymmetrical Transcendence of Identity in Postcolonial MENA*. UIR Press. Pp. 110-156.
- Departamenti Aktrim – Teori Arti. *Universitetit të Arteve*. URL : <http://uart.edu.al/index.php?page=faq&id=661&niveli=70> (дата звернення : 12 березня 2022).
- Ezici, T. (2008). Theatre education and contemporary opening outs. *Theatre Research Journal*, 26. Pp. 108-116.
- Halili, E., Doçe, E. (2020). Drama Club: A Creative, Performing, Multidisciplinary and Cultural Laboratory in Tirana University. *Universal Journal of Educational Research*. Vol. 8. No. 10. Pp. 4498-4506. DOI: 10.13189/ujer.2020.081017.
- Helvacı, A. (2014). Voice training practices «Uludağ University sample» in universities providing theatre training in Turkey. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Vol. 116. Pp. 3417-3421.
- Hinda, A. (2018). Arab-muslim theatre defended. *Sinestesiaonline/ Il Parlaggio online*. n. 22. VII. Gennaio. Pp. 25-64.
- Najjar, M. (2020). Teaching middle eastern theater: creation, challenges and rewards. In Rahimi B. Ed. *Theater in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press. Pp. 23-42. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx8b7k2> [in English].
- Okey, R. (2007). *Taming Balkan Nationalism*. Oxford University Press. 346 p.
- Rahimi, B. (Ed.) (2020). *Theater in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press [in English].
- Tekerek, N.(2007). An overview of theatre education in turkey and alumni. *Tiyatral İstanbul Journal*, 1 (5). Pp. 87-99.

### References

- Alhajri, H. (2021). Islamskiy teatr teziye: shliakh do Yevropy [Islamic Theater: The Road to Europe]. *Bulletin of the Kyiv National University of Cultures and Arts. Series: Performing Arts*, no. 4 (2). Pp. 88-108 [in Ukraine].
- Ananiev, A. G. (2013.). Islamskiy faktor na Balkanah: sovremenyie tendentsii i vektor razvitiy [Islamic factor in the Balkans: current trends and development vector]. *Islamic studies*. No. 4. Pp. 9-17 [in Russian].
- Капач, А. (1995). *Znachenye systemy K.S. Stanislavskoho dlia praktyky sovremennoho turetskoho teatra (rabota aktera nad obrazom)* [The value of the K.S. Stanislavsky for the practice of modern Turkish theater (the work of an actor on the image)] : author. dis. cand. Art history: 17.00.01. Moscow [in Russian].
- Bounahai, N. (2016). Thresholds of Difference: The Arab-Muslim Theatre Revisited. In Najib Mokhtari (ed.) *Decentering Patterns of Otherness: Towards an Asymmetrical Transcendence of Identity in Postcolonial MENA*. UIR Press. Pp. 110-156 [in English].

- Departamenti Aktrim - Teori Arti. *Universitetit të Arteve*. URL : [http://uart.edu.al/index.php?page=faqe&id=661&nive-  
li=70](http://uart.edu.al/index.php?page=faqe&id=661&nive-<br/>li=70) [in Albanian]. Ezici, T. (2008). Theatre education and contemporary opening outs. *Theatre Research Journal*, 26. Pp. 108-116 [in English].
- Halili, E., Doçe, E. (2020). Drama Club: A Creative, Performing, Multidisciplinary and Cultural Laboratory in Tirana University. *Universal Journal of Educational Research*. Vol. 8. No. 10. Pp. 4498-4506. DOI: 10.13189/ujer.2020.081017 [in English].
- Helvacı, A. (2014). Voice training practices «Uludağ University sample» in universities providing theatre training in Turkey. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Vol. 116. Pp. 3417-3421 [in English].
- Hinda, A. (2018). Arab-muslim theatre defended. *Sinestesieonline/ Il Parlaggio online*. n. 22. VII. Gennaio. Pp. 25-64 [in English].
- Najjar, M. (2020). Teaching middle eastern theater: creation, challenges and rewards. In Rahimi B. Ed. *Theater in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press. Pp. 23-42. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx8b7k2> [in English].
- Okey, R. (2007). *Taming Balkan Nationalism*. Oxford University Press [in English].
- Rahimi, B. (Ed.) (2020). *Theater in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press [in English].
- Tekerek, N. (2007). An overview of theatre education in turkey and alumni. *Tiyatral İstanbul Journal*, 1 (5). Pp. 87-99 [in English].

**Fadel Almuvail**

### **Current trends in theater education in Albania and Turkey**

**Abstract.** The article is devoted to the study of the current state and trends in the development of theater education in Albania (one of the countries of “Muslim Europe”) and Turkey. For the first time the educational programs on acting in the higher theatrical educational establishments of Albania and Turkey in the first decades of the XXI century are analyzed. Based on a study of higher education curricula, the modern theater education system of Albania and Turkey pays great attention to the development of teaching methods that organically combine the traditions of Islamic theater culture and leading innovative areas of European theater.

**Keywords:** theater education, Albania, Turkey, Muslim countries, acting skills, educational programs.

# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА





*Журавльова Тетяна Василівна*,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
кафедри кінознавства Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Tetiana Zhuravliova*,  
Ph. D. in Art Criticism, a senior research fellow of  
cinematology Department. Kyiv National  
I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University, Kyiv

## ПРОПАГАНДА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ 1930-х РОКІВ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

**Анотація.** Завданням статті є аналіз пропагандистських тенденцій в кінематографі СРСР 1930-х років крізь призму гендерних стереотипів. На думку авторки, жіночі образи дають можливість яскравіше простежити динаміку соціокультурних процесів, які формували основні ідеологеми соціалістичного реалізму. Також зміни в соціально-політичному житті радянського суспільства в зазначений період зумовлювали трансформації уявлення про гендерні ролі, а також про моделі статевої поведінки, які могли бути продемонстровані на радянському екрані.

**Ключові слова:** пропаганда, гендер, жінка, українське радянське кіномистецтво, тоталітаризм.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Вплив гендерних моделей соціальної поведінки на екранні мистецтва, а також зворотний процес — формування соціальних стереотипів через екранні образи — є основною проблемою статті. В українському кінознавстві це питання недостатньо вивчене. Зосередження уваги на жіночих образах в кінематографі суголосне новітнім соціальним гендерним запитам суспільства. Акцентування уваги на пропагандистських меседжах, які здатні впливати на суспільну думку та на громадянську позицію, також додає дослідженню актуальності.

**Мета дослідження** — визначити особливості репрезентації жіночих образів у ігровому кінематографі СРСР періоду 1930-х років. Виявити елементи пропаганди, а саме просування у широкий загал певних ідеологічних установок через жіночі персонажі. Чоловічі персонажі розглядатимуться в контексті соціальних і культурних трансформацій поняття «жіночності» в пропагандистських меседжах радянського екрана в зазначений період.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вплив тоталітарної ідеології на кінематографічну

образність проаналізовано у статті Барабаш К. На порівняльній характеристиці радянської та нацистської систем авторка робить висновок про подібність сюжетних схем у стрічках СРСР та Німеччини 1930-х років. Тоталітарне мистецтво тяжіло до стереотипів, що спонукало режисерів надавати перевагу масовому кінематографові. У простих, доступних, часто видовищних формах таке мистецтво просувало пропагандистські ідеї, зокрема, персонажі часто відмовлялися від особистого на користь суспільних інтересів.

Зміни у правовому та соціальному становищі жінок в СРСР, у 1920–1930-ті роки та вплив радянської ідеології на уявлення про жіночу красу розглянуто в дослідженні Ігнатенко І. Критичною рефлексією щодо мистецтва соціалістичного реалізму позначені праці Мусянко О.

Роль образу жінки в радянському кіномистецтві тоталітарної доби, зміни уявлення про жіночність, а також особливості демонстрації на екрані інтимного, приватного життя розглянуто в працях Дашкової Т., Булгакової О. та Бородіної А.

**Виклад основного матеріалу.** Предметом пропонованого дослідження є концепт «жінка» в соці-

окультурному контексті тоталітарного мистецтва. Акцентуватимуться ті жіночі образи, які несли позитивний сенс, тобто у річищі пропагандистських ідей вони набували стуктуротворчого засобу.

У статті зосереджено увагу на українських стрічках тоталітарної епохи — вітчизняний екран у цей період був залежним від загальнорадянських культурних ідеологем 1930-х років. Та навіть ці ідейні, політичні чи соціальні установки в свою чергу мали спільні ознаки з тоталітарним мистецтвом інших країн, приміром, тої ж Німеччини часів Гітлера.

Кіно тоталітарної епохи в усіх країнах в усі часи має одну головну спільну ознаку: воно було спрямоване на завоювання глядацьких мізків на користь певної ідеології. Як правило, основа будь-якого фільму тоталітарної епохи — протиставлення «свій — чужий», «друг — ворог», «герой — зрадник». Розподіл героїв за такими ознаками завжди базується на превалюванні надцінної ідеї над особистістю. Ідея може бути будь-якою, але вона завжди важливіша за людину (Барабаш, 2021).

Жіночий образ у кінопропаганді тоталітаризму конструє екранну реальність, яка виходить за межі власне мистецтва і стає частиною реальності соціальної. На довгі роки саме екранні образи героїнь заміщували в соціальній свідомості реальні жіночі типи, закарбовуючи мистецькі образи як достовірні історичні прототипи.

Авторка у цьому дослідженні не відділяє соціальне значення понять «чоловіче» та «жіноче» від їхніх біологічних статевих відмінностей. Акцентуючи увагу на різниці в соціальних функціях чоловіка та жінки (принаймні декларованих у радянській суспільній думці), простежимо особливості відтворення цих відмінностей у формах і стереотипах пропагандистського мистецтва. Візьмемо для аналізу фільми на так звану тему колгоспної праці, доволі актуальну для всього радянського кіно тоталітарного періоду.

Людина села ще в дозвуківий період у радянському кіно виокремлюється в особливий культурологічний феномен. Щоб наголосити негативні сторони «патріархальної сільської свідомості», застосовуються засоби невербального характеру. Зокрема можна навести різноманітні приклади суто жестового відтворення «ексцентричного образу “сільського ідіота”»: впізнавані техніки Чапліна, як-то величезні валянки зі шкарпетками назовні, також селянина часто зображають інфантилізованою особою, з великими руками, які ще більше видовжені рукавицями на резинках (Булгакова, 2005, с. 153).

Сільське як безглузде, некультурне, нецивілізоване начало просувається в радянській культурі опозицією до культури урбаністичної. Недаремно сільського жителя часто зображають у міському середовищі, в якому він губиться, і від того ще більш комічними та неоковирними видаються його манери. Зрештою сільський персонаж стає опонентом міському жителю, але особливого класу — пролетаря. Інфантильного селянина місто за допомогою кіно вчить, як митися під душем, як правильно переходити вулицю, сідати в трамвай, пересуватися в натовпі тощо, а також як знайомитися із дівчиною, навіть як цілуватися (Булгакова, 2005, с. 149). Тобто створюється суспільне уявлення про місто як осередок правильного, єдино прийняттого життя. Де навіть кохання відмінне від «дикого», архаїчного сільського. Тут можна згадати стрічку 1928 року «Баби рязанські» (реж. О. Преображенська, Совкино), в якому йшлося хоч і про події дореволюційного життя, але традиції вочевидь були ще знайомими глядачам, адже фільм користувався великою популярністю серед радянського глядача. Мовилось про давні звичаї так званого снохацтва — співжиття свекра з невісткою. У фільмі ці стосунки мали характер винятковий, який засуджувався спільнотою (молода жінка накладає на себе руки після народження дитини від згвалтування свекром).

Мешканець села позиціонується в кіно СРСР також як потенційно ворожий новому устрою елемент. Агітаційний фільм С. Ейзенштейна «Старе й нове» (1929 р., Совкино) просував радянську ідеологію щодо села з першого титру — вислову В. Леніна «Нам необхідно нашу країну із країни аграрної перетворити на країну індустріальну». Нині можемо зауважити, що режисер змальовує сцену «весілля» племінного бичка Фомки і сільської корови з доволі саркастично переосмисленим фрейдистським підтекстом, проводячи паралель між природними потребами свійських тварин з інтимними стосунками сільської спільноти. Щоб набути нових ознак, ці прості, «природні» люди мусять проти ініціацію — перетворення «з людини природи», «землі» на людину цивілізації, за улюбленою метафорою часу — «сталеві» людини. З простої, мужиком битої баби — в утопічного андрогіна, зливаючись у фіналі фільму зі своїм «залізним конем» і стаючи абсолютно невпізнаною у шкіряних крагах та окулярах-фарах...» (Раку, 2014, с. 143). Так героїня стрічки, сільська жінка, Марфа Лапкіна, непоказна, з дійсно дикунською пластикою, демонструє метаморфозу міфічного становлення нової радянської людини.

У своєму набутому образі — напівжіночому і напівчоловічому, вона демонструє нову сексуальність, вже відділену від гендерних поведінкових стереотипів минулого. Оновлена Марфа справді уперше видається привабливою.

На початку 1930-х років актуалізується поняття агітпропу<sup>1</sup>. Кінематограф в СРСР був повністю підпорядкований державі, комуністичній партії зокрема, ідеологи могли вимагати, аби той чи той фільм переробили чи зупинили його виробництво. Тому й з'являється сила-силенна так званих агітпропівських стрічок: «всі зняті нашвидкуруч упродовж двох-трьох місяців. При цьому від режисерів вимагалось синтетичного й динамічного стилю, безпосереднього відгуку на тогочасні події та політико-економічні кампанії, що їх проводила партія» (Госейко, 2005, с. 73).

Зважаючи на процеси колективізації, які впроваджувалися здебільшого примусово та мали на меті ліквідацію заможних господарів-землевласників, агітаційний екран поставив завдання дещо змінити фокус, під яким до того розглядали селянина. Через спротив населення такій системі примусових заходів екран був покликаний висвітлювати перехід селян у колгоспи з залученням максимально привабливих соціальних типів.

«Кінофільм «Земля» (1930) поетично та схвильовано відтворює ті соціалістичні перетворення, які відбувалися в селі на початку колективізації...» — так писав про фільм О. Довженка радянський історик кіно І. Корнієнко (Корнієнко, 1975, с. 83). У «Землі» висока емоційність часто досягається не наративом, а сугестивними для української ментальності архетипами, зокрема архетипом Землі: «який апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами й включає не тільки поняття ґрунту, але й живописні краєвиди та чарівну природу» (Фока, 2016, с. 100).

Однією з найпотужніших у фільмі є сцена оголення Наталки, дівчини Василя, сільського активіста, який загинув від рук куркуля. Розпач через втрату коханого змушує молоду жінку скоїти дивний і доволі незбагненний акт — вона, геть роздягнута, кидається по кімнаті від вікна до ліжка, немов від болю стискає груди та скроні. Кадри оголеної жінки монтуються то зі стадом коней, яке

біжить полем, то з натовпом молоді, яка поспішає на збори, то зі сценою в сільській церкві, у якій панотець на самоті править службу. Оголена жінка немов пов'язує весь життєвий коловорот подій, адже її горе є рушійною силою сюжету, принаймні його завершальною стадією.

Оголена жінка агонізує від втрати коханого, і мимоволі цей образ асоціюється з самою Землею, яка буде зорана не волами, а «пекельною» металеву машиною — трактором. Земля втратила первозданий спокій перших сцен стрічки — лагідні поля, яблуневі садки, немов райські кущі, — відтепер вона покликана, виснажуючи себе, працювати на благо соціалістичного суспільства. Не варто вчергове наголошувати, що стрічка О. Довженка не досягла бажаного пропагандистського ефекту. Її звинуватили в ідеологічній невитриманості та «біологізмі». І справді, біологічний акт запліднення жіночого начала, живого організму — землі, неживою матерією — трактором (його чоловічий маркер унаочнений актом сечовипускання сільських чоловіків у радіатор машини) повністю руйнує ідеологічний сенс стрічки.

Новий чоловік у цій стрічці Довженка зазнає поразки, нова жінка — не відривається від свого архаїчного, питомо національного ґрунту — і через те потерпає сам режисер, як невдалий на той момент апологет сталінського тоталітаризму, що набирає потуги.

На початку 1930-х років кінематограф узяв на озброєння метод художнього відображення дійсності — соціалістичний реалізм, декларований тоді радянськими ідеологами як єдиноприйнятний для мистецтва СРСР. Один з постулатів соцреалізму вимагав від митців відтворювати життя «у формах самого життя», тобто герої мали бути максимально правдоподібними, а їхні вчинки психологічно мотивованими. Насправді ж, за таких умов герої виходили здебільшого одноманітними за своїми характеристиками. Образи виходили доволі функціональними, такими що втілюють певну сюжетну функцію, якийсь ідеальний чи, навпаки, негативний зразок особистості. У розмірковуваннях про художню сутність соцреалізму відома вітчизняна кінознавиця О. Мусієнко посилається на думку українського філософа, культуролога М. Поповича: «чим фальшивішою по суті була картина, намальована митцем, тим ближчими до реальності, більш життєподібними мусили бути засоби зображення» (Мусієнко, 2006, с. 119).

Продовжуючи далі тему агітації селянства до побудови комуністичного суспільства, розглянемо дві музичні стрічки російського режисера

<sup>1</sup> Агітпроп — пропаганда загалом і радянська пропаганда зокрема. Часто поняття застосовують коли йдеться про твори радянської культури та мистецтва, що мають ознаки радянської пропаганди, заангажовані комуністичною ідеологією. Часто застосовується в негативному, іронічному сенсі.



І. Пир'єва, які були зафільмовані в Україні. Основним сюжетним елементом згадуваних картин зокрема є «передісторія весілля», трудові досягнення молодих виконують роль посагу і є ознакою чеснот. Як у фільмі «Багата наречена» (1937), так і в подальших роботах режисера ця казкова та мелодраматична схема є основною. Також казковий атрибут ідеальності персонажів задіяний як сюжетний елемент «обґрунтованості» кохання, коли найкращий обирає найкращу (Павло — найкращий тракторист, Маринка — найкращий член найкращої бригади хліборобів).

Казкові мотиви та образи були легко впізнавані та близькі масовому глядачеві, адже вплив через персонажа — «просту людину» — це дієвий засіб переконання широкої аудиторії в будь-яких ідеях. Тим більш, що герої відкрито не декларували пропагандистські гасла, навпаки, вони займалися буденними справами — але весело, з ентузіазмом. І між соцзмаганнями примудрялися закохуватися, ревнувати, будувати родини. На таких мали рівнятися виснажені голодоморами українські колгоспники, жителі інших республік, подивившись ці фільми, повинні були формувати своє уявлення про Україну як про процвітаючу радянську республіку.

Також фільм рясніє масовими сценами. Кінопропаганда таким чином заволодівала довірою глядача, намагаючись ідентифікувати позицію головних героїв і соціуму, який їх підтримує, з позицією середньостатистичної радянської людини. Головний меседж згадуваних фільмів І. Пир'єва — це необхідність важко працювати, досягати високих показників у труді. Актриса М. Ладиніна в ролі передовички Марини була рекламою колгоспної праці як приємного проведення часу з піснями та жартами: темперамент героїні, тендітна фігура, витончені манери, майже аристократичні риси обличчя мали перемонтувати в свідомості глядача розуміння про колективізацію та пов'язані з нею трагічні суспільні наслідки.

Вже мовилося, що герой у фільмі на колгоспну тему повинен був мати виняткові трудові досягнення. Інші характеристики вже були додатками до цієї, основної, риси — характер, уподобання, зовнішність не ставилися так високо, як показники праці. Так, до прикладу, газета з портретом ударниці Мар'яни Бажан (М. Ладиніна) у фільмі «Трактористи» (1938) дала поштовх для заочної закоханості в неї танкіста Кліма Ярка (М. Крючков).

Фабульна схема, оздоблена фольклорно-обрядовими весільними елементами, надає пропаганді захопливості. Також цей фільм, які і попередній,

демонстрував життя нового класу, свідомішого за селянство, кориснішого за інтелігенцію, але ще менш значущого, ніж пролетаріат, — колгоспника. Характер цієї міфологеми про нову людину, нові принципи стосунків і вже недалеке світле майбуття збігався з казковою ідеалізацією життя. Додатково підсилене музичним матеріалом, дійство цих картин пропонувало справжню казку на сучасному матеріалі.

У згаданий історичний період культурологи та історики кіно зазначають важливу деталь, на якій до того не зосереджували увагу. У радянських фільмах 1930–50-х років доволі типовою сюжетною ситуацією була демонстрація кохання персонажів через працю:

не просто «паралелізм», а перекодування любовної лінії в трудову, сцена трудового пориву, підготовлена попередньою любовною лінією, яка відбувається на очах у «закоханого» (рідше — «закоханої»), демонструє духовне єднання «пари» і шляхом метафоричного перенесення прочитується як сцена еротична (Дашкова, 2014, с. 167).

Атрибути праці в цьому разі ставали «фігурами заміщення» в любовних стосунках для привнесення «еротичної складової» в сцени кохання.

Говорити про почуття в радянському кінематографі зазначеного періоду також було не надто прийнятним. Саме в радянському кіно спостерігається винятково цютлива та лаконічна, частіше завуальована любовна лексика. Дослідники радянського кінематографа акцентують увагу на несформованості побутової мови «говоріння» про кохання. Герої замість вербального спілкування чи прямого зізнання в коханні, приміром, гуляють під хвилюючу музику, співають (якщо це музичний фільм). Іншим «традиційним “евфемізмом” еротичного стану (в радянському кіно — Ж. Т.) слугував показ природи: весняне танення снігу, вир, водоспади, льодохід, лісосплав, пшениця, яку ритмічно гойдає вітер» (Дашкова, 2014, с. 168).

Попри те, що кохання в радянському кіно сприймалось як щось позитивне, навіть бажане для повноцінного розвитку особистості в суспільстві, з його екранною репрезентацією відбувалися деякі проблеми. Наприклад, за всієї своєї класової благонадійності навіть «правильне» почуття було таким, що «мусило приховуватись та витіснятись, імовірно саме з цим нормативним витісненням кохання в радянському кінодискурсі й пов'язана його сублимація в роботу чи мистецтво» (Дашкова, 2014, с. 168).

Окрім еротизації трудового акту в тоталітарному кіно СРСР спостерігаємо, ще й «суспільний

характер» любовних стосунків, які «розглядаються лише як спосіб побудови родини, як любов для шлюбу» (Дашкова, 2014, с. 168). Любовні переживання — побачення та з'ясування стосунків також переважно відбуваються прилюдно, доволі нечасто в період дозвілля і набагато частіше — за трудовими поривами.

У радянському кіно наприкінці 1930-х років актуалізується проблема рівності жінок із чоловіками. Декларативні тези мали бути закарбовані в кіномистецтві, а не лише на шпальтах газет. Жінки — передовички виробництва чи трактористки мали унаочнювати гарантовані радянською Конституцією рівні права чоловіків і жінок. У реальності ж на керівних посадах перебували переважно чоловіки, у сфері науки та освіти також провідні позиції були за чоловіками. Але мистецтво мусило нівелювати фактичний розподіл гендерних ролей у радянському суспільстві, видаючи ідеальний світ екрана за правду життя. У вже згаданих раніше «Трактористах» жіночий персонаж — Мар'яна Бажан виступає доволі активним чинником сюжету. Ця активність підкріплена не лише професійною та характерною завзятістю трактористки. Дівчина й візуально вже не відповідає загальноприйнятному образу колгоспниці. Як і у фільмі С. Ейзенштейна «Старе й нове» (де абсолютно не фотогенічна Марфа Лапкіна набуває жіночого шарму у чоловічій формі тракториста), Мар'яна виглядає винятково привабливою в засмальцьованій робі та незмінних кирзових чоботях. М. Ладиніна створила образ не лише трудової одиниці — звичної візуальної моделі екранного героя радянського кіно. Режисер вочевидь намагався втілити на екрані не лише ідею рівності чоловічих і жіночих персонажів, а й акцентувати увагу на маскулінності як необхідній властивості для успіху в роботі та особистому житті, коли «проста баба» підвищується до «товариша», особистість у такому разі «наділяється традиційно чоловічими соціально-політичними функціями» (Бородин, 2000, с. 118).

М. Ладиніна значно підкорегувала виробничо-героїчний тип радянської екранної феміни та привнесла в нього сексуальну привабливість. У сценах *несуспільних*, коли дівчина у себе вдома, вона замріяна, ніжна і тендітна, такою ж «традиційно жіночною» вона постає й у сцені власного весілля — у вишитій сорочці та газовій хусточці на ший. Одразу ж ми спостерігаємо різку переміну в її манерах, у мові її тіла. Поруч із сильним чоловіком, своїм нареченим, танкістом-трактористом, вона вже не хлопчисько в кепі, а лагідна

й покірنا жінка. Віднині її основна функція — це материнство, і вочевидь, наприкінці 1930-х років у кіномистецтві доволі обережно просувається ідея спрямування сексуальної енергії персонажів вже не так на виробничі процеси, а на захист населення та його репродукування.

Через загрозу війни відбувається певна мілітаризація суспільного життя в СРСР, скажімо, заняття спортом фактично перетворились у військову підготовку цивільного населення. На тлі державної пропаганди такі традиційно чоловічі заняття, як авіація та стрільба, ставали дедалі більше популярними і серед жінок (Ігнатенко, 2014, с. 180). У кінематографі також цю тенденцію підхоплює оборонна кінопродукція. Іноді непрямо, не акцентуючи увагу на військових подіях, кінофільми впроваджували в суспільну свідомість думку про необхідність у разі війни жінкам захищати країну на рівні з чоловіками.

Ще до війни режисер Г. Тасін на Одеській кіностудії починає роботу над фільмом «Дочка моряка». Весела та життєрадісна стрічка не містила якогось вагомego драматичного конфлікту, любовні непорозуміння героїв, випускників морського інституту, вирують лише навколо упередженого ставлення хлопця до жінок на флоті. Так само сприймає жінку-штурмана й батько героїні, бувалий капітан на пенсії. Найнапруженішим моментом фільму є шторм, Ірина (Т. Беляєва), як помічник капітана, скеровує команду таким чином, що судно виходить з лиха майже неушкодженим. Таким чином дівчина доводить свою професійну компетентність і гендерну рівність своєму батькові та нареченому. Навіть після вдалого повернення на берег судна Ірини, Василь має ще вагоміші підстави дорікнути, що фах капітана для жінки небезпечний. Яка ж тоді головна ідея цього фільму? Усталена істина, що чоловіча функція на флоті є провідною, в цій історії навіть не обговорюється. Прагнення Ірини виняткове, нетипове для радянської жінки. У фільмі наголошено на рівних можливостях, й аж ніяк не на легкості чи доцільності їхнього практичного втілення. Дівчина виглядає доволі елегантною в морській формі, вона виявляє великодушність, коли її невеличке судно рятує пасажирів закордонного лайнера. У цьому сенсі образ морського штурмана втрачав свою маскулінність, але натомість нарочито декларував миролюбність і гуманізм радянського флоту (цивільного чи військового — у цьому разі ці поняття тотожні). Нагадаємо, що стрічка вийшла на екран у 1941 році, хоч і оповідала ще про мирне довоєнне життя. Її ідея була проєкцією тодішньої загальнодержавної

позиції СРСР щодо винятково оборонного характеру радянського війська, а власне, пропагандою миролюбної політики сталінського режиму.

**Висновки.** У статті проаналізовано низку українських картин періоду 1930-х років, у яких через жіночих персонажів репрезентовані основні пропагандистські меседжі зазначеного часу. Зокрема, через магістральний для радянського кіно образ жінки-колгоспниці акцентовано увагу на соціокультурних змінах, які декларувалися мистецтвом так званого соціалістичного реалізму.

«Нова жінка», яка у пропаганді соціальних процесів сталінської доби мала руйнувати сталі, а часто архаїчні гендерні уявлення, в українському кінематографі продовжувала відстоювати та закріплювати в свідомості широких мас імідж трудівниці, для якої найвище благо — це важка праця. В привабливих і видовищних формах не одне десятиліття тоталітарної доби закарбовувалася ідея побудови світлого комуністичного майбутнього, заради якого часто потрібно терпіти скруту, заради якого можна віддати й власне життя.

Розглянуто способи репрезентації любовних стосунків у кінематографі 1930-х років, які часто сублімувалися в трудові досягнення, що також було однією з форм кінопропаганди.

Також було акцентовано на гендерній модифікації жіночих образів у зв'язку зі зміною політичного курсу СРСР. Проголошення статевої рівності в радянському суспільстві покликало кіномистецтво просувати імідж жінки, яка оволодіває чоловічими професіями, а відтак це привносить зміни і в характер її поведінки та у зовнішні ознаки. Маскулінні риси в жіночих образах наприкінці 1930-х років нерідко закарбовували в мистецтві суспільні інтенції щодо ймовірності військових дій СРСР. Кінофільми так званого оборонного характеру впроваджували в суспільну свідомість думку про необхідність у разі війни жінкам брати участь у бойових діях на рівні з чоловіками.

#### Джерела та література

- Барабаш, К. (2021). Левиафан і Ейзенштейн. *Український тиждень*. 4 квітня. URL: <https://tyzhden.ua/History/251714> (дата звернення: 09.06.2022).
- Бородин, А., Бородин, Д. (2000). Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х-30-х гг. *Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете*. Тверь: Тверской государственный университет. 2000. С. 45-51.
- Булгакова, О. (2005). *Фабрика жестов*. Москва: Новое литературное обозрение. 302 с.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* / пер. с фр. С. Довганюк; ред. В. Войтенко. Київ: KINO-KOLO. 461 с.

- Дашкова, Т. (2014). Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов. *Культурология: Дайджест*. / Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии. Москва: РАН. ИНИОН. № 2 (69). 240 с.
- Ігнатенко, І. (2014). «Ідеальна жінка»: уявлення про жіночу красу в СРСР у 1920–1930-ті роки. *Етнічна історія народів Європи*. Київ: Вид-во УНІСЕРВ. Вип. 42. С. 178-183.
- Корниєнко, І. (1975) *Киноискусство Советской Украины. Страницы истории*. Москва: Искусство. С. 240.
- Мусяєнко, О. (2006). Українське кіно 30-х рр.: по той бік соціалістичного реалізму. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. І. Зубавіна; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 864 с.
- Раку, М. (2014). *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи*. Москва: Новое литературное обозрение, 720 с.
- Фока, М. (2016). Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*. Львів. Вип. 29. С. 98-08.

#### References

- Barabash, K. (2021). Leviathan i Eizenshtein. [Leviathan and Eisenstein] *Ukrainskyi tyzhden*. 4 kvitnia. URL: <https://tyzhden.ua/History/251714> (date of completion: 06/09/2022) [in Ukrainian].
- Borodina A., Borodin, D. (2000). Baba ili tovarisch? Ideal novoy sovetskoy zhenschiny v 20-h-30-h gg. [Woman or a comrade? The ideal of the new Soviet woman in the 20s-30s]. *Zhenskije i gendernyje issledovaniya v Tverskom gosudarstvennom universitete*. Tver: Tverskoy gosudarstvennyiy universitet. S. 45-51 [in russian].
- Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 302 s. [in russian].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] / per. s fr. S. Dovhaniuk; red. V. Voitenko. Kyiv: KINO-KOLO. 461 s. [in Ukrainian].
- Dashkova, T. (2014). Lyubov i byit v sovetskih kinofilmah 1930–1950-h godov [Love and life in Soviet films of the 1930s–1950s]. *Kulturologiya: Daydzhest. / Tsentri gumanit. nauch.-inform. issled. Otd. kulturologii*. Moskva: RAN. INION. N. 2 (69). 240 s. [in russian].
- Ihnatenko, I. (2014). «Idealna zhinka»: uiavlennia pro zhinochu krasu v SRSR u 1920–1930-ti roky [«Ideal woman»: a statement about woman's beauty in the USSR in the 1920s-1930s]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. Kyiv: Vyd-vo UNISERV. Vyp. 42. S. 178-183 [in Ukrainian].
- Kornienko, I. (1975). *Kinoiskusstvo Sovetskoy Ukrainyi. Stranitsyi istorii* [Cinematography of Soviet Ukraine. History pages]. Moskva: Iskusstvo. S. 240 [in russian].
- Musiienko, O. (2006). Ukrainske kino 30-kh rr.: po toi bik sotsialistychnoho realizmu [Ukrainian cinema of the 30s: according to the book of socialist realism]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*. Akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva; red.-uporiad. I. Zubavina; holova red. kol. V. Sydorenko. Kyiv: Intertekhnolohiia, 864 s. [in Ukrainian].
- Raku, M. (2014). *Muzyikalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epohi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 720 s. [in russian].
- Foka, M. (2016). Suhestiia pidtekstovykh smysliv u kinopovisti «Zemlia» ta v odnoimennomu filmi Oleksandra Dovzhenka [Suggestion of subtextual meanings in «Earth» cinematography and in Oleksandr Dovzhenko's film of the same name]. *Visnyk LNAM. Seriia: Kulturolohiia*. Lviv. Vyp. 29. S. 98-108 [in Ukrainian].

*Tetiana Zhuravliova*

**Propaganda in ukrainian cinema art of the 1930S: gender aspect**

**Annotation.** The task of the article is to analyze the propaganda trends in the cinema of the 1930s in the USSR from the perspective of gender stereotypes. According to the author, women's images make it possible to more clearly trace the dynamics of socio-cultural processes that formed the main ideologemes of socialist realism. Also, the shifts in the socio-political life of Soviet society in the period entailed transformations of the understanding of gender (roles, ролі), as well as patterns of sexual behavior that could be demonstrated on the Soviet screen.

**Keywords:** propaganda, gender, woman, Soviet cinematography, totalitarianism.



*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, Київ

*Halyna Pogrebniak,*  
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.)  
on specialty Theory and History of Culture,  
Associate Professor,  
Professor of the Department of Directing  
and Acting at the National Academy of  
Management of Culture and Arts, Kyiv

## РЕЖИСЕРСЬКІ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО В СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

### Частина 2. Фестивальний формат фільмів українських режисерів-авторів

**Анотація.** Розглянуто фільми, створені в контексті режисерських авторських моделей, доведено їх значний соціально-економічний потенціал і визначено їх потужною складовою культурно-мистецького життя. З'ясовано місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі. Простежено процес входження режисерських моделей вітчизняного авторського кіно у міжнародний фестивальний простір задля поширення інформації про системні зміни в законодавстві щодо підтримки кінематографа; показу гуманістичної та просвітницької спрямованості українського авторського кіномистецтва; демонстрації рівня професійної підготовки вітчизняних кінематографістів; представлення авторської фільмової продукції дистриб'юторам; налагодження широких кроскультурних зв'язків; укріплення кінематографічного іміджу України.

Розглянуто кінофоруми, які мають значний соціально-економічний потенціал і є потужною складовою культурно-мистецького життя. Визначено місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі.

**Ключові слова:** авторський кінематограф, режисер-автор, авторська режисерська модель, кінофестиваль, кроскультурні відносини.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Кінопокази, котрі досить віддалено нагадували сучасні кінофестивалі як своєрідні творчі змагання і спеціальні «фахові оглядини» (Першко, 1997, 10), супроводжували кінематограф чи не з перших десятиліть його існування. Досліджуючи витoki фестивального руху, Я. Грановська вказує, що «вже в перші десятиліття існування кіно як видовища виникла потреба фахової оцінки фільмів загалом і зокрема аналізу роботи творців кінострічки» (Грановська, 2019-а, 176). Не зникла така потреба й дотепер, зокрема й для українських режисерів-авторів, які активно до-

лучаються до міжнародного фестивального руху, важливою складовою є пізнання як своєрідна творча діяльність і учасників, і глядачів кінофоруму, що спрямоване на отримання достовірних знань про відтворювану в екранному творі картину світу, образ світу.

Корисним і актуальним для набуття нового творчого досвіду українських кінематографістів є й те, що кожний міжнародний кінофорум активно сприяє стимуляції професійного зростання молодих митців у процесі інтеграції їх творчості у світовий кінопроцес шляхом демонстрації стрічок на фестивалі, організації зустрічей з провідними кри-

тиками й фахівцями кінематографічної галузі; забезпечує розширення, поглиблення та зміцнення професійних і економічних міжнародних зв'язків (у процесі творення спільної міжнародної копродукції) кінематографістів із закордонними колегами шляхом проведення в межах кінофорумів семінарів і майстер-класів; прагне до збереження та розвитку творчих традицій власних шкіл кінематографа й підтримки їх міжнародного престижу; дбає про розвиток інтересів широкої глядацької аудиторії до національного кінематографа через популяризацію творчості вітчизняних продюсерів, кінорежисерів, акторів, кінооператорів, художників; ознайомлює громадськість з новими міжнародними кінопроектами — адже проведення фестивалів відіграє значну роль у корпоративному спілкуванні, дає можливість кінематографістам бачити нові екранні роботи, обговорювати актуальні напрями й тенденції розвитку кіномистецтва та культури загалом, економічні, політичні, соціальні, організаційно-правові проблеми художньої діяльності сучасного культурно-мистецького життя у світовому просторі (Периль, 2017, 26).

**Мета статті.** Узагальнити здобутки українських кіноавторів у міжнародному фестивальному русі та визначити міжкультурний потенціал режисерських моделей українських авторських фільмів.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Зростаюча кількість кінофестивалів в Україні й світі актуалізувала сплеск наукового інтересу до проблем і водночас перспектив їх організації, проведення, функціонування та впливу на формування міжнародного іміджу країн-учасників. Зокрема, в праці А. Плахова «Під знаком Ф. Кінофестивалі: художня публіцистика» демонструються історико-теоретичні підходи до аналізу кінофестивалю як культурного феномену (як-то Каннського, Венеціанського, Берлінського та інших) і визначається типологія фестивальної діяльності. Художньо-мистецькі аспекти кінофестивалю як чітко налагодженої системи творчих змагань і презентації в ній національного авторського кіно розглянуто в статтях Я. Грановської «Кінофестиваль як соціокультурний феномен», «Кінофестиваль як кроскультурний проект». При цьому специфіку міжнародного кінофоруму як організаційно-художньої форми демонстрації, оцінки та розгортання творчих пошуків сучасного кінематографа, його основні форми, напрями і принципи функціонування окреслено в праці Б. Періля «Фестивальна практика: досвід case-study». У дослідженні Т. Кохана «Кінофестиваль в контексті функціо-

нальності мистецтва» виявлено специфіку фестивального руху як мистецького явища та визначено особливе місце українських, зокрема, авторських фільмів.

**Виклад основного матеріалу.** Розмірковуючи над проблемою презентації режисерських моделей українського авторського кіно в міжнародному просторі й здатності українських митців до міжкультурного діалогу, відзначимо, що пишати, особливо в останні десятиліття, є чим і ким. При цьому нагадаємо, що *авторським* ми вважаємо, такий кінематограф, в якому репрезентована постать режисера-постановника — неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній; особистість, здатна представити власну кінематографічну світомодель і спонукати глядача, проникаючи в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність. Разом з тим вкажемо, що суб'єктом моделювання в кіно (зокрема авторському) виступає особистість режисера, який демонструє своє світоставлення у художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр. При цьому кінодійсність підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних. На наше переконання *автору в кіномистецтві, кіноавтору, автору-режисеру* (у тотожності смислових значень) мають бути властиві такі риси: оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу; не тривіальне відтворення подоби реальності, а її суто авторська версія, тобто непересічна «інтерпретація моменту дійсності», базована на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу; неординарне вміння репрезентувати через фільмовий матеріал, екранні образи неповторність власної особистості.

Отож у різні роки призами та відзнаками або ж участю в різноманітних програмах (конкурсних, позаконкурсних) і секціях тільки найпрестижніших міжнародних кінофестивалів: Каннського, Берлінського, Венеційського, Карловарського, в Локарно, Роттердамі — могла би похвалитися ціла низка українських режисерів: В. Криштофович («Приятель небіжчика»), М. Каптан («Сашко»), І. Мінаєв («Холодний березень», «Перший поверх»), І. Кравчишин («Прорвемось!»), О. Дончик («Кисневий голод»), І. Подольчак («Las Meninas»), І. Апасян («На своїй землі»), Н. Пасічник («Тисмениця»), І. Стрембі-

цький («Подорожні»), М. Врода («Крос»), К. Баранов («Червона чашечка»), О. Сенцов («Гамер»), М. Слабошпицький («Діагноз», «Глухота», «Ядерні відходи», «Плем'я»), М. Степанська («Стрімголов»), Т. Томенко («Тир»), С. Коваль («Ішов трамвай № 9», «Злидні»), Н. Мотузко («Голос трави»), С. Лозниця («Щастя моє», «Лагідна», «Майдан», «Донбас»), О. Шапіро («Путівник», «Хепі-Піпл»), Є. Нейман («Будинок з вежею», «Пісня пісень»), Н. Алієв («Без тебе», «Додому»), О. Костюк («Жива ватра»), М. Нікітюк («Коли падають дерева»), М. Кондракова («Листопад»), Р. Бондарчук («Вулкан»), В. Васянович («Атлантида»), М. Ксьонда («За рамками»), П. Остриков («Випуск'97»), Ю. Речинський («Січень — березень»), І. Цілик («Земля блакитна, ніби апельсин») й ін.

Зазначимо, що Каннський фестиваль став чи не найбільш щедрим на нагороди для режисерських моделей українського авторського кіно. Так, приміром, ще 2005 року студентська кінострічка І. Стрембіцького «Подорожні» (знята мізерним коштом на навчальній кіностудії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та ще й на шматках старої бракованої чорно-білої 35-міліметрової плівки) фактично здійснила прорив українських кінематографістів в офіційну конкурсну програму короткометражних фільмів головного європейського форуму. Золоту пальмову гілку (що, власне, не передбачала грошового додатку) віддали українській 10-хвилинній стрічці, котру автор (він же й кінооператор) фільмував близько трьох років. Кінотвір підкорив журі своєю ширістю, неупередженістю, хоч і був далеким від досконалості як технічно, так і художньо. У названій документальній кінострічці, знятій у передмісті Києва, нібито й не представлені повноцінні національні характери, ледве читається сюжет, надто скупі на перший погляд режисерські засоби. До того ж, турист, який випадково подивиться такий фільм на фестивалі, навряд чи виявить бажання відвідати країну з таким низьким рівнем життя. Презентуючи коротку й жорстоку оповідь-спостереження (сумну й оптимістичну водночас) про жахливі умови принизливого існування пацієнтів психоневрологічного диспансеру й Будинку ветеранів сцени в Пущі-Водиці, молодий автор відкрито демонструє свою громадянську позицію, сміливо оголює проблему соціального захисту людей — як неповноцінних, так і поважного віку, перетворених суспільством на ізгоїв. Апелюючи до глядацької свідомості й жорстко критикуючи систему, що ігнорує «інших» і таких, що «вийшли в тираж»,

режисер фільмує те, що болить передовсім йому самому. Своєрідно використовуючи кінокамеру, що «не принижує, не применшує, не спекулює, а співчуває, співпереживає, розуміє» (Dalton, ER), І. Стрембіцький майстерно занурює витончено зіткану кінематографічну тканину в повсякденну реальність, тонко маскуючи перетини між непримітною дійсністю й екранним її віддзеркаленням, де кожен кадр «фіксує неповторну й унікальну “мізансцену” світового буття, незворотного матеріального світового процесу» (Скуратівський 1997-а, 17). Здається, що тоді, 2005 року, молодий автор апелював і до чиновників Міністерства культури України (котрі запізно схаменулись допомогати режисерові-початківцю — лише після негативного розголосу їх бездіяльності у пресі), щоби не ігнорували таланти й, розвиваючи індустрію кіно, допомогли, зрештою, хоча б дістатися Канн, аби власноруч отримати почесну нагороду, а не лише дізнатись про неї зі ЗМІ. Адже навіть надіслати (мало не контрабандою) фільм на конкурс, хоч як це прикро констатувати, митцеві-початківцю допоміг Французький культурний центр, оформивши «Подорожніх» як *французький* кінопродукт, що спростило його транспортування з країни для показу на 58-му Каннському форумі. Як відомо, небайдужим виявився і канал 1+1, що посприяв поїздки на престижний конкурс І. Стрембіцького, який, вийшовши на сцену Палацу фестивалів і конгресів, звернувся (як і Ю. Ілленко, свого часу презентуючи фільм «Лебедине озеро. Зона» на пресконференції Берлінале) до присутніх українською, чим шокував передовсім перекладача Жоеля Шапрона — колишнього віцепрезидента UniFrance східноєвропейських держав.

Показово, що метри світового кіномистецтва віддали перевагу скромним «Подорожнім» І. Стрембіцького, де, хоч і в доволі незвичній формі, автор потужно виплеснув виплекане бажання продемонструвати власну ідентичність, де «видимі дефекти зображення тільки додали відчуття спонтанності й посилили експериментальність фільму, що й без того є очевидною в його зображальному ряді, монтажі та використанні звуку» (Dalton, ER). Журі міжнародного конкурсу, очолюване тайваньським кінорежисером Едвардом Янгом (на здивування співвітчизників режисера, які так і не прийняли кінострічку), оцінило не прагнення молодого постановника (який конкурував з представниками кінематографічного цеху зі США, Австралії, Нової Зеландії, Бельгії, Німеччини, Франції, Данії, Угорщини) брязкати духовними скарбами, про які можна дізнатися в будь-якому ту-

ристичному проспекті, а його вміння тонко зобразити непривітну та всепоглинаючу сферу сірої буденності, страхітливу у своїй неприкритості. На думку А. Куріної, «ми часто закидаємо вітчизняному кінематографу, що він, мовляв, нудний і сірий, нарікаємо на рівень нашої кіноосвіти. Та істина, як відомо, пізнається в порівнянні. І варто наголосити, що фільми української кіношколи мають не менше, а часто-густо й більше чеснот, ніж роботи колег з-за кордону» (Куріна, 1997, 32).

Щоправда, прикрим є той факт, що за наступні роки І. Стрембіцький так і не реалізував той кредит віри в його творчий потенціал, висловлений йому світовою кіногромадськістю. Здається, що молодий постановник забув про те, що «режисер завжди продає свої якості, заявляючи про себе: я вмю робити фільми якісні, я представляю собою специфічний світ, я є носієм певного менталітету чи уявлень про реальність» (Роднянський, 1997, 22). Однак на цю проблему можна подивитись і з іншого боку, безперспективного, як на той час, тріумфу для українського кіномистецтва, його візуальної культури. Відомий за кордоном митець, який (здається, знову передчасно) презентував кіносвітові, по суті, унікальний фільм (нагороджений ще й Призом Нормана Макларена Канадської національної ради кіно з грошовим еквівалентом у три тисячі євро з можливістю міжнародного прокату чи надання інвестицій на фільмування наступної роботи). У жанровому плані стрічка, що «перебуває на перетині документалістики, сінема-веріте, сюрреалізму й авангардного кіна і є не лише естетично вражаючим мистецьким об'єктом, а й своєрідним режисерським пошуком самого себе» (Dalton, ER), на Батьківщині виявилася нікому не потрібною. У травні 2005 року його як фактично національного героя, який, уперше в історії українського кіно потрапивши в конкурсну програму, здобув головну нагороду найпрестижнішого кінофоруму планети, ніхто не зустрів в аеропорту Бориспіль, його не вшанували (як іноземних естрадних зірок, що саме поверталися з конкурсу «Євробачення» в Україні) і не поквапилися привітати з перемогою. А крім того, авторську стрічку початківця (усі права на яку належать університетові, де він навчався) в Україні показали мало не підпільно в Києві та Львові й хіба що в рідному селі режисера, не запропонувавши на державному рівні коштів на дебют (попри привітання президента, міністра культури, інших офіційних осіб). На думку О. Роднянського, державі правильніше було би допомагати дебютантам, даючи кошти на перший фільм, тому що молодому митцеві треба

заявити про себе. Що ж до фінансування наступної роботи, усе має залежати від того, яким чином режисер зарекомендує себе на початку. Тож якщо дебютна стрічка виявиться талановитою, режисерові вже не знадобиться державна підтримка (що не повинна поширюватися на велику кількість кінопроектів), оскільки продюсери «вишикуються» до нього в чергу. Успішний кінопідприємець переконаний: оскільки кінематограф є глибоко конкурентною сферою, у якій мають працювати яскраві ідеї, слід вітати відкриті пітчінги Держкіно, оскільки будь-який «закритий розподіл грошей грішить небезпеками корупції і всіляких домовленостей». Водночас має бути й відповідальність продюсера, режисера, усієї творчої команди «за отримані гроші, які повинні повертатися державі» (Роднянський, ЭР-а).

Усе ж І. Стрембіцький, який назвав себе лише невеличкою краплею в тоді ще майбутній «хвилі українського кіно» (адже хтось має бути першим), особливо й не розраховував на увагу вітчизняної кіноспільноти (хоч певною мірою сподівався, що така перемога стане для держави й різноманітних структур в Україні стимулом, щоб вплинути на «малокартиння» в національному кінематографі), не став затребуваним на батьківщині як кінорежисер. А тому, попри той факт, що 2006 року за створення сценарію «Уроки німецької» талановитий митець (у співавторстві з Н. Конончук) стає одним з переможців конкурсу «Gesten der Versöhnung» («Жести примирення»), організованого Гете-інститутом та німецькою фундацією «Erinnerung, Verantwortung und Zukunft» («Пам'ять, відповідальність і майбутнє»), що, відповідно, може гарантувати зайнятість в іноземному проєкті, молодий режисер-автор, розчарований у державній підтримці кіно, спробував реалізувати себе в телеіндустрії, готуючи спершу анонси кінострічок і телевізійних передач. На жаль, не маючи змоги фільмувати документальне кіно досить дорогим і тривалим у часі методом спостереження (де б у реальній обстановці невимушено діяли справжні герої), випрошуючи на нього як державні, так і приватні кошти й виборюючи своє право залишатись у професії, талановитий (проте не здатний зятято «пробивати» свої проєкти до роботодавців у шаленій і безжальній штовханні колег по цеху) автор-режисер розчинився в безособистісному пересічному потоці телевізійної продукції.

Прикро констатувати, але однією з ключових проблем творення українських авторських фільмів, відмічених нагородами міжнародних форумів, до 2014 року була їх певна абстрагованість



у відображенні безпосередньо «українського», тоді як Україна в таких стрічках була зображена опосередковано, як таке місце дії, де існують такі собі «стерильні» персонажі, у характерах яких ніби навмисне знищені будь-які національні риси. Сумно, що той животворний національний дух, який був стрижневим в українському поетичному кіно, у деяких сучасних авторських фільмах часом нівелюється в непримітному поліетнічному середовищі, полишеному яскравих особистостей, населеному персонажами, яким бракує ментальних ознак. Так іноді в авторських кінострічках з необґрунтованих причин дія відбувається десь поза Україною, тому доводиться довго вгадувати як місце перебування персонажів, так і їхню національну приналежність. Тож можемо солідаризуватися з думкою І. Грабовича, у якого є чи не «сотня запитань до українських фільмів, які щойно починаєш дивитися — й одразу не знаєш, за що хапатися». Критик переймається тим, що в таких стрічках складно впізнати локації, у яких відбувається дія, неможливо «ідентифікувати жодного персонажа за його етнічною, культурною, професійною, конфесійною та іншими ознаками», так само важко зрозуміти, «у чому суть конфлікту в цьому фільмі, ані про що розмовляють ці персонажі, ані до чого вони хиллять». У статті «Що бачать тільки кінокритики» автор дорікає молодим режисерам браком уміння глибоко вивчати відображуваний у фільмі матеріал, а це своєю чергою призводить до того, що, споглядаючи деякі українські фільми, фактично неможливо примусити себе повірити ані словам героїв, «ані їхнім діям, ані навіть паузам між репліками». Таким чином, незнання (чи то ігнорування знань) автором відтвореної реальності спричинює нерозуміння глядачем того, чому персонажі (ролі яких виконують актори, які вимушено «промовляють завчені слова не рідної для них мови») неприродно діють «у цих декораціях, а не в інших, чому на них ці костюми, а не інші», чому між героями не проглядає взаємодія, особливо коли вони закохані (Грабович, EP-г).

Прикладом тому можуть слугувати деякі роботи Сергія Лозниці (якого Любомир Госейко назвав «транснаціональним режисером» (Малишенко, EP) «Щастя моє» та «У тумані» (за мотивами однойменної повісті білоруського письменника Василя Бикова, нагородженого призом FIPRESCI), увінчані як прискіпливою увагою, так і відзнаками Каннського кінофоруму, зануреного в атмосферу свята, яке не згасає ані на хвилину, де набережна Круазетт перетворюється на суцільний

людський потік, у який велично впливають лімузини із зірками (Плахов, 2006, 14-15).

Звісно, що кожний митець, презентуючи свій фільм (створений у контексті режисерської моделі) на міжнародному фестивалі, зацікавлений не лише в тому, щоб вийти на новий для нього кінопростір шанувальників, покупців, партнерів, а й «зробити» режисерське ім'я, знайти свою мистецьку нішу. Хоча, на наш погляд, важко пояснити особливий інтерес міжнародної кіногромадськості до фільму «Щастя моє» Сергія Лозниці. Адже до участі в конкурсі Каннського фестивалю 2010 року було представлено 18 фільмів (до яких не потрапила навіть робота Вуді Алена), а українська стрічка «фактично дебютанта в ігровій категорії» потрапила до конкурсних перегонів (Ваннек, EP), що вже само по собі є перемогою для українського кіномистецтва. Тож зрозуміло, що, здобуваючи відзнаки (бодай увагу) кінофорумів, кожний митець стає свідомий того, що його творчість не самодостатня і має викликати зацікавленість фахівців.

Фестивальна винагорода, що, як правило, стимулює професійний ріст молодих кінематографістів чи то подальший розвиток досвідчених кадрів у їх прагненні активно інтегрувати власну творчість у світовий кінопроцес, іноді гарантує художникові пропозиції щодо придбання кінострічки або ж нової роботи. Буває й інакше. Саме на кінофестивалі новоспеченому «генію» доводиться визнавати передчасне зарахування себе до таких, усвідомлювати власну творчу нищість, переоцінювати особисті мистецькі позиції в контексті складної, неоднорідної та суперечливої картини сучасного культурного простору. Однак, як зазначає А. Халпахчі, цей авторський фільм С. Лозниці (і це безпрецедентний випадок) був поставлений на останні чотири дні фестивалю, що стало свідченням особливого вибору селекційної комісії, оскільки Каннський фестиваль, хоч і досить багатий огляд, проте утримує режисерів лише три дні й намагається запланувати кінороботи, від яких «очікують перемоги, на останні дні, щоби не викликати потім режисера за свої кошти ще раз на фестиваль» (Ваннек, EP).

На Каннському фестивалі 2011 року Україна була презентована кінострічкою «Крос» Марини Вроди, котра (як відомо, і в чомусь символічно) певний час співпрацювала із Сергієм Лозницею як асистентка з постановки масових сцен під час виробництва фільму «Щастя моє». Вказана картина стала першою частиною задуманої мисткинею трилогії про тривожні й відчайдушні шукання молоддю себе у світі, у якому так складно іден-

тифікуватись. Неупереджена й неамбітна історія (як спогади самої мисткині про шкільні роки) про звичайний крос на уроці фізкультури, перетворилася на своєрідний марафон і для самої авторки (не новачка в міжнародних фестивальных перегонах), котрій таки вдалось обігнати чимало конкурентів (адже з 1,5 тисячі робіт, поданих на конкурс, було обрано лише дев'ять, що їх представляли режисери з Південної Кореї, Бельгії, Аргентини та Колумбії, Австралії, Норвегії, Нової Зеландії, Канади та Японії) у номінації короткометражних фільмів. Демонструючи досить жорстку, чоловічу манеру оповіді передовсім у візуальному плані (бо ж той, «хто керує камерою, так само впливає на людину, яка за камерою» (Хоменко, ЕР), що і є фільмовим процесом), авторка, виявляючи своєрідне ставлення до кіноформи, пропонує в нестрункому сюжеті (що скоріш нагадує викладені пунктиром мікрозамальовки неоковирних подій і вчинків у чомусь абстрактних персонажів) не стільки зануритись у містичний хронотоп лісу, у якому опинились герої, скільки спробувати разом з ними усвідомити всю складність життєвого вибору молодої людини, яка опинилась (як, власне, і сама Україна, алегоричний образ котрої підсвідомо виникає в уяві) на перепутті. Адже очевидним є те, що «для українських студентів творчість — це самопізнання, пошук власного місця у всесвіті, дослідження й осмислення міфів і філософських концепцій. Дарма що означені пошуки можуть видатися досить наївними» (Куріна, 1997, 32).

Слід відзначити, що й загадкові екзистенціальні образи, і виражальні засоби стрічки далекі від поетичного замилювання мисткині, котра, відкинувши «живописання», саме в такий спосіб заявляє про свій (у чомусь нещадний) авторський стиль. Сміливо уникаючи природного й такого бажаного прагнення художника формувати привабливий позитивний імідж батьківщини, М. Врода представляє правдиве, без новомодних шат, дослідження пошуків українською юнною свого місця у фактично ворожому їй світі, що постає як «неосяжна сукупність мінливих станів буттєвого руху, яка змінюється щомиті» (Сіверс, 2011, 4). Розмірковуючи про вагомість нагороди Каннського кінофестивалю для українського кіно, мисткиня (яка передовсім прагне «знімати незалежне кіно» й зовсім не боїться «залишитися в Україні без слави») зі смутком відзначала, що не хотіла би повторити долю незатребуваності в кінорежисурі І. Стрембіцького (нагадаємо, першого в історії українського кіно лауреата Золотої гілки в Каннах). Проте хоч як би М. Врода намагалась залишатися жити й філь-

мувати на батьківщині, вона не може «щоразу діставати гроші на фільм із власної кишені», а тому з готовністю приймає допомогу іноземних продюсерів, шукаючи їх по всьому світу (усе одно знімаючи кіно про ту територію, проблеми якої їй близькі, виявляючи особисту реакцію на проблеми сучасного, передовсім українського суспільства), оскільки хоч як би хотіла, щоби «Крос» був суто українським фільмом, але цього не сталося (Гузьо, ЕР).

Показово, що, презентуючи 2014 року на 44-му міжнародному кінофестивалі «Молодість» своєрідну власну рефлексію юності — фільм «Равлики» (як другу частину задуманої авторкою трилогії), М. Врода, вважаючи, що «творча людина повинна завжди бути в опозиції до влади» (Гузьо, ЕР), не випадково отримує диплом «За творчу сміливість у дослідженні реальності». Доторкнувшись у фестивальному русі до сучасного кінематографічного контексту, що включає в себе «не тільки найновіші та найкращі фільми, але й безпосереднє чи опосередковане спілкування з професіоналами», ознайомившись з «новими ідеями, що концентруються на певних фестивалях», молода авторка неймовірно тонко відчула й пропустила крізь себе «новочасний контекст ідей» (Роднянський, 1997, 21). Мотивуючи власну діяльність у площині «професії та людської гідності» (Веснянка, ЕР), М. Врода (знову залучаючи до зйомок непрофесійних акторів) підносить до суспільної значимості проблему буттєвої безвиході провінційної української молоді (репрезентуючи її як нескінченне вештання приятелів на тлі сумних пейзажів пострадянської країни), безперспективності студентства, неможливості знайти роботу, залишитись в омріяній професії і, маючи змогу «творчої реалізації», не боїться «висловлювати у своїх творчих роботах те, що думають насправді» (Гузьо, ЕР). Прагнучи вести діалог співтворчості з глядачем, передовсім молодим (хоч він, власне, маючи право вибору, може й не виявити бажання дивитись авторську стрічку), переймаючись його шуканнями, режисерка, не відповідаючи за реакцію публіки, а лишень за свою кінороботу, зазначає: «Бути авторкою і відчувати свою приналежність до країни, усвідомлювати, хто ти й звідки, можна лише тоді, якщо країна йде своїм шляхом» (Веснянка, ЕР).

**Висновки.** Підбиваючи підсумки, вкажемо, що помилковою є думка про те, що українські авторські фільми, створені в контексті режисерських моделей М. Вроди (що не має табуйованих для кіно тем), І. Стрембіцького, С. Лозниці навмисне формують негативний образ батьківщини — це, власне, є компетенцією політиків. При цьому

режисери-автори, створюючи фільми не з метою швидких змін та впливу на суспільні процеси, передовсім рефлексують певні больові проблеми сучасного їм суспільства, використовуючи сучасність як матеріал для авторських роздумів і меседжів. Нами встановлено, що нагородження українських кіномитців призами престижних міжнародних кінофестивалів, які висвітлюють значимі загальнолюдські проблеми і спроможні спілкуватись із міжнародною спільнотою зрозумілою кінематографічною мовою, свідчить про те, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє затребуваність авторського кіно в сучасному культурному просторі, формування брендів «українське кіно», «українське авторське кіно», створення в потенційних партнерів пізнаваного позитивного образу нашої країни.

### Джерела та література

- Ваннек, Л. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах–2010: шанси на перемогу завжди є. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> (дата звернення: 22.07.2021).
- Веснянка, О. *Лауреатка Канн: Майдан — початок нової країни*. URL: <https://www.dw.com/uk/лауреатка-канн-майдан-початок-нової-країни/a-17326867> (дата звернення: 22.07.2021).
- Грабович, І. *Що бачать тільки кінокритики*. URL: <https://detector.media/kritika/article/133585/> (дата звернення: 22.07.2021).
- Грановська, Я. (2019). До питання витоків кінофестивального руху. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф.*, Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, С. 176–177.
- Гузю, Г. Марина Врода: «Хотіла, щоб “Крос” був суто українським фільмом, але цього не сталося...». URL: <https://web.archive.org/web/20150102105754/http://archive.wz.lviv.ua/articles/93683> (дата звернення: 22.07.2021).
- Куріна, А. (1997). І в Македонії є кіно. *KINO-KOLO*. № 1. С. 32.
- Малишенко, А. Любомир Госейко: «Я чекаю, що у Франції ми нарешті будемо бачити українські фільми на комерційних екранах». URL: <https://ukr.lb.ua/culture/2020/04/26/456201> (дата звернення: 24.07.2021).
- Периль, Б. В. (2017). Фестивальна практика: опыт case-study. *Экология культуры: информ. бюллетень*. Архангельск: ОЛМА. № 3 (28). С. 24–28.
- Першко, О. (1997) Короткометражні фільми довгометражних фестивалів. *KINO-KOLO*. № 1. С. 10-13.
- Плахов, А. (2006). *Под знаком Ф. Кинофестивали: художественная публицистика*. Москва: Д Графикс. 312 с.
- Роднянський, О. (1997). Три вектори. *KINO-KOLO*. № 1. С. 21-22.
- Роднянский, Александр: *«Работа продюсера — это брак с автором»*. URL: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/> (дата звернення: 26.07.2021).
- Сіверс, В. А. (2001). *Історія світової культури*. Київ: НАКККіМ. 368 с.
- Скурагівський, В. Л. (1997). *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 1*. Київ: КМЦ Поезія. 224 с.
- Хоменко, В. Марина Врода: «Відходить світ нашого пострадянського дитинства — чудовий і страшний». URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/> (дата звернення 28.07.2021).
- Dalton, S. *Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine*. URL: (дата звернення: 29.07.2021).

### References

- Vannek, L. *Andrii Khalpakhchi pro uchast Ukrainy v Kannakh–2010: shansy na peremohu zavzhdy ye* [Andriy Khalpakhchi on Ukraine's participation in Cannes-2010: there is always a chance to win]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> [in Ukrainian].
- Vesnianka, O. *Laureatka Kann: Maidan — pochatok novoi krainy* [Cannes winner: Maidan is the beginning of a new country]. Retrieved from: <https://www.dw.com/uk/лауреатка-канн-майдан-початок-нової-країни/a-17326867> [in Ukrainian].
- Hrabovych, I. *Shcho bachat tilky kinokrytyky* [What only film critics see]. Retrieved from: <https://detector.media/kritika/article/133585/> [in Ukrainian].
- Hranovska, Ya. (2019). *Do pyttannia vyttokiv kinofestyvalnoho rukhu* [On the question of the origins of the film festival movement]. *Suchasnyi kulturnyi prostir u mystetstvoznavchomu dyskursi: zb. materialiv Mizhn. dystants. nauk.-prakt. konf.*, Kyiv, 14 lystopada 2019 r. Kyiv: NAKKKiM, S. 176-177 [in Ukrainian].
- Huzo, H. Maryna Vroda: «Khotila, shchob “Kros” був суто українським фільмом, але цього не сталося...» [Marina Vroda: «I wanted Cross to be a purely Ukrainian film, but it didn't happen...»]. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20150102105754/http://archive.wz.lviv.ua/articles/93683> [in Ukrainian].
- Kurina, A. (1997). *I v Makedonii ye kino* [And there is a cinema in Macedonia]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 32 [in Ukrainian].
- Malysenko, A. *Liubomyr Hoseiko: «Ia chekaiu, shcho u Frantsii my nareshiti budemo bachyty ukrainski filmy na komertsiinykh ekranakh»* [Lubomyr Hoseiko: «I expect that in France we will finally see Ukrainian films on commercial screens»]. Retrieved from: <https://ukr.lb.ua/culture/2020/04/26/456201> [in Ukrainian].
- Peril, B. V. (2017). *Festivalnaya praktika: opyt case-study* [Festival practice: case-study experience]. *Ehкологиya kulturny: inform. byulleten*. Arkhangel'sk: OLMA. № 3 (28). S. 24-28 [in Russian].
- Pershko, O. (1997) *Korotkometrazhni filmy dovhometrazhnykh festyvaliv* [Short films of long festivals]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 10-13 [in Ukrainian].
- Plakhov, A. *«Kinofestivali ne vymrut. Oni izmenyatsya»* [Film festivals will not die out. They will change]. Retrieved from: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plakhov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya> [in russian].
- Rodnyanskiy, O. (1997). *Try vektory* [Three vectors]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 21-22 [in Ukrainian].
- Rodnyanskij, EHR. Aleksandr Rodnyanskiy: «Rabota prodysera — eto brak s avtorom» [Alexander Rodnyansky: «The work of a producer is a marriage with the author»]. Retrieved from: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/>. Retrieved from: [in russian]
- Sivers, V. A. (2001). *Istoriia svitovoi kulturny* [History of world culture]. Kyiv: NAKKKiM. 368 s. [in Ukrainian].
- Skurativskiy, V. L. (1997). *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh KhKh stolittia: geneza, struktura, funktsiia* [Screen arts in socio-cultural processes of the twentieth century: genesis, structure, function]: u 2 ch. Ch. 1. Kyiv: KMTs Poeziia. 224 s. [in Ukrainian].

Khomenko, V. Maryna Vroda: «Vidkhodyt svit nashoho postradianskoho dytynstva — chudovyi i strashnyi» [ Marina Vroda: «The world of our post-Soviet childhood is leaving — wonderful and scary»]. Retrieved from: [http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-](http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/)

[tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/](http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/) [in Ukrainian].

Dalton, S. *Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine*. Retrieved from: [in Velykobrtaniia].

### *Halyna Pogrebniak*

#### **Directing models of author cinema in modern festival space Part 2. Festival format of films by Ukrainian directors**

**Abstract.** Films created in the context of director's authorial models are considered, and their significant socio-economic potential is proved and a powerful component of cultural and artistic life is identified. The place of Ukrainian auteur films in the international festival movement has been moved. The process of entering the director's models of domestic auteur cinema into the international festival space in order to disseminate information about systemic changes in the legislation on cinema support has been traced; showing the humanistic and educational orientation of Ukrainian auteur cinema; demonstrations of the level of professional training of domestic cinematographers; presentation of author's film products to distributors; establishing broad cross-cultural ties; strengthening the cinematographic image of Ukraine.

**Keywords:** author's cinema, director-author, author's director's model, film festival, cross-cultural relations.



*Ангелова Ангеліна Олегівна,*  
доктор філософських наук, доцент,  
доцент кафедри театрознавства Київського  
національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Anhelina Anhelova,*  
Doctor of Philosophical Sciences,  
Associate Professor in Department of Theatre  
Studies. Kyiv Karpenko-Karyi National  
University of Theatre, Cinema and Television,  
Kyiv

## ДУДЕЇЗМ ЯК РЕЛІГІЯ ЩИРОСТІ (СВІТОГЛЯДНИЙ ШЛЕЙФ КУЛЬТОВОЇ КІНОСТРІЧКИ БРАТІВ КОЕНІВ «ВЕЛИКИЙ ЛЕБОВСЬКІ»)

**Анотація.** У статті розглянуто проблему виникнення нових релігійних культів, що ґрунтуються на феноменах поп-культури. **Головним предметом дослідження** є світоглядний вплив відомого фільму Джоеля та Ітана Коенів «Великий Лебовські» (1998). Було вивчено режисерський стиль фільму братів Коенів, систему персонажів та ідеологію сторітелінгу. У статті також ідеться про філософію, мораль, ритуали, соціальні інститути дудеїзму (новітній релігійний рух, що виник у 2005 році, коли американський журналіст Олівер Бенджамін переглянув фільм Коенів і почав свою проповідницьку діяльність). Особливу увагу приділено аналізу медіа-промоції дудеїзму: фестиваль «Великий Лебовські», тематичні вечірки, косплеї, нічні перегляди, онлайн-реклама, брендування лінійки товарів тощо.

**Методологія дослідження** базується на між-дисциплінарній парадигмі, яка стирає кордони окремих гуманітарних досліджень (соціологічних, мистецтвознавчих, релігієзнавчих). Застосовувалися такі методи наукового дослідження: пошуково-аналітичний (для збору інформації про обрану тему), структурно-типологічний (для характеристики режисерського стилю, специфіки драматургії, характерів героїв), семіотичний (розкриття символіки образів), порівняльний (для аналізу подібності та відмінності фільму Коенів від базових постулатів дудеїзму), метод узагальнення (для написання висновків).

**Результати та висновки.** Зроблено висновок, що дудеїзм є субкультурним утворенням, своєрідним гібридом фандому та кіберрелігії. Наголошується, що світогляд дудеїстів ґрунтується на багатій суспільно-політичній проблематиці та образах поп-культури з фільму Коена, з іншого

боку, апелює до філософської спадщини Епікура, Геракліта, стоїків, Лао-цзи та інших. Складний інтертекст фільму призвів до спонтанної появи фандому «Великий Лебовські», учасників якого об'єднав пристрасний інтерес до світу головного героя — Чувака (Джефрі Лебовські). Вторинний популярності фільму сприяла поява дудеїзму — неорелігії, яка змінила світогляд його шанувальників. Моделі їхньої поведінки, запрограмовані культовим фільмом і підкріплені релігійними атрибутами, виходять далеко за межі ігрового моделювання, змінюючи соціальне життя фанатів.

**Ключові слова:** кіномистецтво, культове кіно, режисура братів Коенів, кінокомедія «Великий Лебовські», дудеїзм, новий релігійний рух, фестиваль «Великий Лебовські».

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Культові фільми як мистецький фено-

мен є розлогою й актуальною темою. Саме поняття «культового кіно» не має чіткого визначення, не з'ясованими залишаються художні характеристики та провідна тематика культових фільмів, їх жанрові різновиди, цільова аудиторія, роль критиків чи маркетингових стратегій у виникненні стійкого попиту на ту чи іншу стрічку. Окрему дискусію викликає проблема типології культового кіно, критерії «культової» оцінки кінокласики й маргінальних фільмів («midnight movies», треш-кіно, фільмів категорії Б, малобюджетної фантастики, бойовиків чи трилерів), серіалів чи рейтингових стрічок із сіквелами та пріквелами. Непрогнозованою є й доля кожної потенційно культової (за сподіваннями її виробників і кінокритиків) стрічки, адже «потрапити в цю дивну категорію, у цю систему поза систем може як бездоганно вибудований, глибокий і навіть авангардний для свого часу фільм, так і від'язні, малобюджетні, часом розраховані на дуже невеликі маргінальні кола постановки» (Самутіна, 2008, с. 2). Творці екранного мистецтва, у свою чергу, шукають алгоритми, за якими можна створити культове кіно. Проте питання «чи існують об'єктивні художні характеристики, які роблять кіно культовим? чи воно набуває такого статусу лише в результаті глядацької рецепції?» ще не знайшли точної відповіді.

Зрештою, залишається нез'ясованим, чому той чи інший фільм, не обов'язково позначений високими художніми якостями чи високо оцінений фахівцями, чіпляючи увагу певної глядацької групи, перетворюється на чинник створення нової субкультури. Адже деякі фільми стають настільки обговорюваними, що впливають на повсякдення життя своїх поціновувачів. Та головне, що за більш зовнішніми, ігровими виявами кінокультів (косплей, рольові ігри, тематичні вечірки, фестивалі) можуть бути приховані більш серйозні, світоглядні впливи, які обумовлюють вибір життєвих стратегій фанатів.

Одним із прикладів того, як кіноробота здатна створити подібний соціокультурний і філософсько-релігійний «шлейф», є стрічка братів Коенів «Великий Лебовські» («The Big Lebowski»), випущена в прокат у 1998 р. Усі «реверберації», викликані її появою, не стухають й донині, що, з одного боку, дає підстави аналізувати їх як частину серйозних соціокультурних зрушень початку XXI ст., а з іншого — робить актуальним предметом дослідження проблему самого світоглядного впливу культових кінострічок.

Отже, *метою статті* є виявлення механізмів впливу культових кінострічок на формування нових

ідеологічних тенденцій (на матеріалі фільму режисерів Ітана та Джоела Коенів «Великий Лебовські»).

#### *Аналіз останніх досліджень і публікацій.*

Питання, як чорна комедія «Великий Лебовські» перетворилася на культову, чому висловлені в ній світоглядні позиції не втрачають актуальності понад два десятиліття, яким чином створена за мотивами фільму релігія набула сотні тисяч прихильників, є предметом інтересу багатьох дослідників. Найповнішим науковим джерелом є колективна монографія, видана університетом Індіани під редакцією Едварда Коменталія та Аарона Жафре. Книга являє собою збірку досліджень, представлених за кілька років на конференціях у рамках проведення кінофестивалю «Великий Лебовські». Діапазон розвідок цієї колективної монографії дуже великий: тут є філософський аналіз у дусі деконструктивізму Поля де Мана («Великий Лебовські та Поль де Ман: історизація іронії та іронізація історизму»), виявлення культурно-історичних паралелей (стаття Ендрю Ребіна «Колись і Чувак майбутнього: Великий Лебовські як середньовічний квест Грааля»), компаративні дослідження (Фред Еш порівнює Лебовські з героєм Вашингтона Ірвінга Ріпом ван Вінклом), соціологічні та політологічні спекуляції (Крейг Оуенс пише про «троцькістську» позицію Чувака, а Стейсі Томпсон вивчає лівацьку ідеологію у фільмі), суто кінознавчі розмисли (дослідження естетики нуару в фільмах братів Коенів Крістофера Рачковського), загальнокультурологічні міркування («Лебовські та кінець постмодерної американської комедії» Метью Бібермана, де проаналізовано природу чорної комедії крізь призму єврейського гумору) тощо (ed. Comentale&Jaffe, 2009).

Досить об'ємна книга одного з кураторів кінофестивалю «Великий Лебовські» являє собою збірку інтерв'ю зірок фільму, передмову Джеффа Бріджеса, фотографії локацій і процесу зйомок, а також іншу описову інформацію (Green, 2002). Американська релігійна журналістка Кетлін Фальсані в монографічному дослідженні висвітлює становлення авторського стилю братів Коенів. Описуючи їх творчість, авторка доходить висновку, що творці фільму «Великий Лебовські», піднімаючи фундаментальні проблеми сенсу життя, жаги до просвітлення, істини та любові, фактично створюють Євангеліє сучасної людини (Фальсані, 2009).

Стислий художній аналіз фільму робить російський дослідник культового кіно О. Павлов, який у своїй монографії торкнувся проблеми політологічного дослідження кінотексту братів Ко-

енів як відображення лівацьких ідеологій кінця 1990-х: націонал-соціалізму, нігілізму, фемінізму, пацифізму, мілітаризму тощо (Павлов, 2016, с. 356–357). Більш детально причини перетворення фільму «Великий Лебовські» на культовий вивчає польський дослідник Ярема Дроздович у розвідці «Поп-релігія в халаті. Дудеїзм як культурний феномен» (Дроздович, 2019). На прикладі стрічки братів Коенів та дудеїзму він досліджує вплив поп-культури на традиційні релігії, а також на виникнення нових релігійних течій. На думку Я. Дроздовича, нове обличчя духовності слід шукати в повсякденному житті, й поп-культура, прикладом якої є фільм Коенів, стає методом трансляції і традиційних, і нових релігійних догм.

**Виклад основного матеріалу.** Постановка проблеми дослідження обумовлює звернення до етимології та генезису культового кіно. У перекладі з латини *cultus* означає «обробка», «зрощування», «поклоніння», у цьому сенсі культовий фільм — це кінотвір, вихід якого спричинив незгадуваний інтерес до реплікації його художнього світу. На думку кінознавиці Н. Самутіної,

ефект культовості виводить на перший план фігуру глядача і робить його не пасивним споживачем, а активним виробником кінематографічного задоволення, учасником ритуалу, який себто й дав цьому ефекту свою назву — культ із набором сакральних текстів, езотеричного знання, ритуальних процедур... (Самутіна, 2002, с. 4).

Уперше погляд на культове кіно як феномен, що потребує уваги, звернули на початку 1960-х років через те, що в зосереджених на експлуатаційній тематиці грайндхаус-кінотеатрах і автокінотеатрах (drive-in) демонстрували малобюджетні фільми, які викликали незмінний інтерес у представників деяких маргінальних спільнот і молодіжних субкультур. На межі 1960–70-х рр. формується стійкий попит на багаторазові нічні перегляди улюблених стрічок у невеликих залах. Більшість аудиторії була незмінною, глядачі приходили вдягнені як на комік-кони, а одночасно з показом фільму влаштувалися дискусії та обговорення екранних подій (Павлов, 2014, с. 70).

Незабаром у колі кінознавців виникла дискусія щодо визначення і специфіки такого роду фільмів. Виявилось, що, попри великий діапазон суперечливих ознак (новаторство й мультижанровість / сталість жанроутворення; комерційна успішність / провальність у прокаті; популярність у кінокритиків / відсутність реклами та широкого розголосу), культові кінотексти мають деякі наскрізні характеристики. Головними з них є: ек-

зотичність екранного світу — «світ фантазії та мрії» (Еко, 1985, с. 8); *стійкий інтерес публіки* — повторний перегляд культової стрічки не зменшує її привабливості, повертаючись до неї, можна відшукати нові ідеї та матеріал для розмислів і суперечок (Маккарті, 2003, с. хііі); *розмивання нарративу* за рахунок деталей-провокацій глядацької активності (яскраві візуальні плани, афористичні репліки, ексцентричні персонажі, популярні музичні треки, майстерно зроблені лейтмотиви тощо); *харизматичність культових акторів і режисерів*, створення такого медіа-образу, що незмінно приваблює фанатів, викликає бажання наслідувати спосіб життя улюблених зірок.

Важливо, що культове кіно не обов'язково є касовим хітом і предметом зацікавленості широкого кола глядачів. Це дало підстави кінознавцям говорити про принципову маргінальність культових стрічок. Згідно з Ч. Олсоном, культовий фільм обоюдною глядачі, які вважають себе аутсайдерами та заперечують загальні культурні норми; таке кіно є викликом для мейнстріму, долаючи уявлення про добрий чи поганий смак, воно ігнорує загальноприйняті норми сторітелінгу й режисури (Olson, 2018, р. хіv). Р. Корман, вивчаючи добірку культових фільмів, визначив цей процес як рух «від контркультури до культу» (Corman, 2009, с. хvіі-хvііі). З цього погляду до категорії культових потрапляють фільми, яким притаманна наявність трансгресивних елементів (насильства, жорстокості), а також ЛГБТ+ та квір-тематика.

На нашу думку, головними факторами, які роблять фільм культовим, є наявність а) кіносвіту, який хочеться моделювати; б) героїв, які провокують наслідування зовнішності, вчинків; в) ситуацій (конфліктів, діалогів, мемів), які цікаво реплікувати. Таким чином, через симуляцію та осмислення кінообразів відбувається пошук самоідентифікації, а отже, світоглядні трансформації реципієнта. Саме тому культовий ефект фільму пов'язаний і з соціальною стратифікацією глядачів: дехто через перегляд кінострічки може увійти до певної субкультури. З іншого боку, фільм може стати непередбачувано популярним у вже сформованій маргінальній групі, тобто набути певне коло «адептів», які визначають для себе цей кіно-текст як культовий.

Культовий фільм не лише може спровокувати виникнення субкультури і, що є особливо значущим у контексті даного дослідження, вплинути на світоглядні ідеали своїх фанатів. Улюблений фільм створює емоційну залежність, він може мати всі атрибути справжньої релігії — кредо

(символ віри), обряди, ритуали, культ (об'єкти поклоніння), «соборні» місця, організації зі спонтанними чи свідомо створеними структурами, харизматичними керівниками тощо.

Культові фільми стали поштовхом для створення багатьох нових релігійних течій (НРТ), найбільш поширеними з яких є: *джедаїзм* (релігія, створена за мотивами франшизи «Зоряні війни» як реконструкція віри джедаїв), *трекіс* (її адепти вклоняються всесвіту «Зоряного шляху»), *матрицизм* (релігія фанатів «Матриці» — агностиків, які трактують світ як складне та суб'єктивне середовище), *«ельфійська магія»* (цю неорелігію ініціювала кінопопея «Володар Перснів» за мотивами творів Дж. Толкіна) тощо. Загальним для новітніх «кінорелігій» є потенційне багатство тематики та змісту похідних кінотекстів, неприхована наявність фантастичних культів, змодельованих за принципами чинних релігій. Як вказує американський дослідник Дж. Капуто, фільми, подібні до «Зоряних війн», стають своєрідною релігією через те, що в них чітко проглядає «структура релігійних традицій», а «релігійне світовідчуття не згасає, а переосмислюється та реміфологізується» (Капуто, 2014, с. 133; 140).

Екстраординарним з цього погляду є кримінальний фільм братів Коенів «Великий Лебовські», який не лише став культовим, а й породив так званий «дудеїзм» — релігію з багатьма послідовниками. Парадокс і водночас предмет нашого наукового зацікавлення, полягає у тому, що кінострічка не містить жодних атрибутів релігійності: тут немає прямих цитат із сакральних текстів, молитовних сцен, інтер'єрів храмів й щиро побожних героїв. Зовні це типове для американського незалежного кінематографа мультжанрове кіно, де поєднуються характерні риси нуару, бадді-муві, вестерну, чорної комедії. У цій строкатій обгортці прихований складний постмодерний текст з численними конотаціями, ремінісценціями, цитуванням й добре завуальованим моральним змістом. Лише дуже уважний глядач «прочитає» тут натяки на філософію хіпі, епікуреїзм, психоаналіз. Окремими й дуже іронічними мазками зображено постулати іудаїзму, даосизму, конфуціанства, дзен-буддизму. Водночас фільм є критичним відображенням американського життя кінця 1990-х років — доби президентства Білла Клінтона, усієї мішанини популярних у суспільстві ідей: фемінізм, нігілізм, пацифізм, мілітаризм, націонал-соціалізм тощо.

Показовим є те, що культовий потенціал «Великий Лебовські» розкрився не одразу. Прем'єра

фільму відбулася у 1998 р. на міжнародному фестивалі «Санденс». Багато критиків висловилися про роботу братів Коенів негативно, а сам фільм не здобув ніяких значних нагород чи премій. Проте після виходу в прокат стало очевидним, що «Великий Лебовські» є не банальним прохідним фільмом: він доволі довго залишався на афішах кінотеатрів різного масштабу й набув популярності серед певного кола фанатів.

Що ж викликало захоплення у глядачів? Безумовно, оригінальна ідея, режисерська стилістика, добре продумана система персонажів фільму й ще багато різних художніх якостей стрічки.

**Сторітелінг.** За основу сценарію було взято детективний роман Реймонда Чандлера «Глибокий сон», виданий у 1939 р. Фабула побудована на типовому фарсовому непорозумінні: головного героя випадково сприймають за його однофамільця, внаслідок чого він втягується в авантюру з викраданням мільйона доларів з благодійницького фонду. Низка непередбачуваних перипетій повністю змінює життя Джефрі Лебовські й призводить до неочікуваного фіналу.

**Персонажі.** Попри химерні хитросплетіння сюжетних ліній, фільм доволі реалістичний, адже в сценарії відтворено багато життєвих спостережень Ітана та Джоела Коенів чи розповідей їх друзів, а прототипами доволі ексцентричних персонажів стали знайомі люди. Зокрема протагоніст картини, Джефрі Лебовські, «списаний» із знайомого братам Коенам продюсера Джеффі Дауда (Jeff Dowd), чия харизма, пацифістська позиція, манера поведінки справила враження на кінематографістів і лягла в основу оригінального екранного образу.

З одного боку, Джефрі Лебовські — типовий дауншифтер, що не претендує на соціальне визнання (недарма він фактично відмовляється від самоствердження Его через відмову від імені: «Звіть мене просто — Чувак»). З іншого боку, він має непохитну життєву позицію, яку відстоює за будь-яких обставин. Чувак — єдина психічно здорова людина серед того паноптикуму, що являє собою система персонажів фільму: псевдомільйонер (інвалід-шахрай, що намагається нажитися на благодійницькому фонді), його дружина (порнозірка та німфоманка), донька (феміністка, творець «вагінального мистецтва» — образ, списаний з художниць-авангардисток на кшталт дружини Дж. Леннона Йоко Оно), продюсер порнофільмів Джекі Тріхорн, німецькі порноактори, техно-поп-музиканти, що називають себе нігілістами, приватний детектив, поліцейський, головорізи тощо.



Навіть друзі Чувака — це особи з яскраво вираженими девіаціями: Волтер Собчак, навіжений ветеран В'єтнамської війни з посттравматичним синдромом та підірваною релігійною ідентичністю (поляк-католик, що прийняв іудаїзм) та Донні, хворобливий невдаха, якому всі закривають рота (інтертекстуальний натяк на попередню роль Стіва Бушемі в картині братів Коенів, де той грав балакуна); зрештою, Донні виявляється нежиттєздатним у кризових умовах і гине.

Попри зовнішню байдужість, ледачість і небажання змінюватися, Чувак є послідовним носієм етичних принципів. Серед цілого букету неординарних персонажів, у вирії соціальних потрясінь і симуляцій, він єдиний має сумління та відповідальність, є щирим і чесним, здатен зберігати спокій. Як влучно висловився Я. Дроздович, це «екс-хіпі, який тужить за старими часами, коли світ був простішим, а люди більш чесними та відкритими» (Дроздович, 2019, с. 85). Зрештою, саме Чувак повстає проти безперервного постмодерного висміювання, що перетворює і життя, і смерть на балаган. Саме розкутість і розслабленість Джефрі Лебовські приваблює глядачів, спричинює ідентифікацію з персонажем, викликає бажання наслідувати його етос.

**Режисура.** Життєва філософія фільму виглядає як маніфест ідеології метамодернізму на тлі постмодерністських симбіотичності, симулятивності, відстороненості та метафоричності. Це «гумор з кам'яним обличчям, комедія положень і фарс»; «візуальний і звуковий стиль, що нерідко прагне сподобатися недбалістю і спрощеністю», тематичний інтерес до «невинності» — все, що культуролог Р. Аккер згадує, намагаючись окреслити метамодерністське поняття «хімерний» («quirky»), розуміння якого коливається у неозначеному полі між щирістю й тотальною іронією (Аккер, 2020, с. 73). Режисери вловили соціальний запит зламу століть і створили кіносвіт, який приємно наслідувати втомленим від постмодерністського блюзнірства глядачам — грати в безтурботного Чувака, ходити в боулінг замість роботи чи недільної служби, носити шорти, рейтузи чи гавайські сорочки замість офісного дрес-коду.

Не вдаючись до детальнішого кінознавчого аналізу, можна констатувати, що художні переваги стрічки (тематика, драматургія, ексцентричність водночас чітко типізовані персонажі, наявність численних конотацій, кліше та формул, інтертекстуальність, афористичність реплік, привабливі саундтреки) обумовили достатньо потужний культовий статус фільму на початку 2000-х рр.

Можливо, «Великий Лебовські» поступово втрапив би свою популярність, якби не випадок і не втручання харизматичної особистості в рецепцію стрічки. У 2005 р. журналіст Олівер Бенджамін, під враженням від перегляду фільму, проголосив, що цей кіностріч є ідеальним відображенням духовного життя сучасної людини. Свої теологічні та філософські спекуляції, натхнені змістом фільму Коенів, він назвав «дудеїзмом» (українською також «чувачизм» — від прізвиська головного героя), поклавши їх в основу релігійної організації «Церква Чувака останніх днів».

Для просування свого проекту О. Бенджамін створив веб-сайт [Dudeism.com](http://Dudeism.com) і розпочав бурхливу проповідницьку діяльність, водночас поєднану з усіма маркетинговими методами просування інтернет-контенту. Незабаром виникли всі стандартні елементи, сукупність яких характеризує новітні релігійні течії — кредо (звід віроповчальних постулатів), ритуалістику, соціальні інститути (у вигляді «Церкви Чувака останніх днів» і фендом-спільноти) та інші атрибути, які радо підхопили тисячі фанатів фільму. Розглянемо деякі з них.

**Кредо.** Дудеїсти вірять у модернізованому формі даосизму; в основі «віровчення» лежить принцип підтримки рівноваги (на кшталт взаємодії енергій Інь — Ян, закону недіяння у-вей, а також ідеалів досконаломудрого чоловіка). Для сучасної людини це означає мудре ставлення до будь-яких негараздів, з якими вона стикається на своєму шляху. Прихильники дудеїзму стверджують, що їх доктрина не лише розвиває даоські принципи, вона надзвичайно важлива для західної спільноти, адже протистоїть соціальній агресії та консьюмеризму. Оскільки «дудеїзм є нетейстичною релігією» (Бенджамін, 2019, с. 46), це дає змогу поєднувати східну першооснову з досягненнями західної науки — теорією складних систем, еволюційною психологією, теорією хаосу тощо.

**«Сакральні» тексти.** Насамперед, сакралізовано кінострічку братів Коенів: періодичний перегляд, обговорення і осмислення фільму є обов'язковим для кожного дудеїста. Також «кодіфікованим» є текст під назвою «Чувак Де Цін» («The Dude Te Ching»), написаний О. Бенджаміном у 2009 р. Він побудований на цитатах з фільму та водночас є алюзією на давньокитайський трактат Лао-Цзи, а слово «dude» (чувак) є заміником Дао. З 2008 р. почав виходити часопис «Газета Чуваків» («Dudespaper»), де опубліковано сотні статей О. Бенджаміна та інших adeptів з розмислами про різні аспекти дудеїзму. У 2011 р. вийшов

«Самовчитель дудеїзму», а в 2016 р. опус «Чувак Де Цзін» було відредаговано та доповнено. Процес створення і поширення корпусу «релігійних» текстів триває.

**Пророки.** До попередників Чувака дудеїсти відносять наступні постаті: Лао-цзи, Епікур, Геракліт, філософи-стойкі, Будда, Ісус Христос, американські трансценденталісти — Ральф Волдо і Волд Вітмен, письменники Марк Твен та Курт Воннегут. Водночас саме Чувак проголошений спасителем сучасного людства, адже він інтерпретує даосизм зрозумілими на сьогодні метафорами, символами та моделями поведінки. Образ щирого ледаря, який не бере в голову зайвих проблем, є духовною альтернативою наших днів, адже загальний невроз та екзистенційна втома вбивають потребу сучасної людини в героїчних фігурах і недосяжних моральних принципах.

**Моральний кодекс.** Для Джефрі Лебовські даосський принцип недіяння цілком відображений у мовній формулі «Спокійно» (в оригіналі «easy»). Чувак є ідеалом особи, що лише прагне гармонії та миру в своєму повсякденному житті. Для цього людина мусить безтурботно «плисти за течією» та не метушитися навіть у скрутних ситуаціях. Позбавитися страждань досить легко — достатньо уникати зайвої тривоги. Шлях Чувака — це компас, який гармонізує внутрішній світ, захищаючи його від абсурдності сучасної політики й консьюмеризму. Метою кожного адепта є гідна хода життєвим шляхом під гаслом «дудеволюції», що впливає з «заповіту Лебовського» й є набором поведінкових директив. Система цінностей дудеїзму включає також недовіру до соціальних інститутів, своєрідний фаталізм, іронічне ставлення до передбачуваних подій тощо.

**Мета «дудеволюції»** — відновити світогляд і природний спосіб життя, відкинути найгірші «здобутки» цивілізації. Люди створені для того, щоб «не поспішати» і «збирати фрукти в тропічній африканській савані, а не жити в містах і трудитися в кабінетах» (Бенджамін, 2013). Це не означає, що дудеїсти хочуть повернутися до часів збирачів і мисливців, вони цінують переваги цивілізації — комфорт і довголіття. Однак ідеали сучасного світу породжують постійний психічний тиск, ненаситні бажання та неспокій. Тож місія дудеїзму — знайти серединний шлях і змінити світ на краще. Для здійснення цього кроскультурна спільнота дудеїстів перебуває у пошуках власної метаісторії: подальша інтерпретація вчення відбувається паралельно з виявленням прикладів «протодудеїзму» в минулому. Тому попередни-

ками Чувака визнані не лише видатні пророки та мислителі, а й мистецькі діячі, зокрема М. Твен і К. Воннегут.

**Ритуалістика.** Дудеїст не переймається активною політичною чи громадською діяльністю, оскільки це суперечить принципу «не напружуватися». Щоденну практику дудеїзму становлять досить ординарні справи: боулінг, спілкування із друзями, прогулянки. Слід задовольнятися малим, не зосереджуватися на накопиченні матеріальних благ, адже найпростіші речі (пиво, ванна з пінкою, килимок посеред холу — центральний елемент вчення «феншуй від Чувака», Dudeist Feng Shui) приносять максимальне задоволення. Дудеїзм пропагує медитацію (Dudeitation), йогу (Dudeist Yoga), Чувак-джитсу (Dudejitsu, мистецтво ігнорувати агресію, ментальний аналог джиу-джитцу) та будь-які практики, метою яких є очищення розуму. Боулінг є і місцем ідеального дозвілля, і постає як храм для дудеїстської громади, де можна оновити духовні ресурси. Вигадаю й священницькі обряди дудеїстів: дудлі-лами (Dudely Lama), вдягнені в халати й шльопанці, проводять різноманітні «сакральні» церемонії: обряд посвячення у дудеїсти, групові молитви тощо. Майже всі штати США, визнаючи «Церкву Чувака останніх днів», дозволяють священникам виконувати легітимні церемонії, у тому числі весілля і поховання (Kosnac, 2017, с. 145).

**Візуальна символіка.** Головним символом дудеїзму є стилізована під даоське коло Інь — Ян куля для боулінгу, де на контрастному тлі зображено три світлі та три темні краплини. Окрім такого «логотипу», дудеїзм має свою «іконографію»: Чувак медитує в образі багаторукого Шиви, Чувак вписаний у коло та квадрат як ідеальна людина Леонардо да Вінчі, Чувак грає у боулінг тощо. Активно експлуатуються й християнські символи, зокрема «риба Чувака» (Dudefish) та зображення Джефрі Лебовські в образі святого з німбом.

**Свята.** Дудеїсти відзначають кілька свят упродовж року, деякі збігаються із загальноприйнятими, наприклад, День незалежності США (4 липня), Take It Easyster (аналог християнського Великодня), Passitover (іудейський Песах), Melloween (альтернатива Хеллоуїну), Dudeistmas (Різдво) тощо. Найважливіше свято дудеїзму — 6 березня, День Чувака, роковини релізу фільму «Великий Лебовські», коли кожен дудеїст мусить розслабитися більше, ніж звичайно.

**Соціальний інститут.** Засновник «Церкви Чувака останніх днів» О. Бенджамін наполягає, що організація дудеїстів має горизонтальну структуру:

вільне членство в церкві не передбачає ієрархію керівників і підкорення чийсь інтересам, а сам О. Бенджамін є лише «бібліотекарем», що керує форумами та вебсторінкою спільноти. У 2018 р. було відкрито інтернет-університет «Abide» як дудеїстський «академічний» навчальний центр. Він займається видавничою та «науковою» діяльністю — поширює книги з теорії і практики дудеїзму. Щоб долучитися до «Церкви Чувака останніх днів» достатньо за невелику плату зареєструватися на сайті й отримати офіційне посвідчення. За версією офіційного сайту організації на початок 2022 р. кількість членів «церкви» становило близько 600 тис. осіб. Більшість дудеїстів мешкають у США (близько 60%), приблизно 30% становлять громадяни Великобританії, Австралії та інших англійських країн, решта 10% розсіяні по різних регіонах світу. Достеменно невідомо, скільки фанатів Чувака мешкає в Україні, але в Харкові, Одесі, Києві та інших українських містах періодично відбуваються Lebowski Party, що відтворюють атмосферу коенівського кіно (домашні халати, коктейлі White Russian, саундтреки тощо).

**Медійна промоція.** До появи дудеїзму як неорелігії фанатська спільнота комунікувала між собою у форматі тематичних вечірок, косплеїв, нічних переглядів, а також на Інтернет-форумах. З 2002 р. в американському місті Луїсвіль вперше відбувся з'їзд, на якому зібралося півтори сотні шанувальників фільму. Згодом захід значно збільшив свої масштаби. Через свою популярність фестиваль «Великий Лебовські» став проходити і в інших містах США, і в інших країнах: наприклад, в Лондоні відбувається щорічний з'їзд «Чувак повертається» — «The Dude Abides» (Jones, 2020). До програми таких фестивалів входять гра в боулінг, вікторини, костюмовані конкурси, вечірки. Тут можна відвідати виступи музичних груп, сувенірні крамниці, зробити специфічні татування. Для зустрічей з фанатами на фестиваль запрошують членів знімальної групи та акторів (у тому числі Джефрі Бріджеса, Стіва Бушемі, Джуліану Мур).

Так сталося, що бурхлива проповідницька діяльність Олівера Бенджаміна була спрямована на вже сформовану аудиторію фендому. У 2009 р. він уперше прибув до Лос-Анджелеса на кінопоказ «Лебовскіфест». Близько 3 тисяч фанатів разом із «пророком» прочитали вголос «Молитву Чувака». Оскільки це відео стало хітом ютубу та набуло розголосу, воно було використано в рекламній кампанії Volkswagen для підтримки незалежних кінотеатрів у Великобританії.

Місцем активного спілкування дудеїстів є соціальна мережа Facebook; сторінка Dudeism Facebook Group на початок 2022 р. сягає 800 тис. послідовників, є також альтернативні спільноти The Dudeism Lounge, The Big Lebowski. Офіційний сайт дудеїстів має розгалужену структуру, яка представляє бібліотеку текстів, відео, молитов, радіо-ефірів і т. ін. Окремо запропоновано ігри, розваги, вікторини, товари із відповідною символікою (магніти, футболки, бейсболки, світшоти, захисні маски для обличчя тощо). Має популярність лінійка крафтового пива з найбільш популярними образами фільму — боулінг, польоти на килимку, тощо. Подібна промо-активність переконує, що культовий герой і його кіносвіт стають товаром, предметом споживання і локальної, і широкої публіки.

Попри те, що зовні дудеїсти «грають» з релігійністю, більшість із них не глузують, а насправді переконані, що через псевдодаоську «духовну практику» вони здатні зробити благодійний внесок у прогрес. Дудеїзм не варто відносити до пародійних релігій (як, наприклад, пастафаріанство чи культ Невидимого рожевого єдинорога). Показово, що виконавець головної ролі Джефрі Бріджес, який у більшості фанів асоціюється з образом Чувака, сам живе у світоглядній парадигмі дудеїзму: він переймається ідеями духовного розвитку, є активним учасником екологічного руху, займається добродійністю (Ангелова, 2021).

Таким чином, дудеїзм став гібридом фендому та кіберрелігії, яка за півтора десятиріччя свого існування еволюціонувала — від початкового спілкування фанатів до бурхливої діяльності Олівера Бенджаміна та його послідовників. Нині це спільнота, що має свої унікальні правила, структуру, звичаї. Учасники, різні за віком, статтю та гендером, освітою, знаходять між собою спільну мову, спілкуючись онлайн на інтернет-форумах та оффлайн на тематичних кінофестивалях і вечірках-косплеях. В основі комунікації лежить і специфічний сленг, і особлива образність, що відштовхуються від кінонарративу братів Коенів.

Отже, первинна хвиля популярності фільму спричинила спонтанну появу фендому «Великий Лебовські» — своєрідної субкультури, неформального співтовариства, учасників якого поєднав пристрасний інтерес до стрічки Коенів. Друга хвиля культового піднесення фільму була створена штучно, за допомогою журналістського досвіду та розуміння законів медіасфери О. Бенджаміна. Реінкарнація глядацького інтересу була зумовлена й харизматичністю осіб, дотичних до



створення та інтерпретації фільму — починаючи від братів Коенів, Дж. Бріджеса, Дж. Мур й закінчуючи О. Бенджаміном. Це доводить, що, по-перше, за наявності привабливого кіносвіту та при застосуванні технології медійної популяризації будь-який екранний продукт теоретично може перетворитися на культовий, по-друге, «субкультурне роздмухування» заданої кінематографістами теми може значно перебільшити масштаби оригінального твору й вийти за межі первинної рецепції.

**Висновки.** Стрічка режисерів Ітана та Джое-ла Коенів, знята наприкінці ХХ ст., стала однією з магістральних для кіномистецтва ХХІ ст. «Великий Лебовські» продемонстрував, що культовим може стати не лише далекий від реальності фантастичний світ, а й середовище, створене як соціальна імітація. Головна причина виникнення «сакрального» ореолу навколо фільму полягає у складній інтертекстуальності цього твору, що робить його потенційно придатним для багаторазового перегляду. Перформативність, постмодерна іронія, гра з глядачем, складна драматургія з неочікуваними сюжетними ходами, численні ремінісценції та конотації — головні художні важелі формування фанатської субкультури навколо «Великий Лебовські».

Вторинна популярність фільму була стимульована появою дудеїзму — неорелігії, що спричинила не просто стійкий інтерес до змісту стрічки, а світоглядну зміну в певному фанатському середовищі. З усього різноманіття закладених у кінотексті ідей, засновник дудеїзму О. Бенджамін та його послідовники вилучили те, що апелює до контркультури 1960-х та субкультури хіпі, додали реалії доби діджиталізації та незгасаючий попит на східні практики, сутність яких важко донести до людини західного типу. Специфічною відмінністю дудеїзму від неорелігій, створених на базі фантастичних світів (матрицизм, трекіс, джедаїзм і т. ін.), є надзавдання дудеїста — гармонічне життя у реальному соціумі. Вочевидь, у цьому полягає запит людини ХХІ ст., орієнтованої на метамодерністську ідеологію «нової ширості». Зрештою, моделі соціальної поведінки, запрограмовані культовим кінотвором і підкріплені релігійною атрибутикою, виходять за межі ігрової симуляції життєвої стратегії головного героя фільму, й цей процес не позбавлений протиріч та небезпек. Дудеїзм, який є пропагандою ширості та природності у взаєминах людини та світу, водночас стимулює аполітичну, інфантильну позицію, несумісну з ідеалами громадянського суспільства.

Враховуючи те, що культовий фільм з часом може втратити свою значущість, можна прогнозувати, що сформована навколо кінороботи братів Коенів неорелігійна ідеологія є гарантом подальшого стійкого інтересу публіки до цієї стрічки. Проект О. Бенджаміна, після двох десятиріч років після виходу фільму, й далі привертає все більше нових adeptів, саме ж «віровчення» перебуває у процесі динамічної трансформації. Ймовірно, й рецепція фільму Коенів оновлюватиметься відповідно до потреб майбутнього. Сьогодні можна констатувати, що на матеріалі світоглядного «шлейфу» «Великий Лебовські» чітко простежується взаємовплив екранного світу, що є віддзеркаленням соціальних процесів, та симуляції художньої реальності безпосередньо у суспільному житті.

Можна припустити й те, що зі стрімким розвитком сучасних технологій сугестивного впливу на масового глядача, які розробляють ритейлери, спеціалісти з медіа та політтехнологи, можна буде спостерігати за вдосконаленням «формул» випуску культового екранного продукту. Відповідно, після перегляду переконливо зроблених фільмів і серіалів з ідеальними, привабливими для пересічного глядача світами, масштаб залучених до соціальних симуляцій фендомів буде дедалі збільшуватися — від маргінальних субкультур до електоральної більшості. Тому подальше дослідження світоглядного впливу культових кінострічок мусить базуватися на міждисциплінарному вивченні релігії, мережевої культури, політтехнології, сучасного мистецтва, законів медіа-ринку з урахуванням багатьох інших факторів переформатування свідомості широкої публіки.

#### Джерела та література

- Benjamin, O. (2015). *The Tao of the Dude: Awesome Insights of Deep Dudes from Lao Tzu to Lebowski*. Abide University Press. 242 p.
- Benjamin, O. (2016). *The Dude De Ching*. Abide University Press. 220 p.
- Benjamin, O. (2016). *A brief history of Dudeism. Fiction, Invention and Hyper-reality: From popular culture to religion*. С. М. Cusack, P. Kosnác. ed. L.: Taylor & Francis. P. 148-157.
- Comentale, E. P. & Jaffe, A., ed. (2009). *The Year's Work in Lebowski Studies*. Indiana University Press. 512 p.
- Corman, R. (2009). *From Counterculture to Cult (Foreword). The Cult Film Reader*. N.-Y.: Open University Press. P. xvii-xviii.
- Drozdowicz, J. (2019). *Popreligia w szlafroku. Dudeizm jako zjawisko kulturowe. Przegląd Religioznawczy (The Religious Studies Review)*. №4 (274). P. 89-91.
- Dudeism (2022). *Official site*. Retrieved from: <https://dudeism.com/>
- Eco, U. (1985). «Casablanca»: *Cult Movies and Intertextual Collage. SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses. P. 3-12. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/3685047>

- Falsani, C. (2009). *The Dude Abides: The Gospel According to the Coen Brothers Zondervan*. 240 p.
- Green, B., Peskoe, B., Russell, W., Shuffitt, S. (2007). *I'm a Lebowski, You're a Lebowski: Life, The Big Lebowski, and What Have You*. New York: Bloomsbury Publishing. 237 p.
- Jones, J. (2012). The Big Lebowski. An illustrated, annotated history of the greatest cult film. *Voyager Press*. P. 231-235.
- Jones, M. (2020). Reel Life: One Dude's Experience at Lebowski Fest. *The Big Picture Magazine*. 15.08.2020. Retrieved from: <http://thebigpicturemagazine.com/reel-life-one-dudes-experience-at-lebowski-fest/>
- Kosnáč P. (2017). *Pop-Culture – A New Source of Spirituality? W: E. Gallagher (ed.), Visioning New and Minority Religions: Projecting the Future*. New York: Routledge.
- Kosnáč, P. (2019). The Church of the Latter-Day Dude. Retrieved from: <https://wrldrels.org/2019/01/12/the-church-of-the-latter-day-dude/>
- McCarthy, S. (2003). *Cult movies in sixty seconds: the best movies in the world in less than a minute*. L.: Vision, 288 p.
- Olson, Ch. J. (2018). *100 Greatest Cult Films*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 350 p.
- Telotte, J. P., ed. (1991). *The cult film experience. Beyond all reason*. Univ. of Texas Press, Austin. 218 p.
- Аккер, Р. (2020). *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* : [пер. с англ. В. М. Липки, вступ. ст. А. В. Павлова]. М.: РИПОЛ-классик. 342 с.
- Ангелова, А. (2021). Бріджес, Джефф. *Велика українська енциклопедія*. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Бріджес,Джефф>.
- Капуто, Дж. (2014). Религия «Звездных войн». *Логос*. №5 (101). С. 131-140.
- Маккарти, С. (2007). *60 культовых фильмов мирового кинематографа*; пер. Н. Макаровой. М. : У-Фактория. 265 с.
- Павлов, А. (2014). *Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа*. М.: Высш. шк. экономики. С. 62-74.
- Павлов, А. (2016). *Расскажите вашим детям. Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе*. М.: Высшая школа экономики. 550 с.
- Самутина, Н. (2002). Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу. *Логос*. №5–6. С. 1-9.
- Drozdowicz, J. (2019). Popreligia w szlafroku. Dudeizm jako zjawisko kulturowe. *Przegląd Religioznawczy (The Religious Studies Review)*. №4 (274). P. 89-91.
- Dudeism (2022). Official site. Retrieved from: <https://dudeism.com/>
- Eco U. (1985). «Casablanca»: Cult Movies and Intertextual Collage. *SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses. P. 3–12. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/3685047>
- Falsani C. (2009). *The Dude Abides: The Gospel According to the Coen Brothers Zondervan*. 240 p.
- Green, B., Peskoe B., Russell W., Shuffitt S. (2007). *I'm a Lebowski, You're a Lebowski: Life, The Big Lebowski, and What Have You*. New York: Bloomsbury Publishing. 237 p.
- Jones, J. (2012). The Big Lebowski. An illustrated, annotated history of the greatest cult film. *Voyager Press*. P. 231-235.
- Jones, M. (2020). Reel Life: One Dude's Experience at Lebowski Fest. *The Big Picture Magazine*. 15.08.2020. Retrieved from: <http://thebigpicturemagazine.com/reel-life-one-dudes-experience-at-lebowski-fest/>
- Kosnáč P. (2017). *Pop-Culture – A New Source of Spirituality? W: E. Gallagher (ed.), Visioning New and Minority Religions: Projecting the Future*. New York: Routledge.
- Kosnáč, P. (2019). The Church of the Latter-Day Dude. Retrieved from: <https://wrldrels.org/2019/01/12/the-church-of-the-latter-day-dude/>
- McCarthy, S. (2003). *Cult movies in sixty seconds: the best movies in the world in less than a minute*. L.: Vision, 288 p.
- Olson, Ch. J. (2018). *100 Greatest Cult Films*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 350 p.
- Telotte, J. P., ed. (1991). *The cult film experience. Beyond all reason*. Univ. of Texas Press, Austin. 218 p.
- Akker, R. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism*. [V. M. Lypka (transl.) from English; introduction article A. V. Pavlov]. Moscow: RIPOL classic. S. 85–90. (Figures of Philosophy) [in Russian].
- Angelova, A. Bridges, Jeff. *Velyka ukraïns'ka entsyklopediya*. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Бріджес,Джефф> [in Ukrainian].
- Kaputo Dzh. (2014). *Religiya «Zvezdnykh voyn» [The Star Wars Religion]*. *Logos*. №5 (101). S. 131-140 [in russian].
- McCarthy, S. (2007). *60 kul'tovykh fil'mov mirovogo kinematografa [60 cult films of world cinema]*. Per. N. Makarova. M. : U-Faktoria. 265 s. [in russian].
- Pavlov, A. (2014). *Postydnnoe udovol'stvie. Filosofskie i social'no-politicheskie interpretatsii massovogo kinematografa [Guilty pleasure. Philosophic and social and political interpretations of mass cinema]*. M.: High School of Economics. S. 62-74 [in russian].
- Pavlov, A. (2016). *Rasskazhite vashim detyam. Sto dvadtsat' tri opyta o kul'tovom kinematografe [Tell your kids. One hundred twenty three experiences about cult cinema]*. M.: High School of Economics. 550 s. [in russian].
- Samutina, N. (2002). *Kul'tovoe kino: dazhe zritel' imeet pravo na svobodu [Cult films: even the spectator has the right of freedom]*. M.: Logos. № 5–6. S. 1-9 [in russian].

## References

- Benjamin, O. (2015). *The Tao of the Dude: Awesome Insights of Deep Dudes from Lao Tzu to Lebowski*. Abide University Press. 242 p.
- Benjamin, O. (2016). *The Dude De Ching.*: Abide University Press. 220 p.
- Benjamin, O. (2016). *A brief history of Dudeism. Fiction, Invention and Hyper-reality: From popular culture to religion*. C. M. Cusack, P. Kosnáč. ed. L. : Taylor & Francis. P. 148-157. niversity Press. 512 p.
- Corman, R. (2009). *From Counterculture to Cult (Foreword). The Cult Film Reader*. N.-Y.: Open University Press. P. xvii-xviii.



*Anhelova Anhelina*

**Dudeism as a religion of sincerity (ideological trail of the cult Coen brother's movie «The Big Lebowski»)**

**Abstract.** In this article we examined the problem of the emergence of new religious cults, based on pop-culture phenomena. **The main objective** of the study is the worldview influence of the famous movie by Joel Coen and Ethan Coen – The Big Lebowski (1998). We considered the director's style of the Coen brother's film, character system and ideology of storytelling. This article also deals with the philosophy, morals, rituals, social institutions of Dudeism (the new religious movement that emerged in 2005, when American journalist Oliver Benjamin watched the Coen's movie and began his preaching activity). Special attention was brought to analyse the media promotion of Dudeism: «The Lebowski Festivals», themed parties, cosplays, night viewings, online advertising, branding of the product line, etc.

**Keywords:** cinema art, cult movie, directing of Coen brothers, «Big Lebowski», Dudeism, new religious movement, film festival «LebovskyFest».

*Станіславська Катерина Ігорівна*,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Kateryna Stanislavska*,  
Doctor of study of Art, Professor,  
Kyiv National Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv

## АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ КОНТРАПУНКТ У КІНО: СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

**Анотація.** Авторка розглядає явище аудіовізуального контрапункту в кіно як важливий чинник драматургічного розвитку. Проаналізовано теорії та концепції вчених світу щодо синхронності/асинхронності зображення і звуку на екрані. Охарактеризовано наявні класифікації контрапункту в кіно. Авторка пропонує власну систематизацію видів аудіовізуального контрапункту (образно-емоційний, темпоритмічний, стильовий), наводить приклади із сучасного кінематографа.

**Ключові слова:** аудіовізуальний контрапункт, класифікація видів контрапункту, музика в кіно.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Фундаторка кіномузики як мистецтвознавчої царини Зоф'я Лісса, міркуючи щодо ролі музики в еволюційному процесі кінематографа, дійшла висновку, що музика бере на себе дедалі важливіші драматургічні функції й чимдалі глибше пронизує тканину творів кіномистецтва. Від зовнішньої ілюстративності, синхронності вона переходить до асинхронності, кінематографічного контрапункту (Лісса, 1970, 37).

Поняття «звукорозовий контрапункт» як розбіжність візуального і звукового образу в кадрі було введено в обіг Сергієм Ейзенштейном у маніфесті 1928 року «Будущее звуковой фильмы. Заявка», спрямованому на теоретичну і практичну розбудову звукового кіно. Серед іншого режисер зазначав, що робота зі звуком у кіно має бути спрямована на акцентування його різкої розбіжності, контрасту з образом зоровим, бо саме таке, контрапунктичне використання звуку закладає потенційний розвиток нових виражальних засобів кінематографа (Ейзенштейн, 1964).

Отож фактично від народження звукового кіно і впродовж усієї його історії питання співіснування і взаємодії *відео* й *аудіо* було чи не наріжним. І саме контрапунктична їх взаємодія, як

джерело додаткових смислів, спонукала режисерів експериментувати, а кінознавців — вивчати це явище. Сьогодні аудіовізуальний контрапункт у кіно набув значного поширення, що актуалізує його дослідження та систематизацію.

**Мета статті** — на основі теоретичного вивчення наявних класифікацій звукорозового контрапункту та практичного досвіду викладання навчальної дисципліни «Музика в кіно» запропонувати авторську класифікацію музичного контрапункту на екрані.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Кінознавці та дослідники звуку/музики в кіно зверталися і звертаються до розгляду явища аудіовізуального контрапункту. Поміж закордонних вчених слід назвати німця Зігфріда Кракауера (Siegfried Krasauer), польку Зоф'ю Ліссу (Zofia Lissa), французу Мішеля Шіона (Michel Chion); також згадаємо Тетяну Єгорову, Юлію Михееву, Тетяну Шак, Олександра Чернишова. Серед українських вчених питання звукорозового контрапункту тією чи іншою мірою торкалися Марина Братерська-Дронь, Ірина Зубавіна, Оксана Мусієнко, Галина Погребняк, Галина Фількевич. У дисертації «Звук як компонент образної структури фільму» звукорежисер Оксана Бут аналізувала, серед ін-

шого, контрапунктичні взаємодії на прикладах українських кінофільмів. В українському кіно- та музикознавстві наукових праць, присвячених аудіовізуальному контрапункту як стрижню дослідницького пошуку, наразі не знаходимо.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасне кіно, на думку музикознавиці Тетяни Єгорової, орієнтоване на створення віртуальної реальності не лише візуальної, а й звукової. Ця звукова віртуальна реальність, моделюючи ілюзорні та водночас гіперреалістичні образи, здатна зокрема до контрапунктичного поєднання з іншими елементами кінотвору. Йдеться про спроби побудови різних моделей «звукового симулякру», де музика виступає домінуючим засобом художньої виразності (Єгорова, 2014).

Отже, звуку, зокрема музичному, на сучасному кіноекрані недостатньо просто *бути* — він мусить *функціонувати*, тобто *діяти* та *взаємодіяти* з візуальним образом. Дослідниця екранного звуку та звукорежисури Наталія Єфімова виділяє щонайменше п'ять видів співвідношення між звуком і зображенням: 1) зображення підпорядковане звуковому рішенням; 2) звук підпорядкований візуальному рішенням; 3) звук посилюється зображенням; 4) зображення породжує новий звуковий образ; 5) звук руйнує зображення (Єфімова, 2015, 32). На жаль, авторка не розшифровує детально кожну позицію, внаслідок чого деякі з них можна тлумачити варіантно. Проте вже сама наявність таких та інших опцій взаємодії свідчить про різноманітність мистецько-технологічних особливостей аудіовізуального образу. Далі дослідниця вживає термін «контрапунктична музика», означаючи її як розбіжність емоційного стану музики та зображення з метою посилення потенційної виразності змісту екранного твору та надання зображенню нового, несподіваного сенсу (Єфімова, 2015, 56).

Щодо функціонування звуку в кіно Артур Красильников висловився так: «Якщо епоха “мовленнєвого” кіно привнесла до кінематографа палітру звукових виражальних засобів (шуми, музика, мовлення, пауза), то епоха “звукозорового” кіно дала йому базові принципи того, як ними користуватися для побудови художнього аудіовізуального твору» (Красильников, 2011, с. 230). Далі автор називає чотири таких принципи, спираючись на систематизацію німецького кінотеоретика середини ХХ століття Зігфріда Кракауера. *Синхронність* передбачає єдність часопростору аудіо й відео. *Асинхронність* фіксує часову та/або просторову невідповідність звукового й зорового образів. *Па-*

*ралелізм* визначає достовірність подій у кадрі через звуковий компонент. *Контрапункт* дозволяє виявити специфіку образотворчого ряду в умовах, коли звук і візуальність «говорять» про різне. Кракауер ці чотири принципи подає в парах: синхронність — асинхронність, паралелізм — контрапункт, додаючи, що вони не реалізуються окремо, а тісно пов'язані між собою (Красильников, 2011, с. 230; Кракауер, 1974, с. 158–160).

Принагідно зазначу, що переважна більшість дослідників кіномузики, не лише Красильников слідом за Кракауером, традиційно (за інерцією?) відповідність візуального і звукового образів називають паралелізмом, протиставляючи його контрапункту. Так, З. Лісса пише, що зоровий і звуковий ряди «плетуть свої візерунки» або паралельно одне одному, або контрапунктично (Лісса, 1970, с. 62). Вже згадувана Т. Єгорова: «На ранній стадії становлення звукового кіно домінував принцип паралелізму, прямої співвіднесеності звуку із зображенням» (Єгорова, 2012, с. 12).

Як на мене, в парі «паралелізм — контрапункт» спостерігається термінологічна некоректність, на чому варто зупинитися детальніше. Відомо, що термін «контрапункт» (в перекладі з латини «проти точки», «точка проти точки», «нота проти ноти») з'явився в музичному мистецтві, означаючи одночасне поєднання декількох (двох і більше) мелодійних ліній. Можна сказати, що контрапункт є вихідним принципом будови поліфонічного (багатоголосного) музичного складу, а терміни «контрапункт» та «поліфонія» певною мірою можна вважати синонімічними. В контрапункті окремі мелодії співіснують в єдиній фактурі, єдиній музичній тканині, маючи водночас свої індивідуальні лінії розвитку, свою музичну міні-драматургію. «Нота проти ноти» логічно продовжується у вираз «лінія проти лінії», семантично втілюючи якраз таки певну паралельність розгортання окремих мелодій. Саме тому в протиставленні «паралелізм — контрапункт» відчуваю семантичний дисонанс. У Кракауера під паралелізмом, що контрастує з контрапунктом, фактично розуміється тотожність, узгодженість, відповідність звукового і візуального рядів, натомість сам термін «паралелізм» семантично передбачає окремішність ліній розвитку, відсутність їхнього перетинання. На згадку приходить і сленговий вираз «мені паралельно», що означає байдуже ставлення: це ще один семантичний акцент на користь паралельності контрапункту як відчуження ліній одна від одної. Отож, в моєму розумінні саме контрапункт синонімічно можна було б назвати

паралелізмом. А контрастний йому принцип об'язково-емоційного узгодження візуального і аудіо-компонентів я би назвала *принципом тотожності*.

Словацький композитор і теоретик кіно Юрай Лексманн у своїй книзі «Теорія filmovej hudby» [«Теорія музики фільмів»] (1981) запропонував вдалу концепцію синхронності й асинхронності зображення і звуку в кіно (сутність моделі характеризує Т. Єгорова). Кожен із цих модусів, за Лексманном, може бути реалістичним або художнім. *Реалістична синхронність* передбачає повну відповідність звуку і зображення зі збереженням просторово-акустичних, динамічних, тембрових та інших характеристик, тобто фактично йдеться про документальний, репортажний звук, покликальний створити відчуття справжності віртуального кіносвіту. *Художня синхронність* оперує суб'єктивним звуком, що допускає різного роду спотворення, трансформації з метою посилення емоційної виразності, індивідуалізації, персоніфікації. *Реалістична асинхронність* може передбачати використання звуку замість зображення (повного або часткового), сприяючи його динамізації та посиленню психоемоційного напруження. *Художня асинхронність* безпосередньо пов'язана з поняттям «контрапункт», власне, і є його втіленням, коли в результаті поліфонічного сполучення відео та аудіо синтезується новий смисл (Єгорова, 2016).

За визначенням Марії Гітис, будь-який контрапункт, зокрема і звукозоровий, є способом зіставлення художніх образів із навмисним акцентуванням певної розбіжності виразних елементів, іноді аж до відвертої суперечності (Гітис, 2012, с. 97), а З. Лісса протилежність зорової та звукової сфер називає «вищою формою контрапункту» (Лісса, 1970, с. 120).

Міркуючи про термін, дослідниця кіномузики Юлія Михеева влучно зазначає, що він набуває значення одночасного протиставлення різних смислових утворень. З музичного визначення контрапункту авторка виокремлює два важливих нюанси: 1) мелодії контрапункту автономні, але продумано поєднані і взаємодіючі; 2) у мелодіях може бути відсутній контраст, але обов'язково є протиставлення, що найчастіше веде до синтезування надсенсу (Михеева, 2012, с. 81). Погоджуючись з думкою, додаю, що розглядаючи зі студентами екранних спеціальностей поняття контрапункту, наголошую, що аудіовізуальний контрапункт це не завжди контраст, але завжди «іншість».

Одним із потенційних завдань контрапункту авторка називає «вираження свідомої філософ-

ської (але не явно продекларованої, а вираженої художньо) позиції» (Михеева, 2012, с. 81). У контексті згаданого вище синтезування надсенсу таку роль контрапункту вважаю чи не провідною. Розмірковуючи в навчальній аудиторії щодо функцій музики в кіно, акцентую увагу студентів на тому, що функція «музика як коментар», заявлена ще у фундаментальній праці З. Лісси «Естетика кіномузики», часто реалізується саме через контрапункт: в очевидному протиставленні картинки і звуку може таїтися (але зрештою висловлюватися) позиція автора, висловлена через контрастний/«інший» музично-звуковий компонент, — емоційний коментар, моральна оцінка, критичний погляд, іронічний підтекст тощо. Авторка зазначає: «Теза зорового елемента та антитеза звукового ведуть діалектичним шляхом до синтезу, до коментаря. Отже, тут лише співвідношення обох рядів є носієм певного змісту» (Лісса, 1970, с. 120). Дослідник Максим Шумов теж стоїть на таких позиціях, говорячи про два значення музичного контрапункту у фільмі: авторське ставлення до зображуваного та посилення емоційного ефекту від екранної ситуації (Шумов, 2019, с. 61).

Цікаву позицію щодо розбудови термінології у царині аудіовізуальної взаємодії висловлює сучасний французький дослідник Мішель Шіон. Він доводить, що розглядати звук у кіно як додатковий елемент та вивчати його окремо від зображення, некоректно, внаслідок чого вводить у обіг два поняття — *аудіобачення* та *візуальне слухання*. Під аудіобаченням М. Шіон розуміє вид сприйняття, характерний для кіно і телебачення, коли в центрі уваги знаходиться зображення, однак звук постійно привносить у нього ряд ефектів, відчуттів, значень. Вчений називає це *ефектом доданої вартості*: нам здається, що певне інформаційне чи експресивне значення сцени ми отримуємо від зображення, що ми його *бачимо*, насправді ж — *аудіобачимо*. Відповідно, у ситуації *візуального слухання* сприйняття свідомо зосереджене на слуханні (наприклад, у концертному залі), і тут *додана вартість* діє у зворотному напрямку — візуальний контекст не лише супроводжує слухання, а й посилює його: коли ми бачимо енергійні жести музикантів, у нас виникає відчуття, що ми чуємо більш гучні звуки (Шіон, 2021, с. 195–198).

Міркуючи про невідповідність, суперечність «картинки» і її «звучання», М. Шіон відмовляється від традиційного терміна «контрапункт», вважаючи його невдалим, неточним, і віддає перевагу терміну «аудіовізуальний дисонанс» (Шіон, 2021, с. 211; Chion, 1994, р. 36–38). Як на мене,



термін «дисонанс» не є більш влучним заміником «контрапункту»: етимологічно слово означає нестрункість, відсутність співзвучності, в музиці характеризує неблагозвучне, неузгоджене звучання, в психології доповнюється характеристикою дискомфорту і в усіх випадках, несучи певний емоційний негативізм, передбачає якнайшвидше розв'язання, перехід, вирішення, ліквідування, знешкодження тощо — весь цей «семантичний вантаж», на мою думку, ускладнює усвідомлення сутності «аудіовізуального протиріччя» як гармонійного поєднання непоєднуваного. Саме тому для позначення цього художнього прийому вважаю доцільним зберігання терміна «контрапункт» як змістовно нейтрального за емоційним забарвленням.

Отож, аудіовізуальний контрапункт в кіно — це художній прийом поєднання в кадрі самодостатніх (інколи суперечливих, протилежних) візуальної та звукової драматургічних ліній з метою утворення нового сенсу.

Кінотеоретики здійснювали спроби систематизації контрапункту, визначали та характеризували його види. Розглянемо деякі запропоновані класифікації.

Ю. Михеєва виділяє такі види контрапункту: *контрапункт як образно-тематичний контраст*, *контрапункт як інтелектуальний парадокс*, *метаконтрапункт як відношення «Я — Текст»*. Перший вид, традиційно до визначення, передбачає очевидну психологічно-контрастну образність звукової та зорової ліній. Його завдання — посилити вплив кадру на глядача, давши йому відчуття певного над-сенсу екранної дії. Саме такий вид контрапункту набув найбільшого поширення в кінематографі. У другому семантичні зв'язки виходять за межі естетичного простору конкретного твору у сферу інтертекстуальності і діалогу різних культурних парадигм — у такий спосіб автор прагне висловити відчуття часу, осмислення нової реальності. У третьому звукове рішення символізує позицію автора (співучасника, спостережника, гравця, відчуженого та ін.) до свого твору через дистанціювання. Саме цей вид контрапункту, на думку авторки, є виразником важливих тенденцій сучасного мистецтва, яке, в свою чергу, відображає стан сучасного суспільства, — толерантність до різних форм життєустрою, прийняття багатокультурності світу, процес глобалізації у всьому різноманітті його значень (Михеєва, 2012; Михеєва, 2016, с. 53–66).

Ще Ю. Михеєва говорить про *об'єктивний* та *суб'єктивний* контрапункти, розглядаючи цей

розподіл з позиції кадрової/закадрової музики. Так, об'єктивним авторка називає контрапункт, візуальна й аудіальна лінії якого контрастують та взаємодіють усередині кадру або ця взаємодія принаймні починається в кадрі. Відповідно, суб'єктивний контрапункт передбачає винятково закадровий простір звукової лінії (Михеєва, 2016, с. 58).

Олександр Чернишов, міркуючи про контрапунктичну музику, визначає два типи її асинхронності з візуальним рядом: асинхронність зміщення (монтажний зсув) та асинхронність контрасту (повний незбіг), кожен із яких представлений двома видами. Цю саму модель пропонує і Анатолій Линник. Отже, асинхронність зміщення презентує два види контрапункту. *Конвергентний* («той, що сходиться») виявляється у початковій суперечності музичної теми візуальному ряду, але їхньому поступовому зближенню і навіть ілюструванню; звук передує подіям. *Дивергентний* («той, що розходиться») має зворотню дію: спочатку музична тема ілюструє зображення, а потім починає суперечити. Асинхронність контрасту також виявляється через два види: *явний* контрапункт (у Линника — *імпресивний*) передбачає очевидну контрастність музики і візуального ряду, а в *асоціативному* контрапункті музика, ілюструючи зображення, викликає у глядача асоціації з іншим образом (Чернышов, 2013; Линник, 2019).

Світлана Севастьянова, посилаючись на С. Ейзенштейна, виділяє три види аудіовізуального контрапункту: темпо-ритмічний, тональний та динамічний. На мій погляд, їхня характеристика здебільшого не відповідає сутності контрапункту як такого. Так, *темпо-ритмічний*, за авторкою, передбачає збіг (? — К. С.) і розбіжності у темпах та рухових акцентах візуального й музичного рядів. *Тональний* реалізується через співвідношення кольорів візуального ряду та ладотональних параметрів музичного тексту, — і тут як приклад дослідниця наводить звучання мінорної музики на похмурих синьо-чорних кадрах, а мажорної — на золотавих (що відповідає принципу тотожності, а ніяк не контрапункту). *Динамічний* спостерігається у співвідношеннях між музичною динамікою та кінематографічними планами, проте сутність цих співвідношень не розкривається. Виклад матеріалу створює враження, що авторка вживає термін «контрапункт» у значенні «поєднання» без нюансу протиставлення чи контрасту (Севастьянова, 2004, с. 9–10).

М. Шумов виділяє два види аудіовізуального контрапункту — *музичний* і *шумовий*, протистав-



ляючи зображенню, відповідно, музику або шумові ефекти (Шумов, 2019, с. 61–62). Такий розподіл є радше інструментально-службовим, аніж естетико-драматургічним.

Класифікацію контрапунктичних прийомів на прикладі творчості одного кінорежисера пропонує музикознавець Марина Карасьова, аналізуючи фільмографію Квентіна Тарантіно. Як відомо, режисер вкрай дбайливо ставиться до звукового ряду своїх стрічок, вважаючи музику чи не наріжним фактором смислотворення. Дослідниця виділяє чотири види контрапункту у Тарантіно: іронічний контрапункт, етнічне декорування, нецільове використання цитат і алюзій, звуковисотні зміщення. *Іронічний контрапункт* — улюблений прийом кінорежисера, що передбачає парадоксальне співвідношення музики і екранної дії, яка демонструє переважно різного роду руйнування, насильство, бійки, вбивство тощо. Через застосування «невідповідної» музики режисер не лише пом'якшує брутальний контекст сюжетного дійства та демонструє авторську позицію відчуженого коментатора, — він акцентує на новому сприйнятті трагедії людиною XXI століття. Прийом *етнічного декорування* означає використання музичної етніки не лише для створення відповідного колориту, а й заради утворення нових драматургічних сенсів, адже доречність «намальованого» декору найчастіше не підкріплюється сюжетно. *Нецільове використання цитат і алюзій*, на мою думку, некоректно називати видом контрапункту або контрапунктичним прийомом. Авторка зазначає, що стилістика фільмів Тарантіно ґрунтується на активному застосуванні цитування, автоцитування та візуальних алюзій (що є безперечним), які часто не мають на меті транслювати додаткові, приховані авторські повідомлення чи ідеологічні смисли (що є спірним). Хай там як, «цільове» чи «нецільове» використання музичних цитат саме по собі не є аудіовізуальним контрапунктом — ідеться про творчий метод режисера щодо створення звукового образу фільму. Під *звуковисотними зміщеннями* авторка має на увазі звукові ефекти полістрою та політональності, які режисер, хоч і не пояснює, з високою імовірністю застосовує свідомо, як і згадане ним погіршення якості звука в окремих епізодах. Цей прийом, як і попередній, не є аудіовізуальним контрапунктом, натомість свідчить про глибинну проробку Тарантіно звукової тканини своїх стрічок (Карасєва, 2017).

Розглядаючи явище аудіовізуального контрапункту в процесі викладання навчальної дисципліни «Музика в кіно», маємо необхідність ство-

рити доступну систематизацію видів контрапункту, базовану на загальномистецьких засадах, яка в теорії надала би студентам найяскравіші приклади неочікуваного поєднання візуального ряду і музики, в практиці комплексного аналізу фільму дозволила би визначати силу естетичного впливу такої взаємодії, а у власній екранній творчості сприяла би знаходженню ключових композиційно-драматургічних моментів, глибинний сенс яких можна виразити через звукозоровий контрапункт.

Таких видів контрапункту було виокремлено три: образно-емоційний, темпоритмічний та стильовий. Саме ці три категорії втілюють у собі виражальні засоби, властиві всім видам мистецтва, зокрема музиці і кіно, отже, певне їх «зіткнення» (контраст, конфлікт, протиставлення, зіставлення, «іншість» тощо) буде очевидним і вимагатиме, крім природного при сприйнятті фільму виявлення *емоцій*, застосування *раціо*.

*Образно-емоційний* є найтипівішим прикладом контрапункту — поєднання в кадрі двох різних емоційних характеристик, почуттів або настроїв. Саме тому цей вид контрапункту можна ще називати *настроєвим*. Навчальна практика показує, що категорія настрою як відносно стабільного емоційного стану доволі легко «зчитується» і в екранній дії, і в музиці.

Наприклад, пропоную увазі студентів фрагмент із фентезійного серіалу «Надприродне» [«Supernatural»] (15 сезон, 10 серія; 2019), де на екрані ми бачимо жорстокий двобій монстрів, який завершується перемогою одного з них і смертю другого, а звуковим супроводом цього епізоду є фортепіанна перлина Клода Дебюссі «Місячне сяйво». Прекрасно-ніжна, прозора, дихаюча фактура спокійного, романтичного нічного пейзажу і — криваве змагання жажливих істот під улюлюкання екзальтованих глядачів.

*Темпоритмічний* контрапункт апелює до однієї з найсуттєвіших особливостей і музики, і кіно, — властивості втілювати рух. Темп як швидкість руху і ритм як (не)регулярна повторюваність певних елементів і дій утворюють в комплексі явище темпоритму — своєрідного «фіксатора» зовнішньої і внутрішньої активності, рухового напруження. Швидкий рух у кадрі під повільну музику — типовий приклад темпоритмічного контрапункту.

Звернемося до епізоду кінострічки «Сором» [«Shame»] (2011), в якому головний герой Брендон, охоплений тривожними передчуттями, біжить вулицею до будинку своєї сестри Сіссі, зна-

ходить її у ванній кімнаті непритомну після спроби самогубства, страшенно нервується, кричить (ми розуміємо це з міміки героя), намагається врятувати, затискає її вени, телефонує до швидкої. Активна рухова дія в кадрі на початку епізоду і потужний внутрішній рух у другій його частині характеризують темпоритм сцени як напружений, інтенсивний, бурхливий, бентежний, рвучкий, нерівномірний. Таку візуальну дію супроводжує прелюдія соль мінор Баха із II тому «Добре темперованого клавіру» у виконанні Гленна Гульда. Цей повільний 3-хвилинний твір (звучить повністю впродовж епізоду) зі стабільними виражальними засобами і повторювальним ритмічним малюнком утворює ніби звукову медитацію об'єктивно-відстороненого характеру, загалом властиву музиці Баха, а тут із ще більш підкресленим аскетизмом завдяки особливій інтерпретації Гульда. Отже, спокійний, рівномірний, навіть монотонний темпоритм музики є очевидним контрапунктом до темпоритму відеоряду. (Відзначимо, що настроєвий контрапункт, безумовно, тут також має місце.)

*Стильовий* контрапункт, і це зрозуміло, спирається на категорію стилю. Не вдаючись до розгалуженого в мистецтвознавчій теорії тлумачення, зосередимось на головній характеристиці стилю — єдності елементів у рамках певної цілісності. Отже, стильовий контрапункт насамперед буде цю цілісність порушувати чи навіть руйнувати. Одним із яскравих різновидів стильового контрапункту буде контрапункт *епохальний* — очевидне протиставлення двох епох, одну з яких спостерігає око, а другу чує вухо. Втім, розглядаючи цей вид, застерігаю студентів від апріорного твердження наявності контрапункту, якщо музика не відповідає епосі зображеного. Слід зв'язати, що сучасній людині доступна музика усіх попередніх епох, вона органічно «вмонтована» в соціокультурне та особисте життя, і тому звучання музики минулого в «картинці» нинішнього часу не є саме по собі беззаперечним стильовим контрапунктом — варто проаналізувати контекст епізоду і з'ясувати умовну міру збереження/порушення стилістичної єдності. В разі ж зворотного використання, коли в подіях минулого ми чуємо музику сучасну, — тут наявність стильового контрапункту більш очевидна. До різновиду стильового контрапункту віднесемо і контрапункт *етнічний* — протиставлення національно-культурних рис зображення і музики.

Чимало прикладів стильового контрапункту демонструє фільм «Історія лицаря» (2001), згадаємо один епізод: середньовічна Європа, ось-ось

розпочнеться лицарський турнір, лунає хіт гурту Queen «We will rock you», який глядачі навколо ристалища «чують» — вони підспівують і в такт музиці виконують синхронні рухи. Настроєвий та темпоритмічний компоненти тут в абсолютній тотожності, але епохальний контрапункт беззаперечний.

У фільмі «99 франків» (2007), що презентує сатиричний погляд на сучасний рекламний бізнес, є епізод зйомки рекламного ролика йогурту. Закадровий текст та візуальна дія демонструють деталі робочого процесу: підготовка знімального майданчика, вибір ложечки та коробочки йогурту. Музичним рядом сцени є фрагмент знаменитої «Сарабанди» Генделя — стримано-скорботної, натхненної, величної та урочистої. Саме такий стильовий контрапункт — барокова патетика на зйомках реклами — надає кадру комічного псевдо-пафосу та іронічного підтексту.

У процесі аналізу фрагментів кінострічок студенти переконуються, що один епізод може містити декілька видів контрапункту; презентувати явний контрапункт в одній частині епізоду і нівелювати його в іншій; тлумачитися подвійно; демонструвати різні грані контрапункту (очевидний конфлікт, яскравий чи приглушений контраст, паралельну відчуженість, «іншість»; відео і аудіо говорять про різне чи розкривають щось одне в контрастних іпостасях тощо).

Пригадаємо епізод з фільму «Убити Білла. Фільм перший» (2003) шанувальника контрапунктів Тарантіно — жіночий двобій Беатрікс та О-Рен, що відбувається в засніженому саду. Битва на самурайських мечях супроводжується композицією «Don't Let Me Be Misunderstood» (гурт Santa Esmeralda), яка забарвлює сцену танцювальними ритмами фламенко. Наявні всі три види контрапункту, які то актуалізуються, то нівелюються в різних частинах епізоду.

Цікаву двозначність демонструють непоодинокі контрапункти в серіалі «Оповідь служниці». Поглянемо на епізод пожежі у 1 серії 3 сезону (2019): Джун виводить із палаючого будинку Яснорату (яка його і підпалила), мешканці й сусіди стоять на вулиці, із сумом і тривогою споглядаючи, як горить будівля, а ми ще бачимо, як вогонь поступово знищує її інтер'єр. Жахлива сама по собі подія — пожежа — супроводжується ритмічною, бадьорою, легкою пісенькою «I Don't Like Mondays» ірландського гурту 1970–1980-х The Boomtown Rats. Неоднозначність контрапункту, заявлена вище, обумовлюється тим, що перед виходом із дому Джун кидає на будинок останній

погляд із ледь помітною посмішкою і ми чуємо фразу, яку вимовляє її внутрішній голос: «Гори, суко, гори», засвідчуючи певну внутрішню втіху і навіть тріумфування Джун.

Варто наголосити, що саме виявлення контрапункту та визначення його виду(видів) є лише першим етапом аналізу звукозорової тканини. Другим і основним є намагання зрозуміти естетичну мету режисера, а отже — осягнення того нового змістовно-художнього смислу, того надсенсу, що виникає завдяки використанню контрапункту.

**Висновки.** Кінофільм — синтетичний художній продукт, що використовує елементи виражальних систем багатьох видів мистецтва. Сприймаючи фільм, глядач перебуває під цілісним впливом естетико-технологічної тканини кінотвору, але режисер, акцентуючи значущі моменти композиції, може вивести той чи інший виразний компонент стрічки на перший план, відводячи йому роль глибинного драматургічного фактору. Як показує історія кіно, одним із найулюбленіших мистецьких компонентів кінорежисера для виконання найрізноманітніших завдань стала музика, а її використання за принципом контрапункту набуло поліфункційного поширення. «Контрапункт у сучасному мистецтві справді веде свідомість до синтетичного сприйняття світу» (Михеева, 2012, с. 98).

Авторська класифікація контрапункту за трьома видами (образно-емоційний, темпоритмічний, стильовий), що базується на загально-мистецьких принципах, дозволяє типологізувати усі варіанти використання аудіовізуального контрапункту сьогодні, надаючи студентам екранних спеціальностей як теоретичне підґрунтя, так і практичні засади використання відповідних прийомів у власних екранних творах.

### Джерела та література

- Гитис, М. И. (2012). Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. № 151. С. 196-203.
- Егорова, Т. К. (2016). Концепция синхронности и асинхронности изображения и звука. *Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: Материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. 22 апреля 2016 г.* Санкт-Петербург: СПбГУИ. С. 16-17.
- Егорова, Т. К. (2012). Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности». *Вестник КазГУКИ*. № 3.1. С. 11-16.
- Егорова, Т. К. (2014). Теоретические аспекты изучения музыки кино. *Медиамузыка: электронный научный журнал*. № 3. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html) (дата звернення: 27.02.22).
- Ефимова, Н. Н. (2015). *Звук в эфире*. Москва: Академия медиаиндустрии. 145 с.

- Карасёва, М. В. (2017). Парадоксы закадрового звука: специфика аудиовизуальных контрапунктов в фильмах Тарантино. *Музыка. Искусство, наука, практика*. № 1 (17). С. 47–55.
- Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство. 424 с.
- Красильников, А. А. (2011). Особенности формирования звукового оформления кинопроизведения в эпоху звукозрительного кинематографа 1930–1950-х гг. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. № 130. С. 229–233.
- Линник, А. (2019). *Контрапункт в анимации и какие виды его существуют*. URL: <https://multitov.net.ua/article/kontrapunkt-in-animation.html> (дата звернення: 27.02.22).
- Лисса, З. (1970). *Эстетика киномузыки*. Москва: Музыка. 445 с.
- Михеева, Ю. (2016). Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.): дис. ... д. иск.: 17.00.03. Москва. 377 с.
- Михеева, Ю. В. (2012). Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме. *Вестник ВГИК*. № 11. С. 80–98.
- Севастьянова, С. С. (2004). Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... к. иск.: 17.00.02. Астрахань. 28 с.
- Чернышов, А. В. (2013). Медиамузыка: основы теории, практика и история: автореф. дис. ... д. иск.: 17.00.02. Москва. 40 с.
- Шюон, М. (2021). *Звук: слушать, слышать, наблюдать*. Москва: НЛО. 312 с.
- Шумов, М. В. (2019). Аудиовизуальный контрапункт и его виды (на примере фильма «Пес Барбос и необычный кросс», реж. Л. Гайдай, 1961 г.). *Вестник науки*. Т. 4. № 11 (20). С. 60-62.
- Эйзенштейн, С. М. (1964). Будущее звуковой фильмы. Заявка. *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2*. Москва: Искусство. С. 315-316.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.

### References

- Gitis, M. I. (2012). Strukturnyie osobennosti zvukozritel'nogo kontrapunkta, ispolzuemogo v kachestve komicheskogo priem [Structural features of sound-visual counterpoint used as a comic technique]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. № 151. S. 196-203 [in russian].
- Egorova, T. K. (2016). Kontseptsiya sinhronnosti i asinhronnosti izobrazheniya i zvuka [The concept of synchronicity and asynchrony of image and sound]. *Problemy podgotovki rezhisserov multimedia: Materialy VIII Vseros. nauch.-prakt. konf. 22 aprelya 2016 g.* Sankt-Peterburg: SPbGUP. S. 16-17 [in russian].
- Egorova, T. K. (2012). Muzyikalnaya fonosfera filma i effekt «Virtualnoy realnosti» [The musical phonosphere of the film and the effect of «Virtual Reality»]. *Vestnik KazGUKI*. № 3.1. S. 1-16 [in russian].
- Egorova, T. K. (2014). Teoreticheskie aspekty izucheniya muzyki kino [Theoretical aspects of the study of film music]. *Mediamuzyka: elektronnyy nauchnyy zhurnal*. № 3. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html) (data zvernennya: 27.02.22) [in russian].
- Efimova, N. N. (2015). *Zvuk v efire* [Sound on air]. Moskva: Akademiya mediaindustrii. 145 s. [in russian].
- Karasyova, M. V. (2017). Paradoxyi zakadrovogo zvuka: spetsifika audiovizualnyih kontrapunktov v filmah Tarantino [Voiceover Paradoxes: The Specificity of Audiovisual Coun-

- terpoints in Tarantino Films]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika*. № 1 (17). S. 47-55 [in russian].
- Krakauer, Z. (1974). *Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoy realnosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Moskva: Iskusstvo. 424 s. [in russian].
- Krasilnikov, A. A. (2011). Osobennosti formirovaniya zvukovogo oformleniya kinoproizvedeniya v epohu zvukozritelnogo kinematografa 1930–1950-h gg. [Features of the formation of the sound design of a film work in the era of sound-visual cinema in the 1930s–1950s]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. № 130. S. 229-233 [in russian].
- Linnik, A. (2019). *Kontrapunkt v animatsii i kakie vidyi ego suschestvuyut* [Counterpoint in animation and what types of it exist]. URL: <https://multtov.net.ua/article/kontrapunkt-in-animation.html> (data zvernennya: 27.02.22) [in russian].
- Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moskva: Muzyka. 445 s. [in russian].
- Miheeva, Yu. (2016). Tipologizatsiya audiovizualnykh resheniy v kinematografe (na materiale igrovyykh filmov 1950-h – 2010-h gg.) [Typology of Audiovisual Solutions in Cinematography (Based on Feature Films of the 1950s – 2010s)]: dis. ... d. isk.: 17.00.03. Moskva. 377 s. [in russian].
- Miheeva, Yu. V. (2012). Filosofskie osnovaniya audiovizualnogo kontrapunkta v kinofilme [Philosophical Foundations of Audiovisual Counterpoint in Film]. *Vestnik VGIK*. № 11. S. 80–98 [in russian].
- Sevastyanova, S. S. (2004). Problema sinteza iskusstv v ekranom muzyikalnom teatre [The problem of art synthesis in screen musical theater]: avtoref. dis. ... k. isk.: 17.00.02. Astrahan. 28 s. [in russian].
- Chernyishov, A. V. (2013). *Mediamuzyka: osnovyi teorii, praktika i istoriya* [Media Music: Fundamentals of Theory, Practice and History]: avtoref. dis. ... d. isk.: 17.00.02. Moskva. 40 s. [in russian].
- Shion, M. (2021). *Zvuk: slushat, slyishat, nablyudat* [Sound: listen, hear, observe]. Moskva: NLO. 312 s. [in russian].
- Shumov, M. V. (2019). Audiovizualnyy kontrapunkt i ego vidyi (na primere filma «Pes Barbos i neobyichnyy kross», rezh. L. Gayday, 1961 g.) [Audiovisual counterpoint and its types (on the example of the film «The Dog Mongrel and the Unusual Cross», directed by L. Gaidai, 1961)]. *Vestnik nauki*. T. 4. № 11 (20). S. 60-62 [in russian].
- Eyzenshteyn, S. M. (1964). *Buduschee zvukovoy filmyi. Zayavka* [The future of sound film. Application]. *Eyzenshteyn S. M. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. T. 2*. Moskva: Iskusstvo. S. 315-316 [in russian].
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p. [in English].

### **Kateryna Stanislavska**

#### **Audiovisual counterpoint in cinema: an attempt to classification**

**Abstract.** The author considers the phenomenon of audiovisual counterpoint in cinema as an important factor in dramatic development. Theories and concepts of world scientists on the synchronicity/asynchrony of image and sound on the screen are analyzed. Existing classifications of counterpoint in cinema are described. The author offers her own systematization of types of audiovisual counterpoint (image-emotional, temporithmic, stylistic), gives examples from modern cinema.

**Keywords:** audiovisual counterpoint, classification of types of counterpoint, music in cinema.



УДК 7.038.55:78](045)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5564-1479>

DOI: 10.34026/1997-4264.30.2022.259498

*Галич Нікіта Володимирович*,  
аспірант кафедри звукорежисури,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Nikita Halych*,  
Postgraduate student of the Sound Department,  
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv

## ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН НАРАТИВНОГО ПРОСТОРУ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ІНСТАЛЯЦІЇ

**Анотація.** У статті досліджуються особливості звукового оформлення аудіовізуальних інсталяцій, розглядається специфіка їх сприйняття у виставковому просторі. Дослідження базується на матеріалі трьох звукових інсталяцій, що були представлені публіці у 2020–2021 роках у місті Києві. За мету ставиться теоретичне обґрунтування методик роботи над звуковим оформленням аудіовізуальних інсталяцій. За «структурну» основу для цього обґрунтування пропонується концепція звукового ландшафту — як варіант вирішення основних проблем у виставковому саунд-дизайні.

**Ключові слова:** аудіовізуальні інсталяції, саунд-дизайн, просторовий нарратив, звуковий ландшафт.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Аудіовізуальна інсталяція є видовишною формою сучасного мистецтва (Станіславська, 2012), що набирає популярності у ролі музейного експонату або ленд-арту, а також як більш короткоіснуючий експонат вуличного мистецтва. Оскільки аудіовізуальну інсталяцію спрямовано на створення реального просторового досвіду, робота над нею вимагає від художника або художнього колективу комплексної інтеграції різних засобів впливу на глядача — візуального, тактильного, звукового тощо. Із зростанням масштабу подібних проєктів з'являється необхідність залучення спеціалістів різного профілю, кожен з яких, за аналогією із кіновиробництвом, має конкретну сферу діяльності. Це своєю чергою обумовлює появу специфічного для аудіовізуальних інсталяцій напряму саунд-дизайну. У статті пропонується аналіз специфіки цього роду діяльності, що ґрунтується на дослідженні особливостей сприйняття інсталяційного мистецтва глядачем, та загальних принципів функціонування художнього звуку у виставковому або публічному просторі. За матеріал, що ілюструє цю специфіку, були вибрані інсталяції, створені різними українськими художниками або творчими колективами у 2020–2021

роках. Вибір саме цих інсталяцій продиктований їх наочністю у сфері технічних (вибір засобів випромінювання звуку, стратегії підходу до відтворення багатьох джерел звуку у непідготовлених приміщеннях) та художніх (вибір «композиційної основи» звукового дизайну, збереження оповідальних якостей звуку в умовах нелінійного звукового супроводу) особливостей роботи саунд-дизайнера. Розгляд обраних прикладів інсталяцій дає змогу сформулювати особливості звукового оформлення кожного зразка, із яких, у свою чергу, можна визначити спільні закономірності функціонування звукового компоненту аудіовізуальної інсталяції.

**Метою дослідження**, таким чином, є пошук особливостей взаємодії глядача із художнім звуком у виставковому просторі та декодування на їх основі стратегій створення звукового оформлення, що має занурюючі й оповідальні якості.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Тема звукового дизайну в аудіовізуальних інсталяціях є досить новою та недостатньо висвітленою. Окрім цього, слід зазначити, що основним джерелом інформації із цієї теми є інтерв'ю із саунд-дизайнерами, які працюють над створенням звукового супроводу аудіовізуальних інсталяцій, та описи



прикладів (case studies) конкретних проєктів. Широкий спектр засобів, які можуть бути використані у роботі над звуковим оформленням інсталяції, відсутність стандартизації технічних характеристик такого оформлення та загальна специфічність (і, як правило, акустична невідповідність) кожного конкретного місця зумовлюють необхідність вибудовування саунд-дизайнерами методики окремо для кожного проєкту. Водночас, публікації Адама Басанти (Adam Basanta) (2015), Стівена Емерсона (Steven Emmerson) (2014), Миколи Хруста (Николай Хруст) (2018) доводять перспективність подальшої розробки цієї теми у більш узагальнюючому ключі та окреслення кола актуальних питань, які є універсальними для проєктів цього напрямку. На основі конкретизованого опису саунд-дизайнерських стратегій звукового оформлення інсталяцій автори цих публікацій формують понятійний апарат і висвітлюють деякі аспекти саунд-дизайну аудіовізуальних інсталяцій. Подальше вивчення зазначеної теми, втім, потребує більш чіткої концептуалізації значущості функціонування звукового компонента в структурі аудіовізуальної інсталяції та ролі саме саунд-дизайнера у розвитку й удосконаленні інсталяційного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** До оповідальних якостей звуку, що розвивається у просторі (на протигагу типовому для музики та кінематографа лінійному розвитку), ще від середини ХХ століття зверталися багато композиторів-авангардистів, наприклад: Карлхайнц Штокгаузен («Wandelkonzert»), Яніс Ксенакіс («Політопі»), Стівен Райх («Pendulum music») та Ла Монте Янг («Dream House»). Вперше ж термін «звукова інсталяція» використав стосовно своїх робіт американський перкусіоніст, композитор і художник Макс Нейгауз (Max Neuhaus) («Drive-in music», «Times Square»). У інтерв'ю митець озвучує висновки, що його роботи «мають більше спільного із пластичними видами мистецтв, аніж із музикою». (Loock, 1990). На його думку, художній звук у інсталяціях втрачає притаманну йому в музиці темпоральність і транспортабельність і стає «статичним» явищем, яке належить конкретному простору і з яким глядач може взаємодіяти. Дуже показовим прикладом цього принципу є звукова інсталяція видатного американського художника-інсталяціоніста Нам Джун Пайка (Nam June Paik) «Random Access» («Випадковий Доступ»), яку було представлено у 1963 році на виставці «Exposition of Music — Electronic Television» (Галерея Парнас, Вупперталь, Західна Германія). У цій

роботі митець «деконструював» музику, розмістивши магнітні стрічки на стіні. Відвідувачам було надано можливість відтворювати аудіозаписи самостійно, проводячи по ним головками зчитування. Проводячи ці маніпуляції у довільному темпі та порядку, відвідувачі створювали «власний твір», отримуючи від автора не готове оповідання, а інструменти для його створення.

Принцип сумісного із глядачем «вибудовування» досвіду зберігається навіть тоді, коли глядач не має можливості безпосередньо впливати на звуковий зміст інсталяції. Як приклад, слід відзначити іншу класичну звукову інсталяцію — «Будинок мрії» («Dream House»), створену американським композитором Ла Монте Янгом у співпраці із художницею Маріан Зазілою. Концепцію інсталяції було сформульовано ще у 1960 році, і звідтоді її було неодноразово втілено у різних локаціях. Сучасна її версія знаходиться у Church Street loft, Трайбека, Нью-Йорк. За задумом авторів, розташовані у кімнаті гучномовці відтворюють синусоїдальні хвилі різної частоти. Динаміка й розвиток у інсталяції створюються безпосередньо переміщеннями відвідувачів. Це відбувається завдяки поведінці складного гармонічного складу звукового поля, компоненти якого вступають у різні взаємодії й по-різному складаються, інтерферують та маскуються у різних точках звукового середовища. Таким чином, маршрут кожного відвідувача простором інсталяції стає джерелом унікального звукового досвіду.

Оскільки оповідання від початку і до кінця створюється слухачем, простір інсталяції перетворюється на своєрідний «музичний інструмент», в основі якого лежать особливості психоакустичного сприйняття. М. Хруст у праці «Реальна альтернатива в інтерактивній звуковій інсталяції» називає це «ситуацією виставки», на протигагу «ситуації концерту» — більш традиційному формату відносин між слухачем і музичним твором (Хруст, 2018, с. 143). Автор вказує також на незалежність цих відносин від темпоральної форми самого звукового оформлення, яке може бути і лінійним, і нелінійним. Ключовою відмінністю є саме те, як художній звук сприймається відвідувачем. У праці французького дослідника кіно та композитора Майкла Шіона «Audio-Visual» можна знайти опис трьох основних «модусів звукового сприйняття». У «семантичному» слух працює над декодуванням деякого коду, наприклад мови; «каузальний» націлено на пошук інформації про джерело звуку. У «зменшеному» модусі звук сприймається «як такий», тобто у фокусі лежать лише власні його

характеристики, незалежно до інших конотацій (Chion, 1993, с. 25). Зменшене прослуховування є сприйняттям звуків у відриві від їх джерела або значення. Повністю абстрактний характер звуку, відсутність у ньому «гачків» для підключення описаних вище декодуючих та локалізуючих можливостей слуху може зумовити, в свою чергу, сприйняття глядачем художнього саунд-дизайну аудіовізуальної інсталяції як «шуму», або, у кращому разі, «атмосфери», яка не турбує, але й не має емоційного та занурюючого впливу. Надалі ускладнює ситуацію також і те, що акустичні умови, у яких виставляються звукові інсталяції, часто є далекими від ідеальних. Це, в свою чергу, ставить перед саунд-дизайнером завдання не «перенаситити» великою кількістю яскравих ефектів звуковий супровід аудіовізуальної інсталяції, оскільки вони неминуче губитимуться у ревербераційному відлунні приміщення та в сторонніх звуках, які обов'язково супроводжують будь-який виставковий простор.

На відміну від «ситуації концерту», тобто певної дії із початком і завершенням, під час якої від глядача очікується безперервне сприйняття твору, «ситуація виставки» допускає те, що С. Емерсон у праці *«Listening in time and over time — the construction of the electro acoustic musical experience»* називає «sampling» (від англ. «проба»). Семплінг є варіантом сприйняття художнього звуку, який, на відміну від активного прослуховування, допускає вільний вхід і вихід слухача зі звукового поля інсталяції, зміну ним ступеня концентрації й підвищений рівень допуску для звукових перешкод. Автор також зазначає, що: «<...> здатність звукової інсталяції створювати несподіване для непередбачуваної аудиторії не дозволяє організації такого досвіду у сталій нарративній ланцюг із композиторською логікою» (Emmerson, 2014, с. 6). У контексті інсталяційного мистецтва, утім, подібний підхід стає можливим за умови організації окремих звукових об'єктів у своєрідні «серії», у яких порядок сприйняття певним чином компенсує відсутність лінійного оповідання.

Описана вище специфіка підводить до поняття «просторового нарративу», тобто оповідання, що розгортається у середовищі. Це середовище є інтерактивним, тобто запрошує до своєрідної символічної гри. Аудіовізуальна інсталяція, пише М. Хруст: «існує для глядача одразу в усій своїй багатоваріантності, тобто глядач може розглянути її з різних сторін, підійти ближче, відійти подалі, провести поруч з об'єктом мало або ба-

гато часу, вийти з експозиційного залу, повернутися назад тощо» (Хруст, 2018, с. 144). А. Басанта використовує для опису цього явища поняття «*co-produced spatio-temporal structure*» (просторово-часова структура, яка створюється спільно) (Basanta, 2014, с. 17). Саунд-дизайнер у цьому разі «вибудовує» лише загальний каркас для можливого досвіду глядача, не маючи можливості контролювати те як, скільки та з яким рівнем концентрації сприйматиметься художній звук. Вочевидь, це накладає обмеження на можливість донесення художньої ідеї. Багатьох авторів які створюють звукові інсталяції це спонукає до створення компромісних стратегій. Один з прикладів вирішення цієї проблеми пропонує американський композитор і саунд-дизайнер Б. Лейтнер (Leitner, 2008, с. 2), називаючи його «будуванням структур із звуку та тіла», тобто моделюванням можливого переміщення відвідувача простором виставки. Наявність або відсутність такого моделювання дає змогу також говорити про «відкритий» і «закритий» дизайн аудіовізуальної інсталяції (Basanta, 2014, с. 4). У випадку повністю відкритого дизайну («*Будинок мрій*») відвідувач полишений на самого себе у межах однієї кімнати, взаємодія з якою і стає джерелом оповідання. Водночас «розтягнутість» інсталяції або серії інсталяцій, об'єднаних спільною темою за деяким маршрутом, робить можливою появу квазілінійного нарративу, який розгортається як наперед визначена серія звукових подій на довільному проміжку часу.

Для ілюстрації різних варіантів створення просторового нарративу у звуковому оформленні аудіовізуальних інсталяцій, пропонується розгляд організованих у місті Києві у 2020–2021 роках проєктів «*Під напругою*» Т. Максименка, «*Корисні копалини*» С. Андрусик і К. Лібкінд та «*Підслуханий музей. Ландшафт*» О. Шпудейка та О. Шмурака. Вибір саме цих інсталяцій продиктовано їх структурною схожістю (наявність багатьох «звукових об'єктів», які існують у рамках загальної концепції; «послідовне» їх сприйняття глядачем), яка дає можливість формулювання генералізованих варіантів звукового вирішення у саунд-дизайні аудіовізуальних інсталяцій.

Першою запропонованою до розгляду інсталяцією є проєкт «*Під напругою*» Т. Максименка, що відбувся спочатку як серія аудіоперформансів із використанням техногенних звукових ландшафтів міста, а саме звуків електрощитових, каналізації, витяжок та інших характерних індустріальних шумів. Після закінчення першої частини проєкту записи було виставлено у виставковому

просторі Pinchuk Art Center (лютий 2020 — січень 2021) вже як звукову інсталяцію, на якій відвідувачі могли почути своєрідну «аудіодокументацію» цих перформансів. Особливий інтерес у цьому разі представляє поєднання описаних М. Хрустом ситуацій «концерту» і «виставки» — як двох фаз одного і того ж самого проєкту — та адаптація «концертних» аудіозаписів для виставкового простору.

Аудіоперформанси відбувались безпосередньо біля джерел шуму, «знімалися» мікрофонами та оброблялись у реальному часі для аудиторії, яка могла почути результат такого «саунд-дизайну у реальному часі» у бездротових головних телефонах. Таким чином, за допомогою технічних засобів, «натуральні» звукові пейзажі місцевості було трансформовано у художні об'єкти. У «виставковій» фазі проєкту утворені аудіозаписи зациклено програвались із навушників, що розміщувались в одному із залів виставкового центру як своєрідні «станції для прослуховування». Частиною експозиції була також мапа із нанесеними на неї координатами локацій.

Попри низку технічних проблем під час «концертної» фази проєкту (передусім, добре знайомі користувачам будь-яких радіосистем перешкоди та зриви передачі сигналу), ступінь залучення та інтересу аудиторії у ній був набагато більшим ніж у виставковому просторі. Із достатньою впевненістю можна говорити, що лише невеликий відсоток відвідувачів виставки слухав записи достатньо довго й насправді був захоплений ними у інсталяційному форматі. Основною причиною цього є те, що, позбавлені тісного зв'язку із своїми джерелами, аудіозаписи втратили велику частину художнього змісту. Окрім цього, з очевидних причин, відвідувачі прослуховували лише невелику частину аудіозаписів. Як пише Марк Чегодаєв у рецензії на проєкт:

*Бути присутнім на перформансі в міському просторі й слухати документацію в галереї — це різні підходи до сприйняття <...> Аудіоперформанси (близько 45 хвилин кожен), документацію яких можна було почути в навушниках, мали свою власну драматургію, розвиток у часі — мені здається, ця обставина створює складності перед слухачем. Важко сконцентруватися на звуці потрібну кількість часу, тому робота могла сприйматися як набір шумів і не «чіпляти», особливо в режимі швидкого перегляду, який є звичним явищем для великих виставок.*

«Ізоляція» аудіозаписів у навушниках також мала свої плюси та мінуси. Їх використання, яке

було виправданим із технічного боку в аудіоперформативній фазі проєкту, водночас ставало на заваді справжній інтеграції аудіозаписів у виставковий простір, позбавляючи глядачів його соціального аспекту. Певною мірою це компенсувалося відносною якістю звуку і в разі додаткової адаптації аудіоконтенту під виставковий формат могло би бути цілком виправданим рішенням. Прикладом такої адаптації могло б стати скорочення аудіозаписів до набору «хайлайтів» — найбільш ефективних моментів, у протиставленні до оригінальних шумових фактур, що акцентувало б «художній штрих» кожного з музикантів, без необхідності сприймати усю драматургію аудіоперформансів. Це надавало б також елемент інтерактиву, певною мірою компенсувавши відсутню у виставковому просторі атмосферу та навколишнє середовище локацій.

Друга запропонована для розгляду інсталяція також була репрезентацією музичних творів у якості виставкового експонату. Проєкт «Корисні копалини» С. Андрусик і К. Лібкінд став першою подією у нововідкритому «Павільйоні Культури» — кураторської інституції на перетині сучасного мистецтва, нової музики та архітектури на території ВДНГ — та був представлений упродовж жовтня 2021 року. Основою для проєкту стали три опери сучасних італійських композиторів: «Лімб» Стефано Джервазоні, «Хліб. Сіль. Пісок» Карміне Челла та «Мое зрадливе світло» Сальваторе Шарріно, які були поставлені у Київському національному театрі опери та балету музичною агенцією «Ukho Ensemble».

Замість звичайної презентації декорацій або відеозаписів опер, автори проєкту створили 14 інсталяцій із використанням аудіо- та відеоматеріалів, розміщених у бутафорній шахті павільйону № 13 «Вугілля». Метою, таким чином, стало представлення лінійних творів як «просторових об'єктів», адаптованих для виставкового формату. Як заявили автори проєкту: *«Розповідь, що виникне, не може бути лінійною — так само, як і повною, — але ми хотіли б роздивитися прогалини між текстом, інтерпретацією й спогадами про неї, чужими й своїми»*. Вибір місця для експонування був продиктований, у тому числі, загальною концепцією виставки. Підземні приміщення павільйону стали своєрідним втіленням «Лімбу», першого кола пекла — у цьому разі для образів, навіяних матеріалом опер.

На відміну від проєкту *«Під напругою»*, за системи відтворення було вибрано гучномовці. Це, в свою чергу, ставило завдання інтеграції їх



у простір. Звукорежисер Ігор Домініченко, який працював над звуковим оформленням, надав коментар стосовно звукового оформлення виставки для поданої статті. За його словами,

*після попередньої оцінки приміщення та конфігурації доступної акустики, роботу можна порівняти зі збиранням «конструктора». Оскільки приміщення було «нелояльним» до звуку, а можливості це скорегувати не було, цей аспект і не закладався в концепцію. Натомість потрібно було використати максимально надане приміщення, з усіма його вадами.*

«Недосконалість» приміщення стала, втім, джерелом художньої цілісності для звукового наповнення виставки, оскільки специфічні акустичні умови павільйону надавали досить різноманітним звуковим фрагментам характерне «забарвлення», що було «спільним знаменником» для різних за характером звукових фрагментів. Для кращої інтеграції їх у простір був також проведений, «пост-мастеринг». І. Д.:

*Характерний для оперних творів дуже широкий динамічний діапазон було звужено. Також було виправлено частотний спектр, з урахуванням особливостей конкретних інсталяцій — характеристик використаних систем, що відтворювали звук, та загальних умов відтворення. Матеріали були скомпільовані у аудіозаписи різної тривалості — від 5 до 30 хвилин, які відтворювались зациклено. Це відповідало загальній концепції виставки, за якою звукові фрагменти розглядались як «часові петлі».*

Кожна інсталяція була розміщена у окремому просторі й мала різну концепцію звукового оформлення, і для кожної із них було створене індивідуалізоване звукове рішення. За словами І. Домініченка: *«Конфігурація акустичних систем “виходила” із концепції інсталяції та очікуваного формату сприйняття».* Звукорежисер навів приклад однієї з інсталяцій, для якої було встановлено два гучномовці, що відтворювали звук під зображення з проектора. Оскільки цей формат був подібним до кінозалу, *«цей формат натякав на використання стерео, що відтворюється з боку екрана».* У іншому випадку інсталяція була повністю закрита склом, всередині якого були «законсервовані сліди цивілізації».

*Оскільки завданням було зробити так, щоб відвідувач чув звук, лише знаходячись перед склом, було запропоновано створити «саундбар» із невеликих тридюймових динаміків, які було б розміщено над склом та прикрито піддашком. На жаль, через брак часу та ресурсів довелося скориста-*

*тись компромісним варіантом, коли колонки було розташовано за перешкодою із отворами.*

В іншому залі, із гвинтовим пандусом, концепція вимагала створення рівномірного звукового покриття:

*Для досягнення цього ефекту потрібен високий рівень звукового тиску, але водночас з'являється проблема із його градієнтом, тобто нерівномірністю гучності на близькій та далекій відстані від гучномовця. У результаті, два гучномовця було вирішено підняти максимально високо. Один із них було спрямовано вгору, таким чином стеля працювала як рефлектор, прямий сигнал та його відлуння змішувались, і таким чином із невеликою гучністю можна було досягнути адекватного покриття — «ембієнту», без зон підвищеного або заниженого рівня гучності.*

Вибраний варіант був компромісним із суто звукової точки зору, *«оскільки розміщення одного з динаміків внизу і спрямування у діаметрально протилежний кут, надавало кращий рівень рівномірності».* Водночас він ставав на заваді ідеї «непомітності» гучномовців. І. Домініченко також висловив думку: *«якщо б це питання було проговорено на етапі введення у проєкт, відчуття “компромісності” могло б і не виникнути, і це було б просто однією з умов технічного завдання».*

Просторовий нарратив виставки було побудовано так, щоб відвідувач мав можливість піднятися, у буквальному та символічному сенсі, від підвалів «Лімбу», через перший поверх «Хліба. Солі. Піску» і, нарешті, до «Мого зрадливого світла». Аудіовізуальні інсталяції були у випадку цієї виставки організовані «серійно», тобто запланований авторами маршрут був частиною загального концепту виставки. В свою чергу, інтеграція звукового наповнення у простір, на протипагу «ізолюваній» презентації, надала звуковому вирішенню проєкту потрібну тематичну цілісність і поєднала його у загальний комплекс із місцем та візуальним наповненням. Це, відповідно, стало джерелом емоційного та занурюючого досвіду для відвідувачів.

Автори третьої, запропонованої до розгляду у цій статті інсталяції «Підслуханий музей. Ландшафт» використали у роботі більш «холістичний», або узагальнюючий, підхід. Проєкт було представлено у Національному художньому музеї України (березень 2020). Автори поставили за мету розширити сприйняття українського пейзажного живопису XIX — початку XX століття із використанням спеціально створених «фоноілю-

страцій» до картин у одному із залів музею. Як і в попередньому випадку, за системи відтворення звуку були використані гучномовці. Беручи до уваги специфіку музейних залів, що майже ніколи не створюють задовільних акустичних умов, виник ризик того, що створена робота надто втратила б у розбірливості, а значить і в художньому змісті. На відміну від «Корисних копалин», додаткова реверберація та супутнє «розмиття» звуку не було виправдане загальною тематикою виставки. Вибір як засобів відтворення специфічних вузькоспрямованих гучномовців, вочевидь, не є доцільним для одноразових виставок, через їх дорожнечу та складність у інсталяції. Альтернативний варіант, тобто корекція акустичних умов приміщення також є складною у разі великих музейних залів, що залишає серед можливих варіантів лише адаптацію самого аудіоматеріалу під акустичні умови.

Із цією метою автори використали цікаву концепцію «об'єднання» фоноілюстрацій за принципом звукового ландшафту і створення таким чином органічних «звукових ландшафтів». Ця ідея була детально розглянута самими авторами на обговоренні проєкту, що відбулось у Національному Художньому музеї України, 23 березня 2020 року. Ідея розгляду деякого звукового середовища як набору типових структурних елементів, майже як музичного твору, був уперше запропонований канадським композитором і дослідником звуку Раймондом Мюрреєм Шаффером у праці «The Tuning of the World» 1977 року. Ідеї Шаффера неодноразово інтерпретувалися інструментально, як структурна основа для створення штучних звукових середовищ, які мають «органічні» якості та комфортні для сприйняття людиною. Використання концепції звукового ландшафту в контексті звукового оформлення інсталяційного мистецтва є доцільним, оскільки таке оформлення має зазвичай нелінійну природу.

В основі устаткування, запропонованого Шаффером, — симфонічна взаємодія елементів, які він називає «ключовими тонами» (keynote), «звуковими мітками» (soundmarks), та «сигналами» (sound signals). Ключовий тон утворюється постійними (як правило, тривалими) звуками, які задають загальну «атмосферу» деякого звукового ландшафту — вітер, шум моря, автотраси; звукові відмітки містять інформацію про «насичення» деякого простору специфічними звуковими об'єктами, які проявляють себе лише час від часу; сигнали, в свою чергу, є елементами, які порушують утворену попередніми двома елементами «гармонію», привертаючи до себе увагу слухача.

Маніпулюючи співвідношеннями цих елементів, таким чином можливо створювати «комфортну», «цілісну» — або, навпаки, «тривожну», «докучливу» атмосферу.

Не озвучуючи кожен з картин окремо (що неминуче призвело б до взаємного накладання вторинних звукових полів і перетворення їх на малорозбірливий гул), автори «Підслуханого музею» скомпонували картини у кластери за принципом спільного «ключового тону» і скористались маршрутом експозиції для створення логічного переходу між утвореними звуковими полями. Таким чином, на противагу «ізолюваному» та «серійному» підходу у попередніх прикладах, у результаті були створені «інтерполуючі» звукові регіони, які було узгоджено за принципом тональності або збігу ключових тонів. «Тональність» картин визначалась за домінантними у них незмінними звуковими елементами, наприклад: шум ріки, пташиний спів, звуки дощу, вітер. Ці звукові елементи, які є визначальними для загальної атмосфери як картин, так і фоноілюстрацій до них, виступали як композиційна та узгоджувальна основа. До них спорадично додавалися дискретні звукові ефекти, такі як скрип хвіртки, гавкання собак, пташиний спів, шум коліс проїжджаючого возу. Ці другорядні елементи надавали створеним звуковим пейзажам різноманітності. Окрім цього, специфічні звуки «кермували» зором відвідувача, спонукаючи його до пошуку їх джерела на картинах. Цей принцип узгодження дозволив «паралельну» презентацію аудіовізуальних інсталяцій, кожна з яких ставала частиною більш загального «звукового ландшафту» виставки.

Незважаючи на те, що використані авторами інсталяції гучномовці — портативні колонки — були мало пристосовані для визначених їм завдань, саунд-дизайнерська адаптація надала можливість певним чином знівелювати цей недолік і створити для відвідувачів цілісний і комфортний досвід. Описаний підхід, попри свої переваги, є особливо вимогливим до організації контенту виставки. Він може бути створений лише за умови тісної співпраці саунд-дизайнера із кураторським складом, що, вочевидь, не завжди є можливим.

**Висновки.** З вищевикладеного у статті бачимо, що аудіовізуальні інсталяції мають свою специфіку, яка відрізняється від музичної та аудіо-перформативної, та вимагають особливого підходу у питанні саунд-дизайну. Було розглянуто три концептуальні моделі підходу до організації аудіовізуальних інсталяцій із багатьма джерелами звуку — ізолюючу, серійну та паралельну. Кожна з них



може слугувати за структурну основу для створення звукового вирішення у виставковому просторі й має свої сильні та слабкі сторони. Із загальної специфіки функціонування звуку у виставковому просторі виводяться основні проблеми, які потребують вирішення задля збереження художнього впливу звуку в аудіовізуальній інсталяції:

1) Неможливість презентації цілком спланованого лінійного оповідання через те, що час, який відвідувач проводить за прослуховуванням, момент його входу та виходу із звукового поля відрізняється для кожного окремого випадку. У разі ізолюючої та серійної презентації це вимагає від саунд-дизайнера «часової компресії» аудіозаписів та їх презентації у лаконічному вигляді. Ця проблема є менш вираженою у разі паралельної презентації, оскільки відвідувач знаходиться на перетині одразу багатьох звукових оповідань.

2) «Розфокусованість» сприйняття. Варіантом вирішення цієї проблеми є введення елементів, що задіюють семантичне та каузальне сприйняття. У концептуальній моделі звукового ландшафту цю роль також можуть виконувати «сигнали» — тобто елементи, що свідомо вибиваються із загальної канви звукового оформлення.

3) Непідготовленість просторів, у яких зазвичай виставляється інсталяційне мистецтво. Це є справедливим і для музейного (або виставкового), і для публічного простору. У першому випадку на заваді реалізації деталізованих та насичених деталями звукових пейзажів стоїть реверберація, а у другому — побічні шуми техногенного або природного походження. Ця проблема, вочевидь, є актуальною лише за умови використання гучномовців і належить більш загальній площині питань інтеграції звукових систем у простір.

Фізичною репрезентацією звукового супроводу інсталяції є певна партитура для подальшого електроакустичного відтворення (як варіант, синтезу у реальному часі), що теоретично може бути відтворена будь-де. Але у концептуальному плані звуковий супровід інсталяції є невід'ємним від простору, в якому вона знаходиться, а всі її компоненти функціонують ніби єдина сутність. У звуковій інсталяції — на відміну від hi-fi — універсального стандарту високої якості відтворення — ми слухаємо не те, що представляють, відтворюють чи імітують динаміки. Замість цього її орієнтовано на створення реального просторового досвіду. Це, в свою чергу, допускає свідоме об'єктивне «погіршення» аудіозаписів (наприклад, зменшення динамічного або частотного діапазону) із метою кращої їх інтеграції у виставковий простір.

Формат виставки має на увазі формування глядачем власного «внутрішнього нарративу», обумовленого вільним пересуванням запропонованим простором та власною інтерпретацією звуку в поєднанні із візуальним наповненням інсталяції або простором, де її розміщено. Це відповідно вимагає від саунд-дизайнера не лише технічної, а й контекстуальної інтеграції звуку у простір для створення достовірної ілюзії «реального просторового явища».

Важливою функцією звукового оформлення залишається і артикулювання певних акцентів у візуальній частині інсталяції. Це створює цікаву паралель із роботою звукорежисера у кіно, де звук може виступати як провідник фокусу уваги глядача. Таким самим чином звукове оформлення інсталяції доповнює досвід відвідувача, керуючи його увагою та надаючи інсталяції інтерактивний аспект. Хоча лише частина учасників переходить на подібний рівень взаємодії із інсталяційним мистецтвом, для зацікавлених відвідувачів саме звукове оформлення може стати фактором, що переведе їхній досвід на більш глибокий рівень.

#### Джерела та література:

- Хруст, Н.Ю. (2018). Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. № 4 (57).
- Basanta, A. (2015). Extending Musical Form Outwards in Space and Time: Compositional strategies in sound art and audiovisual installations. *OrganisedSound* V. 20. August.
- Emmerson, S. (2014). Listening in time and overtime – the construction of the electroacoustic musical experience. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*. Berlin, June.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.
- Spinks, T. (2015). *Associating Places: Strategies for Live, Site Specific, Sound Art Performance*. PhD thesis, University of the Arts London.
- Leitner, B. (2008). *P.U.L.S.E.* / Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Loock, U. (1990). *A Conversation Between Max Neuhaus and Ulrich Loock*. Milan. March 25.
- Станіславська, К.І. (2012). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування*: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ.
- «Корисні копаліни» у Павільйоні Культури ВДНГ. URL:[<https://ukhomusic.com/korysnikopalyny>] (Дата звернення: 24.05.22).
- «Під напругою». Your Art. URL: [<https://supportyourart.com/columns/pid-naprugoyu/>] (Дата звернення: 24.05.22)

#### Процитовані інсталяційні проекти:

- Young, La Monte and Marian Zazeela (1989). «*Dream House*»
- Paik, Nam June (1963). «*Random Access*».
- Т. Максименко (2020). «*High voltage*».

Шпудейко О., Шмурак О. (2020). «Підслуханий музей. Ландшафт»  
Андрусик А., Лібкінд К. (2021). «Корисні копаліни».

---

### References:

Basanta A. (2015). Extending Musical Form Outwards in Space and Time: Compositional strategies in sound art and audiovisual installations. *OrganisedSound*. V. 20, August.  
Khrust, N. (2018). Realnaya aleatorika v interaktivnoy zvukovoy installyatsii [The realaleatory in an interactive sound installation]. *Vestnik Akademii Ruskogo baleta*. № 4 (57) [in russian].  
Emmerson S. (2014). Listening in time and overtime – the construction of the electroacoustic musical experience. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*. Berlin. June.  
Leitner, B. (2008). *P.U.L.S.E.* ; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.  
Spinks, T. (2015). Associating Places: Strategies for Live, Site Specific, Sound Art Performance. *PhD thesis*, University of the Arts London.  
Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.

Loock, U. (1990). «*A Conversation Between Max Neuhaus and Ulrich Loock*». Milan, March 25.  
Stanislavska, K.I. (2012). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: typolohiia ta spetsyfika funktsionuvannia [Artistic and entertainment forms of modern culture: typology and specifics of functioning: dissertation]. 26.00.01. National Academy of Management of Culture [in Ukrainian].  
«Korysni kopalyny» u Paviloni Kultury VDNH [«Minerals» are in Pavilion of Culture of VDNH] URL:[<https://ukhomusic.com/korysnykopalyny>] (Дата звернення: 24.05.22).  
«Pid napruhoiu» [«Under tension»] | Your Art; URL: [<https://supportyourart.com/columns/pid-naprugoiu/>] (Дата звернення: 24.05.22).

---

### Referenced installations:

Young, La Monte and Marian Zazeela (1989). «*Dream House*».  
Paik, Nam June (1963). «*Random Access*».  
Maksymenko, T. (2020). «*Highvoltage*».  
Shpudeyko, O. Shmurak, O. (2020). «*Pidsluhanyi musei, landshaft*» [«Eavesdropped museum. Landscape»].  
Andrusyk, S., Libkind, K. (2021). «Korysni kopalyny» [«Minerals»].

### Nikita Halych

#### Spatial sound design in audiovisual installations

**Анотація.** The article evaluates the specifics of the sound design in audiovisual installations, considering the specifics of their perception in the exhibition space. The study is based on the material of three sound installations that were presented to the public in 2020-2021 in Kyiv. The aim is to theoretically substantiate the methods of such sound design. As a structural basis for this substantiation, the concept of soundscape is proposed as an option to solve the main problems in the exhibition sound design.

**Keywords:** audiovisual installations, sound design, spatial narrative, soundscape.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ



*Онiщенко Олена Iгорiвна,*  
заслужений дяч науки i технiки України, доктор  
фiлософських наук, професор, завідувачка кафедри  
суспiльних наук. Київський національний  
унiверситет театру, кiно i телебачення iменi  
I. К. Карпенка-Карого, Київ

*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

## «ТАНДЕМ» ЯК АКТИВІЗАТОР КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ДОСВІД ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** Артикульовано, що зміст поняття «тандем» дає змогу сфокусувати увагу на тих науково-мистецьких надбаннях, які помітно активізували процес культуротворення в конкретних європейських країнах. Концептуалізація поняття «тандем», що формується на «міждисциплінарному» рівні, дає можливість, по-перше — ввести його в широкий теоретичний ужиток, по-друге — наголосити на потенціалі «теоретико-практичного паритету», а по-третє — «персоналізувати» французькі культуротворчі процеси другої половини ХІХ ст.

Виокремлено чотири «тандеми», які найвиразніше репрезентували себе упродовж півсторічної історії французької культури, «побудувавши» фундамент, що сприяв здобуткам французького культуротворення як протягом минулого, так і на початку ХХІ ст.

**Ключові слова.** «Тандем», «теоретико-практичний паритет», «активізатор», «синтез», «традиція — спадкоємність — новаторство».

**Постановка проблеми та її актуальність.** Процеси, які розгорталися впродовж другої половини ХІХ ст. на французьких теренах аналізувались і аналізуються сьогодні достатньо активно і в цій країні, і за її межами. Накопичення потужного дослідницького матеріалу природно стимулювало подальшу роботу, оскільки — від десятиліття до десятиліття — виявляє нові аспекти у науково-мистецькій спадщині таких самобутніх митців, як Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Еміль Золя.

На нашу думку, цьому, значною мірою, сприяє, так би мовити, «наукова безперервність», коли кожне наступне покоління дослідників, відпрацьовуючи нові підходи, водночас наслідуює теоретичні орієнтири попередників, послідовно застосовуючи історичний, аналітичний, порів-

няльний і хронологічний аналізи. Наразі наголосимо, що у конкретних випадках педантична фіксація хронології конкретних подій іноді має особливе значення, оскільки, осмислюючи французькі культуротворчі процеси сьогодення вкрай важливо жорстко реконструювати «хронологію ідей», чітко визначаючи послідовність того, хто запропонував ту чи іншу тезу, хто її прийняв чи спростував, а хто переосмислив і плідно використав через певний проміжок часу.

Упродовж 50-х-70-х років ХХ століття такий тип дослідження, наріжною ознакою якого є наукова скрупульозність, презентував у своїх розвідках Ролан Барт (1915–1980), чітко окреслюючи у статтях різного тематичного спрямування «проблемне поле» того чи іншого представника науки та мистецтва.

Матеріал статті актуалізовано і завдяки спробам увести в теоретичний ужиток — окрім поняття «тандем» — ще й декілька інших, сформованих у другій половині XIX ст., проте не закріплених у просторі сучасної гуманістики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Як уже зазначалося, історія французької культури другої половини XIX ст. в українському «теоретичному полі» осмислена доволі детально. Зважаючи на це, джерелознавчою базою статті є дослідження українських науковців останніх років — Н. Асєєвої, Н. Жукової, В. Корнієнка, В. Личковаха, С. Холодинської та ін.

**Мета статті.** Спираючись на досвід французького культуротворення другої половини XIX ст., розкрити потенціал феномена «тандем», який, в означений період, виконав роль активізатора творчих процесів.

**Виклад основного матеріалу.** Концептуальна спрямованість даної статті передбачає необхідність розкриття багатозначного змісту поняття «тандем — від англ. *tandem* — розташований один за одним», що на паритетних засадах використовується як в технічних, так і гуманітарних науках. Останні — артикулюють «тандем» як спільну діяльність або взаємовигідний союз (Тандем, ЕР).

Відштовхуючись від значення поняття «тандем», окреслимо сферу гуманітарного знання як структурного елементу широкого гуманітарного простору. Саме на перехресті «гуманітарний простір — гуманітарне знання», де «тандем» означає або «спільну діяльність», або «взаємовигідний союз» і «вибудовується» його перший зразок: *Теодор Готье* (1811–1872) та *Шарль Бодлер* (1821–1867).

Становлення тандему «Готье — Бодлер» містить у собі символічне значення, оскільки остаточно він сформувався в середині XIX століття, коли «академізм» вважався повністю вичерпанним, а межі «романтизму» почали помітно «розмиватися», спричиняючи різну інтерпретацію його засад у літературі та живописі. Не можна не враховувати і той факт, що «натуралізм» — найвпливовіший художній метод 70-х — 90-х років XIX ст. ще не окреслився, хоча «позитивізм» — філософія «достовірного» знання — вже був аргументований О. Контом і активно «подорожував» країнами Європи.

Як відомо, Т. Готье належав до того типу діячів культури, котрі сповідують принцип теоретико-практичного паритету, позиціонуючи себе і митцями, і дослідниками. Символічно, що подібною науково-творчою «половинчастістю» згодом буде позначена і спадщина Ш. Бодлера. Не менш

показовим є ще один факт, що має автобіографічний характер — обидві видатні персоналії французького культуротворення значну увагу приділяли літературно-мистецькій критиці, що нею вони займалися від початку своєї літературної кар'єри.

Аналізуючи «специфіку» цього тандема, слід акцентувати увагу на одному важливому моменті — щирому захопленні Ш. Бодлера Теофілем Готье і присвяченні йому поетичної збірки «Квіти зла» (1857): «Непогрішимому поету, всесильному чарівнику французької літератури, моєму дорогому й шанованому вчителю і другу Теофілю Готье як вираження повного схилення присвячую ці хворобливі квіти» (Бодлер, 1989, с. 12).

Таку емоційно-піднесену посвяту один видатний поет міг зробити іншому видатному поету лише сприймаючи його як цілісне явище, де людське оцінювалося так само високо, як і творче. Щодо оцінки дослідницького аспекту в діяльності Готье, Бодлер не лише віддавав належне, а й доповнив та поглибив три положення його естетико-мистецтвознавчих розвідок: теорію «мистецтва для мистецтва», потенціал синтезу «поезія — живопис» та «реанімацію» феномену «екфрасіс».

Теорія «мистецтва для мистецтва» вже близько двох століть не лише наявна в європейському дослідницькому просторі, а й сьогодні стає приводом для теоретичних інтерпретацій. Завдяки Т. Готье впродовж 40-х — 60-х років XIX ст. актуалізується проблема краси як сили, здатної до перетворення світу:

Нерв творчості Готье — аж ніяк не в холодному естетизмі, але і не в оголеному ліризмі, а в тонкій драматичній напрузі між ними — напрузі, яка наснажується утопічною мрією щодо мрії та дії, життя перетворити у твір мистецтва, а мистецтво наповнити живою силою життя, або навіть, сказати іншими словами, перетворити мистецтво на «мистецтво жити» (Косиков, 1989, с. 28).

Ш. Бодлер, Г. Флобер, брати Гонкури підтримали теорію «мистецтва для мистецтва», хоча кожний з них зробив у концепції Готье авторські наголоси. Оскільки нас цікавить «тандем» «Готье — Бодлер», слід артикулювати, що Ш. Бодлер, оцінивши теорію Т. Готье, сприйняв її, по-перше, як захист естетичної сутності мистецтва, яка не має «розчинятися» в його функціональності, а по-друге, зосередив увагу на «красі» як засобі вивільнення людської чуттєвості. «Самостійність мистецтва» дає йому можливість, спираючись на чуттєвість, сміливо використовувати «красу», оскільки, за словами Готье, вона є «метою митця».



На нашу думку, розгляд теорії «мистецтва для мистецтва» саме в напрямку підсилення уваги до естетичної сутності мистецтва, — а саме це і мав на увазі Т. Готьє — показово уточнюється позицією відомого французького екзистенціаліста Жана-Поля Сартра (1905–1980), котрий «якось зазначив, що теза про “мистецтво для мистецтва” — це результат “вкрай безглузлого” тлумачення добре відомого феномену — феномену естетичної дистанції, яка завжди існувала між твором і читачем» (Косиков, 1989; Экфрасис [EP], Готьє, 1989).

Позиція Ж.-П. Сартра, яка сформувалася вже у другій половині ХХ ст., викликає неабиякий інтерес, оскільки вводить у контекст теорії «мистецтва для мистецтва» константу «естетична дистанція». Це, на нашу думку, вкотре сприяло підтвердженню — саме естетичної спрямованості теорії Готьє, а також актуалізувало шіллерівську ідею «естетичної дистанції», що її сучасники видатного німецького письменника, естетика і теоретика мистецтва сприйняли як метафору. Авторську інтерпретацію цієї ідеї запропонував Едуард Баллоу (1888–1934) — відомий англійський психолог, естетик і лінгвіст, який, відмовившись від метафоричного тлумачення тези Шіллера, трансформував її у теоретичний контекст. Водночас, послідовно «відпрацювавши» етимологію поняття «*distantia* — відстань», Е. Баллоу запропонував розглядати «естетичне» у, так би мовити, процесуальному «русі»: *естетичне митця — естетичне, «закодоване» ним у художньому творі, — естетичне реципієнта*. Означені «етапи» і визначають «естетичну дистанцію» між митцем та реципієнтом.

Ш. Бодлер, беззастережно прийнявши теорію «мистецтва для мистецтва», так би мовити, оригінально доповнив її, оприлюднивши у «Салоні 1846 року» статтю «Про пана Арі Шеффера і про фальсифікаторів почуття», на сторінках якої запропонував доволі ємке поняття «фальсифікатори почуттів». Зміст означеного поняття відпрацьовувався завдяки кільком наріжним ідеям: спорідненість і відмінність «поетичне — живописне», естетична цінність «краси» і штучність «красивості». Наслідком розміркувань Бодлера став наступний висновок: «Фальсифікатори почуття, зазвичай, бувають поганими художниками. Інакше вони знайшли б своїм здібностям інше застосування в мистецтві» (Бодлер, 1986, с. 112).

«Фальсифікатори почуття» один із зрізів, де чітко висвітлюється друга складова естетико-мистецтвознавчих розвідок Т. Готьє, а саме: потенціал синтезу «поезія — живопис». Тож не випадково

від межі ХІХ — ХХ ст. естетики та мистецтвознавці доволі активно звертають увагу на факт підвищеної уваги і Готьє, і Бодлера до живопису: у спадщині обох поетів більшість критичних статей присвячена живописцям і живописові. «Чи може поезія бути живописною, а живопис поетичним?» — відповідь на це питання, вочевидь, хвилювала тандем «Готьє — Бодлер».

Більш, так би мовити, переконливо можливості «перехрещення» цих двох засобів відтворення дійсності й почуттєвого стану людини, розкриває Ш. Бодлер: «Поетичність має приходити природно. Вона виникає як результат самого живопису; адже поетичне почуття дремає в душі глядача, і геній художника виявляється у здатності розбудити його. Головне в живописі — колір і форма: живопис і поезія близькі один одному рівно настільки, наскільки сама поезія може викликати в душі читача живописні образи» (Бодлер, 1986, с. 111). Синтез «поезія — живопис», що яскраво виражений і в теоретичному аспекті, і в поетичних творах Готьє та Бодлера, пізніше, вийшовши за межі проблематики цього «тандему» і здобувши підтримку символістів, став предметом доволі широкого втілення в тогочасному європейському мистецтві.

Третім положенням естетико-мистецтвознавчих пошуків Т. Готьє, на теренах якого експериментував і Ш. Бодлер, став «екфрасис — описання твору образотворчого мистецтва чи архітектури за допомогою літературного тексту». Такий художній прийом сягає часів елліністичної культури, спираючись на асоціації, особистісні переживання людини, для якої саме живописні образи стимулюють відновлення колишніх емоційних спогадів (Екфрасис, EP).

Яскравим прикладом «екфрасису» в творчості Т. Готьє слід вважати вірш «Феллашка», написаний під впливом акварельного портрета селянки, створеного принцесою Матильдою (1820–1904) — донькою Жерома Бонапарта. Акварель принцеси Матильди, яка була живописцем-аматором, настільки сподобалася Готьє, що він у поетичній формі втілює свої враження:

«Глаза! они глядят так сладко,  
В них чувственность с мечтой слита,  
И в их речах звучит отгадка:

“Любовью будь, — я красота”». (Готьє, 1979).

Потенціал «екфрасису» виявляється і в інших віршах Готьє — «Нереїди», «Етюди рук», «Ностальгія обелісків», де експерименти на теренах взаємодії «поезія — живопис» породжують нові засоби виразності. Спираючись на потенці-

ал, так званого, «подвійного зображення» — сучасний термінологічний еквівалент «екфрасису» — Ш. Бодлер написав вірш «На картину “Тасо у темниці” Ежена Делакруа», який був осуджений і вилучений із збірки «Квіти зла» (1857). Особливого напруження поет досягає у першій та останній строфах цього твору:

«Так вот за долгий путь твоя, поэт, награда:  
Решётка твёрдая и подземелья лёд.  
Борьба закончена... Воспламенённым взглядом  
Он видит бездну ту, куда он упадёт.

\*\*\*

Бедняга, в страхе озирающий темницу,  
Больной, покинутый, под ворохом тряпья —  
Душа мечтателя, ты узнаёшь себя?»

(Бодлер, 1989, с. 238).

Другий «тандем», що, на нашу думку, вартий особливої уваги, сформував Огюст Конт (1798–1857) та Іполіт Тен (1828–1893), зробивши конкретну «філософську платформу» «активізатором» культуротворення. Впродовж другої половини XIX ст. нею є позитивізм О. Конта, обґрунтований ним у шеститомному виданні «Курс позитивної філософії» (1830–1842). Його теоретичний орієнтир, як відомо, поклав початок критиці класичної філософії, а неопозитивісти здійснили трансформацію традицій систематизації та наукового знання у бік дослідження його форм, до яких, завдяки діяльності І. Тена, були долучені естетика та мистецтвознавство.

Як зазначає В. Лук'янець, у позитивізмі «філософія виправдовується лише тією мірою, якою прояснює деякі з розрізень, що не були ясними до її втручання» (Лук'янець, 2002, с. 493). Саме здатність «прояснення» складних ситуацій у процесі історико-культурного розвитку мистецтва і зробили «позитивізм» вкрай популярним серед європейських митців. Слід також враховувати і той факт, що найчастіше такі «прояснення» робив І. Тен — філософ, літературознавець, представник культурно-історичної школи в літературознавстві.

Поділяючи теоретичні настанови засновника позитивізму, І. Тен намагався популяризувати засоби і шляхи оновлення, передусім, французької літератури, неодноразово виконуючи роль «об'єкта критики». На це звернув увагу Ролан Барт (1915–1980) у статті «Критика та істина»: «... ще Брюнетьер (Фердинанд Брюнетьер (1849–1906) — французький літературознавець позитивістського спрямування — *О. О.*) <...> докоряв Тену за надмірну зневагу «самої суті літератури, іншими сло-

вами, специфічних законів жанру» (Барт, 1989, с. 341).

На нашу думку, Ф. Брюнетьер, вдаючись до критики І. Тена, не збагнув тих важливих наголосів, які він зробив у процесі аналізу історії англійської літератури, спираючись у конкретних фрагментах на потенціал порівняльного аналізу. Враховуючи нормативи статті, ми, хоча і дещо строкато, все ж виокремимо ці, вочевидь, важливі «наголоси». По-перше, І. Тен переконаний, що «справжня історія» виникає в той момент, коли «історик вперше розрізняє кризь товщу часів людину — людину живу, діючу, з її пристрастями і звичками, голосом і зовнішністю...» (Тэн, 1987, с. 73). По-друге, усвідомивши «зовнішню» специфічність людини, слід переходити до осягання її «внутрішньої» сутності, залучаючи до цього потенціал «психології», яку Тен оцінював досить високо і як позитивні зразки «психологічної» літератури наводив, зокрема, два приклади — «коментарі Карлейля «Кромвель» та «Пор-Рояль» Сент-Бьова. І хоча серед природничих і гуманітарних наук І. Тена найбільше цікавить саме психологія, у напрямках її осмислення, трапляються тези, які не мали і не мають сьогодні однозначної оцінки. Це, передусім, положення французького дослідника про «історію як одну з проблем психологічної механіки» (Тэн, 1987, с. 86). По-третє, І. Тен намагається систематизувати «основні форми думок і почуттів», показавши — при цьому — «їх дію в історії». Йдеться про три «початкові сили — раса, середовище й момент» (Тэн, 1987, с. 82), що згодом стають серцевиною тенівських розвідок, демонструючи, водночас, зв'язок з наріжними ідеями Шарля Луї Монтеск'є (1689–1755).

Теоретичні новації як позитивізму, загалом, так і літературознавчі розвідки І. Тена, спричинили формування нового — третього «тандему»: «Тен — Золя», що, ніби відповідав вимогам теоретико-практичного паритету, поєднавши теоретичні розвідки Тена з літературними шедеврами Еміля Золя (1840–1902).

Однак означена ситуація видається такою лише на перший погляд, оскільки Е. Золя, безперечно, використовуючи настанови І. Тена, водночас, аргументував засади натуралізму і як теоретик — серія статей письменника, вочевидь, має самоцінний естетико-літературознавчий потенціал, і як автор 20-ти романів циклу «Ругон-Маккари».

У нашій монографії «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості

до «iгор розуму» (2021) ми досить детально вiдтворили процес формування «натуралiзму», подiляючи позицiю лiтературознавцiв, якi вважають, що оприлюднення теоретичних статей Золя, котрi, виходячи друком у 1875–1880 рр. в журналах i газетах, важко пiддавалися систематизацiї. Приблизно саме тодi письменник починає оперувати поняттям «натуралiстичний рух». При цьому, вiн не дискутує з I. Теном щодо принципового розподiлу наук на природничi та гуманiтарнi, на якому наполягали позитивiсти, «а розглядає лiтературу, так би мовити, у валцi фiзики чи хiмiї i зазначає, що «великий натуралiстичний рух» «розповсюджувався непомiтно, але неухильно, рухаючись iнодi навмання, в темрявi, але все ж пробивав собi дорогу вперед, до кiнцевої мети, до повної перемоги своїх iдей» (Онiщенко, 2021, с. 211).

Як i I. Теновi, так i Е. Золя досить близьке поняття «iстина», яке перший асоцiює з потенцiалом природничого знання, а другий — з натуралiзмом. Водночас, обидвi персоналiї третього «тандему», не пояснюючи причини своїх позицiй, досить легко замiнюють поняття «iстина» на «достовiрнiсть» (I. Тен) або «правда» (Е. Золя). I якщо, на нашу думку, Тен робить це за принципом «мiж iншим», для Золя «оголена», «чиста» правда важить багато:

Рiк вiд року пошуки на теренах «правди» захоплюють Е. Золя все бiльше i бiльше, так би мовити, «рухаючись» за ним вiд одного роману до iншого. Скiльки б твори письменника не шокували його сучасникiв, талант Золя примушував визнати й прийняти не просто «оголену», без «драпiрування», а вiдверто жорстоку, цинiчну правду... (Онiщенко, 2021, с. 215).

Водночас iснує i помiтна рiзниця мiж цими двома непересiчними особистостями: I. Тен, як лiтературознавець, не виходив за межi питань iсторiї та теорiї лiтератури, тодi як Е. Золя, окрiм лiтератури, вiдверто захоплювався театром, прагнучи поставити французьку драматургiю на «натуралiстичнi рейки».

«Тандем» «Тен — Золя» проiснував близько трьох десятилiть, доповнюючи та корегуючи один одного, а це, своєю чергою, сприяло французькому культуротворенню у рiзних напрямках. Вважаємо, не слiд оминати увагою нехай i символiчний факт: I. Теновi було одинадцять рокiв, коли виникла фотографiя (1839), а Золя мав змогу впродовж останнiх семи рокiв свого життя «спiлкуватися» з кiнематографом — принципово новими видами художнього освоєння навколишньої дiйсностi, що були створенi саме на французьких теренах.

Четвертий «тандем», який сформувався завдяки спорiдненостi теоретико-творчих пошукiв Стефана Малларме (1842–1898) та Рене Гiля (1862–1925), на нашу думку, своєрiдним чином завершує епоху «тандемностi» другої половини ХIХ ст. i виступає «пластичним мостом», з'єднуючи столiття, що минало, з тим, що йшло йому назустрiч.

С. Малларме —

визнаний класик європейського символiзму, творчiсть якого значною мiрою спиралася на поетичний досвiд Шарля Бодлера... У 1886 році Малларме опублiкував вiрш без будь-яких ознак пунктуацiї, що — певним чином — започаткувало становлення творчого процесу за принципом «потокi свiдомостi». Заснувавши у 1877 році лiтературний салон пiд назвою «Вiвторки», Малларме сприяв творчому об'єднанню тогочасних європейських митцiв (Холодинська, с. 83–84).

Як вiдомо, французький письменник належав до вельми смiливих експериментаторiв, пропонуючи своїм сучасникам долучитися до «словотворення», поетизацiї «зорових вражень» та адаптацiї до «ритмiчних поем у прозi». Хоча Р. Барт неоднозначно поставився до експериментiв С. Малларме, проте вважав за необхiдне у рiзні роки та у рiзних своїх статтях зафiксувати «за» i «проти» творчих пропозицiй видатного поета, вважаючи за потрiбне нагадати провiдне гасло його творчостi: «Змiнити мову!» Так, у статтi «Критика та iстина», аналізуючи позицiю М. Пруста, наголошується на його переконаннi, що «лiтература — це засiб освоєння iменi: всього iз кiлькох звукiв, що складають слово *Германтi*, Пруст зумiв викликати до життя цiлий свiт» (Барт, 1989, с. 352). Р. Барт переконаний, що письменники ототожнюють власне сприйняття слiв чи звукiв з тим, як їх сприймають читачi. Те, що це переконання помилкове, наголошував дослiдник, не визнає жодний письменник: «...правила читання твору — це не правила, якi диктує лiтера, а правила, що їх диктує алюзiя (аналогiя або натяк — *О. О.*); це не фiлологiчнi, а лiнгвiстичнi правила» (Барт, 1989, с. 352).

Задля пiдтвердження своєї позицiї Р. Барт звертається до листа С. Малларме адресованого Франсiсу Вьєле-Грiффену (1864–1937) — вiдомому поетовi-символiсту, в якому, зокрема, зазначалося:

Наскiльки я Вас розумiю, Ви пов'язуєте привiлейований стан поета як творця з недосконалiстю того iнструмента, яким вiн змушений користуватися; якби iснувала якась мова, здатна

адекватно передати його думки, вона знищила би літератора, якому довелося б називатися «пан Перший Зустрічний» (Барт, 1989, с. 352).

Саме спадщина С. Малларме примушує Р. Барта шукати відмінності сприймання літературних творів не лише з боку читача, а й критика, яким «рухає» професійний інтерес. Читаючи, наприклад, твори Малларме, критик, вважає Барт, «намагається виявити саме упорядковані, а зовсім не похідні трансформації, що поширюються на ланцюжки досить значної протяжності (*птаха, політ, квітка, феєрверк, віяло, метелик, танцівниця* у Малларме)» (Барт, 1989, с. 365).

Нормативи статті надають нам можливість лише ескізно представити естетико-психологічні розвідки Р. Барта щодо творчості С. Малларме, проте навіть вони дають підстави стверджувати, що засновник символізму, з одного боку, опікувався виявленням реальної ролі поета в творчому процесі, аж ніяк не асоціюючи його з «першим зустрічним», а з іншого — значну увагу приділяв «мові», «алюзіям», не визнаючи при цьому чинних «правил».

Утверджувати роль «символу» в різних видах мистецтва і «насаджувати» нові «правила» С. Малларме допомагав Р. Гіль, який асоціював себе з «поетами-інструменталістами», фокусуючи увагу на проблемі «синтезу». Слід наголосити, що Р. Гіль дещо несправедливо залишається, так би мовити, в тіні Малларме, оскільки в тандемі «Малларме — Гіль» ці дві непересічні особистості співпрацювали на паритетних засадах.

Схильність до експерименту проявилася у Р. Гіля від його першої невеликої книжки «*Le tralte du Verbe*» (1886), на сторінках якої аргументувалася необхідність створення «наукової поезії». На думку Гіля, «носіями» такої поезії виступають «поети-інструменталісти». Актуалізуючи ідеї Артюра Рембо (1854–1891), котрий стверджував, що голосні літери породжують асоціацію з кольором, Гіль поєднує приголосні літери із звуком, зіставляючи його з конкретним музичним інструментом. Йшлося про, так би мовити, дивовижний синтез «літер, що формують слово», «звуку», «музичних інструментів — носіїв звуку» і «кольору» (Гіль Рене, EP).

Концепція «наукової поезії» — це лише один аспект синтезу. Окрім нього, Р. Гіль запропонував ідею двох аспектів синтезу: 1. «Зовнішній» — взаємодія різних видів мистецтва. 2. «Внутрішній» — паритет естетико-художніх засобів міжвидової виразності. Ця ідея належить до початкового періоду осмислення багатопланової проблеми син-

тезу, що продемонструє свій потенціал у просторі естетико-мистецтвознавчого та психологічного знання на межі XIX—XX ст.

Як ми вже зазначили, співпраця «Малларме — Гіль» завершила добу «тандемність» у французькій культурі другої половини XIX ст., заклавши вкрай важливі тенденції, які виявилися вже у новій формі впродовж XX ст. На противагу «тандему» реанімується принцип теоретико-практичного паритету, що на французьких теренах набув актуальності від середини XVII ст. Так, на підґрунті теоретико-практичного паритету формувалася творчість Б. Віана, А. Камю та Ж.-П. Сартра, які заявили про себе і як теоретики, і як письменники. У другій половині XX ст. завдяки працям Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди почали аргументуватися засади «постмодернізму», що, спричинивши такі модифікації, як «пост + постмодернізм» та «метамодернізм», цілком імовірно можуть стимулювати утворення нових «тандемів».

**Висновки.** Показано, що поняття «тандем» дає змогу виявити вкрай важливі аспекти, що сприяють усвідомленню самоцінності процесів, які мали місце у французькому культуротворенні другої половини XIX ст. Аргументовано, що представники чотирьох «тандемів», теоретична та творчо-пошукова діяльність яких збігається з окресленим у статті періодом, не лише впродовж двох-трьох десятиліть свого життя визначали і спрямовували розвиток національної гуманістики, а й створили модель, яка допомагає персоніфікувати, деталізувати чи корегувати процес культуротворення взагалі. Виокремлено ті концепції та ідеї, — теорія «мистецтва для мистецтва», «екфрасис», «фальсифікатори почуттів», «натуралізм», «достовірність — правда», «зміна мови», «синтез», — які, закріпившись в європейському культурному просторі, були реанімовані в умовах «постмодернізму» і його модифікацій.

### Джерела та література

- Тандем*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://Ktonanovenkogo.ru> > ЧАстые Вопросы
- Бодлер, Шарль (1989). *Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве*; сост. М. Латышев. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс. 336 с.
- Косиков, Г.К. (1989). Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней». *Теофиль Готье. Эмали и камни*; сост., пред. и коммен. Г. Косикова. М.: Радуга. На французском языке с параллельным русским текстом. 368 с.
- Бодлер, Шарль (1986). *Об искусстве*; [перев. с франц. Н. Столяровой и Л. Липмана; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной]. М.: Искусство. С. 111-113.
- Экфрасис*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dic.academic.ru> > dic nsf > ruwiki



- Готье, Теофиль (1989). *Эмали и камеи*: Сборник ; сост. Г.К. Косиков. М.: Радуга. На французском языке с параллельным русским текстом. 368 с.
- Лук'янець, В.С. (2002). Позитивізм. *Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання* ; наук. редак. Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук. К.: «Абрис». С. 492-493.
- Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Перев. с франц. ; сост. общ. редак. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. 616 с.
- Тэн, И.-А. (1987). История английской литературы. *И.-А. Тэн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе* ; [перев. с франц. И.К. Стаф; сост., общ. редак. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Московского унив-та. С. 72-94.
- Оніщенко, О.І. (2021). *Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія*. К.: Інститут культурології НАМ України. 352 с.
- Холодинська, С.М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія*. К.: Вид-во Ліра–К. 292 с.
- Гиль, Рене. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https:// persons – into. com > personi](https://persons-into.com > personi)

## References

- Tandem*. [Elektronnyiy resurs]. Retrieved from: <https://ktonanovenkogo.ru > ChAstyie Voprosyi>
- Bodler, Charl (1989). *Tsvetyi zla: Stihotvoreniya. Stati ob iskusstve* [Flowers of evil : Poems. Articles about an art]; sost. M. Latyishev. Moskva: ZAO Izd-vo EKSMO-Press. 336 s. [in russian].
- Kosikov, G.K. (1989). Teofil Gote, avtor «Emaley i kamey» [*Teofil Gote, autor Enamels and cameos*]; sost., pred. i komment.
- G. Kosikova. Moskva: Raduga. Na frantsuzskom yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 s. [in russian].
- Bodler, Charl (1986). *Ob iskusstve* [About art]; [perv. s frants. N. Stolyarovoy i L. Lipmana; predisl. V. Levika; poslesl. V. Milchinoy]. Moskva: Iskustvo. S. 111-113 [in russian].
- Ekfrasis* [Ekfrazis]. Retrieved from: <https://dic.academic.ru > dic nsf > ruwiki>
- Gote, Teofil (1989). *Emali i kamei: Sbornik* [Enamels and cameos]; sost. G.K. Kosikov. Moskva: Raduga. Na frantsuzskom yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 s. [in russian].
- Lukianets, V.S. (2002). *Pozytyvizm* [Positivism]. *Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk: dovidkove vydannia*; nauk. redak. L.V. Ozadovska, N.P. Polishchuk. K.: «Abrys». S. 492-493 [in Ukrainian].
- Bart, R. (1989). *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Select works. Semiotics. Poetics]. Perv. s frants. ; sost. obsch. redak. i vstup. st. G.K. Kosikova. M.: Progress. 616 s. [in russian].
- Ten, I.-A. (1987). *Istoriya angliyskoy literatury* [History of English literature] / I.-A. Ten. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX – XX vv.: traktaty, stati, esse* ; [perv. s frants. I.K. Staf; sost., obsch. redak. G.K. Kosikova. Moskva: Izd-vo Moskovskogo univ-ta. S. 72-94 [in russian].
- Onishchenko, O.I. (2021). *Kulturolohichni vymiry intelektualnoi prozy: vid khudozhnoi tvorchosti do «ihor rozumu»: monohrafiya* [Culturological measuring of intellectual prose: from artistic work to the «games of mind»]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 352 s. [in Ukrainian].
- Kholodynska, S.M. (2018). *Mykhail Semenko: kulturotvorchy poshuky na terenakh ukrainskoho futurizmu: monohrafiya* [Mykhail Semenko: culturological searches on walks of life of Ukrainian futurism]. Kyiv: Vyd-vo Lira–K. 292 s. [in Ukrainian].
- Gil, Rene. [Elektronnyiy resurs]. Retrieved from: [https:// persons – into. com > personi](https://persons-into.com > personi)

## Helena Onishchenko

### «Tandem» as an activator of cultural creation: experience of french humanities second half of the nineteenth century

**Abstract.** It is articulated that the meaning of the concept of «tandem» allows us to focus on those scientific and artistic achievements that have significantly intensified the process of cultural creation in specific European countries. Conceptualization of the concept of «tandem», which is formed at the «interdisciplinary» level, makes it possible, firstly – to introduce it into wide theoretical use, secondly – to emphasize the potential of «theoretical and practical parity», and thirdly – «personalize» French cultural processes of the second half of the XIX century.

**Keywords:** «Tandem», theoretical and practical parity, activator, synthesis, tradition – heredity – innovation.



*Литвиненко Алла Іванівна,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри культурології. Полтавський національний  
педагогічний університет імені В. Г. Короленка, Полтава

*Alla Lytvynenko,*  
Candidate of Art History, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of Cultural Studies,  
Poltava National Pedagogical University named after VG  
Korolenko, Poltava

## АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ТЕКСТІВ КУЛЬТУРИ

**Анотація:** У статті розглянуто явище візуального як особливий засіб осмислення та засвоєння людиною дійсності, з'ясовано сутність поняття «текст культури» й виявлено специфіку його культурологічної інтерпретації, що передбачає побудову комунікативних відносин між текстом культури, його «автором», добою та суб'єктом-інтерпретатором. Встановлено, що інтерпретація тексту культури залежить від часової дистанції першоджерела відносно сучасності й значущості тексту культури для сьогодення; переміщення об'єкта аналізу з однієї культури в іншу; процесів соціальної адаптації — популяризації, масовості, спрощеності. Доведено, що аналіз та інтерпретація візуальних текстів культури — це універсальні механізми тлумачення, що виявляються в усвідомленні та розумінні людиною цінностей культури; це відображений у формах і образах «зовнішній світ», який проживає суб'єкт культури та набуває досвіду взаємодії з ним.

**Ключові слова:** текст культури; візуальний текст; образ; інтерпретація тексту культури.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Проблеми взаємовідносин культури та людини, характер і способи створення й поширення інформації, форми комунікації в культурі, механізми народження та трансляції сенсу, можливості інтерпретації явищ культури не втрачають своєї актуальності в сучасних соціально-гуманітарних знаннях, попри численні та різнопланові підходи й напрями в науці. Для культурології пошук відповідей на ці питання набуває особливої значущості, оскільки є потреба в рефлексії над ціннісно-нормативними системами в історичному аспекті; створення теоретичних моделей функціонування культури в минулому і теперішньому дає змогу проаналізувати специфіку буття людини в культурі, виявити механізми, що обумовлюють характер її сприйняття та трансляції соціально-культурного досвіду; систематизація способів інтерпретації явищ культури розкриває численні погляди на світ культури та забезпечує розуміння особистісного вибору стра-

тегій соціальної поведінки й особливості повсякденних практик.

Стрімке зростання інтересу до проблем візуального в XXI столітті викликано практиками існування цього феномена в повсякденній, професійній та науковій сферах. Соціально-культурна сутність візуального не лише забезпечує його домінуючий статус у сучасній культурі, а й ототожнюється з універсалією: поза видимою реальністю людина себе не уявляє та не сприймає. Іноді візуальне має нав'язливий характер: реклама, банери не дають змоги не реагувати на них, «чіпляють» око. Хоча схеми, картинки, презентації, демонстраційний матеріал роблять текстову інформацію більш доступною для розуміння (Симбірцева, 2014, с. 34).

Аналіз візуальних практик стає важливим компонентом при інтерпретації тексту культури, надає змогу включити досягнення візуальної антропології та візуальної соціології, розширюючи тим самим можливості розуміння як минулої, так і сучасної культури.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблемним питанням змістовних і функціональних особливостей існування тексту культури присвячено праці вітчизняних та закордонних учених, зокрема, Н. Симбірцевої, І. Чудовської-Кандиби, В. Колодія. Комплекс теоретико-методологічних концепцій, що впливають на формування візуалізації, дослідили у своїх працях С. Альперс, М. Баксендолл, Г. Голл, К. Гірц, Х. Гумбрехт, Ж. Діді-Юберман, Дж. Елкінс, О. Кравченко, К. Моксі, Е. Панофські, М. Шапіро та ін. Соціальні аспекти візуальної культури досліджували Б. Гройс, Е. Гомбріх, Р. Краусс, В. Мізіано, М. Протас, О. Роготченко, М. Рослер, Г. Склярєнко, О. Федорук.

Проте можемо констатувати, що на сучасному етапі питання інтерпретації візуального тексту культури є маловивченим і потребує подальшого дослідження й систематизації наукових набутків.

**Мета статті** — розкрити сутність феномена візуального в сучасній культурі, охарактеризувати особливості його інтерпретації як тексту культури. Методологія дослідження ґрунтується на фундаментальних принципах історико-культурологічного аналізу. Методологічним ядром дослідження є метод культурологічної інтерпретації, що дав змогу виокремити та систематизувати механізм трансляції ціннісно-сміслового змісту інтерпретації візуальних текстів культури.

**Виклад основного матеріалу.** Концептом, що уможливило найбільш повно описати культуру в її історичному та актуальному бутті, є поняття «текст культури». У сучасній теорії культури категорія «текст культури» застосовується насамперед як метафора, а не визначена наукова дефініція, задаючи вектор досліджень — інтерпретацію явищ культури в певних історико-культурних контекстах. Проблемним є не лише визначення семантичного ядра поняття, а й виявлення його евристичного потенціалу під час аналізу конкретних явищ культури та культурних практик в історичному й актуальному існуванні.

Розуміння тексту культури межує з розвинутою науковою традицією, що розглядає текст як явище культури. Лінгвісти розглядають текст як сукупність вербальних знаків, що об'єднуються загальним змістом та є цілісним і завершеним висловлюванням, як послідовний виклад інформації, що має такі характерні особливості:

- осмисленість;
- відповідність ситуації (контексту);
- орієнтація (установка) на адресата — те, що забезпечує комунікацію (Rose, 2004, с. 43).

Особливість культурологічного бачення текстів культури в межах окремих культурних епох розкривається в рамках аксіологічного підходу, що дає змогу виявити змістовний компонент тексту культури через категорію «цінність — сенс» як його мінімальну одиницю. Сукупність цінностей дає уявлення про зміст культури та формує світогляд особистості.

Комунікативна природа тексту обумовлює розгляд таких понять, як «автор», «рецепієнт», «адресат», «сенс», «контекст», що в загальному вигляді визначають розуміння тексту як явища культури. Екстраполяція лінгвістичного розуміння вербального тексту на текст культури загалом, з одного боку, визначає коло тем і напрямів наукових досліджень у феноменологічній традиції, але, з іншого — потребує більш чіткого визначення меж поняття та теоретичного аналізу його змістовних аспектів.

Різні позиції науковців, які аналізують тексти культури, свідчать не лише про численність трактувань явищ культури та її окремих періодів, а й підтверджують думку про неоднозначність розуміння та осмислення категорії «текст культури» в умовах ХХ століття. У. Еко у своїх працях відводить головну роль суб'єкту та самому процесу інтерпретації. Думки Р. Барта про нелінійний ланцюг слів, що створює особливий простір, відкритий для інших культурних джерел, посприяли виокремленню робочого поняття «текст культури». Праці Ю. Лотмана стали відправною точкою для окреслення основних функцій тексту культури та характеристики його структурно-семіотичного змісту. Інтерпретація окремих періодів культури, представлена у працях Г. Кнабе, Ж. ле Гоффа, свідчить про можливості вивчення минулого з різних методологічних позицій, підтверджуючи тезу, що текст культури — це «відкрита система», зміст якої актуалізується залежно від часу читання та установок читача (Симбірцева, 2017, с. 78).

Виокремлюють три основні типи трансляції інформації, закладеної в змісті тексту культури: традиційний, індустріальний і постіндустріальний. У процесі їх еволюції визначилися тенденції розвитку візуальних інформаційних та комунікативних технологій. Наприкінці ХХ століття видовищність стає чинником, що впливає на формування сприйняття людиною світу та способів інтерпретації актуального їй тексту культури (Симбірцева, 2017, с. 113).

В умовах індустріального суспільства текст культури трактується як пряме джерело інформації. Прагнення пояснити світ і людину з позицій

раціоналізму призводить, з одного боку, до чіткості формулювання думки, а відповідно й наукового мислення, а з іншого — ускладнюється світ свідомості людини, оскільки сама мова стає абстрактною за своїм характером. Розвиток літературної творчості в різних напрямках відкриває людині нові перспективи та можливості описувати світ і людину, закріплювати знання про них у знаковій формі. Реакція людини на первинні та вторинні знакові системи в культурі стає формою діалогу із часом.

У постіндустріальному суспільстві людина не тільки мислить образами (переважно візуальними), а й активно перекодує писемний текст у систему візуального ряду.

Текст як культурне ціле, що має сутнісні характеристики (комунікативну природу, семіотичний складник, ціннісно-смісловий потенціал, відкритість, наявність автора та адресата), починають аналізувати як культурологічне поняття (Bell, 2003, с. 96).

Візуальний текст — це видима (сприймається оком) структурно-функціональна модель, у якій цінності та норми певної культури мають кодовий характер і представлені у вигляді знаків, символів та образів, взаємопов'язаних між собою різними контекстуальними зв'язками; модель візуально сприйманої реальності будується за суб'єктивним чи об'єктивним принципом за допомогою екстралінгвістичних засобів. Візуальний текст не дає можливості людині ігнорувати його: здебільшого людина приречена на читання візуального тексту. Цей вид тексту вже імпліцитно розрахований на читача особливого типу (Симбірцева, 2013, с. 183).

Візуальний образ можна схарактеризувати як результат відображення людиною предметів та явищ матеріального світу, що безпосередньо належать до зорового сприйняття. Такий елемент зорової інформації представлений єдністю плану сенсу й плану виразу (форми). Сприйняття візуальних образів — результат роботи складної системи, до якої входять зір, мозок, психіка та культура. Останній компонент є заломлюючою лінзою.

Різниця між візуальним і візуалізованим, здавалося б, очевидна. Відмінність другого від першого полягає в тому, що лінгвістичний текст перекодується на систему знаків і символів візуальної культури. Деякі лінгвісти та філологи віддають перевагу застосуванню терміна «креолізований текст».

Візуальне — як операційне поняття та робоча категорія — вийшло за межі мистецтвознавства й історії мистецтва і водночас перестало бути суто

інструментарієм фахівців у медіа-сфері. Поняття «візуальне» легко поширилося серед гуманітарних наук: ним почали активно оперувати культурологи, історики, філософи, соціологи та педагоги.

Аналіз візуальних практик стає важливим компонентом під час інтерпретації тексту культури, який дає змогу долучити досягнення візуальної антропології та візуальної соціології, розширюючи тим самим можливості розуміння сучасної культури.

Аналіз візуального як засобу засвоєння дійсності став популярним у гуманітарних дослідженнях, у яких воно обговорюється та вивчається в різних аспектах і з різних поглядів. Філологи зосередили свою увагу на візуальній метафорі, креолізованому тексті, соціологи — на фотографії як репрезентації реального світу, історики — на візуальних образах як джерелах історичної реальності. Антропологи почали використовувати методи документування візуальної інформації (фото- та відеозйомку) та, спираючись на особливості й технології сприйняття, аналізувати та інтерпретувати візуальні документи (Симбірцева, 2014, с. 36).

У західній науці візуальне розуміється вужче й аналізується як контекстуальне явище. Йдеться про сприйняття та розуміння витворів мистецтва. Для мистецтвознавців очевидним є зв'язок візуального образу з дійсністю та подальше його існування. Аналіз творчості художників здійснюється саме через бачення: художник привласнює простір і візуалізує його в образі, що увібрав не лише особистісні значимі цінності його творця, а й ціннісні орієнтири епохи. Бачення — це активний процес, що спонукає до дії, незважаючи на те, чи активним, чи пасивним є його сприйняття. Його можна схарактеризувати щодо цінностей у парадигмі «чіпляє — не чіпляє». За Р. Арнхеймом, естетичне сприйняття — це активний творчий процес. Зір наділений динамічністю:

якщо скульптура чи картина не виражали б динаміки напруги, то не змогли б достеменно відобразити наше життя. Беручи до уваги тільки обмежену галузь зорового сприйняття, можна сказати, що експресія ґрунтується лише на самій напрузі. Вона вказує на універсальність моделей сил, набутих у результаті життєвого досвіду під час сприйняття конкретних образів: розтягнення та стиснення, узгодженість та суперечність, підйом та падіння, наближення та віддалення (Арнхейм, 1974, с. 385).

«Бачити — означає вірити» — це основний принцип інтерпретації ХХІ століття та принцип,

що став актуальним для побудови діалогу з минулим. Особливо популярними зараз є науково-популярні фільми та фільми-реконструкції, життєписи художників, письменників, композиторів, історії окремих шедеврів. Книжковий формат опинився за межами споживчих інтересів. Рівень довіри до візуального ряду настільки значний, що виникають питання, пов'язані з критеріями оцінки якості, достовірності, правдивості інформації, що транслюється (Чудовська-Кандиба, 2009, с. 71).

Чи можливий діалог в умовах візуальної культури? Культурний текст спершу орієнтований на об'єкт сприйняття. Інтерпретація візуальних образів — це процес від концентрації уваги на змісті тексту до його осмислення на різних рівнях. Без суб'єктивного складника феномен візуального викликав би менше інтересу: механізми та засоби сприйняття можна описати лише в загальних рисах, оскільки культура — це живий механізм, а людина — це всесвіт з її таємницями та загадками. Суб'єктивний чинник не можна прорахувати до мікрон чи звести до схематизму. Візуальне розуміння іманентне сутності людини, оскільки обумовлено психофізіологією. Суб'єкт сприйняття та візуальне зливаються в єдине ціле, водночас відбувається «схоплення», розрізнення та впізнання простору й предметного середовища; дистанція між речовим світом і людиною стирається (Колодій, 2011, с. 114).

Інтерпретація тексту культури потребує особливого критика, який є експертом-істориком, професійно підготовленим інтерпретатором, що володіє тривимірним баченням історико-культурної реальності, широким світоглядом і здатністю активно тлумачити реалії сьогодення в їхньому взаємозв'язку з минулим (Вакер, 2011, с. 44).

Специфічними рисами культурологічної інтерпретації тексту культури та її елементів є:

– здатність долати «кордони» інших наук і дисциплін та об'єднувати притаманні їм методологічні рішення для того, щоб утримувати контури досліджуваного простору;

– наукове бачення, що відкриває цілісне уявлення про культуру та процеси, які в ній відбуваються;

– типологізація як необхідний методичний прийом для уточнення та конкретизації сенсу того чи іншого культурного явища;

– розосередження на нюансах і фактах відносно, наприклад, явищ художньої культури для того, щоб схарактеризувати їх комплексно;

– можливість індивідуалізувати ситуацію, яка може бути науково відрефлексована: суб'єк-

тний початок в аргументації та виборі її способів переважає в гуманітарних дослідженнях.

Механізми інтерпретації й аналізу візуальних і візуалізованих текстів культури можна поділити на дві групи. До першої можна уналежити механізми, які відбуваються стихійно та фрагментарно, але впливають на аудиторію (телебачення, засоби масової інформації, Інтернет). Їхнє існування обумовлено виявом особистісного приватного інтересу та рефлексією. Безконтрольність і доступність способів самовираження особистості відкриває не лише свободу інтерпретації текстів, а й віддзеркалює рівень входження особистості в діалогові відносини з історико-культурними контекстами. До другої групи уналежують механізми, що мають вузько спрямований вплив (громадські організації, установи культури, освіта), системність якого позначається на якості інтерпретації та аналізу текстів культури (рівень професійної інтерпретації). Першочергово закладені цінності та сенс культури не втрачають своєї значимості у процесі інтерпретації тексту культури, а, навпаки, набувають додаткових смислових відтінків.

Культурологічне бачення інтерпретації як універсального механізму читання тексту полягає в тому, що суб'єктові відкривається можливість осягнути сенс історико-культурного явища та тексту культури в його цілісності, реконструювати закладений в нього авторський задум. У процесі такого спілкування розширюються межі первинного тексту, що робить його ще більш доступним для читання й глибинної інтерпретації. Часова дистанція від першоджерела та значущість для сучасності, ідентифікаційний пошук сенсу та реалій у результаті накладання однієї культури на іншу, соціальна адаптація впливають на історичне функціонування тексту культури.

Як бачимо, інтерпретація тексту культури через ціннісно-смисловий складник є важливим етапом процесу сприйняття і трансляції інформації в історичному контексті. Залежно від форм взаємодії людини та реальності змінюється й розуміння людини як суб'єкта культури в філософії, аксіології, культурології. Кожна доба розкривається через цінності, які у своїй сукупності дають змогу прочитати її як текст про відносини людини та світу. Контекст і мова стають початком інтерпретації тексту. Отже, візуальний текст культури можна схарактеризувати як нелінійну послідовність символів, що утворюють цілісне висловлювання суб'єкта про культуру, мають зміст і смислову завершеність та є відображенням сукупного



соціально-культурного досвіду створення й трансляції цінностей культури.

Основним завданням інтерпретатора є подолання дистанції між минулою добою, якій належить текст, та актуальним для інтерпретатора часом. У процесі такої комунікації відбувається трансформація суб'єктом розуміння сенсу: він через розуміння іншого відкриває розуміння самого себе. Тим самим інтерпретатор присвоює текст і стає його сучасником, а текст — його власним.

Можемо виокремити такі важливі етапи процесу розуміння:

- розуміння тексту через розуміння та осмислення самого тексту;
- розуміння багаторівневості самого тексту;
- акцентування на неможливості надати єдино правильне прочитання та розуміння тексту;
- осмислення того, що інтерпретатор сам стає джерелом трансляції нового сенсу (Симбирцева, 2014, с. 47).

Культурологічна інтерпретація як спосіб сприйняття, оцінки та осмислення історичної дійсності сьогодні потрібна тим, у коло чий інтересів входить історичний складник.

**Висновки.** Візуальний текст культури є нелінійною послідовністю символів — цілісне висловлювання суб'єкта про культуру, що має зміст, смислову завершеність та є відображенням сукупного соціально-культурного досвіду створення і трансляції цінностей культури. Глибина осмислення, аналізу та інтерпретації явищ та артефактів культури залежить як від суб'єктивних, так і об'єктивних чинників.

Інтерпретація — це спосіб осягнення сенсу історико-культурного явища та тексту культури, спроба реконструювати авторський задум. Інтерпретація як універсальний механізм відносного відтворення культурного сенсу та ідей часу має низку особливостей, які впливають на існування тексту культури в наступних віках: часова дистанція від першоджерела та значущість для сучасності; переміщення об'єкта аналізу з однієї культури в іншу; соціальна адаптація: популяризація, масовість, спрощеність.

Візуальний текст культури має діалектичну природу: є «продуктом» свого часу та місця, сам здатен через суб'єкта-інтерпретатора «говорити» про цей час і місце. Смислова структура передбачає співвідношення самого тексту культури з глобальним цілим, тобто максимально широким спектром концептуальних зв'язків і значень. Ключова особливість культурологічної інтерпретації полягає в представленні даного зв'язку, характер-

ного для культурного цілого, як органічного, багатогранного та сенсотворчого.

Для інтерпретації важлива інформація, закована в самому об'єкті сприйняття, а також інформація, що супроводжує його: близькі та далекі історико-культурні та соціальні контексти. Впродовж часу свого функціонування текст культури може наділятися додатковим сенсом, цінностями або, навпаки, — втрачати їх. Текст культури може трансформуватися та переходити з однієї кодової системи в іншу. Важливою ланкою у прочитанні тексту є суб'єкт сприйняття. Людина — це водночас творець тексту культури та його читач.

### Джерела та література

- Симбирцева, Н. А. (2014). Інтерпретація візуального в умовах сучасної культури. *Известия ВГПУ*. №3 (88). С. 33-36.
- Rose, G. (2004). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London : Sage. 287 p.
- Симбирцева, Н. А. (2017). Тексты культуры: специфика интерпретации: дис. ... д. культурологии. Екатеринбург. 361 с.
- Bell, P. (2003). *Content analysis of visual images*. London : Sage. 185 p.
- Симбирцева, Н. А. (2013). Визуальный текст как явление современной культуры. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота. №7 (33). С. 183-185.
- Арнхейм, Р. (1974). *Искусство и визуальное восприятие*. Москва : Прогресс. 392 с.
- Чудовська-Кандиба, І. (2009). *Візуальне у дослідженнях культури*. Київ : Інститут соціології НАНУ. 213 с.
- Колодий, В. В. (2011). Видение и особенности современного визуального опыта. Томск : *Известия Томского политехнического университета*. Т. 318. № 6. С. 114-119.
- Baker, P. (2011). *Key Terms in Discourse Analysis*. New York: Continuum International Publishing Group. 242 p.

### References

- Simbirceva, N. A. (2014). Interpretacziya vizualnogo v usloviyakh sovremennoj kultury [Interpretation of the visual in modern culture]. *Izvestiya VGPU*. № 3 (88). S. 33-36 [in russian].
- Rose, G. (2004). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London : Sage. 287 p.
- Simbirceva N. A. (2017). Teksty kultury: spetsyfyka ynterpretatsyy: dys. ... d. kulturolohyy [Texts of culture: the specifics of interpretations: dis. ... d. cultural studies]. Ekaterynburh. 361 s. [in russian].
- Bell, P. (2003). *Content analysis of visual images*. London : Sage. 185 r.
- Simbirceva N. A. (2013). Vizualnyj tekst kak yavlenie sovremennoj kultury. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie [Visual text as a phenomenon of modern culture. Historical, philosophical, political, and legal sciences, cultural studies, and art history]. *Voprosy teorii i praktiki*. Tambov : Gramota. №7 (33). S. 183-185 [in russian].
- Arnkhajm, R. (1974). *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moskva : Progress. 392 s. [in russian].



Chudovska-Kandyba, I. (2009). *Vizualne u doslidzhenniakh kultury* [Visually in previous cultures]. Kyiv : Instytut sotsiologhii NANU. 213 s. [in Ukrainian].

Kolodij, V. V. (2011). *Videnie i osobennosti sovremennogo vizualnogo opyta* [Vision and features of modern visual

experience]. Tomsk : Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta. T. 318. № 6. S. 114-119 [in russian].

Baker, P. (2011). *Key Terms in Discourse Analysis*. New York: Continuum International Publishing Group. 242 p.

*Alla Lytvynenko*

### **Analysis and interpretation of visual texts of culture**

**Abstract.** The article discusses the phenomenon of the visual as a special means of human reflection and comprehension of the reality, examines the essence of the concept of «the text of culture» and explores the specifics of its culturological interpretation, which is based on building communicative relations between a text of culture, its «author», the current era and the interpreter. It argues that the interpretation of a text of culture depends on the remoteness in time of the original source from nowadays, the importance of the text of culture for the present day; whether the object under study was transposed from one culture to another; and whether it went through processes of social adaptation, such as popularization, mass acceptance and simplification. It is proved that the analysis and interpretation of visual texts of culture are universal mechanisms of comprehension, which are manifested in the appreciation by humans of cultural values; it is through these forms and images that a subject of culture lives through and interacts with the outside world.

**Keywords:** text of culture; visual text; image; interpretation of the text of culture.

# APXIB



**Росляк Роман Володимирович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
проректор з наукової роботи. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

**Roman Rosliak,**  
Ph.D. in Study of Art, Associate Professor,  
Vice-Rector for Research. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema  
and Television University, Kyiv

## **«НЕВДОВЗІ ОЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ МОЖЕ ОПИНИТИСЯ В ТАКОМУ СТАНОВИЩІ, КОЛИ ПИТАННЯ ПРО ЙОГО РОБОТУ В КІНЕМАТОГРАФІЇ БУДЕ ЗНЯТО З ПОРЯДКУ ДЕННОГО...» (Документи і матеріали щодо перебування О. Довженка в евакуації)**

**Анотація.** У статті зроблено спробу в комплексі дослідити перебування О. Довженка в евакуації під час німецько-радянської війни 1941–1945 рр. Розглядаються стосунки кінорежисера з керівництвом Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР та Київської кіностудії художніх фільмів; обставини його звільнення з посади художнього керівника студії. До наукового обігу вводиться комплекс документів і матеріалів з означеного питання: накази, доповідні записки органів управління кінематографією; листи О. Довженка та Ю. Солнцевої до заступника голови Раднаркому УРСР Ф. Редька.

**Ключові слова:** Олександр Довженко, німецько-радянська війна, евакуація, Київська кіностудія.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Однією із недостатньо вивчених сторінок біографії кінорежисера Олександра Довженка є перебування його в евакуації під час німецько-радянської війни. На початок війни Довженко був художнім керівником Київської кіностудії, однак сталося так, що його разом з письменниками і науковцями було евакуйовано до м. Уфи, натомість кіностудію трохи пізніше — до м. Ашхабада. Такий крок згодом, по прибуттю Довженка через деякий час до Ашхабада, спричинив гострий конфлікт з керівництвом студії, наслідком якого стало, зокрема, відсторонення кінорежисера від художнього керівництва.

Відтак актуальність обраної теми зумовлена необхідністю заповнити маловідомі сторінки перебування О. Довженка в евакуації. Це не лише спонукатиме кінознавців до подальших архівних пошуків і створення ґрунтовніших досліджень про кіномитця, а й сприятиме творенню цілісної

концепції історії українського кіно, насамперед воєнної доби.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Про життєвий і творчий шлях кінорежисера є доволі численна література, перелік якої займає не один десяток сторінок. Серед них – монографія «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі» (Тримбач, 2007); книга з’явилася п’ятнадцять років тому, однак й досі не втратила своєї актуальності й є найфундаментальнішим дослідженням життєвого і творчого шляху кінорежисера. У 2018 р. у видавництві «Политическая энциклопедия» вийшов друком збірник «Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы», авторами якого стали переважно зарубіжні науковці. Один з розділів (Документалисты военной Украины: Александр Довженко и Юлия Солнцева, 2018), містить відповідні матеріали і документи про кінорежисера. Найближче до заявленої теми стоять видання «Кино на войне» (Фомин, 2005), «Довженко в полоні: Розвідки та

есеї про Майстра» (Корогодський, 2000) та стаття С. Кота «Неопубліковані автографи Олександра Довженка» (Дніпро, 1994). Значну частину цих публікацій займають обставини евакуації Київської кіностудії в 1941 р. та відсторонення О. Довженка від художнього керівництва нею. Таким чином, попри наявність певної історіографічної та джерельної бази, заявлена тема ще не стала предметом окремого дослідження, що також засвідчує її актуальність.

**Метою** статті є здійснення комплексного аналізу наявного масиву архівних документів і, як результат, реконструкція перебування О. Довженка в евакуації під час німецько-радянської війни 1941–1945 рр. (зокрема, з'ясування обставин його відсторонення від художнього керівництва Київською кіностудією, стосунки з окремими посадовцями та ін.). Також ставимо за мету ввести до наукового обігу комплекс архівних документів з означеної тематики.

**Виклад основного матеріалу.** Війна з Німеччиною заскочила О. Довженка на посаді художнього керівника Київської кіностудії художніх фільмів (на цю посаду він був призначений ще в 1940 р.). 22 червня О. Довженко виступив на радіо і закликав до боротьби із ворогом. Однак у неформальній обстановці, за свідченням агентів НКДБ, режисер спочатку висловлював «поразницькі настрої». Так, агент «Альберт» (він же Г. Зельдович) зазначав: 23 червня Довженко сказав йому, що «справи дуже погані: німці вторглися сталеву колоною вглиб нашої території і пройшли вже Рівне» (ГДА СБ України, ф. 65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк. 199). Через два дні у своєму черговому донесенні «Альберт» пише: «Довженко О. П., після зустрічі із Солнцевою, сильніше замаскувався, став частіше говорити про безперечний розгром Гітлера і т. д. Проте антирадянських дій та висловлювань він аж ніяк не припинив» (ГДА СБ України, ф. 65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк. 201).

З початком німецько-радянської війни розпочалася евакуація українських кінопідприємств до східних районів СРСР. Однак сталося так, що О. Довженко був евакуйований окремо від Київської кіностудії, до Уфи — разом з українськими письменниками.

«Протягом цих днів евакуаційні ешелони з Києва проходять через Харків один за одним, прямуючи на схід. За розпорядженням Хрущова, з Києва евакуйовано майже всіх письменників. До Куйбишева поїхали і Яновський, Довженко, Панч, Копиленко, Тичина, Рильський. За їхніми словами

(вони вночі дзвонили мені телефоном з вокзалу), вони їдуть проти своєї волі, за розпорядженням ЦК, покинувши все майно, без грошей. Настрій у них пригнічений. Кажуть, що намагатимуться повернутися назад. Багато хто намагається піти з ешелонів і залишитись у Харкові. Але вдається це лише тим, у кого в дорозі захворіли діти», — писав у донесенні від 19 липня 1941 р. агент «Стріла», він же Юрій Смолич (ГДА СБ України, ф. 60, спр. 53141, робоча справа агента «Стріла», т. 1, арк. 28).

Пізніше Довженко всіх собак за такий «турборежим» евакуації (не встигли навіть захопити теплого одягу) «спускав» на М. Бажана (коли їхні стосунки вже доволі зіпсувалися), мовляв, саме він «випхав» його з Києва.

Уфа на кінорежисера справила гнітуче враження — це видно вже з перших рядків його листа до заступника голови Раднаркому УРСР Ф. Редька: «Привіт Вам з Уфи, міста некрасивого і достатньо вонючого. Набилось сюди нашого брата багато. Робити нам нічого. І ми нудимося і мріємо про Україну» (ЦДАМЛІМ України, ф. 2, оп. 1, спр. 3, арк. 1).

По прибутті Довженка до Уфи за ним продовжується стеження з боку радянських органів держбезпеки. Агент «Макаров» (ймовірно, хтось із письменників, який був у добрих стосунках з О. Довженком, М. Рильським, Ю. Яновським. — Р. Р.) інформує про його антирадянські настрої: «Взагалі невіра Довженка в нашу Червону армію настільки велика, що він, на мою думку, цього ні перед ким не приховує. Він говорить про озброєння, що воно нібито нікуди не годиться. Що червоноармійці йдуть з гвинтівками проти кулеметів, з пляшками та зв'язками гранат проти танків, а не б'ють протитанковими знаряддями тощо. Він розповідає про якісь астрономічні цифри аеропланів, знищених німцями в перший день війни, коли вони віроломно на нас напали» (ГДА СБ України, ф. 65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк. 205).

Наприкінці жовтня О. Довженко (разом із Ю. Солнцевою), нарешті, добрався до Ашхабада, куди була евакуйована Київська кіностудія. Відповідно до наказу її директора Я. Лінійчука (ЦДАМЛІМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 55), 26 жовтня художнього керівника студії О. Довженка зарахували до штату і формально він розпочав виконувати свої службові обов'язки. Хоча насправді все було по-іншому...

Зустріли Довженка в Ашхабаді вороже. А вже наступного дня по приїзді його викликав директор студії Я. Лінійчук і заявив, що режисерові краще



виїхати... на фронт, мовляв, дехто з працівників студії вирішив його скомпрометувати, і це вже зроблено. Коли ж Довженко намагався зустрітися із партійним керівництвом Туркменії, аби якимось чином з'ясувати ситуацію, йому відмовили. А згодом Я. Лінійчук і «компанія» добилися зняття О. Довженка з посади художнього керівника Київської кіностудії.

Принаймні таку версію висловила у листі до Ф. Редька Ю. Солнцева (ЦДАМЛМ України, ф. 2, оп. 1, спр. 10, арк. 1–2). Але це цілком скидається на правду й засвідчує, що проти Довженка ще в Києві, під час евакуації кіностудії, була організована ціла кампанія, що мала на меті його дискредитацію. За свідченнями заступника директора студії М. Коваленка, організував цю колективну заяву (власне наклеп) на адресу голови Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова завідувач сценарного відділу О. Сирота, з яким в О. Довженка були доволі напружені стосунки. Збираючи підписи, він зауважував, що Довженко, мовляв, «дезертирував з Києва. Розвалив роботу і т.д.» (ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 83), хоча насправді це не відповідало дійсності. Лист цих «доброзичливців» зберігається (?) у Російському архіві літератури і мистецтва...

І справді, доволі оперативно — 24 листопада 1941 р. — наказом голови Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова – Довженка звільнили від виконання обов'язків художнього керівника Київської кіностудії. Звільнили, до речі, тимчасово, мотивуючи це тим, що йому доручено знімати «у стислі терміни сучасну картину на українському матеріалі». Очолив Київську, заодно Ашхабадську і Ташкентську студії, – М. Ромм — знову ж таки тимчасово (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 13). Принагідно зауважимо, що і факт звільнення, і призначення нового художнього керівника студії справив дуже неприємне і гнітюче враження на Довженка, про що можна дізнатися із його щоденникових записів...

Сам О. Довженко (у листі до того ж таки Ф. Редька<sup>1</sup>) виклав власну версію цих подій, яка, втім, не відрізняється від версії Солнцевої: «Повідомляю Вас, що восени 1941 року в Ашхабаді голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР т. Большаков спеціальним приказом зняв мене з художнього керівництва Київської кіностудії. Офіційно зняв тимчасово.

Мотиви зняття — необхідність спішно виготовити сценарій і зробити фільм про Україну у вітчизняній війні. Словесно висловлені моти-

ви — небажання режисерів Лукова і Савченка працювати під моїм керівництвом і моя припустима нездатність керувати художнім життям студії в умовах війни, коли на студію буде переведено кілька руських режисерів. Тому художнє керівництво приказом гр. Большакова доручено режисеру М. Ромму по совмісництву з керівництвом Ташкентською і Одеською кіностудіями» (ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 21).

Неприпустимим, з позиції інтересів української кінематографії, звільнення вважав начальник Управління кінофікації при РНК УРСР С. Карасьов, закликаючи українські ЦК та Раднарком порушити перед керівництвом Комітету кінематографії питання, аби режисеру негайно доручили зняти документальний фільм про звільнення України від нацистів (ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 86). У довідці з означеного питання небезпідставно констатувалося, що О. Довженко не лише потрапив у важке матеріальне становище, його звільнення спричинило до того, що окремі склочні елементи розперезалися і незаслужено ображали відомого діяча мистецтв (ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 83).

Далі події розгорталися таким чином. Відповідно до наказу Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 24 березня 1943 р. Довженко знову стає художнім керівником Київської студії (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 35), хоча в цей час перебуває у штаті кіностудії «Мосфільм». Відповідно до листа начальника Управління з виробництва художніх фільмів Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР К. Полонського, Київська кіностудія щомісячно перераховує Довженкові 1250 крб, у той час, як його основна зарплата на студії «Мосфільм» становить 2000 крб (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 83, арк. 143). Тож у цей час Довженко залишався суто номінальним керівником Київської студії. А реально студію очолювали І. Савченко – як художній керівник, та М. Донської – як його заступник. Така ситуація зберігалася до 17 липня 1943 р., коли черговим наказом Комітету в справах кінематографії зазначених режисерів звільнили від виконання обов'язків (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 78).

Однак Довженко фактично не здійснював художнього керівництва студією: 14 вересня 1943 р. наказом в.о. директора Київської кіностудії художніх фільмів Г. Новицького режисера разом із Ю. Солнцевою відрядили на тимчасову роботу на «Мосфільм» (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 84, арк. 70).

Наказом Комітету в справах кінематографії про виробництво другої серії хронікально-документального фільму «Битва за нашу Радянську Україну» О. Довженка призначено художнім керівником зазначеного фільму, а його режисерами – Ю. Солнцева та Я. Авдеєнка. Виробництво стрічки мало здійснюватися Центральною та Українською студіями кінохроніки (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 166).

Однак над Довженком уже почалися збиратися хмари. Наприкінці січня 1944 р. його кіноповість «Україна в огні» була піддана нищівній критиці Й. Сталіним, результатом якої стала тривала опала кінорежисера, зняття його з усіх посад, виведення зі складу різних громадських організацій. 12 лютого 1944 р. Політбюро ЦК КП(б)У на своєму засіданні ухвалило постанову «Про Довженка О. П.», відповідно до якої режисера було звільнено від обов'язків художнього керівника Київської кіностудії (ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 715, арк. 34) ...

**Висновки.** Наведені матеріали дають підстави для висновків, що О. Довженко був евакуйований з Києва фактично проти його волі. Його евакуація відбувалася раніше, ніж Київської кіностудії. До-

вженка було евакуйовано до Уфи, студію – до Ашхабада. Відсутність художнього керівника під час евакуації студії спричинила до спеціально організованого поширення певними особами необґрунтованих чуток про нібито дезертирство Довженка.

На момент повернення Довженка з Уфи до Ашхабада серед деяких осіб, насамперед керівництва студії, вже сформувалося доволі стійке негативне ставлення до кінорежисера. Тож конфлікт виявився неминучим і фактично трансформувалося у цькування, що спричинило різке погіршення здоров'я Довженка (про це писала у своєму листі до Ф. Редька Ю. Солнцева) та його подальше відсторонення від художнього керівництва. Хоча це було тимчасове відсторонення, а згодом його формально повернули на цю посаду, однак Довженко фактично вже не здійснював такого керівництва – в цей час він перебував у Москві, йому планувалося доручити зйомки чергового фільму.

Однак подальші події, насамперед, жорстка критика вищим партійним радянським керівництвом кіноповісті «Україна в огні», не лише унеможливили перебування О. Довженка на посаді художнього керівника Київської кіностудії, а й узагалі його роботу в українській кінематографії.

### Лист О. П. Довженка Ф. А. Редьку про перебування в евакуації, надання допомоги своїм батькам

*Середина липня — початок вересня 1941 р.<sup>2</sup>*

Дорогий Федір Андрієвич<sup>3</sup>.

Привіт Вам з Уфи, міста некрасивого і достатньо вонючого. Набилось сюди нашого брата багато. Робити нам нічого. І ми нудимося і мріємо про Україну.

...Ой повій, повій та буйнесенький вітре.

До Ашхабаду я їхати дуже не хотів би: у вареному виді я зовсім нехороший. Виїхати до Ашхабаду я зміг би хіба в кінці вересня. Так мені радять лікарі.

Але я прошу Вас, дорогий Федір Андрієвич, не про Ашхабад. Я хочу додому. Я хочу бути у Харкові, чи в Києві, десь по якийсь роботі. Що я можу робити, Ви самі знаєте. Я страшенно завидую Бажану<sup>4</sup> і Корнійчуку<sup>5</sup>, що вони в редакції [газети] «За Радянську Україну».

Я міг би там працювати. Мені приємніше було б, коли б надо мною рвалися гранати, ніж нудитися в Ашхабаді серед «одборних» діячів української кінематографії вроді Сироти<sup>6</sup>, Бродського<sup>7</sup>, Бердичевського<sup>8</sup> та іншої шушвалі, що назбиралася уже там як блощиці у мандрівному матраці.

Гукніте мені, Федір Андрієвич. Поговоріть про мене з Йосипом Григоровичем<sup>9</sup>. Нехай він прийме мене у партію і десь, може, дасть роботу коло себе.

З великим нетерпінням жду Вашої відповіді. Щасливі Ви, що боретеся, і що коло вас немає жінок. Я трохи не втік був з ешелону<sup>10</sup> від цього ганебного паскудства. Колись я Вам розкажу, Ви будете плакати од сміху.

Друге, про що я Вас сердечно прошу, — це допомогти моїм батькам. Бажан випхав мене з Києва іменем ЦК в одну ніч. Я не встиг навіть зібратися. Батьки були у Корчоватому у дачі Саксаганського<sup>11</sup>. Там вони й лишилися. Я був би щасливий, аби Компанієць<sup>12</sup>, наприклад, що забрав мою машину<sup>13</sup>, послав цю машину у Київ і з Корчоватого перевіз їх, скажем, у Яреськи коло Миргорода, де я колись знімав багато картин і де мене знають люди. Помістити там їх можна у колгоспника Федора Корсуна<sup>14</sup>.

А якщо їх вивезти не можна чи не слід, то хоч би хтось навідався і хоть чимсь допоміг їм.

Хочу думати, що Київ німці не візьмуть. Цікаво, який вигляд має Київ без дачників, без Сирот і Бердичевських.

Ще раз прошу, як не обтяжені Ви роботою і громом війни, не забудьте мене. Я жду вашої телеграми. По-моєму, нас дуже далеко завезено.

Моя адреса:

Уфа, ул. Пушкина 103.

А. Довженко.

*ЦДАМЛМ України, ф. 2, оп. 1, спр. 3, арк. 1–2 зв. Автограф.*

Опубл.: *Корогодський Р. М. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра. Київ: Гелікон, 2000. С. 207–208.*

**Наказ № 57 директора Київської кіностудії художніх фільмів  
Я. У. Лінійчука про прибуття О. П. Довженка і Ю. І. Солнцевої з м. Уфи  
до м. Ашхабада і початок виконання ними службових обов'язків**

*3 листопада 1941 р.*

**ПРИКАЗ**

**ПО КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ**

от 3. XI-41 Г.

№ 57

г. Ашхабад

**СОДЕРЖАНИЕ:**

**§ 1**

Художественного руководителя тов. ДОВЖЕНКО А. П. считать прибывшим на студию с 26. X-41 г. и приступившим к исполнению служебных обязанностей.

Тов. ДОВЖЕНКО А. П. включить в списки работников киностудии, имеющих право на получение подъемных.

Бухгалтерии оплатить проездные из г. Уфы до г. Ашхабада.

**§ 2**

Режиссера тов. СОЛНЦЕВУ Ю. И. считать прибывшей на студию с 26. X-41 г.

Тов. СОЛНЦЕВУ Ю. И. включить в списки работников киностудии, имеющих право на получение подъемных.

Бухгалтерии оплатить проездные из г. Уфы до г. Ашхабада.

**ДИРЕКТОР КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ**

[підпис] **ЛИНИЙЧУК**<sup>15</sup>

*ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 55. Оригінал. Машинопис.*

**Из наказа Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР № 123–474  
про тимчасове звільнення О. П. Довженка від виконання обов'язків  
художнього керівника Київської кіностудії**<sup>16</sup>

*24 листопада 1941 р.*

**ПРИКАЗ**

**КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР**

г. Новосибирск

№ 123–474

24 ноября с.г.

**СОДЕРЖАНИЕ:** По личному составу.

1. В связи с поручением т. ДОВЖЕНКО А. П. постановки в краткие сроки современной картины на украинском материале,— временно освободить его от исполнения обязанностей художественного руководителя Киевской киностудии.

2. Временно назначить художественным руководителем Киевской, Ашхабадской, а также Ташкентской киностудий тов. РОММА М. И.<sup>17</sup>

[...]

п. п. ПРЕДСЕДАТЕЛЬ  
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

/БОЛЬШАКОВ<sup>18/</sup>

Верно: /подпись/

ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 13. Засвідчена копія. Машинопис.

**Лист Ю. І. Солнцевої Ф. А. Редьку про перебування в евакуації,  
важкий стан здоров'я О. П. Довженка, його напружені стосунки з директором  
Київської кіностудії Я. У. Лінійчуком**

31 січня 1942 р.

31 января 1942 г.

Ашхабад, Кольцова, 23.

Общежитие Киевской киностудии. Ю. Солнцевой.

Уважаемый Федор Андреевич,

15 лет моей жизни, связанные работой с Александром Петровичем ДОВЖЕНКО, который является для меня в первую очередь огромным художником нашего времени, другом, и, наконец, человеком, с которым я связана семейными отношениями, — все это заставляет меня написать Вам данное письмо.

Я не знаю, будет ли Довженко в Ворошиловграде, удастся ли ему встретиться с Вами, будет ли он говорить с Вами о том, о чем я хочу Вам сказать, — но я боюсь одного: стыдяться, очевидно, поступков людей, среди которых ему сейчас приходится жить и работать, он может и промолчать. Стыдяться очевидного еще того, что качества этих людей могли проявиться во всей своей отвратительной наготы, в то время, когда тысячи людей теряют жизнь, когда мысли об измученной сейчас Украине могли бы заставить человека еще честнее, еще правдивее жить и работать, когда оставленные без крова и родины люди все же находят в себе мужество бороться за будущее, — директор Киевской ф[абри]ки<sup>19</sup> тов. Линийчук в этот страшный момент для нашей родины свое место в жизни и свою борьбу за будущее определил так: «Или я сломаю на Вас себе голову, или я директор», — не постеснявшись, в лицо заявил он Довженко.

Мне стыдно Вам писать об этом, Федор Андреевич, но поверьте, если бы не работа, а иногда просто физическая жизнь Довженко не была бы в опасности, я не решилась бы сделать этого. Не склонна к преувеличению и ясно отдавая себе отчет в ситуации, в которой находится сейчас Довженко, очень прошу Вас выслушать меня внимательно.

По распоряжению ЦК Довженко выехал в Уфу. Останавливаться долго на этом невеселом периоде нашей жизни я не хочу. В это время невесело было многим. Скажу, что Довженко был болен. У него совсем отнялась рука и 1,5 месяца он лежал в постели. Наше положение ухудшилось еще тем, что Большаков приказал не выплачивать Довженко денег, мотивируя «отсутствием Довженко на месте своей работы в Ашхабаде», а что касается его болезни, то, по личному определению<sup>20</sup> тов. Большакова, «все это глупости, вздор — он здоров», — хотя ему, т. е. тов. Большакову, было послано заключение авторитетного консилиума (проф. Стражеско<sup>21</sup> и др.), гласившее, что «ввиду тяжелого состояния Довженко — въезд ему в Ашхабад воспрещен».

Благодаря тов. Большакову, мы вынуждены были владеть жалкое существование и жить на деньги случайно оказавшихся в Уфе приятелей, режиссера Разумного<sup>22</sup> и оператора Магидсона<sup>23</sup>, а нас было пять человек (сестра Довженко с двумя маленькими детьми выехала из Киева вместе с нами). Состояние Довженко ухудшалось. В это время в Киеве эвакуировалась наша ф[абри]ка. Зная, что Довженко находится в Уфе и не имеет самого элементарного, некоторые работники ф[абри]ки попросили разрешения у Линийчука вывезти для Довженко самое необходимое. В последний момент эвакуации имущества ф[абри]ки Линийчук запретил посылать на квартиру Довженко машину, хотя имел большие возможности (по заявлению тех же работников). Таким образом, в сентябре я вынуждена была поехать в Москву для обеспечения больного Довженко необходимым (не имея подушки и одеяла, он большой покрывался подкладкой от шубы режиссера Разумного. Выезжая из Киева ночью и неожиданно, мы не имели никакой возможности взять даже и этого). Когда же выяснилось, что Довженко свою личную машину оставил в Киеве, и когда те же работники ф[абри]ки попросили тов. Линийчука взять машину на имеющуюся свободную платформу, тов. Линийчук заявил: «Чужих машин я не вывожу».



Останавливаясь только сейчас и совершенно сознательно на этих мелких фактах (кругом слишком было много горя и несчастья, чтобы эти факты могли быть тогда замечены), я хочу сказать, что тов. Линийчук, очевидно, еще в Киеве была взята установка на «отношения с Довженко», которые в Ашхабаде вошли в «такую систему» и достигли «такой степени», что работать и жить для Довженко здесь стало невозможным.

Дальше началось еще хуже и еще серьезнее. Встретили Довженко в Ашхабаде враждебно. На другой день приезда тов. Линийчук вызвал Довженко к себе и сказал ему: «По-моему, Вам нужно отсюда уехать. Некоторая группа людей решила Вас скомпрометировать, что она уже и сделала. Местные власти Вас здесь не знают, „что это за такой Довженко“, и, очевидно, уже и „информированы“ этими лицами. Лучше Вам уехать сейчас на фронт. Там для Вас будет „спокойнее“. А что касается украинского правительства, если бы Вы вздумали обратиться к нему за помощью, то оно далеко и неизвестно где сейчас. Так что и оно Вам помочь не сможет. В Комитете же (по делам кинематографии при СНК СРСР. — Р. Р.) Вы тоже поддержки не имеете, сами знаете. Здесь же последствия могут быть для Вас плохими».

Этот циничный разговор происходил в октябре месяце. Позднее Довженко хотел поговорить обо всем этом с секретарем ЦК Туркмении тов. Фониным. Фонин в приеме ему отказал. Следовательно, компрометация имела уже свое действие.

Через несколько недель тов. Линийчук вместе с группой людей, очевидно, известных Вам по начатой истории в Киеве (часть людей была снята — секретарь парткомитета Эйдеман, тов. Цап<sup>24</sup> и др.), добились у Большакова снятия Довженко с поста художественного руководителя [Киевской киностудии]. Это снятие тов. Большаков мотивировал так: «Видите ли, не хотят товарищи с Вами работать, вот, например, тт. Савченко<sup>25</sup> и Луков<sup>26</sup>, ничего не могу поделывать...»

Официально же в приказе стояло следующее: «Ввиду того, что тов. Довженко поручается большая работа по картине „Украина в огне“<sup>27</sup> и т. д., — снять его с поста художественного руководителя и т. д.». В этом же приказе были уволены Игнатович<sup>28</sup>, Бодик<sup>29</sup>, Иванов<sup>30</sup> и я с формулировкой, что мы сокращены «ввиду суженного плана производства»<sup>31</sup>.

Работая в течение 13 лет с Довженко и считаясь его творческим коллективом, сделавшим с ним картину «Щорс», получившую Сталинскую премию, мы могли этот приказ считать только «расправой» тов. Линийчука с нами и с Довженко. Тем более, большая часть работы, крайне необходимой для сценария Довженко (литературный материал, фотографическ[ий] и т. д. и т. д.), стоит, и фактически Довженко приступить к работе не может, не говоря уже о сроках очень крутых, данных ему Комитетом. В это же время тов. Линийчук набирает на ф[абри]ку своих знакомых и родных: Белочицкого<sup>32</sup>, Олешко, Лифшица, свою жену и др., совершенно не считаясь в этом случае с «сужением производства».

Мое же увольнение тов. Большаков мотивировал в личной беседе с Довженко следующим образом: «Видите ли, тов. Линийчук говорит, что Солнцева написала на него донос прокурору, так вот и за это...» (Что же касается моего доноса на тов. Линийчука, то это была очередная провокация тов. Линийчука и его товарищей. Впоследствии в беседе с Довженко он сознался, что ошибся, — донос на него якобы написал нач[альник] планового отдела тов. Корогодский<sup>33</sup>, что он очень виноват передо мною, но ничего сделать не может, поскольку приказ уже подписан тов. Большаковым).

Возражение Довженко, что Линийчук уволил фактически творческий коллектив Довженко, сделавший с ним картину «Щорс», что уволенные товарищи — это украинские кадры, на это тов. Большаков ему ответил: «Ни о каких кадрах украинских не может быть и речи. Украины нет! Украинские кадры мне не нужны! Делайте русские картины». А просьба оставить людей, крайне необходимых ему для настоящей работы «Украина в огне», осталась без ответа. Такова политическая «дальновидность» нашего руководителя.

Довженко вернулся после всех этих событий совершенно больным. Положение его с сердцем настолько ухудшилось, что проф. Гойхерт предложил лечь ему в больницу. Довженко отказался, боясь, что таким образом он будет совсем лишен возможности защищать себя и людей, которые проработали с ним все его фильмы. Когда же Довженко попросил Линийчука взять справку у проф. Гойхерта для того, чтобы лежать дома и иметь официальную возможность некоторое время не работать, подлечивая таким образом свое больное сердце, Линийчук и в этом ему отказал.

Дальше было еще хуже. Живя в общежитии (квартирой тов. Линийчук обеспечил только людей, близко стоящих к нему, — тов. Бродского, Савченко, Сироту и себя), мы вынуждены были выслушать однажды выкрики режиссера тов. Френкеля: «Я хочу, чтобы он умер», — это тогда, когда Довженко лежал совсем больной, — и некоего Рейзена, сбегавшего из Киева управдома, которого тов. Линийчук обязан был отдать

под суд, и по каким-то «таинственным» причинам не отдал, ныне ближайшего соратника тов. Линийчука: «Я костями лягу, но уничтожу этого человека, который пьет мою кровь! Я докажу это! А мой знакомый прокурор согласился выступить общественным обвинителем». Свидетели этого разговора имеются.

Здоровье Довженко, как Вы понимаете, еще ухудшилось. Результатом всего этого было несколько припадков. Недавно Довженко ночью упал во дворе нашего общежития и пролежал без сознания некоторое время. Проф. Гойхерт объяснил мне, показывая его кардиограмму (она находится у него и для меня служит вещественным доказательством), что сердце временами у Довженко совсем останавливается, и всякие расстройства такого порядка могут кончиться для него катастрофически.

Такова наше печальная эпопея, Федор Андреевич, но я Вам могу сказать одно: если Вам дорог Довженко как художник, отдавший, пожалуй, всю свою жизнь работе в искусстве во благо народу, как человек безупречно и честно проживший всю свою жизнь, поспешите. Боюсь, что скоро Александр Петрович может оказаться в таком положении, когда вопрос о его работе в кинематографии будет совсем снят с «повестки», т.к. болезнь его сердца развивается в ужасной прогрессии, а тов. Линийчук со своей компанией, как Вы понимаете, содействуют этому.

Доказательством того, что все то, о чем я Вам пишу, не является моим субъективным мнением, служат такие факты, как вмешательство прокурора в дело ассистента тов. Иванова и создание комиссии ЦК Туркмении для обследования неблагополучных дел ф[абри]ки. Я думаю, при желании Вы могли бы иметь эти выводы и другие сугубо партийные документы, как, например, закрытое партийное собрание (происход[ило] в сентябре месяце)<sup>34</sup> по поводу «письма 102 работников Киевской ф[абри]ки, осудивших недостойное поведение партийных и непартийных товарищей во время эвакуации ф[абри]ки из Киева». Что же касается «откровенных» высказываний тов. Линийчука в беседах с Довженко, к сожалению не имеющих свидетелей, то это пускай останется на совести тов. Линийчука. И, конечно, не случайно Верховному прокурору Туркмен[ской] ССР пришлось вести беседу с тов. Довженко и успокоить его следующим заявлением: «Мы обязаны взять Вас под защиту, а заявления тов. Линийчука о том, что Вас здесь не знают, очевидно, сделаны им преднамеренно».

Ассистент Иванов прокуратурой и комиссией ЦК был реабилитирован. Кстати, ему грозила высылка из города Ашхабада и предела Туркменской ССР в 24 часа, согласно сформулированному приказу тов. Линийчуком. Позицию же в этом деле тов. Линийчук занимал следующую: «Вы понимаете, что против Иванова я лично ничего не имею. Многое я делаю под давлением, и трагедия, которая сейчас здесь разыгрывается в Ашхабаде, может закончиться только в Киеве. Но Ваша защита Иванова Вам дорого обойдется. Пускай Иванов сам запомнит этот день» (день восстановления его на работе).<sup>35</sup>

Вскоре после этого последовало и наше увольнение, о котором я Вам писала выше. Очевидно, все тов. Линийчуком осуществлялось по задуманному им и другими плану.

Со мной лично незадолго перед увольнением произошел следующий факт, который имеет «некоторую» связь к событиям, происходящим на ф[абри]ке.

В Ташкенте ко мне подошел старый рабочий нашей ф[абри]ки, только что приехавший в Ташкент, бежавший от немцев из Украины, голодный, рваный и оборванный. Обеспокоенная его участью, я начала расспрашивать его о подробностях. В это время ко мне подошел тов. Зельдович<sup>36</sup> и с искаженным лицом произнес следующее: «Дорогой тов. Кравченко, вся та украинская сволочь, причиной которой является эта война наша с Германией, вся та украинская сволочь, причиной которой является и наше теперешнее отступление, — вся она будет скоро уничтожена (и он угрожающе посмотрел на меня), и мы с Вами заживем великолепно». Я спросила его, почему же именно украинская сволочь является причиной нашего отступления, а не русская? «А Вам что, жалко украинцев?» Я ответила, что разговор с ним я считаю для себя неприличным, и пошла к тов. Тихонову<sup>37</sup>, старому работнику Комитета [по делам кинематографии] и члену партии. Выслушав меня, он сказал, что здесь пахнет контрреволюцией, вызвал к себе тов. Зельдовича, который сейчас же ответил, что Солнцева его плохо поняла, хотя смысл его фразы, как Вы понимаете, был только один. Кстати, здесь был свидетелем тов. Склют<sup>38</sup>, который и подтвердил точность разговора тов. Зельдовича. Очевидно, Зельдович во всех историях ф[абри]ки тоже играет не последнюю роль. Тов. Зельдович — бывший работник сценарного отдела нашей ф[абри]ки.

Имея 19 лет работы за плечами в кинематографии, будучи занесена во Всесоюзную книгу почета, имея значок «XX лет совет[ской] кинематографии»<sup>39</sup>, будучи заслужен[ной] арт[исткой] Республики, получив 15 тысяч вознаграждения за свою работу по картине «Щорс», — к концу своих «деяний» я заступила от тов. Линийчука увольнение по причине сознательно провокационного порядка.

Ваша оценка моей картины «Буковина — земля Украинская» осталась у меня в памяти, и сейчас, в эти тяжелые для меня дни, служит для меня каким-то моральным успокоением. Вы сказали: «Вы сделали хороший вклад в культуру украинского народа». (Очевидно, за этот вклад Линийчук меня и уволил).

Я же, проживя 15 лет на Украине с Довженко, давно считаю ее моей второй родиной, и все ее несчастья, и все ее радости честно разделю с нею. Поэтому Вы поймете, насколько ценна была для меня Ваша формулировка. Для тов. Линийчука она оказалась пустым звуком (Вы были «далеко»).

Сделав свое «дело» — сняв Довженко с поста художественного руководителя и уволив его коллектив, — он заявил: «Ну, если я в 1938 году вышел сухим из воды, то это дело пустяковое. Из него я тоже могу выйти». Это было тогда, когда Довженко решил ему сказать, что все это он доведет до сведения украинского правительства. Но правительство было «далеко», а иногда даже неизвестно где. Тов. Линийчук был вполне убежден, что ничего до него не дойдет, чем же иначе можно объяснить его поведение?

И вряд ли Довженко, которому поручена огромнейшая работа над военно-оборонным фильмом, лишенный своего коллектива и доведенный до предельного состояния созданной вокруг него атмосферой, сможет выполнить свою работу, если атмосфера эта не разрядится в самом ближайшем будущем.

Полученная от Вас телеграмма на имя Довженко была сейчас же мною переслана в Куйбышев в Комиссию Сталинских премий. Узнав о существовании Вашей телеграммы, тов. Линийчук вместе со своими друзьями, очевидно, опасаясь информации Довженко, немедленно послали «свою» докладную записку, о существовании которой Вы, очевидно, уже знаете.

После заседания Сталинской комиссии Довженко рассчитывал поехать в Ворошиловград, если состояние здоровья позволит ему это сделать.

Еще раз хочу Вам сказать, Федор Андреевич, что я испытываю чувства глубокого стыда, заканчивая это письмо в такой момент, когда помыслы каждого гражданина, любящего свою советскую родину, должны быть проникнуты совсем другими мыслями, но этот стыд я несу за тов. Линийчука и его друзей никак незаслуженно.

Я осталась в Ашхабаде совершенно одна. Работаю «частным образом», не состоя на ф[абри]ке. Для будущей работы А. П. подбираю материал. Буду Вам очень признательна, если получу от Вас ответ, что письмо это Вами получено.

С большим уважением и приветом

[ніднuc] Ю. Солнцева]

Очень прошу Вас при встрече с Довженко не говорить ему об этом письме. Это письмо, написанное Вам, я считаю сугубо личным и вызванным большим беспокойством за его существование. К большому моему сожалению, я не обо всем имею Вам возможность писать, не зная, как и когда дойдет это письмо, а многие факты сознательно зглаживаю, может быть, тоже стыдясь их существования. О самом же главном я лишена права писать.

Ю. С.<sup>40</sup>

*ЦДАМЛМ України, ф. 2, оп. 1, спр. 10, арк. 1–2 зв. Оригінал. Машинопис з авторськими правками.*

Опубл.: *Корогодський Р. М. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра. Київ: Гелікон, 2000. С. 208–214.*

**Лист О. П. Довженка Ф. А. Редьку про усунення його  
з посади художнього керівника Київської кіностудії, звільнення з роботи її співробітників  
12 березня 1942 р.**

ЗАСТУПНИКУ ГОЛОВИ РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УРСР

тов. РЕДЬКО Ф. А.

Повідомляю Вас, що восени 1941 року в Ашхабаді голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР т. БОЛЬШАКОВ спеціальним приказом зняв мене з художнього керівництва Київської кіностудії. Офіційно зняв тимчасово.

Мотиви зняття — необхідність спішно виготовити сценарій і зробити фільм про Україну у вітчизняній війні. Словесно висловлені мотиви — небажання режисерів Лукова і Савченка працювати під моїм керівництвом і моя [не]припустима нездатність керувати художнім життям студії в умовах війни, коли на студію буде переведено кілька руських режисерів. Тому художнє керівництво приказом гр. Большакова доручено режисеру М. Ромму по совмісництву з керівництвом Ташкентською і Одеською кіностудіями.

На моє зауваження про необхідність, згідно постанові ЦК КП(б)У виховувати кадри української кінематографії, т. Большаков заявив мені: «Сейчас нам никакие украинские кадры не нужны. Пускай воюют. Сейчас у нас нет Украины, нет ЦК и Совнаркома, и ни кадры, ни картины на украинском языке нам не нужны. Вот отберем Киев, тогда будете снова их воспитывать».

Внаслідок цієї безграмотної, злочинної заяви українська кіностудія працює по-руськи, тобто як українська перестала існувати. Фільм «Борислав сміється» по Франку, що знімався українською мовою, законсервовано, режисера фільму І. Ігнатовича з фабрики скорочено за непотрібністю. «Скорочено» режисера Ю. Солнцева, Л. Бодика — бувшу групу фільму «Щорс». Студію заповнено багатьма новими співробітниками, що в кіно раніше не працювали, а до українського кіно взагалі ніякого відношення не мали. Ініціатор скорочення — директор студії Лінійчук. Він і наймач «нової робсили». Поводження Лінійчука вважаю абсолютно неприпустимим, компроментуючим студію.

Після свого усунення я не мав змоги дізнатися у нетверезого директора про плани дальнішої роботи студії, але думаю, що в 1942 році програма виглядатиме так:

режисер Савченко — «Партизани в степах України» — руський;

[режисер] — Луков — невідомо — [руський];

[режисер] Донської<sup>41</sup> — «Як гартувалася сталь» — [руський];

[режисер] Гардан<sup>42</sup> — «Міцкевич в Росії» — [руський];

[режисер] Довженко — «Україна в огні» — українськ[ий].

Режисера Гричера<sup>43</sup> послано в Ташкент для написання сценарію про героїчну роль євреїв у великій сучасній війні для постановки єврейського фільму.

Вважаю стан Київської кіностудії нездоровим. Директор знов не вдався.

Заходи т. Большакова про знищення української кіностудії [вважаю] антипартийними.

З пошаною —

О. ДОВЖЕНКО

12. III-1942 р.

м. Ворошиловград

ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 21–23. Копія. Машинопис.

Опубл.: Кот С. Неопубліковані автографи Олександра Довженка // Дніпро. 1994. № 9/10 [вересень-жовтень]. С. 75–76.

**Лист О. П. Довженка Ф. А. Редьку про необхідність відновлення української студії кінохроніки і створення циклу документальних фільмів з воєнної тематики**

12 березня 1942 р.

ЗАСТУПНИКУ ГОЛОВИ РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УРСР

тов. РЕДЬКО Ф. А.

Велика вітчизняна війна, що відбувається на терені цілої України, на превеликий жаль, фільмується випадковими, неорганізованими, мало свідомими операторами. Плівка обробляється і оформляється в Москві в єдиний журнал, досить трафаретний.

Обсяг і велич, і трагедія подій вимагають іншого ставлення до документального знімання війни.

Я прошу відновити знову українську кінохроніку з базою, примірно, у Воронежі. Поручити цій українській кінохроніці розробити детально по-новому принципу знімальної роботи і її організацію.<sup>44</sup> Видавати окремих український кінохронікальний журнал.

Крім того, я прошу Вас поставити перед ЦК ВКП(б) питання про зобов'язання Комітета кінематографії організувати дві групи від Київської кіностудії у складі двох-трьох режисерів і 3–4 операторів для знімання великих документальних фільмів — «Україна у вітчизняній війні» — до самого кінця війни.

Я глибоко переконаний, фільмування нашої великої епохи є таким же священним обов'язком перед народом і його культурою, як і сама боротьба за остаточне знищення фашизму.

З пошаною —

О. ДОВЖЕНКО

12. III-1942 р.

м. Ворошиловград



ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 24. Копія. Машинопис.

Опубл.: Кот С. Неопубліковані автографи Олександра Довженка // Дніпро. 1994. № 9/10 [вересень-жовтень]. С. 76.

### З довідки про відновлення українських кіностудій

Не раніше 12 березня 1942 р.<sup>45</sup>

#### СПРАВКА

О восстановлении украинских киностудий

[...]

Ответственные работники Комитета по делам кинематографии при СНК СССР заняли явно ликвидаторскую линию по отношению украинских киностудий и кадров. Тов. Большаков заявляет режиссеру Довженко: «Сейчас никакие украинские кадры, а также кинокартины на украинском языке нам не нужны. Отберем Киев, тогда снова будем их воспитывать».

Как результат такого положения режиссер Довженко уволен с должности художественного руководителя Киевской киностудии, т. Игнатович (режиссер фильма «Борислав сміється») также уволен с работы, а фильм, как и остальные украинские фильмы, законсервирован. Сокращены украинские режиссеры — Бодик и Солнцева.

Вся группа работников, оформивших фильм «Щорс», также сокращена.<sup>46</sup>

[...]

ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 80–82. Копія. Машинопис.

**Доповідна записка начальника Управління кінофікації при РНК УРСР  
С. С. Карасьова секретареві ЦК КП(б)У Д. С. Коротченкові та Ф. А. Редьку  
щодо обставин відсторонення О. П. Довженка з посади художнього керівника  
Київської кіностудії**

Березень-квітень 1942 р.

СЕКРЕТАРЮ ЦК КП(б)У  
тов. КОРОТЧЕНКО Д. С.<sup>47</sup>

ЗАМ[ЕСТИТЕЛЮ] ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВНАРКОМА УССР  
тов. РЕДЬКО Ф. А.

Кинорежиссер ДОВЖЕНКО А. П. приказом по Комитету кинематографии отстранен от художественного руководства Киевской киностудией.

Официальное освобождение т. ДОВЖЕНКО мотивировано тем, что он должен работать над фильмом на современном материале об Украине.

По существу же вокруг ДОВЖЕНКО создана на [Киевской] киностудии и в Комитете по кинематографии нетерпимая обстановка.

Когда я приехал в Новосибирск в Комитет кинематографии, меня засыпали вопросами о дезертирстве ДОВЖЕНКО из Киева.

Я объяснил, что кинорежиссер ДОВЖЕНКО был эвакуирован из Киева по решению соответствующих организаций вместе с такими деятелями культуры, как академик Богомолец<sup>48</sup>, писатель Тычина<sup>49</sup> и другие.

Мне сообщили работники Комитета, что на имя т. БОЛЬШАКОВА поступило из Киевской киностудии заявление за многими подписями о дезертирстве ДОВЖЕНКО из Киевской киностудии.

Видимо, это заявление использовал т. БОЛЬШАКОВ, чтобы снять режиссера ДОВЖЕНКО с художественного руководства киностудией.

У т. БОЛЬШАКОВА все время были натянутые отношения с режиссером ДОВЖЕНКО.

Считаю такое положение недопустимым с точки зрения интересов кинематографии Украины.

Вношу предложения:

1. Поставить вопрос перед т. БОЛЬШАКОВЫМ о том, чтобы режиссеру ДОВЖЕНКО было немедленно поручено сделать документальный художественный фильм об освобождении Украины от немецких оккупантов, в связи с чем немедленно вызвать т. ДОВЖЕНКО с группой кинооператоров

для съемок боевых действий Красной армии по Юго-Западному и Южному фронтах, а также съемок восстановительной работы советской власти в освобожденных от фашистов селах и городах Украины.

2. Самым внимательным образом заняться состоянием Киевской и Одесской киностудий.

НАЧАЛЬНИК УПРАВЛЕНИЯ КИНОФИКАЦИИ при СНК УССР

[підпис] КАРАСЕВ<sup>50</sup>

ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 85–86. Оригінал. Машинопис.

Опубл.: Кот С. Неопубліковані автографи Олександра Довженка // Дніпро. 1994. № 9/10 [вересень-жовтень]. С. 77.

**Довідка щодо обставин відсторонення О. П. Довженка з посади  
художнього керівника Київської кіностудії**

*Березень-квітень 1942 р.*

СПРАВКА

О КИНОРЕЖИССЕРЕ ДОВЖЕНКО А. П.

Начальник Управления кинофикации при СНК УССР т. Карасев сообщил, что кинорежиссер т. Довженко А. П. приказом председателя всесоюзного Комитета по делам кинофикации<sup>51</sup> при СНК СССР отстранен от работы художественного руководителя Киевской киностудии.

Официальное освобождение т. Довженко мотивируется тем, что он должен работать над фильмом на современном материале об Украине. По существу же вокруг т. Довженко на киностудии создана обстановка необоснованного обвинения о его якобы дезертирстве из Киева, развале работы и т. д. Снята с работы на киностудии и жена т. Довженко — режиссер т. Солнцева.

Работники Комитета по делам кинофикации при СНК СССР сообщили т. Карасеву, что из киностудии на т. Довженко поступило коллективное заявление за многими подписями. Используя это заявление, т. Большаков освободил т. Довженко от художественного руководства киностудией.

Из письма т. Коваленко<sup>52</sup> (работника киностудии) на имя т. Шмигалья (работника СНК УССР) видно, что организовал это коллективное заявление на т. Довженко зав[едующий] сценарным отделом киностудии т. Сирота. Он подходил к т. Коваленко с предложением подписать заявление, заявляя: «Довженко дезертировал из Киева. Развалил работу и т. д.».

На самом деле т. Довженко был эвакуирован из Киева вместе с академиками по предложению секретаря ЦК КП(б)У по пропаганде тов. Лысенко И. Г.

Освобождение тов. Довженко от работы художественного руководства киностудией неправильно и необоснованно.

Тов. Довженко поставлен в трудные материальные условия и, кроме того, это освобождение дало возможность отдельным распоясавшимся склочным элементам незаслуженно оскорблять и унижать заслуженного деятеля искусств УССР.

[Підпис] [Н. Нежинский]

ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 83–84. Оригінал. Машинопис.

Опубл.: Кот С. Неопубліковані автографи Олександра Довженка // Дніпро. 1994. № 9/10 [вересень-жовтень]. С. 76–77.

**Донесення агента «Павленко» про антирадянські настрої  
і висловлювання заступника голови РНК УРСР Ф. А. Редька,  
його стосунки з О. П. Довженком<sup>53</sup>**

*18 травня 1942 р.*

Совершенно секретно

АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

Источник: «ПАВЛЕНКО»

от 18 мая 1942 года

Принял: нач[альник] опергруппы 3-го Управления НКВД УССР

ЧЕРКАЛОВ

[Содержание донесения]

В период зимы и весны этого года у меня произошли встречи с РЕДЬКО Федором Андреевичем, приблизившие меня к нему и давшие возможность мне вникнуть в его настроения и взгляды.

Впервые я столкнулся с ним в январе (в Киеве я с ним не был лично знаком) в Ворошиловграде, когда туда прибыла группа работников правительства УССР. Встреча была случайной по поводу моего рапорта на имя Л. Р. Корнийца<sup>54</sup>. Вторично я встретился с РЕДЬКО при следующих обстоятельствах. В половине апреля<sup>55</sup> я был вызван из армии в Ворошиловград в распоряжение ЦК. Выступал с чтением стихотворения на вечере, посвященном памяти ЛЫСЕНКО. После вечера РЕДЬКО, случайно встретив меня у гостиницы, пригласил к себе на ужин. У него были: НЕЖИНСКИЙ<sup>56</sup>, секретарь ЦК ЛКСМУ Пидтыченко Мария<sup>57</sup> и артистка Н. ЗАХАРЧЕНКО<sup>58</sup>.

В течение этого вечера получилось так, что я разговаривал с РЕДЬКО один на один и вытянул его антисоветские, пораженческие настроения. Как это произошло и в чем эти настроения выразались.

В начале ужина НЕЖИНСКИЙ ушел по вызову в ЦК. Мы выпивали вчетвером. РЕДЬКО быстро опьянел. Уже в присутствии М. Пидтыченко и ЗАХАРЧЕНКО он завел разговор антисоветского характера. Он сказал: «Евреи мешают и мешали нам создавать подлинное национальное украинское искусство и литературу». Остановился на положении в Союзе писателей, сказал, что, по его мнению, там евреи «правят украинцами».

Он перешел со мной на ты, заговорил как с другом. Он мне сказал, что давно уважает меня, хотя лично меня не знал. Сказал он мне также, что мы, мол, должны ценить людей, принципиально любящих украинскую культуру, в отличие от таких «запроданців, як Корнійчук<sup>59</sup>». Почему Корнейчука назвал изменником, он не сказал обстоятельно, а только заметил: «После того, как Корнейчук связался с евреями РЫБАКОМ<sup>60</sup> и другими, он забыл про Украину».

В другое время, в тот же вечер, РЕДЬКО в присутствии всех высказал пораженческие настроения. Он сказал примерно следующее: «Англия показала, что она бессильна, а нам одним вряд ли под силу справиться с Германией».

Здесь я передаю не форму, а смысл — формально это было выражено иначе — длиннее и путаннее.

В тот же вечер РЕДЬКО мне рассказал, что в Ворошиловграде у него жил ДОВЖЕНКО, что с ДОВЖЕНКО с одним он отводил душу, делясь своими настроениями.

О том, что ДОВЖЕНКО в начале марта был в Ворошиловграде, я знал из печати, будучи в армии. Он мне передавал приветы. Увидеться с ним мне не удалось, так как вскоре он уехал. Я ему передал письмо через ЛЕВАДУ<sup>61</sup>, но письмо к ДОВЖЕНКО не дошло.

Больше РЕДЬКО я не видел. На следующий день я должен был возвратиться на место службы. 2 мая, когда я был в Ворошиловграде, проездом отбывая в творческий отпуск, я не дозвонился ему.

Полагаю, что мне нужно с ним войти в более тесные отношения, что может получиться тогда, когда я начну работать после отпуска в украинском ансамбле (политуправление Южного фронта собирается перевести меня туда из армейской газеты).

ВЕРНО: [підпис]

*ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, спр. 279, арк. 8–11. Засвідчена копія. Машинопис.*

**Лист О. П. Довженка Ф. А. Редьку про необхідність отримання службового автомобіля, творчі плани, стосунки з М. П. Бажаном**

**3 червня 1942 р.**

Заступнику голови Ради Народних Комісарів УСРР т. Ф. А. Редьку

Глибокошановний Федір Андрієвич.

Дуже прошу Вас допомогти мені одержати від заступника НКВД мою машину з моїм шофером Смірновим. Я про це просив тут т. Гапочку<sup>62</sup>. Він сказав мені, що це можна і слідує зробити. Я тут без машини, як без ніг. Було б добре, коли б податель цього т. Есман міг приїхати на ній до мене. Я чекатиму при політуправління Південно-Західного фронту.

Я зараз пишу. Пишу статті і оповідання. Скоро у мене буде книжка військових оповідань. Я певний, що це буде добре. До Ашхабаду не повернуся, як би мені не було важко і трудно, як би я не потерпав часом і як би мені часом не було навіть страшно, яким би я не був бідним і забутим. Я не можу, навіть і не хочу згадувати про Лінійчука і його компанію. На днях я посилаю Большакову листа з повідомленням про це своє рішення.

Чи буду я писати сценарій? Буду. Але я спочатку напишу його як велике оповідання, що могло б жити незалежно од його Большеаківського зла і обмежености. Словом, дорогий Федір Андрієвичу, у мене вже є про що писати.

Юлію Іполітівну я вже викликав звідти<sup>63</sup> до Москви. Можливо, що вона приїде до Воронежу. Статті я друкуватиму у «Красной Армии» П.-З.-Ф.<sup>64</sup>

З Бажаном у мене не вишло<sup>65</sup>. Він великий чин. Крім того, я його, безперечно, стісняю як безпартійний. Я примушений був звільнити його од своєї присутности. Він, подібно Лінійчуку, обсадив свою редакцію<sup>66</sup> людьми, що через них ніхто не посміє йому ні в чому закинути.

Зі студії<sup>67</sup> мене, напевне, або вже звільнили, або звільнять. Я не жалю.

Зараз наш народ переживає таке горе, такі нелюдські муки, що дико було навіть подумати про свої персональні справи. Я рішив якось теж воювати. Я не військовий і не здоровий. Тому я вибрав собі роботу. Я збиратиму народні сльози і народний гнів, щоб остався він в літературі на довгі часи майбутнім поколінням. Я писатиму статті, щоб підтримати дух бійців у трудну годину.

Я дуже Вас прошу, Федір Андрієвичу, якщо, може, я Вам нащось потрібний, сповістіть мене листом через цього товариша. Він співробітник газети «Красная Армия».

Будьте здорові.

З пошаною Ол. Довженко.

1942-VI-3

P. S. Довбають наші Валуйки так, що просто біда.

P. S. Машину НКВД виписав з Енгельса, де вона стояла цілу зиму. А мені треба до зарізу поїздити по фронту. Якщо з якихсь причин я виїду звідси, я зможу потім знов її надіслати до них.

О. Д.

*ЦДАМЛМ України, ф. 2, оп. 1, спр. 3, арк. 3–3 зв. Автограф.*

Опубл.: *Корогодський Р. М. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра. Київ: Гелікон, 2000. С. 214–215.*

**Із довідки 3-го Управління НКВС УРСР про антирадянські настрої і висловлювання  
Ф. А. Редька, його стосунки з О. П. Довженком<sup>68</sup>**

**29 червня 1942 р.**

**СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО**

**СПРАВКА**

**на РЕДЬКО Федора Андреевича**

На РЕДЬКО впервые начали поступать компрометирующие материалы еще в бытность его наркомпросом УССР<sup>69</sup>.

Суть этих явлений сводилась к отдельным националистическим проявлениям в области редактирования издававшихся Наркомпросом некоторых учебников с явно выраженным националистическим уклоном.

В дальнейшем, когда РЕДЬКО занял пост заместителя председателя Совнаркома УССР, националистические устремления РЕДЬКО начали носить более распространенный по масштабу характер<sup>70</sup>.

Исходя из того, что на Украине в области культурного строительства, по его мнению, могут работать только украинцы, а не лица иных национальностей, в том числе русской, — РЕДЬКО в этом направлении осуществлял<sup>71</sup> свое руководство, взяв курс на «очистку» украинских издательств, научных учреждений, киностудий, преподавательского состава театральных, музыкальных и художественных вузов и т. п. от лиц не украинской национальности.

Одновременно с этим РЕДЬКО привлекал к работе и всячески выдвигал на наиболее ответственные участки культурного строительства лиц, в прошлом скомпрометированных и известных широкому кругу лиц как матерые националисты.

[...]

Наиболее тесные отношения РЕДЬКО поддерживал с кинорежиссером ДОВЖЕНКО; их близкая связь обуславливалась общностью националистических убеждений.

ДОВЖЕНКО рассматривал РЕДЬКО как лицо, которое, будучи облечено властью, может помочь практически осуществлять националистические установки на культурном фронте.



РЕДЬКО не ограничивал свои связи с такими заведомыми националистами, как ДОВЖЕНКО и ЯНОВСКИЙ<sup>72</sup>.

Завязывая отношения с молодыми советскими писателями, РЕДЬКО старался сагитировать их в антисоветском, националистическом направлении.

[...]

НАЧАЛЬНИК 3-го УПРАВЛЕНИЯ НКВД УССР [підпис] (МЕДВЕДЕВ)

29 июня 1942 года

ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, спр. 279, арк. 13–14, 22–23. Оригінал. Машинопис.

**Витяг із наказу № 128 Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР про виконання  
О. П. Довженком обов'язків художнього керівника Київської кіностудії**

**24 березня 1943 р.**

**ВЫПИСКА**

из приказа по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР

г. Москва

№ 128

24 марта 1943 г.

Содержание: По личному составу Комитета.

§ 5

Режиссера ДОВЖЕНКО А. П. считать приступившим к исполнению своих служебных обязанностей художественного руководителя Киевской киностудии.

п. п. Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

Большаков

Выписка верна: [підпис]

24/III

ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 35. Засвідчена копія. Машинопис.

**Лист начальника Управління з виробництва художніх фільмів Комітету в справах  
кінематографії при РНК СРСР К. А. Полонського директорам Київської кіностудії  
Г. В. Новицькому і кіностудії «Мосфільм» А. Д. Головні про виплату коштів О. П. Довженкові  
як художньому керівникові Київської кіностудії**

**№ 15/4/10**

**30 червня 1943 р.**

ДИРЕКТОРУ КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ тов. НОВИЦКОМУ<sup>73</sup>

Копия: ДИРЕКТОРУ КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» тов. ГОЛОВНЯ<sup>74</sup>

Управление по производству художественных фильмов сообщает, что т. ДОВЖЕНКО А. П., приступившему согласно приказа от 24 марта 1943 г. к исполнению своих обязанностей художественного руководителя Киевской киностудии, надлежит выплачивать за художественное руководство 1250 руб. сверх его основного оклада (согласно приказа Комитета от 12 ноября 1940 г. № 526).

В связи с указанным предлагается:

1. Киевской киностудии ежемесячно перечислять т. Довженко в Москву 1250 руб. за художественное руководство студии.

2. Основная зарплата т. Довженко (2000 р.) выплачивается киностудией «Мосфильм».

3. Выдача т. Довженко денег за художественное руководство производится в Москве киностудией «Мосфильм» за счет Киевской киностудии, что соответственно будет учтено в фондах зарплаты киностудии «Мосфильм». Киностудия «Мосфильм» ежемесячно авизует указанную сумму Киевской киностудии.

НАЧ[АЛЬНИК] УПРАВЛЕНИЯ

ПО ПР[ОИЗВОДСТ]ВУ ХУДОЖЕСТВЕНН[ЫХ] ФИЛЬМОВ

[підпис] /Полонский/

ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 83, арк. 143. Оригінал. Машинопис.

**Наказ № 305 Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР про звільнення від виконання службових обов'язків художнього керівника Київської кіностудії І. А. Савченка та його заступника М. С. Донського у зв'язку з призначенням О. П. Довженка художнім керівником студії**

17 липня 1943 р.

ПРИКАЗ

по Комітету по делам кинематографии при СНК СССР

г. Москва

№ 305

17 июля 1943 г.

Содержание: По личному составу.

В связи с тем, что художественный руководитель Киевской киностудии тов. ДОВЖЕНКО А. П. приступил к исполнению своих обязанностей, — освободить от исполнения обязанностей художественного руководителя Киевской киностудии тов. САВЧЕНКО И. А. и зам[естителя] художественного руководителя тов. ДОНСКОГО М. С.

п. п. Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

Большаков

Верно: [підпис]

19/VII-43 г.

*ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 78. Засвідчена копія. Машинопис.*

**Из наказа № 55 в. о. директора Київської кіностудії художніх фільмів Г. В. Новицького про відрядження на кіностудію «Мосфільм» працівників Київської кіностудії**

14 вересня 1943 р.

ПРИКАЗ

ПО КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

от 14/IX-43 г.

№ 55

г. Ашхабад

Содержание: По личному составу.

Откомандир[овать] на времен[ную] работу в «Мосфильм».

§ 1 Считать откомандированными на временную работу в «Мосфильм» следующих работников студии:

1. ДОВЖЕНКО А. П. — режиссер.
2. САВЧЕНКО И. А. — [режиссер].
3. СОЛНЦЕВА Ю. И. — [режиссер].

[...]

И. о. директора Киевской киностудии

[підпис] /Новицький/

*ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 84, арк. 70. Оригінал. Машинопис.*

**Наказ № 533 Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР про виробництво другої серії хронікально-документального фільму «Битва за нашу Радянську Україну»**

28 грудня 1943 р.

ПРИКАЗ

по Комітету по делам кинематографии при СНК СССР

г. Москва

№ 533

28 декабря 1943 г.

Содержание: О производстве второй серии хроникально-документального фильма «БИТВА ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ».

1. Поручить Центральной и Украинской студиям кинохроники производство 2-й серии фильма «БИТВА ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ».

2. Утвердить режиссерами фильма:

1. СОЛНЦЕВУ Ю. И.

2. АВДЕЕНКО Я. П.<sup>75</sup>

Художественным руководителем — ДОВЖЕНКО А. П.

3. Начальнику Главкинохроники тов. ВАСИЛЬЧЕНКО Ф. М.<sup>76</sup> выделить операторов для съемки фильма.

4. Смету расходов по фильму представить мне на утверждение 10 января 1944 г.

5. Установить срок сдачи фильма Комитету — май месяц 1944 г.

п. п. Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

Большаков

Верно: [підпис]

28/ХІІ-43 г.

ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 82, арк. 166. Засвідчена копія. Машинопис.

### Джерела та література

Документалисты военной Украины: Александр Довженко и Юлия Солнцева ; публикация, подготовка текстов и комментарии Ваннесы Вуазен (2018). *Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939-1949 годы*. Москва: Политическая энциклопедия. С. 420-492.

Корогодський, Р. (2000). *Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра*. Київ: Гелікон, 2000. 352 с.

Кот, С. (1994). Неопубліковані автографи Олександра Довженка. *Дніпро*. №9-10. С.73-77.

Тримбач, С. (2007). *Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі*. Вінниця: ГЛОБУС-ІРЕС, 800 с.

Фомин, В. И. (2005). *Кино на войне. Документы и свидетельства*. Москва: Материк, 2005. 944 с.

ГДА СБ України (Галузевий державний архів Служби безпеки України), фонд 60, справа 53141, робоча справа агента «Стріла», том 1.

ГДА СБ України, фонд 65, справа С-836, том 2, частина ІІ.

ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України), фонд 2, опис 7, справа 556.

ЦДАГО України (Центральний державний архів громадських об'єднань України), фонд 1, опис 6, справа 715.

ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України), фонд 2, опис 1, справа 10.

ЦДАМЛМ України, фонд 2, опис 1, справа 3.

ЦДАМЛМ України, фонд 670, опис 1, справа 69.

ЦДАМЛМ України, фонд 670, опис 1, справа 82.

ЦДАМЛМ України, фонд 670, опис 1, справа 83.

ЦДАМЛМ України, фонд 670, опис 1, справа 84.

### References

Dokumentalistsy voennoy Ukrainy: Aleksandr Dovzhenko y Yulyia Solntseva [Documentalists of military Ukraine : Alexander Dovzhenko and Yulia Solntseva] (2018) ; publikatsiya, podgotovka tekstov y kommentaryi Vannesu Vuazen. *Perezhyt voynu. Kinoindustriya v SSSR, 1939-1949 hody*. Moskva: Polytycheskaia entsyklopediya. S.420-492 [in russian].

Korohodskiy, R. (2000). *Dovzhenko v poloni: Rozvidky ta esei pro Maistra*. [Dovzhenko in a captivity: secret Services and esse about Master]. Kyiv: Helikon, 2000. 352 s. [in Ukrainian].

Kot, S. (1994). Neopublikovani avtohrify Oleksandra Dovzhenka [Unpublished autographs of Oleksandr Dovzhenko]. *Dni-pro*. №9-10. S.73-77 [in Ukrainian].

Trymbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: Zahybel bohiv. Identyfikatsiia avtora v natsionalnomu chaso-prostori* [Death of Gods. Authentication of author is in national space-time]. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 800 s. [in Ukrainian].

Fomyn, V. Y. (2005). *Kyno na voine. Dokumenty y svydetelstva* [Cinema on war. Documents and certificates]. Moskva: Materyk, 2005. 944 s. [in russian].

HDA SB Ukrainy (Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby bezpeky Ukrainy), fond 60, sprava 53141, robocha sprava ahenta «Strila», tom 1.

HDA SB Ukrainy, fond 65, sprava S-836, tom 2, chastyna II.

TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchikh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy), fond 2, opys 7, sprava 556.

TsDANO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh ob'iednan Ukrainy), fond 1, opys 6, sprava 715.

TsDAMLM Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury ta mystetstva Ukrainy), fond 2, opys 1, sprava 10.

TsDAMLM Ukrainy, fond 2, opys 1, sprava 3.

TsDAMLM Ukrainy, fond 670, opys 1, sprava 69.

TsDAMLM Ukrainy, fond 670, opys 1, sprava 82.

TsDAMLM Ukrainy, fond 670, opys 1, sprava 83.

TsDAMLM Ukrainy, fond 670, opys 1, sprava 84.

### Примітки

<sup>1</sup> Заступник голови українського Раднаркому Ф. Редько і художній керівник Київської кіностудії О. Довженко перебували у добрих стосунках ще з довоєнних часів (підтвердженням цього слугують численні агентурні донесення). Поєднувала їх, насамперед, любов до української культури та глибокі переживання за її майбутнє. Та й долі цих двох непересічних людей доволі схожі: Ф. Редька було знято з посади 1942 р., а О. Довженка – 1944-го (остаточно), після розгрому його кіноповісті «Україна в огні». Тож ми вважали за доцільне подати не лише листи О. П. Довженка та Ю. І. Солнцевої Ф. А. Редьку з різних питань, а й окремі агентурні донесення...

<sup>2</sup> Датується за початком евакуації українських письменників з Києва та змістом документа.

<sup>3</sup> Редько Федір Андрійович (1905-1981) – український державний діяч, історик, літературознавець.

<sup>4</sup> Бажан Микола Платонович (1904-1983) – український поет, перекладач, сценарист, критик, громадський і державний діяч.

<sup>5</sup> Корнійчук Олександр Євдокимович (1905-1972) – український радянський письменник, драматург, публіцист, державний і громадський діяч.

<sup>6</sup> Сирота Олександр Григорович (1901-?) – завідувач сценарного відділу Київської кіностудії.

- <sup>7</sup> Бродський Борис Львович – головний інженер Київської кіностудії.
- <sup>8</sup> Бердичевський Давид Григорович (1895-?) – працівник Київської кіностудії.
- <sup>9</sup> Ідеться про українського радянського партійного діяча Й.Г.Лисенка. З травня 1940 по вересень 1941-го – секретар ЦК КП(б) України з пропаганди і агітації. Пропав безвісти на війні.
- <sup>10</sup> Ідеться про евакуацію з Києва до Уфи діячів науки, культури, мистецтва та ін.
- <sup>11</sup> П.К.Сакаганський помер у 1940 р., тож його будинок, імовірно, належав одній із дружин...
- <sup>12</sup> Компанієць Микола Павлович (1909-1977) – український радянський державний і партійний діяч.
- <sup>13</sup> Ідеться про службове авто, котре О. Довженко мав як художній керівник Київської кіностудії.
- <sup>14</sup> Корсун Федір – мешканець с. Яреськи.
- <sup>15</sup> Лінійчук Яків Устинович (1907-1987) – український економіст, викладач, організатор кіновиробництва; у 1941-1942 – директор Київської кіностудії.
- <sup>16</sup> У наказі №90 від 22 грудня 1941 р. директора Київської кіностудії Я. Лінійчука зазначалося: «Объявляю к сведению и руководству приказ Комитета по делам кинематографии при СНК СССР г. Новосибирск №123-474 24 ноября с.г.» (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 13).
- <sup>17</sup> Ромм Михайло Ілліч (1901-1971) – радянський кінорежисер, сценарист, педагог.
- <sup>18</sup> Большаков Иван Григорович (1902-1980) – радянський державний діяч, організатор кіновиробництва; голова Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР (1939-1946), міністр кінематографії СРСР (1946-1953).
- <sup>19</sup> Точніше – кіностудії.
- <sup>20</sup> Тут і далі в документі текст підкреслено простим олівцем.
- <sup>21</sup> Стражеско Микола Дмитрович (1876-1952) – український лікар-терапевт, академік.
- <sup>22</sup> Разумний Олександр Єфимович (1891-1972) – радянський кінорежисер.
- <sup>23</sup> Магідсон Марк Павлович (1901-1954) – кінооператор.
- <sup>24</sup> Цап Абрам Львович (1902-?) – організатор кіновиробництва.
- <sup>25</sup> Савченко Ігор Андрійович (1906-1950) – український кінорежисер, сценарист, педагог.
- <sup>26</sup> Луков Леонід Давидович (1909-1963) – український і російський кінорежисер, сценарист.
- <sup>27</sup> Типовий сценарний договір на написання «України в огні» був підписаний 16 січня 1942 р. між О. Довженком і директором Київської кіностудії Я. Лінійчуком. Відповідно до договору сценарій необхідно було здати не пізніше 15 квітня 1942 р. За написання сценарію і право його постановки автору сплачувалося 30 тис. крб (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 75, арк. 226).
- <sup>28</sup> Ігнатович (справж. – Балінський) Гнат Гнатович (1898-1978) – український театральний і кінорежисер, актор, педагог.
- <sup>29</sup> Бодик Лазар Зусьевич (Олександрович) (1903-1976) – український кінорежисер.
- <sup>30</sup> Іванов Віктор Михайлович (1909-1981) – український кінорежисер, сценарист, письменник.
- <sup>31</sup> Г. Ігнатович, Л. Бодик і Ю. Солнцева були звільнені з роботи наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР №99-450 від 24.11.1941 р. – за поданням директора Київської кіностудії Я. Лінійчука, що й було чітко прописано в наказі (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 28).
- Розуміючи, що він виявиться «крайнім» у цій ситуації і конфлікт з Довженком загостриться ще більше (так воно, зрештою, і сталося), намагаючись перестраховатися, Лінійчук дуже просив голову Комітету І. Большакова (зі слів одного з керівників Комітету) «змінити формулювання наказу, телеграфно повідомивши йому, що Ви наказуєте звільнити Солнцева, Бодика, Ігнатовича та ін. (а не затверджуєте його пропозицію про їх звільнення)» (Фомин В. И. Кино на войне. Документы и свидетельства. М.: Материк, 2005. С.503).
- 25 липня 1942 р. відповідно до наказу Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР №178-м від 28.07.1942 р. Ю. Солнцева поновлена на посаді режисера Київської кіностудії (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 77, арк. 12).
- З В. Івановим ситуація дещо складніша. У наказі №21 від 27.09.1941 р. директора студії Я. Лінійчука, зокрема, зазначалося: «Ассистент режисера Иванов В., еще будучи в Киеве, воспользовавшись напряженной обстановкой на студии в связи с ее эвакуацией, стал на путь компроматации ряда работников и этим не помогал, а мешал коллективу в его работе по эвакуации. [...] Иванов и по сей день продолжает упорно и настойчиво организовывать склоки, группировки, сеять ложные слухи, став на путь прямой травли ряда работников студии» (ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 69, арк. 109). Зазначеним наказом В. Іванова було звільнено з кіностудії, а до Комітету в справах кінематографії надішло клопотання про позбавлення його права працювати в кінематографії; матеріали щодо його «дезорганізаторської» роботи передали до слідчих органів. Утім зазначене питання потребує додаткового вивчення.
- <sup>32</sup> Білочицький – директор групи Київської кіностудії.
- <sup>33</sup> Корогодский Е. А. (рос.) – начальник планового відділу Київської кіностудії.
- <sup>34</sup> Текст «(происход[ило] в сентябре месяце)» надрукований ліворуч абзаца.
- <sup>35</sup> Ліворуч від абзацу машинопис: «(Прокуратур[а] и ком[иссия] ЦК Иванов[а] реабилит[ировали] и в настоящее время он работает на ф[абрике]»).
- <sup>36</sup> Зельдович Григорій Борисович (справж. – Герин Борухович) (1906-1988) – редактор, кінокритик, педагог; агент радянських органів держбезпеки.
- <sup>37</sup> Тихонов Михайло Васильович (1900-1985) – організатор кіновиробництва, кінознавець; у 1941-1944 – директор Центральної об'єднаної кіностудії в Алма-Аті.
- <sup>38</sup> Склют Йосиф Семенович (1910-1985) – радянський сценарист, режисер-аніматор.
- <sup>39</sup> Точніше, «XX лет кино СССР».
- <sup>40</sup> «Ю.С.» вписано від руки.
- <sup>41</sup> Донської Марко Семенович (1901-1981) – радянський кінорежисер, сценарист.
- <sup>42</sup> Гардан (справж. – Градштейн) Юліуш (1901-1944) – польський кінорежисер, сценарист.
- <sup>43</sup> Гричер-Чериковер Григорій Зіновійович (1898-1945) – кінорежисер, сценарист.
- <sup>44</sup> Так у тексті.
- <sup>45</sup> Дагується за листом О. П. Довженка заступнику голови РНК УРСР Ф. А. Редьку від 12 березня 1942 р.
- <sup>46</sup> Аналогічний, але дещо лояльніший до керівництва Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР, документ див.: ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, спр. 556, арк. 76-78.
- <sup>47</sup> Коротченко Дем'ян Сергійович (1894-1969) – український радянський державний і партійний діяч.
- <sup>48</sup> Богомолец Олександр Олександрович (1881-1946) – український учений-патофізіолог, організатор української науки, депутат Верховної Ради СРСР і ВР УРСР.
- <sup>49</sup> Тичина Павло Григорович (1891-1967) – український поет, перекладач, публіцист, громадський, державний діяч.
- <sup>50</sup> Карасьов Сергій Сергійович – організатор виробництва; з кінця 1930-х – голова тресту «Українфільм», начальник Управління кінофікації УРСР.
- <sup>51</sup> Так у тексті. Тут і далі в документі треба: «кінематографії».



- <sup>52</sup> Коваленко Михайло Михайлович (1901-?) – український літературознавець, журналіст, драматург, літературний і театральний критик; у 1941 – заступник директора Київської кіностудії.
- <sup>53</sup> У супровідному листі №9878/3 а від 30 червня 1942 р. тво народного комісара внутрішніх справ УРСР С. Р. Савченка на ім'я секретаря ЦК КП(б)У Д. С. Коротченка зазначалося: «При этом посылаю Вам донесение нашего источника „Павленко“ в отношении бывшего зам[естителя] председателя СНК УССР Редько Федора Андреевича» (ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, спр. 279, арк. 7).
- <sup>54</sup> Корнієць Леонід Романович (1901-1969) – український радянський державний і партійний діяч. Прізвище вписано від руки синім чорнилом, підкреслення – машинопис.
- <sup>55</sup> Так у тексті.
- <sup>56</sup> Ніжинський Микола Павлович (1905-1986) – український радянський партійний і державний діяч, педагог.
- <sup>57</sup> Підтиченко Марія Максимівна (1912-1991) – українська комсомольська діячка, педагог-організатор. Тут і далі в документі прізвище Підтиченко вписано від руки синім чорнилом, підкреслення – машинопис.
- <sup>58</sup> Захарченко Наталя Йосипівна (1907-1992) – українська співачка, педагог.
- <sup>59</sup> Тут і далі в документі прізвище Корнійчука вписано від руки синім чорнилом, підкреслення – машинопис.
- <sup>60</sup> Рибак Натан Самійлович (1913-1978) – український письменник.
- <sup>61</sup> Левада (справж. – Косак) Олександр Степанович (1909-1995) – український драматург і кіносценарист.
- <sup>62</sup> Гапочка Павло Микитович (1908 - після 1953) – український радянський партійний і державний діяч, філософ.
- <sup>63</sup> Тобто з Ашхабада.
- <sup>64</sup> Південно-Західного фронту.
- <sup>65</sup> Так у тексті. Вочевидь, Південно-Західного фронту.
- <sup>66</sup> Під час війни М.Бажан був головним редактором газети «За Радянську Україну».
- <sup>67</sup> З Київської кіностудії художніх фільмів.
- <sup>68</sup> У супровідному листі №9878/3 від 30 червня 1942 р. тво наркома внутрішніх справ С. Р. Савченка на ім'я секретаря ЦК КП(б)У Д. С. Коротченка зазначалося: «Направляю справку на бывшего заместителя председателя Совнаркома УССР Редько Федора Андреевича» (ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, спр. 279, арк. 12).
- <sup>69</sup> Ф. А. Редько був народним комісаром освіти УРСР у 1939-1940 рр.
- <sup>70</sup> Тут і далі в документі текст підкреслено червоним олівцем.
- <sup>71</sup> Починаючи зі слова «осуществлял» і до кінця абзацу, ліворуч від тексту – підкреслення подвійною вертикальною лінією червоним олівцем.
- <sup>72</sup> Яновський Юрій Іванович (1902-1954) – український письменник.
- <sup>73</sup> Новицький Григорій Володимирович – організатор кіновиробництва.
- <sup>74</sup> Головня Анатолій Дмитрович (1900-1982) – радянський кінооператор.
- <sup>75</sup> Авдеєнко Яків Павлович (1897-1994) – оператор, режисер-документаліст.
- <sup>76</sup> Васильченко Федір Михайлович (1904 - не раніше 1953) – організатор кіновиробництва.

### **Roman Rosliak**

**«Soon Alexander Petrovych may be in such a situation when the questions about his work in cinema will be removed order...»**

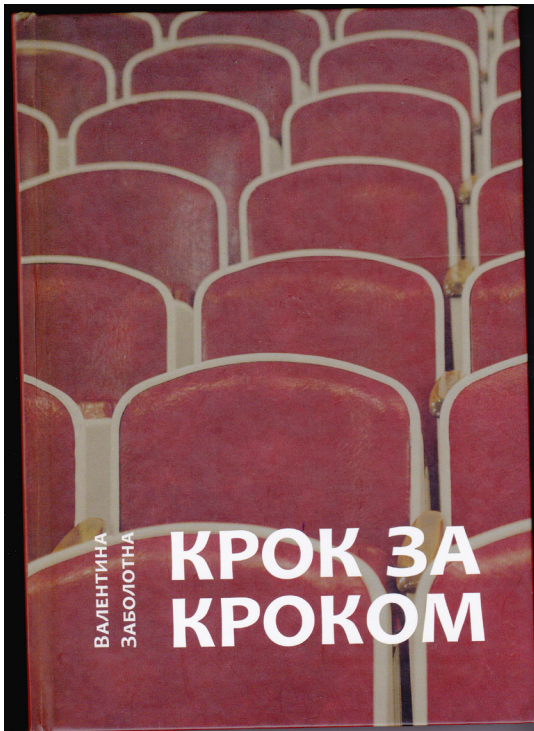
**(Documents and materials on Dovzhenko's stay in evacuation)**

**Abstract.** The article attempts to comprehensively investigate Dovzhenko's stay in evacuation during the German-Soviet war of 1941-1945, the circumstances of his dismissal from the post of artistic director of the studio. A complex of documents and materials on this issue is introduced into scientific circulation: orders, reports of the governing bodies of cinematography; letters from O. Dovzhenko and Y. Solntseva to F. Redko, Deputy Chairman of the Council of People's Commissars of the USSR.

**Keywords:** Alexander Dovzhenko, German-Soviet War, evacuation, Kyiv Film Studio.

# БІБЛІОГРАФІЯ





DOI: 10.34026/1997-4264.30.2022.259505

**Крок за кроком: збірка статей і рецензій** / редактор-упорядник В. Фіалко; вступна стаття – Н. Єрмакова; післямова – О. Клековкін. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства. Київ : «Антиквар», 2021. 364 с.

На обкладинці книжки — ряди порожніх крісел театральної зали. По їх спинках крок за кроком можна підніматись угору чи спускатись вниз до авансцени. Простір для публіки. «Інтровертність театрознавця — норма», — стверджує Валентина Ігорівна Заболотна. Знаємо, що в театрі простір для публіки та простір для акторів можуть об'єднуватися, зливатися, сполучатися, з тим було багато експериментів видатних режисерів. Але в книжці йдеться про театр певного періоду і певних театральних територій. Саме той театр, де простір для публіки (професійної та непрофесійної) — це зала від першого ряду партеру і до останнього його ряду та вище, по балконах, цей відкритий, проте інтимний простір інтроверта. На ось такі роздуми наводить концептуальний дизайн обкладинки Михайла Воронкова.

Збірник починається з трьох передмов. Це стаття кандидата мистецтвознавства Наталії Єрмакової «Вийти з затінку генія» та дві авторські передмови: перша — звернення з вагомою початковою фразою «Якщо ти відкрив цю книжку — ти вже друг і мені, і театру», а друга — «Зустріч з дивом. Спогади завзятої театралки» завершується заклик «Ідіть до театру. Зустріньтесь із дивом».

Більше половини століття Валентина Заболотна уважно вивчала театри України та респу-

блік Союзу. В другій передмові прочитуємо дайджест імен, колективів, назв театрів, вистав, увесь той багаж, що далі у структурі книжки оформлений у розділи публікацій, зроблені в різні періоди життя. Тут фігурують милі «тьотя Наташа», тобто Наталія Ужвій у студентській головній ролі у «Філумена Мартурано» Едуардо де Філіппо, Амвросій Бучма як «диво перетворення теплого милого діда» на іншу людину на сцені, сама юна Валентина з її наївною необережністю пояснювати провідним науковцям-чиновницям, що Пекінська опера не має жодного стосунку до європейської (після чого на зорі театрознавчої кар'єри вигнали з роботи). Ми читаємо тут захопливі враження про Москву та Ленінград. Тоді це були ковтки свіжого повітря для української театральної молоді. Нині, у час війни, в час дивовижної, нечувано дикої агресії проти України, подібні захоплення роздвоюють почуття, думки, розхитують ту чітку життєву позицію, про яку так полюбляла нам, студентам, говорити Валентина Ігорівна. Вже перестали рятувати імідж росіян Театр на Таганці, Любімов і Висоцький, що «хрипів душею». Тепер не вистачає висоти всього разом узятого російського мистецтва, щоб витягнути по-мюнхаунівськи з болота за волосся «одну шесту частку Землі»... Після авторських приємних вражень про росій-

ське театральне мистецтво раптом вистрілює фраза: «Тут [в Україні] ламають руки, коли в Москві лише трощать пальці».

Зате як свіжо звучать тогочасні враження молодого критикеси про європейськість Паневежиського театру з його душею Юозасом Мільтінісом, про перші вистави Еймунтаса Някрьошуса, про естонський театр у містечку Тарту «Ванемуйне» та його керівника Каарела Ірда, про Грузію і перші ластівки слави Роберта Стуруа, про білоруський Національний театр ім. Янки Купали і керівника Валерія Раєвського. Паралель із сучасністю: колектив цього театру, що в опозиції до нинішньої влади, святкував недавно своє сторіччя по-партизанськи, у лісі, пішовши «по гриби» ...

Отже, географія переглядів вистав широка, акценти розставлені точно, адже вони уже перевірені часом. Імена і події, якими захоплювалася тоді театрознавиця вже стали історією театру.

Викликає теплі почуття щира радість авторки за тодішні паростки *справжнього* в українському театрі, оце театрознавче плекання всього талановитого, оригінального, національного. Це захоплення лідерами, це вболівання за їх учнів і послідовників, це вміння прощати провали і не замовчувати удачі вирізняє Валентину Заболотну з більшості театрознавців. Сергій Данченко і Данило Лідер, такі знакові вистави «Украдене щастя», «Візит старої дами», «Дядя Ваня», Тев'є Тевель знаходять у її аналізах тогочасного театрального процесу своє почесне місце. Болісно згадує і свого чоловіка, коханого «гнилого інтелігента» Олександра Самсоновича, якому не вистачило «тиранічної сили, аби приборкати гнилий дух закулісся провінційного театру». «О, як багато їх було, — каже В. Заболотна про 80–90-ті, — вижили одиниці. Нормально». На жаль, уже пішли від нас легенди театру Едуард Митницький, Віталій Малахов, Роман Віктюк... І театрознавиця Анна Липківська, найперша серед улюблених учениць Валентини Ігорівни і її колега на рівних мало не зі студентської лави.

Ця третя передмова — стаття з газети «День» за 2011 р., 26–26 березня, тоді написана, напевне, спеціально до Дня Театру.

А далі йдуть розділи: Розділ I. Театральний процес; Розділ II. Театри; Розділ III. Рецензії; Розділ IV. Портрети. До аналізу розділів ще повернемося.

Особливої ж уваги заслуговує післямова професора кафедри театрознавства Олександра Юрійовича Клековкіна з назвою «Йй подобалось бути собою». Він згадує безпосереднє відкрите прохан-

ня професорки кафедри театрознавства Валентини Ігорівни Заболотної відібрати з товстелезної папки публікацій ті, що годилися б для цього збірника, про який уже йдеться як про видану книжку. Справді, вражала небоязка відкритість науковиці й викладача. Маючи владну від природи натуру Валентина Ігорівна вміла без зайвої маніжності радитись навіть зі студентами, і часто повторювала без найменшого кокетства: «Найкращі вчителі — студенти». Тільки що написала: «Я з одного з курсів В.І. Заболотної». І видала. Згадала, як уперто повторювала керівник курсу, (Майстер, як заведено у виші): «Ніяких “Я” у рецензіях». А ще: «Висловлюйтесь в усних виступах спокійно, виважено, не розмахуйте руками». І ловиш себе на тому, що часто робиш ніби всупереч: емоційно, хаотично, непослідовно. Про це ж і Олександр Клековкін у післямові: «Валентина Ігорівна вміла заражати не шаленим крещендо емоцій, самонакручуванням і неконтрольованими асоціаціями, навпаки, спокійною, розважливою, з ледь помітною іронією, аргументацією своїх стратегічних ідей (с. 357).

«Творчих людей потрібно любити», — не раз повторювала В. Заболотна. Як доказ щирої закоханості у тих, про чію творчість вона писала, Олександр Клековкін наводить цитату з одної з публікацій: «Живет в древнем Киеве странный человек. Похож на литературного Арамиса, молодого Репина, живописного Ван Дейка и Дон Кихота в юности... Художник. Сценограф. Граф сцены Андрей Александрович Дочевский».

Згадує також Олександр Юрійович прекрасний винятковий курс, що у повному складі залишився в театральному житті: Юрій Богдасьевський, Ярослав Верещак, Галина Довбищенко, Вадим Калашников, Олександр Мірошніченко, Микола Лабінський і — Валентина Заболотна. Всі винятково віддані справі свого життя, це об'єднувало їх у професійній діяльності, але за темпераментом, способом життя і т. д. і т. п. — всі дуже різні. Адже особистості.

Повернемося до розділів. У першому, аналітичному, розділі зібрано публікації з профільних фахових видань, в основному з журналу «Український театр» (головним редактором якого, до речі, був одnogрупник Юрій Богдасьевський). У цьому розділі в одній з публікацій з назвою PRO! В. Заболотна використовує цитату з Бориса Пастернака «Мистецтво творять провінціали». Не один з колег зазначав, що ніхто так не знає театри України як Валентина Ігорівна. Всі статті-огляди в розділі театрального процесу промовисто це доводять. Що не Києвом єдиним. Те саме спостерігаємо



і в розділі «Рецензії». Це не лише враження про прем'єри чи про вистави-довгожителки, а й портрети мимохідь, начерки на полях основного тексту про театральних діячів, цілі колективи. Вміння робити портрет — винятковий дар. Це стосується як образотворчого мистецтва, так і мистецтвознавства. Можливо, це і є отим «зерном образу» мистецтвознавиці Заболотної? Адже портрети театрів, акторів, режисерів, сценографів дивляться на нас не лише з останнього розділу книги «Портрети», а й з усіх її розділів.

Ця обізнаність і закоханість у рідний український театр, в хороші, і не дуже, його періоди — фактично унікальна. Професія критика навіть у самій назві таїть негатив і вороже опозиційне ставлення до тих практиків, що на сцені чи в закуліссі, у цехах. А збірник доводить, що професія критика, чи ширше, театрознавця — невід'ємна складова театрального процесу, без якого він стає аморфним. Ця проблема особливо гостро постає нині, коли бракує профільних видань, коли періодика дає лишень анонси або ж пострелізи, короткі інформації, що і де відбулось, коли медіапростір перенасичений професійною саморекламою театрів, їх літературними частинами. Потрібно й це.

Але потрібні рецензії та аналітичні огляди, хай не в періодичних виданнях, а ось у таких авторських збірниках. Це якоюсь мірою вирішувало б проблему. Ситуація вимагає науково-популярних видань, які б орієнтували публіку в хаосі всього, що відбувається. Це вкрай потрібно всім: професіоналам — як структурований матеріал для подальших наукових праць, студентам — для глибокої обізнаності, широкому загалу — як естетичне виховання, прищеплення смаків і певний дороговказ.

Книжка випущена у світ кафедрою театрознавства, хоча початково матеріали збирало та опрацьовувало ширше коло випускників різних курсів В.І. Заболотної, і ще тоді, раніше, до процесу була причетна відповідальний редактор Вікторія Бубнова, нині теж співробітниця кафедри. Зрештою, учнем Валентини Заболотної є і завідувач кафедри, редактор-упорядник, доктор мистецтвознавства Валерій Фіалко, а в ширшому розумінні учнівства ученицею Валентини Ігорівни є і старший викладач кафедри, заслужений журналіст України, директорка Видавничого дому «Антиквар» Анна Шерман, де виготовлено оригінал-макет цієї вкрай нам всім потрібної книжки.

*Валентина Грицук*



**Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020** / Кінематографічні студії. Вип. тринадцятий. Колективна монографія. Упорядник і науковий редактор Лариса Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 2022. 248 с.

Тринадцята збірка кінематографічних студій НаУКМА — не рейтингове дослідження, не короткий нарис «історії й географії» українського кіно, не кампанія з ліквідації «білих плям» за певний період — більшість стрічок, які досліджуються, активно обговорювались у медіапросторі. Центр кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» у листопаді 2021 року провів наукову конференцію «Кіно сучасної України. 2014–2021 роки», яка й дала матеріал для колективної монографії, автори якої — фахівці різних кінематографічних професій — намагалися всебічно охопити панораму українського кіно. І хоча вибір тем у збірці може видатись суб'єктивним, є у цій книжці одна безперечно об'єктивна річ — час. Короткий проміжок між Революцією Гідності й новітніми реаліями (пандемією й «телебаченням» кінематографа, яке втілює нинішнє Держкіно). Саме основні кінематографічні тенденції, конфлікти, видатні й не надто персоналії цього часу фіксує, систематизує й осмислює книга.

Структурно вона складається з чотирьох розділів з розлогим вступом упорядниці й наукового редактора Лариси Брюховецької, переліку українських фільмів, нагороджених на міжнародних фестивалях 2014–2021 років та покажчика фільмів, які в ній згадуються.

У першому розділі під назвою «Ігрове кіно сучасної України» поміщено дослідження Лариси Брюховецької про становлення актуального й складного жанру воєнної драми «*Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі*». Авторка простежує як «разом з піднесенням національної свідомості значної частини українського суспільства піднялося й українське кіно» — на прикладі робіт режисерів середнього покоління Ахтема Сєїтаблаєва та Зази Буадзе («Кіборги», «Позивний “Бандерас”», «Мати апостолів») і дебютантів Івана Тимченка й Андрія Іванюка («Іловайськ 2014. Батальйон “Донбас”» та «Східняк»).

З історичних розвідок і огляду значної кількості сучасних фільмів Анастасії Канівець «*Травматичні моменти національної історії в сучасному ігровому українському кіно*» можна дізнатися про те, як висвітлювалась у кіно означеного періоду українська «історична травма»: Голодомор, боротьба воїнів УПА в час та після Другої світової війни, Чорнобиль, проблема національних меншин на території України. Основний висновок, до якого приходять авторка, аналізуючи динаміку репрезентації історичної травми, свідчить про плідність трансформації українців із жертв, у борців, що чинять опір системі, не гинуть, а виживають, зберігаючи власне «я».

У статті «*Експонуючи спроможність людини. Образ героя у фільмах 2018 року*» Лариса Іванишина на матеріалі кількох різножанрових стрічок аналізує особистість та її роль в історії. У матеріалі, який зіставляє успіх картини з наявністю в ній яскравого героя, йдеться, зокрема, про «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Донбас», «Позивний “Бандерас”», «Вулкан», «Шляхетні волоцюги», «Гірська жінка на війні». Герої названих стрічок презентують різноманіття українських персонажів в ігровому кіно, та все ж найбільш яскравими й мотивованими виявляються: занепокоєна екологічними проблемами «Гірська жінка на війні» та український контррозвідник у фільмі «Позивний “Бандерас”».

Олександр Саква в огляді «*Творення нової кіномови й нових сенсів. Кіновідлуння 2020 року*» аналізує добірку фільмів, можливо, найбільш цікавого з усіх кінофорумів останніх років — фестивалю «Корона Карпат». Ненаявність випадкового, невмотивованого, довільного й навіть новаторські художні риси він простежує, зокрема, у фільмах «Черкаси» Тимура Яценка, «Наші котики» Володимира Тихого, «Забуті» Дар’ї Онищенко, «Толока» Михайла Ілленка, «Чорний ворон» Тараса Ткаченка; аргументує критичне ставлення до стрічки «Атлантида» Валентина Васяновича за «прикладну мову», «уникнення психологізму», котрі «дистиллюють кіноречовину».

Анастасія Гаразд у статті «*Нові риси сучасного українського кіно*» аргументує плідність для розвитку національного кіно кількох повнометражних дебютів, хоча у них («Додому» Нарімана Алієва, «Мої думки тихі» Антоніо Лукича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит) наявна очевидна сумнівність основних ідейно-тематичних посилів і «тупик авторства», що зосереджується на «формулах успіху» та дублює пересічні фестивальні «ідеали». Матеріал цікавий передовсім аргументовано-критичним осмисленням аналітика молоді формации робіт авторів свого покоління.

Другий розділ книги — «Кінодокумент як доказ». Сергій Марченко в узагальнюючому матеріалі «*Сучасне українське неігрове кіно та його перспективи*» демонструє, як Революція Гідності стала каталізатором бурхливого розвитку кінодокументалістики, аналізує стрічки об’єднання «Вавилон 13», «Жовтий автобус» та інші, побудовані на актуальному матеріалі. Окремо автор зосереджується на фільмі, який досліджує історичні події («Будинок “Слово”» Тараса Томенка).

«*Гра долі*» як телевізійний феномен» Василя Вітра пропонує читачам вельми повчальну істо-

рію позитивного досвіду автора. На прикладі студії «ВІАТЕЛ» бачимо, як без жодної копійки державного фінансування українські митці створювали якісний професійний продукт (перелік фільмів та їхніх анотацій — всього 67 — наводиться у вигляді таблиці).

Третій розділ книги присвячено мистецьким пошукам в епоху технологічних трансформацій. Цей розділ стане, передовсім, цікавим для цеху кінооператорів, а також фахівців з монтажу кіно. Богдан Вержбицький у матеріалі «*Українська кінооператорська школа сьогодні*» зосереджується передовсім на педагогічних проблемах виховання молодих операторів, а також знайомить нас із тими, які завдяки особистісному почерку вже здобули собі ім’я. Серед них Володимир Іванов, Сергій Смичок, Антон Фурса, В’ячеслав Цветков, Юрій Грузинов і Ангел Ангелов.

Режисерка Ірина Правило аналізує систему жанрів українського кіно. У статті «*Формування жанрів на сучасному етапі*» у широкому діапазоні представлених стрічок вона робить спробу класифікації українських фільмів за жанрово-тематичними ознаками, зосереджуючи увагу, насамперед, на військовій драмі, історичному бойовику, біографічній та епічній драмах, біографічному трилеру, екшні, комедії-фарси, музичному фільмі, фентезі, авторському кіно тощо.

Мистецтву анімації, його цікавим метаморфозам в історичній динаміці присвячено роботу Наталі Чернишевої «*Вчора й сьогодні української анімації*», де авторка, зокрема, висвітлює проблему збереження авторського начала та індивідуального стилю в епоху нівелюючих комп’ютерних технологій. Згадуються роботи Степана Ковалю та його студії «Новатор», а також анімаційні стрічки, які випускають студії «Червоний пес» та «Анімаград». Найзначнішими роботами в цьому контексті авторка вважає «Крамницю співочих птахів» Анатолія Лавренішина, «Кохання» Микити Лиськова та «Пуповину» Олександра Бубнова.

Іван Канівець у статті «*Можливості історичної реконструкції в сучасному кіно*» охоче ділиться своїми знаннями в цій цікавій галузі, які можна застосувати на різних етапах виробництва фільму. Як кульмінацію глибини історичної реконструкції він наводить кілька прикладів сучасної західної кінопродукції, серед якої вирізняється серіал «Рим». Полемізуючи з усіма, хто вважає, що для глядацького успіху історична реконструкція не має принципового значення, автор аргументовано й яскраво доводить протилежне: точність деталей часто є вирішальною для успіху

великих картин. Таким чином І. Канівець намагається стимулювати українських митців, які через специфіку свого світогляду новітні можливості не застосовують.

У заключному, четвертому розділі «Українське кіно у вітчизняному та міжнародному контекстах» Ольга Ямборко в активному матеріалі під назвою «Кіно і люди: український кінематограф та сучасне українське суспільство» проводить соціокультурний аналіз нібито національного серіального продукту з претензіями на сучасність, побудованого, однак, у архаїчно-радянсько-російській парадигмі. Значну увагу авторка приділяє деструктивній місії основних виробників кіно й телепродукції в Україні, котрі маніпулюють відібраним у суспільства ресурсом на шкоду національним інтересам і незалежним студіям, в яких авторка бачить певний якісний потенціал.

Людмила Новікова у статті «Українське кіно у світовому кінопроцесі: фестивалі, копродукція, сервісна співпраця» доводить загалом не нову, але вкрай важливу думку, що на глобалізованому ринку успіху можна досягти завдяки мистецтву комунікації з міжнародними організаціями, які виділяють кошти для кіно. За приклад вона наводить вдалу історію пошуку фінансового ресурсу Мирославом Слабошпицьким («Плем'я»), Валентином Васяновичем та Романом Бондарчуком (фільм «Редакція», котрий отримав 140 тис. євро від фонду «Eurimages»). Однак авторка не торкається інколи ціни такої співпраці: Слабошпицький відмовляється від власної мови (для спрощення комунікації з західним глядачем стрічка стає німою); повторна експлуатація уподобаної теми в останній стрічці Васяновича «Відблиск» не уберігає фільм від байдужості глядачів.

Загалом же у збірці чітко простежується думка про те, що наявність і стабільність «власного» державного фінансування створюють питоме середовище для зростання національного кінематографа, однак не здатні замінити державницький підхід до культурних потреб українця — підхід, якого в нас наразі нема або він має спорадичний характер. Різке збільшення у 2014–2020 роках кількості створюваних фільмів не призвело до аналогічного зростання відвідуваності кінотеатрів, й це парадоксальне явище ще чекає на своє пояснення. Частково причиною могло стати винищення системної кінокритики як культурної інституції й заміна її у кращому разі компліментарною журналістикою, яка провокує непевність і напругу глядача. Втім, існують в українському кіно й позитивні приклади, зокрема, «неможливе», здавалось би, створення якісних фільмів без державного фінансування незалежними студіями, у тому числі в таких складних жанрах, як історичний бойовик.

Тож це наукове дослідження фіксує у цілому продуктивний час для українського кіно. Судячи з процесів, характерних для останніх двох років (пандемія і прихід телевізійних комерсантів до управління кінопроцесом), період 2014–2020 років, якому воно присвячено, може залишитись в українській кіноіндустрії найбільш цікавим і плідним. Звісно, за якийсь історичний проміжок на частину фільмів, котрі опинились у центрі нинішньої уваги, поглянуть скептично, якісь імена залишаться в минулому, причому не всі їх згадають навіть в історичному аспекті; інші ж стрічки можуть опинитися на вершині тематично-художньої піраміди. Проте систематизація та всебічне осмислення кінопроцесу, який пропонує наразі книжка, важливі.

*Юлій Швець*



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Альмувайїл Фадель** — доктор філософії в галузі педагогічних наук, доцент Вищого інституту драматичного мистецтва, м. Сальмія, Кувейт.

**Ангелова Ангеліна Олегівна** — доктор філософських наук, доцент, доцент кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Бадалов Олег Павлович** — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури Чернігівської філії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Чернігів.

**Галич Нікіта Володимирович** — аспірант кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Грицук Валентина Іванівна** — старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Журавльова Тетяна Василівна** — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Литвиненко Алла Іванівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, м. Полтава.

**Онщенко Олена Ігорівна** — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Погребняк Галина Петрівна** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Росляк Роман Володимирович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Станіславська Катерина Ігорівна** — доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Швець Юлій Юлійович** — дослідник кіно і театру, науковий працівник Центру кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**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., 2022 р. Вип. 30. 106 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 та 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): [editorial@knutkt.edu.ua](mailto:editorial@knutkt.edu.ua)

Телефони для довідок: (+38044) 272-02-17, 272-02-20

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 30**

*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 30.06.2022 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.  
Умовн. друк. арк. 12,32. Зам. № 145.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Віддруковано з готових оригінал-макету

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»  
м. Житомир, вул. Крошенська буд. 45, кв. 34  
Свідоцтво серія ДК №7208 від 07.12.2020