

Міністерство культури України  
Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

# НАУКОВИЙ ВІСНИК

Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

*Випуск 18*

Київ  
2016

УДК 7. 01 (07)

Засновник — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**ISSN1997–4264**

Розділ «Театральне мистецтво» 18-го числа «Наукового вісника» висвітлює передумови появи перших театральних труп, створення й розвиток Підкарпатурського народного земського тримовного театру, діяльність театральних колективів ХХ і ХХІ століть та сучасного театру. Подано розвідки щодо визначення такого широкого напрямку в мистецтві, як дадаїзм і його ознаки, окреслення театрального ландшафту останнього десятиліття ХХ століття тощо.

Автори розділу «Екранні мистецтва» у своїх статтях розповідають як про напрями й течії в кіномистецтві (авангард і модернізм, італійський хорор), так і про нові технології, художні прийоми та їх застосування при створенні фільмів – музику, композитинг, світло, вплив телезображення та ін.

Матеріали розділу культурологія розкривають такі теми, як конструктивізм в українській культурі, мистецький контекст філософії романтизму та музична ексцентрика на естраді в епоху глобалізації. Тексти з розділу «Архів» розкажуть про втрату автономності українською кіногалуззю, про долю артиста С. Шагайди та репертуарну політику драматичних театрів Києва довоєнного періоду. «Бібліографія» як завжди познайомить читачів з новими виданнями про кіномистецтво та його діячів.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 3 від 29.03.2016 р.)*

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

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого  
з 2015 р. представлено в міжнародній наукометричній інформаційній базі РІНЦ*

**ISSN1997–4264**

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

**Бичко Ада Корнійвна**, доктор філософських наук, професор;

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна**, доктор філософських наук, професор;

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

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

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

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

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

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

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

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

**Ржевська Майя Юрївна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

**Скуратівський Вадим Леонтійович**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

**Слободян Микола Іванович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Станіславська Катерина Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Фіалко Валерій Олексійович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Хетагурі Леван** (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор;

**Чміль Ганна Павлівна**, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

## THEATRE ART

<b>Олександр Клековкін</b>	<b>Oleksandr Klekovkin</b>
Сто років сучасності ..... 8	Hundred years of modernity ..... 8
<b>Надія Терещук</b>	<b>Nadiia Tereshchuk</b>
Перші театральні трупи в Галичині ..... 17	First theatre companies in Galicia..... 17
<b>Леся Овчієва</b>	<b>Lesia Ovchiieva</b>
Драма Юзефа Коженювського в сценічній інтерпретації корифеїв української сцени ..... 23	Drama of Jozef Korzeniowski in the stage interpretation of coryphaeus of Ukrainian scene .. 23
<b>Оксана Палій</b>	<b>Oksana Pali</b>
Олександр Корольчук і Державний драматичний театр імені Марії Заньковецької катеринославського періоду: уроки історії (1924–1925 рр.)..... 28	Oleksandr Korolchuk and State Maria Zankovetska Drama Theatre of Katerynoslav period: lessons of history (1924–1925)..... 28
<b>Василь Андрійцю</b>	<b>Vasyl Andriitsio</b>
Земський Народний Підкарпатурський театр (тримовний театр Закарпаття 1936–1938 рр.)..... 38	Country Public Theater of Podkarpatska Rus (trilingual theatre of Transcarpathia 1936–1938) . 38
<b>Катерина Юдова-Романова, Анастасія Безчастна</b>	<b>Kateryna Yudova-Romanova, Anastasiia Bezchastna</b>
Творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь у періоди воєнних дій ..... 43	Repertoire policy of Donetsk Academic Regional Russian Drama Theatre of Order of Honor in Mariupol in periods of act of war ..... 43
<b>Валерій Фіалко</b>	<b>Valerii Fialko</b>
Український театральний ландшафт останнього десятиліття ХХ століття ..... 51	Ukrainian theatre landscape of the last decade of 20 <sup>th</sup> century ..... 51
<b>Марія Погоріла</b>	<b>Mariia Pohorila</b>
Трансформація класичного танцю в одноактних балетах Олексія Ратманського..... 57	Transformation of classic dance in ballets in one act of Oleksii Ratmanskyi..... 57
<b>Сергій Дем'яненко</b>	<b>Serhii Demianenko</b>
Фестиваль «Перша українська театральна весна» (Передумови створення та роль фестивалю у розвитку театрального мистецтва України ХХ століття)..... 64	Festival «First Ukrainian Theatre Spring» (Background of creation and role of the festival in the development of theatre art of Ukraine in 20th century)..... 64

## ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

## SCREEN ARTS

<b>Оксана С. Мусянко</b>	<b>Oksana S. Musiienko</b>
Модернізм і авангард – єдність протилежностей..... 70	Modernism and avant-garde – unity of opposites..... 70
<b>Галина Фількевич</b>	<b>Halyna Filkevych</b>
Музика у кінопросторі Олександра Довженка..... 83	Music in cinema space of Oleksandr Dovzhenko..... 83
<b>Христина Костюк</b>	<b>Hrystyna Kostiuik</b>
Італійський хоррор 60-х: ірраціональний жах на екрані ..... 89	Italian horror of 1960s: irrational horror on screen ..... 89
<b>Мохсін Геннар</b>	<b>Mohsin Hennar</b>
Світло як естетичний фактор у кінематографі ..... 99	Light as aesthetic factor in cinematography ..... 99
<b>Олена Соколан</b>	<b>Olena Sokolan</b>
Зображення як інструмент маніпулятивного впливу телебачення..... 104	Image as tool of manipulative influence of television..... 104

<b>Богдан Верзбицький, Олексій Лебедєв, Олександр Прядко</b>	
Композитинг у цифровому кінематографі.....	108
<b>Оксана О. Мусієнко</b>	
Вплив антимонопольного законодавства на розвиток американського кіновиробництва .....	115
<b>Ольга Бабак</b>	
Тенденція транснаціонального в сучасному українському кінематографі: погляди науковців.....	122

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Лариса Наумова</b>	
Конструктивізм в українській культурі.....	130
<b>Євгенія Миропольська</b>	
Мистецький контекст філософії романтизму.....	137
<b>Тамара Грінє</b>	
Музична ексцентрика на естраді в епоху глобалізації.....	143

## АРХІВ

<b>Роман Росляк</b>	
«Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення всесоюзного кіносиндикату...» .....	150
<b>Людмила Новікова</b>	
Степан Шагайда очима сина .....	162
<b>Амелія Шамраєва</b>	
Невідомі сторінки театральної діяльності драматичних театрів Києва довоєнного періоду (1930–1940 рр.).....	170

## БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Валентина Слободян</b>	
Чуєш, брате мій! Спогади, фотодокументи .....	180
<b>Людмила Новікова</b>	
Брюховецька Л. І. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії .....	183
<b>Георгій Черков</b>	
Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 2. Книги і публікації в збірниках : бібліогр. покажч. ....	185
Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 3. Публікації з літературно-мистецьких журналів та газет : бібліогр. покажч. ....	185

<b>Bohdan Verzhbyskyi, Oleksii Lebediev, Oleksandr Priadko</b>	
Compositing in digital cinematography.....	108
<b>Oksana O. Musiienko</b>	
Impact of antimonopoly law on development of American cinema production.....	115
<b>Olha Babak</b>	
Tendency of transnational in modern Ukrainian cinematography: views of scientists .....	122

## CULTURE STUDIES

<b>Larysa Naumova</b>	
Constructivism in Ukrainian culture.....	130
<b>Yevheniia Myropolska</b>	
Artistic context of philosophy of Romanticism.....	137
<b>Tamara Hrinie</b>	
Music eccentricity on scene in epoch of globalization .....	143

## ARCHIVE

<b>Roman Rosliak</b>	
«Ukrainian cinematography by no means can agree to creation of all-Union cinema syndicate...» .....	150
<b>Liudmyla Novikova</b>	
Stepan Shahaida through son's eyes .....	162
<b>Amelia Shamraieva</b>	
Unknown pages of theatre activities of Kyiv drama theatres of pre-war period (1930–1940).....	170

## BIBLIOGRAPHY

<b>Valentyna Slobodian</b>	
Do you hear, my brother! Memories, photo documents .....	180
<b>Liudmyla Novikova</b>	
Briuhovetska L. I. Most interesting story in Europe. Screen versions .....	183
<b>Heorhii Cherkov</b>	
Materials to history of Ukrainian cinema (1991–2011). Vol. 2. Books and publications in collections: bibliography index. ....	185
Materials to history of Ukrainian cinema (1991–2011). Vol. 3. Publications from literature-artistic magazines and papers: bibliography index. ....	185



# ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



## СТО РОКІВ СУЧАСНОСТІ

*У розвідці здійснено спробу визначити основні творчі принципи дадаїзму у царині театру, його зв'язки з анархізмом, футуризмом, сюрреалізмом і політичним театром, а також вплив дадаїзму на формування принципів антитеатру другої половини ХХ століття (театр абсурду, акціонізм, хеппенінг, перформанс, флюксус). Серед ключових ознак театру дадаїзму виокремлено анархізм, алогізм, антипсихологізм, ірраціональність, абсурдизм, невербальність, асоціальність, спонтанність, провокативність. Виступи дадаїстів у кабаре «Вольтер» і у театрі Люньє-По розглянуто крізь призму пошуку ними нової, «райської» мови мистецтва, котра, ігноруючи логіку, базується на перформативності (на відміну від вербального театру, в якому «зміст» зосереджено у тексті) і провокативній взаємодії з глядачем. При цьому акцентовано увагу на готовності глядача до запропонованих правил гри та бажанні взаємодіяти з виконавцями.*

**Ключові слова:** анархізм, дадаїзм, наддрама, неодадаїзм, хеппенінг.

*В исследовании предпринята попытка определить основные творческие принципы дадаизма в области театра, его связи с анархизмом, футуризмом, сюрреализмом и политическим театром, а также влияние дадаизма на формирование принципов антитеатра второй половины ХХ века (театр абсурда, акционизм, хеппининг, перформанс, флюксус). Среди ключевых признаков театра дадаизма выделены анархизм, алогизм, антипсихологизм, иррациональность, абсурдизм, невербальность, асоциальность, спонтанность, провокационность. Выступления дадаистов в кабаре «Вольтер» и в театре Люнье-По рассмотрены сквозь призму их поисков нового, «райского» языка искусства, который, игнорируя логику, базируется на перформативности (в отличие от вербального театра, в котором «содержание» сосредоточено в тексте) и провокационном взаимодействии со зрителем. При этом акцентировано внимание на готовности зрителя к предложенным правилам игры и желаниии взаимодействовать с исполнителями.*

**Ключевые слова:** анархізм, дадаїзм, сверхдрама, неодадаизм, хеппенинг.

*The study attempted to identify the main creative principles Dada in the field of theater, its relationship to anarchism, futurism, surrealism and political theater, as well as the influence of Dadaism in the formation of principles anti-theater the second half of the twentieth century (the theater of the absurd, actionism, happenings, performances, Fluxus). Among the key features are highlighted Dada theater anarchism, illogic, antipsychologism, irrationality, absurdity, neverbalnist, asocial, spontaneous, provocative. Speeches Dadaist cabaret «Voltaire» and the theater Lugne-Po examined through the prism of their search for a new «paradise» language of art, which, ignoring the logic is based on the performativity (in contrast to the verbal theater in which «content» is concentrated in the text) and provocative interaction with the audience. At the same time attention is focused on the willingness of the audience to the proposed rules of the game and the desire to interact with the performers.*

**Keywords:** Anarchism, Dadaism, Überdramen, neodada, happening.

Від деяких аксіом, а надто тих, які, неначе замовляння, постійно повторюються, можна було б збожеволіти, якби до них ставитися так, як цього вимагає їхня пихатість. До таких набундючених симулякрів належить і теза про батьківство у те-

атрі. Приміром, про те, що батьком театру був Есхіл.

Насправді кожен театр мав свого батька.

Своїх батьків мав і театр другої половини ХХ століття, він дістав назву «антитеатр» і,



змужнівши, продовжує дедалі потужніше впливати на театральний процес – незважаючи на опір, навіть в Україні.

У навчальних посібниках радянської доби, навіть академічних, про цей театр писалося зазвичай зневажливо: мовляв, такі собі витребеньки, не варті серйозної згадки.

Проте, попри притаманні цьому театрові ознаки «буржуазного загнивання», він дедалі мужніє і чим далі, тим більше завойовує прихильників, а своїх конкурентів з «добрих старих часів», хоч і не дуже впевнено, а радше лагідно та проте дуже вперто витісняє туди, де їм і належить бути, – у минуле.

Історія ця розпочалася сто років тому, під час світової війни.

Відносно нещодавно народжену державу – Німеччину, котра, мріючи про повернення колишньої величі, запрагнула всесвітнього панування, охопила в цей час патріотична (шовіністична) лихоманка з театральними формами масового поклоніння ідолові держави і т. ін.

Проте лихоманка охопила не всіх.

Принаймні один із учнів, виконуючи шкільне завдання – твір на вислів Горация «*Dulce et decorum est pro patria mori*» («Солодко й почесно вмерти за батьківщину»), – продемонстрував патологічну нездатність до патріотичних почуттів, написавши таке: «Вислів, що вмерти за батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати лише як тенденційну пропаганду. Прощатися з життям завжди важко, в ліжку так само, як і на полі бою, й особливо молодим людям у розквіті сил. Тільки пустоголові дурні можуть зайти у своєму порожньому красномовстві так далеко, щоб говорити про легкий стрибок крізь темні ворота» [23, с. 6] (Пригадавши сервільну роль Горация у почті імператора Августа, важко не погодитися з висновком нахабного молодика).

Такої думки стосовно патріотизму й участі у війні дотримувався не лише недозрілий Бертольт Брехт, якому належить наведений коментар до вислову Горация, а й тридцятирічний пацифіст Гуго Балль (1886–1927) – німецький поет, драматург, прозаїк, публіцист, історик культури, ревний католик і прихильник анархізму [14, с. 14], який вивчав германістику, історію та філософію в університетах Мюнхена й Гейдельберга, у семінарі Макса Райнгардта в Берліні опановував режисерське мистецтво, завідував репертуарним відділом театру комедії в Мюнхені, намагався залучити до своїх проектів В. Кандинського, М. Євреїнова, М. Фокіна, вивчав класику анархізму – твори Кропоткіна і Бакуніна, одне слово, був ініціативним

розбишакою. Очевидно, саме внаслідок вивчення творів класиків анархізму він дійшов до скоєння двох злочинів – ухилення від призову до армії і заснування нового мистецького напрямку – дадаїзму. Однак «у таких бюрократичних містах, як Цюрих, Кельн і Ганновер, двері великих лекційних зал, театрів або відомих галерей було закрито для дадаїстів, відтак вони були змушені від самого початку шукати альтернативні приміщення: ресторани у Цюриху, де народилося “Кабаре Вольтер” або виставкове приміщення в Кельні, куди публіка могла потрапити тільки через туалет» [10, с. 7]. Відтак акцію, в якій було оголошено про народження дадаїзму, було здійснено зі значним запізненням: перші офіційні документи дадаїзму зафіксовано лише у листопаді 1915 року [1, с. 12], а перші публічні виступи – лише у лютому 1916 року, у нейтральній Швейцарії, у Цюриху, у кабаре «Вольтер» (*Cabaret Voltaire*), в якому дадаїсти знайшли притулок.

Тристан Тцара у «Спогадах про дадаїзм» залишив такий коментар до цієї події: «Дадаїзм – характерний симптом безладу сучасності. Його надихнув хаос і крах Європи під час війни. Вигнанцям-інтелектуалам у Швейцарії здавалося, що людство збожеволіло – будь-який порядок руйнувався; усі людські цінності було перевернуто догори дригом. Згідно з духом епохи, вони [ці вигнанці-інтелектуали] стали влаштовувати розіграші, скликати дурні зібрання і випускати фантастичні маніфести, жорстокість і абсурдність яких пародіювала абсурд і жорстокість, що панували навколо» [17, с. 76].

Незважаючи на те, що, за словами Ганса Ріхтера, «швейцарська влада вважала більш підозрілими дадаїстів, котрі завжди справляли враження здатних на скоєння якихось нових жахливих злочинів, аніж тихих, старанних росіян» [28, с. 13–14], Гуго Баллю, одному з очільників новонародженого руху, вдалося переконати якогось пана Ефраїма, власника сосисочної, впустити у свій заклад учасників артистичного кабаре; головним аргументом Балля була обіцянка, що завдяки виступам кабарецьєрів прибутки від продажу пива, сосисок, булочок та іншого їдла істотно зростуть [14, с. 125]. «Коли я створював “Кабаре Вольтер”, – згадував Балль, – то вважав, що у Швейцарії напевно знайдеться кілька молодих людей, для яких, як і для мене самого, важливою буде не лише насолода власною незалежністю, а й обґрунтування її. Я попрямував до пана Ефраїма, власника кабачка “Майерай”, і сказав: “Пане Ефраїме, дайте мені Вашу залу, я хочу влаштувати там каба-

ре”. Пан Ефраїм погодився і дав мені залу. Тоді я пішов до своїх знайомих і попросив: “Дайте мені, будь ласка, ваші картини, малюнки, гравюри. Я хочу влаштувати невеличку виставку кабаре”. Потім я звернувся до дружньої цюрихської преси і попросив її: “Видрукуйте мої нотатки. Я створюю міжнародне кабаре. Ми будемо представляти там прекрасні речі”. І мені дали картини і видрукували мої нотатки. І 5 лютого у нас було кабаре. Мадам Геннінгс і мадам Леконт співали французькі і данські шансони. Пан Тцара читав румунські вірші. Оркестр балалайок грав чудові російські народні пісні і танці» [3, с. 92].

В оголошенні з нагоди відкриття цього закладу Гуго Балль писав: «Кабаре “Вольтер” – це назва групи молодих художників і літераторів, покликаних стати центром артистичних розваг». Згодом тут було створено і перші дада-вистави: «Ловіння мух», «Жах», «Божевілля свята», програми *симультанної поезії* [3, с. 129] й інші програми, сенс яких полягав не в самих творах, а у виконанні, тобто у перформативності, до якої згодом пришов театр другої половини ХХ століття.

Відтоді як дадаїзм оголосив про своє народження, тривають дискусії стосовно впливів футуризму на дадаїзм і перетинів цих напрямів. І в дискусіях цих одна половина – правдива, а друга – ні, адже суть цієї діалектики полягає в тому, що, з одного боку, дадаїсти намагалися відмежуватися від футуристів («Від ДАДА виникло прагнення до незалежності, з потреби не довіряти суспільству. Той, хто не з нами, той все одно вільний. Ми не визнаємо ніяких теорій. З нас вистачить академій, кубізму і футуризму; це [дадаїзм] лабораторія для нормальних ідей» [19, с. 133]). Однак, з іншого боку, у заходах дадаїстів брали участь або якимось іншим боком були до них причетні (приміром, виконувалися їхні твори) не лише самі дадаїсти, а й численні *сумісники*: Г. Аполлінер, Л. Арагон, О. Архипенко, А. Бретон, М. Вігмен, А. Джакометті, М. Дюшан, П. Елюар, В. Кандинський, О. Кокошка, Ж. Кокто, Р. Лабан, Ф. Т. Марінетті, А. Модільяні, П. Пікассо, Е. Піскатор, Г. Ріхтер, А. Шенберг та інші авангардові митці, що й не дивно, адже програмні вимоги дадаїстів багато в чому перетиналися спочатку з футуризмом, а згодом – і з сюрреалізмом [30]; всі вони зрештою прагнули створити *нову мову мистецтва* – мову спонтанну, симультанну, а головне – *живу*. Справедливо зауважує Мішель Сануйс: «достеменній історії Дада належать публікації футуристів 1909 року, форму і зміст яких було відтворено у журналах дадаїстів» [14, с. 13]. Проте,

вважає Р. Гаузман, «цюрихський дадаїзм відрізнявся від кубізму і футуризму насамперед тим, що не мав програми: це був, на думку його засновників, протест проти застарілих естетик і *здорових законів поезії*» [21, с. 184]. І знову – з іншого боку: «Балль і справді був єдиною особою, котра ввібрала в себе і переробила проблеми футуристського і кубістського напрямів» [9, с. 204]. Однак і цього разу слід сказати, що з *іншого боку*, «дадаїзм – це щось таке, що подолало в собі елементи футуризму і кубістських теорем» [21, с. 205]. Втім, надто ревне намагання відхреститися від чужих впливів і домогтися визнання першості, неповторності тощо – це також свідчення. Так само, як це твердження: «Ми не футуристи! Ми плюємо на майбутнє, якщо сьогодні – це лише плата за нього! Ми хочемо жити зараз, а не потім» [20, с. 58]. Так само, як і свідченням є й несподіваний зв’язок дадаїзму із робітничим рухом, і перехід у політичний театр (Ервін Піскатор), і зізнання Гуго Балля: «Я не знаходжу балансу між мистецтвом і соціалізмом» [6, 107].

Однак набагато важливішим за вплив футуризму був інший вплив – той самий, що визначив і формування Ріхарда Вагнера: «*Анархічна спрямованість* відіграла важливу роль не лише у визначенні образу ворога, проти якого треба боротися (вірнопідданського прусського духу від Лютера до Канта), але й у виборі головних свідків протесту, на яких посилалися обидва теоретики дадаїзму: у Гаузмана свідком проходив Макс Штірнер <...>, а у Гуго Балля – *Михайло Бакунін*» [10, с. 18]. Утім, цей настрій характеризував не лише дадаїстів, а й усе авангардове мистецтво, котре перебувало під потужним впливом *анархізму*: «Держава, це антагоністичне (таке, що розпадається на ворожі частини) суспільство людей, котрі мешкають на якійсь території, і людей, частина котрих – правителі – має примусову владу, а інша частина – підвладна – не має її» [11, с. 3]. З цього визначення автор робив висновок: «державу – різновид рабовласницького суспільства – буде знищено людьми» [11, с. 93], тобто *анархістами*.

У цьому сенсі дадаїсти, як і більшість мистецьких рухів початку ХХ століття, виявили залежність від *анархістських і нігілістичних течій* і мали з ними багато спільних рис, передусім – з фундаторами кабарежного руху, *гідропатами* (товариством паризьких письменників, які найняли кімнату для щотижневих засідань, під час яких читали свої твори; поступово акцент змінився – від літературних проблем вони перейшли до проблем актуальних, поданих сатирично, а 1881 року

художник Родольф Салі, барон де ла Тур де Нентр, син заможного броваря, знайшов на Монмартрі постійний будинок, який він назвав кабаре «Le Chat Noir» – «Чорний кіт». Тут розвага стала структурованішою і включала театр тіней зі спецефектами, що передували кіно, та інші атракціони; «початкова мета жанру полягала в тому, щоб внести сатиричний струмінь в культ натуралізму» [2, с. 19]. У журналі «Ша нуар», який друкувався з 1882 року, гідропати розгорнули політичну кампанію, спрямовану на відокремлення Монмартра від держави).

Подібні перетини можна виявити не лише між дадаїстами та їхніми сучасниками, а й між дадаїстами та їхніми наступниками (творцями – геппенінгів і перформансів, флюксусів та інших забав, які так уперто не хоче помічати ортодоксальний театр.

Суперечливу оцінку театрові дадаїстів дав теоретик театру абсурду Мартін Есслін, який писав: «Усупереч великим надіям дадаїстів, вони не мали впливу на театр, що й не дивно. Дадаїзм був руйнівний і радикальний у своєму нігілізмі, і від нього навряд чи можна було чекати чогось творчо нового у художній формі, котра завжди базується на конструктивній взаємодії» [24, с. 375]. Суперечливість цієї оцінки виявляється в тому, що подальший виклад Ессліном історії театрального дадаїзму свідчить про інше – в акціях дадаїстів вже виявлено ознаки більшості театрального напрямів другої половини ХХ століття.

Не менш плутану і звивисту характеристику театрові дадаїзму дав один із його фундаторів Ріхард Гюльзенбек: «Треба бути достатньо дадаїстом, щоб усупереч своєму власному дадаїзму ві прийняти дадаїстську позицію. <...> Питання *Що таке дада?* – не дадаїстське і дилетантське, так само, якби йшлося про твір мистецтва. Дада неможливо вивчити, його слід відчутти. Дада безпосередній і органічний. Якщо ти живий, ти – дадаїст. <...> Дада створює свого роду пропаганду антикультури – з чесності, з відрази до чванливості апробованого буржуа. <...> Дадаїст – найвільніша людина у світі. На відміну від кожної людини, людини ідеологічної, котра, потрапивши в пастку, влаштовану власним інтелектом, упевнена в абсолютній реальності ідеї як символу миттєво сприйнятої дійсності. <...> Дада бореться, приміром, з ідеологією культури, котру вважає найбільшою брехнею. <...> Дада не має на меті створення системи, котра звертається до людини зі словами *Ти повинен*. <...> Дада не підводить під свої дії мотиви, котрі переслідують певну мету.

Звертаючись до людської спільноти, дада не створює абстракцій у словах, формулах і системах. <...> Дада не помре від дада. Сміхові дада належить майбутнє» [22, с. 7–9].

У маніфесті з нагоди появи дадаїзму на світ все було сказано чітко: «*Дада* – новий напрям у мистецтві. Про це говорить хоча б те, що досі ніхто нічого про нього не знав, а завтра про нього заговорить весь Цюрих. Слово *дада* взято зі словника. Все дуже просто. Французькою воно означає: *коник, улюблене заняття*. По-німецьки: *адьє, прощай, будь добрий, злязь з моєї шиї, до побачення, до зустрічі!* Румунською: *так, маєш рацію, звісно, дійсно*. І так далі. Інтернаціональне слово. Тільки слово. Слово як рух. <...> Створення з цього напрямку у мистецтві передбачає багато труднощів. Дада-психологія, дада-література, дада-буржуазія, і ви, шановні поети, творили за допомогою слів, але ніколи не творили саме слово, — ви теж дада. <...> Як досягають вічного блаженства? Промовляючи: *дада*. Як стають знаменитим? Промовляючи: *дада*. Зі шляхетним жестом і вишуканими манерами. До нестями! Як скинути з себе все зміїне, слизьке, рутинне, все ошатне і приглядне, все зразкове і манірно благовірне? Промовляючи: *дада*. Дада – це душа світу. <...> Німецькою мовою це означає: найбільше цінувати гостинність Швейцарії; в сенсі естетичному все залежить від того, що взято за еталон. Я читаю вірші, які мають на меті не мало не багато як відмову від мови. Дада Гете. Дада Стендаль. Дада Будда. Далай Лама, Дада м'дада, Дада м'дада. <...> Все залежить від зв'язків і від того, що їх слід спочатку зруйнувати. Не хочу слів, винайдених іншими. Всі слова винайдено іншими. Я хочу здійснювати свої власні божевільні вчинки, хочу мати для цього відповідні голосні і приголосні. <...> Я просто виробляю звуки. Спливають слова, плечі слів, ноги, руки, долоні слів. Вірш – це привід обійтися без слів і мови. У кожній справі своє слово; тут слово само стало справою. <...> Чому дерево після дощу не могло б називатися плюплюшем або плюплюбашем? І чому воно взагалі має якість називатися? І взагалі, чому всі в нашу мову хочуть запахати свого носа?» [5, с. 316–317].

Характеризуючи метод дадаїзму, Філіпп Серс писав: «*Дада* – це насамперед якийсь вакуум, здатний прийняти в себе будь-яку авангардову поведінку. Можна сказати, що *Дада* являє собою геометричний простір модерності, відкритий будь-якій інновації. *Дада* – свого роду *Засновник авангарду*, біля витоків якого, в свою чергу, стояли дві особи: Гуго Балль і Тристан Тцара. Один

ставив мету, інший визначав стиль – їхня зустріч зробила можливим визрівання цілої лабораторії творчих пошуків, в якій з подачі Віктора Еггелінга і Ганса Ріхтера і з'явилося на світ експериментальне кіно. Балль, поряд із Кандінським, був переконаний у необхідності тотального синтезу всіх мистецтв на основі пошуку нового змісту. Основним призначенням цюрихського “Кабаре Вольтер” в очах Балля були саме експерименти з таким поєднанням усього. Натомість Тцара закликав до методологічної жорсткості, втіленням якої стала його особиста вимогливість до себе, взірцева для дадаїстської поведінкової стратегії. Щодо суворості Дада, вона визначається відмовою від ідеології, впровадженням у тканину мистецтва *безладу і провокації*. Тобто змішуванням усіх звичок і умовностей; сумнівом у дієвості раціональних побудов і логосу (декларували прагнення зруйнувати “скриньки мозку і полицьки суспільного устрою”), а також констатацією виродження порядку дискурсу як єдиного інструменту пошуку сенсу; прийняттям логічного вакууму як гарантії гіперболічного характеру цього сумніву; методологічною дистанцією стосовно критерію Прекрасного; переконаністю в тому, що несподіваний і незвіданий порядок може з'явитися в процесі опанування нових типів змісту. Цей новий зміст вимагає створення нової мови, здатної її висловити. І, нарешті, Дада – це прагнення повернути мистецьку творчість в центр життєвого простору» [15, с. 168].

Своїм головним завданням дадаїсти вважали винайдення нової мови, і не просто мови, а *Paradiessprache* – райської мови, зрозумілої усьому світові.

Обравши місцем народження *новомови* кабаре, дадаїсти спровокували запитання: *Чому дадаїзм народився саме у кабаре?*

На думку сучасного дослідника, «перші дада жили в містах, які мали засоби для радикальної критики світу: у Цюриху, Парижі, Нью-Йорку, Відні, Берліні, Бухаресті, Празі, Загребі, Будапешті, Петербурзі; вони мали *віртуальні накопичення* (бібліотеки), *революційні штаби* (кав'ярні), <...> борделі, <...> мас-медіа (друкарні, газети, телеграфи), *можливість переміщати тіло в просторі швидше, ніж тіло може рухатися самотійно* (потяги, автомобілі, вагони), *моделі уявного світу* (кіно); вони мали *інструменти пропаганди* (рекламу, маніфести, подіуми), *пам'яті* (музеї, статуї, книги з історії), *настрою* (кабаре, пісні, театр, карнавали), *зброю* (булижник), *надію* (гроші, Бог), *соціальну гнучкість* (можна навчитися ма-

нер), *упевненість* (відчуття, що ви знаєте чи думаете, що знаєте, все) і, найголовніше, – *відчуття, що час відносний*» [27, с. 3]. Більша частина цих засобів, накопичень, можливостей, інструментів і відчуттів перетиналася саме тут – у кабаре, однак не у кожному кабаре, а саме у кабаре на нейтральній території – поза контролем держави.

Влаштуваючи *зібрання всіх мистецтв (Gesamtkunstwerke)*, дадаїсти поєднували теоретичні дискусії з танцями, музичні номери з читанням віршів, театральними скетчами, влаштовували вечірки і вистави, в яких брали участь Андре Бретон, Філіпп Супо, Поль Елюар, Луї Арагон, Ерік Саті, Жан Кокто, Макс Жакоб та інші (невдовзі ледь не всі вони перейдуть у табір сюрреалізму); відкриті до усіх нетрадиційних форм мистецтва, дадаїсти співробітничали з художниками, музикантами, вихованцями хореографічної школи Рудольфа Лабана [31, с. 66, 250]. «Поетичні читання, – пише Дж. Л. Стайн, – перетворювалися на рецитації газетних статей під акомпанемент дзвонів і калаталок» [16, с. 73].

Головний теоретичний постулат дада: *думка формується у роті*. Згодом від цього постулату народилася техніка *вимикання розуму й автоматичного письма*. Однак, попри оголошений *безлад*, «найпозитивнішою рисою дадаїзму, – зауважує Дж. Л. Стайн, – стала його глибокдумність», адже «цей мистецький рух вимагав від своїх послідовників чималих інтелектуальних зусиль для того, щоб подолати раціональний спосіб мислення» і прагнув, «*щоб випадковість керувала людською діяльністю*» [16, с. 74].

У царині театру головним нововведенням дадаїстів було створення *наддрами (Überdramen)*; термін цей у річищі пошуків нових *над – Über* (*надлюдина, надмаріонетка, надреалізм* – сюрреалізм) упровадив Іван Голль у назві однойменного маніфесту.

Основна ідея Голля – зміна місії театру, покликаною, на його думку, розкрити потаємну реальність і виявити таким чином всю повноту буття, закритого від нас раціоналізованим і конвенціональним способом існування.

Допомогти людині пробитися до надреального повинен театр, заснований на *законі маски*, котра й покликана виявити *надчуттєве* і зробити його доступним для нашого сприйняття. Але вияв ірреального – алогічний і абсурдний, з погляду здорового глузду, і ніяк не вкладається в рамки традиційного театру. *Закон маски* може бути реалізовано лише завдяки *наддрамі*, основними ознаками якої мусять стати *симультанність, гротеск,*



який носив назву Секс Дада [14, с. 156, 160–162]; іншим разом вони демонстрували скетч «Коробка сірників», у якому Філіпп Супо у масці і червоній краватці, виконуючи роль «Президента Республіки Ліберія», у супроводі найіменитіших дадаїстів увійшов до зали, здійснив огляд дадаїстських творів мистецтва, після чого нагородив кожного дадаїста свічкою, запалив її, загасив і поклав у кишеню; залишок сірників доброзичливий «президент» роздав присутнім [14, с. 258]; нарешті – чи не найпоказовіший перформанс дадаїстів, у якому здійснювалася обробка трупів холодною водою, навчання риби, щоб примусити її співати, гвалт за участю всіх присутніх, зізнання виконавців, що їм усе це набридло, оплески глядачів і апофеоз, в якому Синійоре піднімається на небо по телефону [14, с. 344].

Як згадував пізніше Тристан Тцара, «травнева маніфестація у [паризькому] театрі “Творчість”, у цьому сміливому закладі, керованому Люньє-По, продемонструвала *вітальність Дада*» [17, с. 79]. Далі Тцара згадує, як дванадцять тисяч парижан не змогли дістати квитки на презентацію (на кожне місце було троє претендентів); як найенергійніші представники публіки принесли з собою музичні інструменти, щоб заглушити виконавців; як з балконів опоненти розкидали антидадаїстичний памфлет; як у відповідь Супо назвав усіх присутніх ідіотами.

Що саме викликало обурення публіки?

Твори, якими навряд чи когось здивуєш сьогодні.

Приміром, сценка Поля Елюара, в якій після підняття завіси на сцену виходило двоє виконавців – один з листом у руках; вони зустрічалися у центрі сцени і вели діалог:

– Пошта в інший бік.

– Мене це не обходить!

– Прошу вибачити. Я побачив у вашій руці листа і подумав...

– Не треба думати. Треба знати.

Після цього виконавці залишали сцену.

З огляду на футуристичні *сценосинтези*, котрі вже виконувалися в Італії, нічого нового дада, здавалося, не пропонував. Крім загального настрою, отже, й жанру, котрий істотно відрізнявся від запропонованого футуристами.

Свою розповідь про злет і падіння дада Тцара завершує прикметною реплікою, в якій виявляється характерна для тодішнього мистецтва *залежність успіху від гучності скандалу*: «Великий скандал відбувся і на фестивалі Дада у залі Гаво. Вперше у світовій практиці глядачі кидали в нас

не лише яйця, качани капусти і монетки, а й біфштекси. Успіх був неймовірний» [17, с. 79–80]. Щодо кидання біфштексів, це, очевидно, й справді було новаторством. Однак не скандали, котрі у тодішній мистецькій атмосфері, починаючи від символістів і Андре Антуана, були не лише звичними, а й очікуваними, адже сприяли виробленню адреналіну не лише у виконавців, а й у глядачів. На це звертає увагу Мішель Сануйс, коли пише: «Гарно розуміючи, якого роду видовище на них чекає, глядачі наповнили кишені всяким непотребом <...>. Упродовж вечора залом літали морквини, ріпка, качани капусти, гнилі помідори й апельсини, яйця» [14, с. 162]. Отже, глядачі розуміли, що на них чекає, придбали квитки, підготувалися і взяли участь у веселій забаві, тобто у мистецькій акції. Їх цікавило не стільки те, що відбуватиметься на сцені, скільки те, що відбудеться *між* сценою і глядачем.

1917 року Гуго Балль, припустивши, що світ поділяється на дві частини – дадаїстську й антидадаїстську, – записав у Щоденнику: «Дивна історія: коли ми у Цюриху на Шпігелгассе влаштували кабаре, у той самий час прямо навпроти, в тому самому провулку, в будинку 6, жив не хто інший, як пан Ульянов-Ленін. Йому доводилося, очевидно, щовечора слухати нашу музику і тиради – не знаю, правда, чи слухав він їх із задоволенням і користю для себе. А коли ми біля вокзалу на Бангофштрассе відкривали галерею, росіяни від'їжджали до Петербурга робити революцію. *Можливо, дадаїзм символічно є протилежністю більшовизму?* Можливо, він протиставляє руйнуванню і точному розрахунку чисто донкіхотський бік світу, який не відповідає поставленій меті? Цікаво подивитися, що станеться там і що – тут» [6, с. 108].

Мабуть, саме із цікавості до того, чим усе це завершиться, на експерименти дадаїстів звернули увагу на початку 1920-х років і у Мистецькому об'єднанні «Березіль» – звісно, в тих межах, в яких дадаїзмом і анархізмом міг цікавитися державний театр. Про цей інтерес свідчить один із протоколів: «Дадаїзм: Справжній *анархізм*. Дадаїсти, не намагаються добиватись краси, руйнують усе – дуже потрібна штука. Нічогоки – російський дадаїзм. *Формалізм – не заперечення змісту*: він займається питанням, як зміст передати, – він може всякий зміст передати» [12, с. 318].

Обговорення перспектив дадаїзму в Україні вільно тривало навіть 1929 року, щоправда, діагноз був невтішний: «Та чи були взагалі будь-які теорії у дадаїзму? Основною його засадою, чи,

вірніше, лінією поведінки було всезаперечення. Саме воно й заміняло йому всі теоретичні постулати. Хоча й не можна заперечувати у дадаїстів певного зв'язку й спадковості від кубізму й футуризму, але фактично цей зв'язок був чисто зовнішній і мав характер тактичного опортунізму. Їх дещо зближувала лише певна спільність формальних прийомів. Андре Бретон, один із найвизначніших французьких дадаїстів, в одному зі своїх маніфестів з цього приводу пише таке: «Кубізм був малярською школою, футуризм – політичним рухом, а дадаїзм є певний стан духу. Ні протиставляти, ні порівнювати їх не слід» [13, с. 36]. Згадуючи, що 1922 року у Києві, у журналі «Семафор у майбутнє», друкувалися п'єси дадаїстів (Т. Цара та ін.), автор додає, що дадаїзм вичерпав себе як дитяча хвороба. До цього можна додати лише, що дадаїзм ніколи й не міг бути актуальним для одержавленого мистецтва.

1927 року студенти Паризької художньої школи влаштували геппенінг, під час якого втопили, згідно з традицією, зроблену ними ляльку дадаїзму у Сені; ще раніше так само вони втопили ляльок, котрі уособлювали кубізм і футуризм.

Однак чи й справді вичерпався на цьому дадаїзм і чи не передчасно його поховали у такий дивний спосіб? Чи не віродився він у геппенінгах і перформансах другої половини ХХ століття?

Можна довго блукати навколо значень, що їх висунув дадаїзм, проте головне гасло самих дадаїстів – «*Dada ne signifie rien*» – «*Дада не означає нічого*».

Однак *ніщо і нічого* – це також значення; і це значення, можливо, набагато повніше, ніж будь-яке інше.

Яке саме?

Можливо, це: «Коли я відкрив для себе принцип реді-мейд, – писав Марсель Дюшан у листі до Ганса Ріхтера, – я сподівався покласти кінець цьому карнавалові естетизму. Але неодадаїсти використовують реді-мейд, намагаючись відшукати в них естетичну вартість. Я запустив їм у фізіономію сушилку і пісуар – як провокацію, – а вони захоплюються їхньою естетичною красою» [15, с. 104].

Або інше: «Дада – необхідна ланка, що поєднує символізм із пізнішими інтелектуальними і мистецькими течіями» [14, с. 10]; це та сама ланка, якою був Іван Голль, один із фундаторів дадаїзму, котрий 1924 року вирішив заснувати так званий сюрреалістичний театр, де мав намір здійснювати постановки п'єс Аполлінера і Маяковського, і спільно з П. Альбером-Біро випустив

власний журнал «Сюрреалізм» [7, с. 67]. Згодом «нащадками дада стали молоді американські поети з їхніми геппенінгами» [14, с. 181], не кажучи вже про театр абсурду, в якому, «п'єси Йонеска, Беккета, Адамова, оминаючи сюрреалізм, походять безпосередньо від скетчів Тцара, Бретона, Рібемон-Дессеня і Вітрака» [14, с. 400]. Не випадково театральні і паратеатральні досліди другої половини ХХ століття спонукали критику до низки визначень на кшталт *нео-дада*, котрі вживаються у зв'язку з творчістю Джона Кейджа, Джоржа Маціюнаса, Боба Вілсона та інших митців. (Приміром, Маціюнас у «Дванадцяти фортепіанних композиціях, присвячених Нам Джун Пайкові» пропонував такий сценарій: Щоб вантажники вивезли на сцену фортепіано. Налаштували його. Помаранчевою фарбою зафарбували його. Використовуючи палицю завдовжки в клавіатуру, натиснути всі клавіші одночасно. Помістити собаку або кішку (або обох) всередину піаніно і зіграти щось із творів Шопена. Потягнути три високі струни ключем для настроювання, доки вони не порвуться. Помістити один рояль на інший (один може бути менший). Поставити фортепіано догори дригом і поставити на нього вазу з квітами. Намалювати фортепіано, щоб глядачі могли побачити картину. Написати «Фортепіанна композиція № 10» і показати глядачам. Вимити фортепіано, відполірувати його воском до блиску. Завершити урочистим виносом фортепіано зі сцени).

Впродовж свого короткого життя дадаїзм провокував критику з усіх боків – причому, критику навіть більшу, ніж ту, що спрямовувалася проти футуризму. Так, Адольф Гітлер у «Моїй боротьбі» писав, що саме *дадаїзм і кубізм – це офіційна концепція більшовизму*, і застерігав своїх співгромадян від духовного зубожіння під впливом *дегенеративного мистецтва*: «Років десь із шістьдесят тому такі речі, як виставка переживань дадаїстів, була би абсолютно немислимою. У ті часи організаторів подібної виставки просто відправили би до божевільні. Однак сьогодні такі суб'єкти навіть очолюють ціле мистецьке товариство. Років десь із шістьдесят тому така чума не могла б виникнути, бо громадська думка цього не визнала б, а держава негайно б ужила заходів. Керівники держави зобов'язані боротися проти того, щоб божевільні впливали на духовне життя цілого народу. Надати свободу такому мистецтву означає грати долею народу. Той день, коли такого роду мистецтво знайшло б собі широке визнання, став би фатальним днем для всього людства. У цей день можна було би сказати, що замість прогресу розумового

розвитку людства почався його регрес. Всі страшні наслідки такого розвитку важко собі навіть уявити» [29, с. 353–354].

Не випадково Гуго Балль згадав у своєму щоденнику пана Ульянова-Леніна, так само як не випадково вшанував дадаїстів своєю згадкою сам фіюер. Адже коротка, здавалося б, історія дадаїзму – це не лише *тест на толерантність і готовність до розуміння іншого*, а й привід для роздумів про можливість існування авангардового мистецтва, а не його симулякру, під патронатом держави. А сьогодні, коли ми відзначаємо століття від народження дадаїзму, отже, й сучасного театру, це ще й нагода замислитись про те, яким різноманітним може бути мистецтво театру. Якщо, звісно, ми успішно пройшли тест на толерантність.

<sup>1</sup> Альманах ДАДА / под. ред. Р. Хюльзенбека. – М. : Гилея, 2000.

<sup>2</sup> Аппиньянези Л. Кабаре / Лиза Аппиньянези ; пер. с англ. – М. : Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>3</sup> Балль Г. Кабаре «Вольтер» // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне : Тексты, иллюстрации, документы ; [отв. ред. Клаус Шуман]. – М. : Республика, 2001 (серия «Авангард и авангардисты»).

<sup>4</sup> Балль Г. Психологический театр // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне ...

<sup>5</sup> Балль Г. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М. : Изд. группа «Прогресс», 1986.

<sup>6</sup> Балль Г. Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне ...

<sup>7</sup> Гальцова Е. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма / Е. Гальцова. – М. : Издат. центр Российского гос. университета, 2012.

<sup>8</sup> Голль И. Сверхдрама // Как всегда — об авангарде : Антология французского театрального авангарда ; [пер. с фр., сост., вст. ст., коммент. С. А. Исаева]. – М. : ТПФ «Союзтеатр», изд-во «Гитис», 1992.

<sup>9</sup> Хюльзенбек Р. Первая ДАДА-речь в Германии // М. Сануйе. Дада в Париже ; [пер. с фр.]. – М. : «Ладомир», 1999.

<sup>10</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. – М. : Республика, 2001.

<sup>11</sup> Карелин А. Государство и анархисты / А. Карелин. – М. : [Бунтарь], 1918.

<sup>12</sup> Протокол № 13 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 25.12.1924 // Курбас Лесь. Філософія театру ; [упор. М. Лабінський] / Лесь Курбас. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.

<sup>13</sup> Ромов С. Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова генерація. – 1929. – № 9.

<sup>14</sup> Сануйе М. Дада в Париже / Мішель Сануйе. – М. : «Ладомир», 1999.

<sup>15</sup> Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: В преддверии запердельного ; [пер. с англ. Дубина С. Б.] / Філіпп Серс. – М. : Прогресс-Традиция, 2004.

<sup>16</sup> Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : В 3 кн. / Джон Стайн. – Львів : Націон. університет ім. І. Франка, 2003. – Кн. 2 : Символізм, сюрреалізм і абсурд.

<sup>17</sup> Тцара Т. Воспоминания о дадаизме // Тристан Тцара. Газовое сердце: Три ДАДАдрамы. – частное интернет-издательство Salamandra P.V.V. (Россия), 2012.

<sup>18</sup> Тцара Т. Газовое сердце // Т. Тцара. Газовое сердце : Три ДАДАдрамы. – Salamandra P.V.V., 2012.

<sup>19</sup> Тцара Т. Манифест ДАДА // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне...

<sup>20</sup> Ундо А. Импертинентизм: Манифест // М. Сануйе. Дада в Париже. – М. : «Ладомир», 1999.

<sup>21</sup> Хаусман Р. Клуб ДАДА // М. Сануйе. Дада в Париже...

<sup>22</sup> Хюльзенбек Р. Заметка наблюдавшего // Альманах ДАДА. – М. : Гилея, 2000.

<sup>23</sup> Чирков О. Бертольт Брехт : Життя і творчість / О. Чирков – К. : Дніпро, 1981.

<sup>24</sup> Эслин М. Театр абсурда / М. Эслин ; [пер. с англ., вст. ст., коммент., указ. имен – Г. В. Коваленко]. – СПб. : Изд-во «Балтийские сезоны», 2010.

<sup>25</sup> Ball H. A Nativity Play // Dada performance / Ed. by Mel Gordon. – N. Y., 1987.

<sup>26</sup> Ball H. Gadjı Beri Bimba // Dada performance / Ed. by Mel Gordon. – N. Y., 1987.

<sup>27</sup> Codrescu A. The Posthuman Dada Guide. Tzara & Lenin play Chess. – Princeton University Press, 2009.

<sup>28</sup> Dada culture: Critical texts an the avant-garde / Ed. by Daffyd Jones. – Amsterdam; New York, 2006.

<sup>29</sup> Hitler A. Mein Kampf. Complete and Unabridged Fully Annotated. – N. Y., 1941.

<sup>30</sup> Hopkins D. Dada and Surrealism: A Very Short Introduction. – Oxford University Press, 2004.

<sup>31</sup> Richter H. Activism, Modernism, and the Avant-garde. – Massachusetts; London, 1998.

<sup>32</sup> Tzara T. The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine // // Dada performance / Ed. by Mel Gordon.



## ПЕРШІ ТЕАТРАЛЬНІ ТРУПИ В ГАЛИЧИНІ

*У статті розглянуто історію та специфіку появи перших театральних труп у Галичині до моменту формування державного привілейованого театру у Львові.*

**Ключові слова:** театральна трупа, амфітеатр, антреприза, палацовий театр.

*В статье рассмотрена история и специфика появления первых театральных трупп в Галичине до момента формирования государственного привилегированного театра во Львове.*

**Ключевые слова:** театральная труппа, амфитеатр, антреприза,

*The article discusses the history and the specific appearance of the first theater companies in Galicia until the formation state privileged theater in Lviv.*

**Keywords:** theatrical troupe, an amphitheater, enterprise,

В історії українських театрознавчих досліджень театральна Галичина завжди посідала важливе місце. Полікультурна, багата різноманітними національними традиціями західна українська земля століттями витворювала власний театральний код, специфічні пагони якого переплітались у діяльності всіх аматорських та професійних колективів, котрі діяли на території краю. Практично кожне етнічне, станове, освітнє чи навіть духовне середовище Галичини, формуючи свої «правила гри», побудовані на чи то національних, чи то релігійно-естетичних та політичних засадах, несамохіть формували унікальну систему під назвою «галицька театральна культура».

Одним із фундаментальних складників театральної культури є наявність «внутрішнього ринку», сповненого конкуренції, – «чесної» та «нечесної» гри учасників процесу у боротьбі за державні привілеї та популярність серед народу. Наявність конкуренції ніколи не було проблемою для Галичини, адже територію краю, а особливо його столицю регулярно відвідували різноманітні театральні трупи.

Існує вкрай мало згадок істориків та очевидців про перші мандрівні театральні трупи, які діяли на теренах Західної України до приходу австрійців. Складно простежити, звідки з'являються такі колективи – чи були вони галицького походження, чи може прибували з довколишніх земель. Відомо, що у 1754–1767 роках граф Вацлав Жевуський радо

приймав у Підгорецькому замку на Львівщині «акторські дружини», пропонуючи їм для репертуару свої п'єси. Підтвердженням того, що ці дружини графові не належали, була власна «домашня» трупа В. Жевуського, яку він особисто виховував. Якуб Словацький – дідусь поета Юлія Словацького – був слугою в Підгірцях. У його службовому контракті було записано: «пильність і виразність особливо у рецитації трагедії й комедії»<sup>1</sup>. Домашній театр В. Жевуського, як і чимало «палацових» театрів, складався здебільшого зі слуг та місцевих селян. Разом з ними на приватній сцені виступали також запрошені професійні актори з Німеччини, Італії чи Франції. В Слуцьку, при дворі Ієроніма Радзивілла, у 1756 році був закладений контракт із німецьким комедіантом Єнджеєм Путцом (Putz) і його нареченою – акторкою Гітц (Gietz), згідно з яким вони отримували двадцять дукатів на рік. У 1758 р. подібний контракт було укладено із метром балету Максиміліаном Допре, якому належала виплата 170 дукатів на рік<sup>2</sup>. Як бачимо, мода на «домашній» театр формувала попит серед доволі вузького аристократичного кола суспільства. Найважче ж завдання стояло перед тими мандрівними «комедіантами», які прагнули завоювати популярність серед простого народу. Адже ще однією рівнозначно важливою складовою «театрального ринку» є споживач, рівень готовності якого до рецепції продукту і визначає тривалість існування останнього. У випадку з театром усі зрушення починалися з міста.

Князь Адам Чарторийський, великий шанувальник сцени, згадував у своїх мемуарах про спробу утворити в Варшаві перший стаціонарний театр: «Позбирано на акторів людей, які найменшого поняття про це мистецтво не мали, але яке стало згодом їх основним заняттям»<sup>3</sup>. Далі автор у кількох словах дає характеристику способу, в який ці люди ставали акторами: «Упродовж часу, який переходить міру будь-якої уяви, вивчилися зібрані в дружину люди на акторів із незвичайно глибокими талантами»<sup>4</sup>. Формування акторських навичок було улюбленим «хобі» високопоставленого князя, який «спроваджував до свого дому акторок та балерин, сам їх одягав за кулісами, кроки і рухи укладав, і так через себе навчених на публічну сцену виступати дозволяв»<sup>5</sup>. Іншої думки про цих «випадкових артистів» був театральний діяч Войцех Богуславський, який у своїх спогадах називає їх слабкими акторами, «між якими один лише вартий згадки завдяки правдивому своєму від природи комічному таланту – Швезавські»<sup>6</sup>. Після кількарізного розпаду театру в Варшаві, внаслідок невмілого керівництва магнатів, які в разі фінансових труднощів, при складній політичній ситуації чи змінах у особистому житті покидали своє театральне «дитя» на вирок долі, всі ті новоспечені актори роз'їжджались «на хліби» по довколишніх місцях. Першим серед таких місць завжди була Галичина і особливо її столиця.

Те, що Львів наприкінці XVIII століття став буремним місцем зустрічі багатьох мистецьких сил, було наслідком політичної ситуації. Одні сили, здебільшого поляки, тікали до міста з відібраних Російською імперією земель – внаслідок почергових поділів Речі Посполитої. На дев'яносто двох тисячах кілометрів анексованої території регулярно вибухали збройні повстання, таємні змови і перевороти. Польські актори, які тікали з Варшави від жорсткої політики російської влади<sup>7</sup> до порівняно «м'якої і толерантної влади австрійського уряду»<sup>8</sup>, щоразу намагалися побудувати у Львові постійний народний театр, який став би одним із базових стовпів підтримки їх національної ідентичності. Інші мистецькі сили приїжджали до Галичини з різноманітних частин австрійських земель та князівств. Вони прагнули стати першовідкривачами західноєвропейської театральної традиції у новоприєднаному краї і – що не менш важливо – добре на цьому заробити.

У перехідному періоді з 1774-го (перші відомості про появу акторів) по 1789 рік (заснування державного королівського міського театру) у Львів щонайменше вісімнадцять разів приїжджа-

ли різноманітні театральні трупи і підприємства. Переважна більшість з них планувала залишитись у місті надовго, дехто навіть пропонував міській владі проект побудови міського театру, однак ніхто не протримався довше, ніж чотири сезони. Причина такого процесу полягала не лише в соціальних чи мистецьких чинниках. Перші відомі сьогодні актори, які приїхали до Галичини після її приєднання, були високопрофесійними людьми і знали добре театральну справу. Віденські гастролери Прайффальк (Preinfalk), Кобервайн (Koberwein) і Гельман (Hellmann)<sup>9</sup> планували заснувати у Львові постійний театр<sup>10</sup>, але вже за кілька місяців повернулись до австрійської столиці. З одного боку, вони не знайшли очікуваної підтримки у губернатора та місцевих чиновників, не налаштованих фінансувати театр. З іншого – столичні артисти зіштовхнулись з мовним та психологічним бар'єром, що проліг між ними та мешканцями Львова. У перше десятиліття панування австрійської монархії на галицьких землях кількість людей, які знали німецьку, була настільки мізерною, що на чиновницькі посади та місце секретаря, брали будь-кого, хто хоча б трохи володів офіційною державною мовою<sup>11</sup>. Водночас переважна більшість платоспроможного населення було польським, а поляки ще довго не могли пробачити австрійцям поразки своєї державності. Потрібно було кілька років для того, аби зняти загальну суспільну напругу і перейти до культурного діалогу.

Імператриця Марія-Терезія та її син Йосиф II, на відміну від попередньої польської влади на Галичині, добре розуміли, яку роль відіграє театр у суспільному баченні держави. Дуже швидко після входження нового коронного краю до складу імперії у віденських кабінетах заговорили про потребу створити у Львові постійний театр. Вирішення цього питання короновані особи доручили відповідальним, на їхню думку, особам: 22 жовтня 1777 року на аудієнції у Марії-Терезії тогочасний губернатор Галичини граф Гайнріх Ауершперг обговорював з імператрицею необхідність появи міського театру у Львові<sup>12</sup>. Однак вже через шість років стало очевидно, що, крім популістських заяв, місцева аристократія не здатна на дієві рішення: грошей на побудову нової театральної будівлі так і не знайшлося, а приватні пропозиції від різноманітних антрепренерів не відповідали візії Відня. І знову державна ініціатива не забарилася. Декретом від 12 вересня 1783 року імператор Йосиф II дарував місту площу Каструм, утворену на місці вщент зруйнованого на той час Низького Замку<sup>13</sup>, з дозволом

будівництва там театру та редутової зали. Підприємцеві, який погодився б на умови декрету, передбачались особливі привілеї та довгострокове звільнення від податку<sup>14</sup>. Цього разу відповідальність улаштування справи поклали на місто. Останнє своєю чергою оголосило конкурс на доволі привабливий проект побудови театру і навіть вирішило продати залишки старих оборонних мурів під будівельний матеріал. Однак це не принесло бажаного результату, оскільки заробіток з продажу склав всього 810 флоринів<sup>15</sup>, а достойний претендент на керівництво проектом так і не з'явився. Безпорадність обох складових адміністративного скелету імперії – аристократії та місцевих чиновників – спричинилася до того, що лише втручання Йосифа II і його особиста воля таки створили у столиці Галичини театр дали у 1789 році довгоочікуваний результат, після дванадцяти років невдалих експериментів його підлеглих.

До появи постійного театру, у 1770-х роках, театральні вистави різноманітних мандрівних труп, які приїжджали до столиці Галичини, грали в «дерев'яній буді»<sup>16</sup>. Ф. Краттер у своїх «Листах...»<sup>17</sup> називає це місце хижею: «Театр – це неширока дерев'яна хижа, яка окрім того ще й небезпечна, адже їй загрожує обвал з обох боків. Але всупереч цьому люди мусять туди ходити. Вона вміщує загалом так багато людей, що за мудрої дирекції, де б кожна вистава хоча б наполовину людьми наповнена була, могла б приносити хороший дохід»<sup>18</sup>. Однак розміщувалась буда практично у самому серці міста – на другій половині розділеної єзуїтською брамою площі св. Духа (сьогоденна площа Івана Підкови у Львові). Перша і більша частина площі належала костелу єзуїтів. Буда мала окремий поділ на яруси та ложі, а також партерну частину з галереєю<sup>19</sup>. У 1783 році це фактично перше спеціальне «театральне місце» у Львові розібрали<sup>20</sup>, а його стан був красномовним свідченням того, який щабель займав театр на сходах суспільного життя галицької столиці. З одного боку, мешканці міста не особливо дбали за якісний вигляд «буди» (вже сама ця народна назва має символічний зміст), а з іншого – вони бажали, аби ця «буда-театр» постійно була під рукою.

Водночас театральні підприємства, які давали вистави в «буді», своїм професійним рівнем залишали у багатьох творчих аспектах бажати кращого. Наприклад, 1776 року у Львові на кілька місяців з'явилося «драматичне товариство такого собі Гюттерсдорфа»<sup>21</sup>. Сучасник і глядач постанов цього театального колективу Ф. Краттер писав:

«Підприємець на ім'я Гюттерсдорф, який ніколи не виступав на сцені, вправно керував Театром Маріонеток, але його голова ніколи не була настільки кмітлива і не мала критичного мислення, щоб він знав, як відрізнити добрі п'єси від поганих, тому своїм короткозорим поглядом він може недогледіти і зовнішні прояви, і внутрішні зв'язки нашого театру. Він ніколи на сцені не був, чи-то впродовж підбору п'єси, чи під час розподілення ролей, чи перекладу для смаку публіки; чудово-таки було б знати підприємцеві свої обов'язки, коли це знадобиться»<sup>22</sup>. Дослідник Є. Гот пише, що, незважаючи ні на що, Ф. А. Гюттерсдорф регулярно перебував у Львові завдяки прихильній підтримці графа Бріджідо – губернатора Галичини і великого любителя музичних постанов<sup>23</sup>, якими прославилась ця австрійська трупа. Він також називає його вправним сміливим актором, але «трохи нерозважливим імпресаріо, відомим передусім як постановник балетів та дитячих пантомім»<sup>24</sup>.

Звідтоді Ф. А. Гюттерсдорф регулярно з'являвся у місті до 1785 року. Саме підтримка з боку влади у обличчі графа Бріджідо допомагала йому перебувати «на плаву», однак навіть зовнішні дотації не рятували від злиднів. Пересічних міщан, на відміну від високопоставленого графа, не влаштовувала якість постанов Ф. А. Гюттерсдорфа. Вистави його зазвичай збирали лише половину зали, а доходи були настільки малі, що актори трупи часто голодували через невплату зарплати<sup>25</sup>.

Конкуренцію театральним антрепризам у боротьбі за глядача та дохід становили різноманітні циркові колективи. Свідчить про це афіша, яка запрошує на акробатично-магічне видовище, що відбулось у місті Львові приблизно у 1770–1780 роках. Вже сам перелік ефектних та видовищних «штук», рекламованих в афіші, свідчив про намагання залучити до дійства якомога більшу кількість глядачів та охочих ловити витрішки. Програма аносувала «комедію від славного Ангельчика з ново винайденими штуками, які спектаторові великі справляють враження. 1. Буде на дроті різні штуки доти небачені показувати. 2. Потім на лінії буде особливі штуки показувати. 3. Наступить далі Пантоміма під назвою «Слуги на випробуванні, або Хитрий Арлекін», що дуже смішно буде. 4. Потім буде механічний феєрверк, який презентуватиме сад Версаль, винайдений славним Павлом Германом. 5. Показуватись буде підпалення столу у 19 відмінах вогню. 6. Потім буде бачене на верхній частині Театрум небесне склепіння, зорями оздоблене, які в золотий дощ змінюються і цілий Театрум вогнем прикриють спадаючим не-

мов блискавками і громами. 7. Буде показуватись механічна штука під назвою «Біг сонця» у п'яти змінах вогню. 8. Покажеться японське дерево у 6 відмінах вогню. 9. Буде також атака з великим тріскотом воєнним у різних відмінах вогню. Вище згаданий сад під назвою Версаль показаний буде в 6 відмінах вогню, який різними деревами і фонтанами оздоблений буде. Винахідник завжди при показі цього додаткові оплати отримує»<sup>26</sup>. Показ усіх цих «штук» відбувався у Гетьманській кам'яниці<sup>27</sup> о п'ятій годині пополудні. Першорядні місця коштували 4 злотих, другі по 2 злотих, треті по 1 злотому. Припускаємо, що такі постави були не поодиноким явищем з театального життя Галичини, попри те, що відомості про наступні магічно-циркові та акробатичні трупи з'являються аж у 1803 році.

У липні 1780 року з Варшави до Львова таємно втекли троє найвідоміших столичних акторів – подружжя Трусколяцьких та Казимир Овшінський. Завдяки підтримці місцевої шляхти вони зуміли відновити покинутий амфітеатр у саду князів Яблоновських, який містився тоді на околицях галицької столиці (нині район пл. Петрушевича – *Н. Т.*), і давали там вистави. Невдовзі до них присєдналися ще кілька митців, разом з якими Трусколяцкі вирішили заснувати постійний польський театр у місті. Міське населення Львова було надзвичайно багатим на культурні та етнічні середовища. Більші з них, такі як польське, українське, єврейське чи вірменське, намагалися сформувати за допомогою театру «своє середовище впливу». Незважаючи на те, що численністю польська шляхта перевершувала австрійську у кілька разів, Трусколяцкі протримались у місті три сезони – до листопада 1783 року і з боргом у розмірі 95 дукатів<sup>28</sup> повернулися до Варшави. Цей випадок яскраво свідчить про те що навіть високий рівень майстерності та, здавалося б, великі потужності середовища виявились недостатньою основою для тривалого існування сцени. Водночас наявність одразу кількох антреприз у місті викликала і конкуренцію, і пожвавлений театральних рух у місті.

У 1781 році до міста прибула австрійська трупа під керівництвом якогось Андраша (*Andrascha*). Невдовзі ця трупа виїхала геть зі Львова, оскільки не мала постійного місця для показу вистав, а місцева влада не задовольнила їх прохання щодо переобладнання єзуїтського колегіуму під театр<sup>29</sup>.

Влітку 1782 року у Львові перебувало одразу чотири театральні трупи. Дві з них склалися в основі з польських акторів: подружжя Труско-

ляцьких, які давали вистави у місті ще з 1780 року, та антреприза Матеуша Вітковського, що прибула з міста Кракова<sup>30</sup>. Інші дві трупи були німецькомовними, проте їх національних склад відображав полікультурну мапу всієї австрійської імперії. Це були антреприза Ф. А. Гюттерсдорфа, запрошеного губернатором Бріджідо, та антреприза Йосифа Гюльвердінга – найбільшого суперника Ф. А. Гюттерсдорфа в цей час. Така велика кількість колективів на одну галицьку столицю призвела до «гри на виживання», де перемогу отримували найсильніші. Першою розпалася польська трупа М. Вітовського, не протримавшись і кількох місяців. За нею після тривалої боротьби здався Й. Гюльвердінг.

Йосиф Гюльвердінг – потомок давнього акторського роду, дідусь якого Йоган Баптіст Гюльвердінг був спілником Йосифа Страніцького у створенні образу Гансвурста на сцені Віденських театрів. Однак славетна історія роду Гюльвердінга не мала жодного значення для місцевої влади Львова, яка багато років була прихильна до антрепризи його співвітчизника. Наприклад, тривалий час йому не давали дозволу грати у приміщенні «буди», в якому виступала трупа Ф. А. Гюттерсдорфа, навіть тоді коли останній не давав вистав<sup>31</sup>. Тоді Й. Гюльвердінг вирішив обійти цю заборону й побудувати свій театр у місті, проте і ця ініціатива була відхилена міською управою<sup>32</sup>. Не витримавши конкуренції, Й. Гюльвердінг 30 вересня 1783 року дав останню виставу – трагедію Клінгера «Близнюки, або Братовбивство»<sup>33</sup> – і поїхав геть. А через два місяці місто покинули і Трусколяцкі.

Ф. А. Гюттерсдорф недовго насолоджувався одноосібним пануванням у місті, адже на заміну одним проблемам одразу ж з'являлись інші. 16 травня 1784 року відбулось урочисте відкриття університету у Львові. Закритий у 1773 році внаслідок розпуску ордену єзуїтів, при якому заклад раніше функціонував, із приходом австрійської влади ряд його підрозділів став основою для Йосифінського університету у Львові<sup>34</sup>. До дня відкриття було приурочено прем'єру трагедії «Двоє друзів», авторства професора університету Зенмарка, написану «за мотивами сюжету римлян Адельсона і Сальвіні»<sup>35</sup>. У цій прем'єрі Ф. Краттер критикує все: і «убогу поставу, яка мала неймовірно негативний вплив на мою нервову систему»<sup>36</sup>, і «неприємно заплутану канву сюжету»<sup>37</sup>. Причини такої різкої реакції автор знаходить у невдалій дирекції театру, а саме у характерних якостях керівника. Справи Ф. А. Гюттерсдорфа справді

йшли не найкраще, адже коли весною 1785 року до міста знову приїжджає Й. Гюльвердінг, він знаходить трупу свого зятого суперника у доволі складному фінансовому становищі. Аби врятувати антрепризу, Ф. А. Гюттерсдорф погоджується на злиття з Й. Гюльвердінгом. Проте новостворений театр не мав очікуваного успіху, актори один за одним покидали місто, і наприкінці року австрійські постанови взагалі перестали показувати<sup>38</sup>.

Згодом віденська газета за липень 1792 року напише, що підприємство Франца Антона Гюттерсдорфа та його дружини Барбари Гюттерсдорф збанкрутувало через велику кількість боргів та судових позовів, спричинених ними<sup>39</sup>.

У 1786 році до Львова приїжджає трупа Андрія Межинського, молодого підприємця, який до 1784 року виступав як актор трупи В. Богуславського у Варшаві. Особливість цього колективу полягала в тому, що, окрім самого директора, його дружини і брата, основу її становили семеро хлопців. Це були діти. Задум полягав у тому, аби запропонувати місцевому глядачеві покази комедій та опер у виконанні дітей. Відомості про цю подію отримуємо завдяки проханню А. Межинського до Люблінського магістрату отримати паспорти і свідоцтва для своєї трупи, адже саме у Любліні перебував останні два роки актор<sup>40</sup>. Жодних відомостей про особливості перебування цього колективу у Львові не знайдено.

Наприкінці літа 1787 року на зміну австрійським підприємцям у місто приїхав італієць Тоскані, який раніше був співдиректором театру у князівстві Зондерхаузен (нині це частина Тюрингії – федеративного округу центральної Німеччини)<sup>41</sup>. Цього ж року проїздом із Дубна гастролювали у Львові актори А. Межинського, які повертались до постійного місця свого перебування – Любліна. Антреприза ця мала успіх у столиці Галичини, адже взимку 1787–1788 року вони повертаються і дають свої вистави аж до Різдва 1789 року<sup>42</sup>. На зміну цій трупі у місто приїжджає група акторів із Вільна. Проїздом із Дубна, в другій половині січня, завітав у місто відомий польський театральний діяч В. Богуславський. Його вистави відвідувало чимало глядачів, які приїхали у місто на зимові редути. Заклавши з Тоскані угоду про показ кількох вистав на одній сцені за умови сплати  $\frac{1}{3}$  доходу, В. Богуславський успішно пробув у Львові до кінця лютого 1789 року.

Жодній із приїжджих театральних труп було не до снаги самостійно провадити театр у місті. Навіть заручившись підтримкою місцевих меценатів чи окремих суспільних кіл, вони не ви-

тримували довше ніж кілька сезонів. Проте діяльність цих антреприз стала підготовчою платформою для формування попиту на театральні видовища у місті. Постійний театр потребував постійної дотації, яку суспільство наприкінці XVIII – початку XIX століття гарантувати іще не могло. Лише після того, як цар Йосиф II особисто забажав вивести ідею міського театру у Львові на новий рівень, справа зрушила з місця. Під час перебування у Будапешті він направив звітти до столиці Галичини трупу актора та антрепренера Генріха Франца Булли, якому були обіцяні і кошти, і нове приміщення для театру, і дозвіл на прибудову редутової зали. Перевівши статус львівської сцени у кардинально відмінну позицію державної інституції австрійський імператор започаткував нову еру театральної культури Галичини, рампи якої засвітилися 6 грудня 1789 року у стінах нового Львівського Королівського Міського театру (Lemberger König Städtischen Theater).

<sup>1</sup> Windakiewicz S. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej / S. Windakiewicz. – Kraków, 1921. – S. 81.

<sup>2</sup> Там само. – S. 85.

<sup>3</sup> Czartoryski A. Myśl o pismach polskich / A. Czartoryski. – Wilno, 1801. – S. 68–69.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Bernacki L. Teatr Stanisława Augusta / L. Bernacki. – Warszawa, 1924. – S. 5.

<sup>6</sup> Bogusławski W. Dzieje teatru Narodowego / W. Bogusławski. – Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe : Warszawa, 1965. – S. 2.

<sup>7</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. – Kraków, 1971. – S. 61–62.

<sup>8</sup> Ochocki J. D. Pamiętniki... / J. D. Ochocki. – Wyd. przez Kraszewskiego J. I. : Wilno, 1857. – T. 3. – S. 63.

<sup>9</sup> Славними цих людей можна назвати завдяки некрологам у найбільшій віденській газеті Wiener Zeitung, яка розміщувала списки лише відомих покійників. Наприклад, у одному з таких списків, у розділі «Померлі за межами Відня», знаходимо відомості про смерть «Пана Прайнфалька, актора привілейованого німецького театру», який помер 3 лютого 1776 року, у віці 48 років. (Wiener Zeitung – 3 Februar, 1776. – № 10. – S. 8).

<sup>10</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. – Kraków, 1971. – S. 321.

<sup>11</sup> Charewiczowa Ł. Lwów w odnowie 1766–1769 / Ł. Charewiczowa // Studia Lwowskie. – Lwów, 1932. – S. 113.

<sup>12</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. – Kraków, 1971. – S. 15–16.

<sup>13</sup> Сьогодні на місці площі розташовані Національний музей ім. Андрія Шептицького, Національний театр ім. Марії Заньковецької та площа мистецького вернісажу.

<sup>14</sup> Ямаш Ю. В. Архітектура театрів Львова (кінець XVIII ст. — перша пол. XIX ст.) / Ю. Ямаш. — Львів: вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 29.

<sup>15</sup> Там само. — С. 30.

<sup>16</sup> Schnür-Peplowski S. Z przeszłości Galicji (1772–1862) / S. Schnür-Peplowski. — Lwów, 1895. — S. 69.

<sup>17</sup> У час коли Франц Краттер опублікував свої «Листи...» про Галичину, він був молодим вільним поетом, драматургом та письменником. Писав романи, драматичні п'єси, статистичну інформацію, наляштовуючи проти себе відвертими, часом нахабними висловлюваннями весь католицький клір у місті, що згодом завадить йому у зрілому віці обійняти керівництво кафедрою політичних зв'язків на правничому факультеті Львівського університету. Зазнавши фіаско у академічній спільноті, Ф. Краттер волею долі стане керівником міського театру у далекому 1819 році. Щодо драматургічної діяльності найвідомішою його п'єсою стане «Дівча із Марієнбурга», написаною приблизно у часі виходу «Листів...». П'єса доволі довго йтиме на сцені як австрійських, так і польських театрів.

<sup>18</sup> Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Staatistik und Menschenkenntnis. — Leipzig, 1786. — S. 99.

<sup>19</sup> Ямаш Ю. В. Архітектура театрів Львова (кінець XVIII ст. — перша пол. XIX ст.) / Ю. Ямаш. Львів: вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 32.

<sup>20</sup> Там само. — С. 32.

<sup>21</sup> Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Staatistik und Menschenkenntnis. — Leipzig, 1786. — S. 15.

<sup>22</sup> Там само — С. 96–97.

<sup>23</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. — Kraków, 1971. — S. 21.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Staatistik und Menschenkenntnis. — Leipzig, 1786. — S. 97–98.

<sup>26</sup> Schnür-Peplowski S. Teatr Polski we Lwowie, 1780-1881 / S. Schnür-Peplowski. — Lwów, 1889. — S. 9.

<sup>27</sup> Гетьманська кам'яниця на львівському Ринку була збудована у 1580 році для грецького купця Костянтина Корнякта. Пізніше нею володів Я. Собеський, а після його смерті — король Ян Собеський III, який перебудував її на палацову резиденцію. Сьогодні тут (пл. Ринок, 6) розміщено експозицію Львівського історичного музею, а сама будівля більш відома як Італійський дворик у Львові.

<sup>28</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. — Kraków, 1971. — S. 20.

<sup>29</sup> Там само. — С. 17.

<sup>30</sup> Там само. — С. 20.

<sup>31</sup> Там само. — С. 22.

<sup>32</sup> Fritz J. Kłopoty teatralne Lwowa / J. Fritz // Studia Lwowskie : Lwów, 1932. — S. 199–200.

<sup>33</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. — Kraków, 1971. — S. 23.

<sup>34</sup> Сьогодні — Львівський національний університет імені Івана Франка.

<sup>35</sup> Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beitrag zur Staatistik und Menschenkenntnis. — Leipzig, 1786. — S. 95.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Там само — С. 96.

<sup>38</sup> Fritz J. Kłopoty teatralne Lwowa / J. Fritz // Studia Lwowskie. — Lwów, 1932. — S. 203.

<sup>39</sup> Wiener Zeitung. — 7 Juli, 1792. — № 54. — S. 34.

<sup>40</sup> Riabinin J. Teatr i zabawy w Lublinie za Stanisława Augusta Poniatowskiego // Głos Lubelski. — Lublin, 1932. — N.117 — S. 4.

<sup>41</sup> Got J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1795–1799 / J. Got. — Kraków, 1971. — S. 28.

<sup>42</sup> Там само.

## ДРАМА ЮЗЕФА КОЖЕНЬОВСЬКОГО В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

*У статті вперше досліджується сценічне втілення п'єси класика польської драматургії Ю. Коженевського «Карпатські горці», яка у 1890 році була поставлена на сцені Товариства українських митців П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого. П'єса йшла у переробці актриси С. Тобілевич під назвою «Гуцули». У головних ролях виступили П. Саксаганський та Л. Ліницька.*

**Ключові слова:** класик польської драматургії, корифеї українського театру, романтична драма, сценічна дія, перспектива ролі, акторський ансамбль.

*В статье впервые исследуется сценическое воплощение пьесы классика польской драматургии Ю. Коженевского «Карпатские горы», которая в 1890 году была поставлена на сцене Товарищества украинских актеров П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого. Драма шла в переработке артистки С. Тобилевич под названием «Гуцулы». В главных ролях выступили П. Саксаганский и Л. Линицкая.*

**Ключевые слова:** классик польской драматургии, корифеи украинского театра, романтическая драма, сценическое действие, перспектива роли, актерский ансамбль.

*The article first examines staging of play of classic Polish dramaturge J. Korzeniowski «Carpathian Highlanders», which in 1890 was put on the stage of the company of Ukrainian artists P. Saksahanskyi and I. Karpenko-Karyi. The play was in the remaking by actress S. Tobilevyeh under the name of «Hutsuls». The main parts were played by famous actors P. Saksahanskyi and L. Linytska.*

**Keywords:** classic Polish dramaturge, leading figures of the Ukrainian theater, romantic drama, stage performance, perspective of role, ensemble of actors.

Французька мелодрама романтиків В. Гюго, А. Дюма, як і багатьох інших європейських письменників, триумфально обійшла сцени всіх світових театрів. На українській сцені вона знаходила свої відображення у перероблених варіантах (адже переклади п'єс з іноземних мов російським царським урядом в Україні були заборонені. – Л. О.). Тому з метою розширення репертуарного діапазону театри намагалися не перекладати, а переробляти твори зарубіжної драматургії. Так, дослідник українсько-польських театральних зв'язків театрознавець Р. Пилипчук писав: «Не маючи змоги ставити п'єси польських драматургів в українських перекладах, українські драматурги були змушені вдаватися до практики національної адаптації іноземних п'єс, тобто тієї практики, яка мала значне поширення в усьому європейському театрі»<sup>1</sup>.

Упродовж років з польської літератури було перероблено: водевіль Вл. Анчиця «Chłopi

arystokracji»: в переробці українського видатного драматурга І. Карпенка-Карого – «З Івана – пан, а з пана – Іван» (1884 р.); драма Яна Галасеви «Czartowska lawa» стала драмою того ж І. Карпенка-Карого «Чортова скала» (1885 р.). Повість Ю. Крашевського «Chata za wsią» покладена в основу п'єси іншого видатного українського драматурга – Михайла Старицького: «Циганка Аза» (1890 р.) і п'єсою менш відомого драматурга К. Ванченка-Писанецького «Цигани на Поділлі». Повість Е. Ожешко «Zimowy wiezór» також стала п'єсою вже згаданого М. Старицького «Зимовий вечір» (1893 р.). Декількох українських переробок зазнала драма Юзефа Коженевського (до речі, народився Ю. Коженевський на західноукраїнській землі, у місті Броди. – Л. О.) «Karpassu górale» – перша редакція К. Климковича під назвою «Верховинці» (йшла в українському галицькому театрі ще з 1864 року. Написана на тему життя карпат-

ських гуцулів, зокрема про захисників простих людей, що дуже близько сприймалась українськими глядачами. Режисура – О. Бачинського. Героїня п'єси мала ім'я не Пракседа, а Параня, її роль виконувала блискуча трагедійна артистка – Т. Бачинська). Інша переробка «Карпатських горців» Ю. Коженівського була зроблена відомим галицьким актором Костем Підвисоцьким під назвою «Помста гуцула» (1892 р.). На підросійській Україні п'єсу Ю. Коженівського переробила артистка і дружина І. Карпенка-Карого Софія Тобілевич під назвою «Гуцули» (1890 р.). Саме з цією назвою вона з'являлась на афішах українських театральних труп, хоч надрукованою п'єса не була. Р. Пилипчук писав: «У Санкт-Петербурзькій державній театральній бібліотеці зберігається колекція українських п'єс із архіву колишньої царської цензури. Серед них я виявив ряд тих, що пішли на сцені <...>, а також ті, що не зазнали дозволу. Було заборонено в 1913, 1914 рр. п'єсу С. Виспанського “Перед судом” та здійснену Софією Тобілевич переробку “Карпатських верховинців” Ю. Коженівського під назвою “Гуцули” (1912 р.)»<sup>2</sup>.

Свою п'єсу Ю. Коженівський написав в умовах піднесення визвольної боротьби перед австрійською революцією 1848 року. Реалістично змальоване життя західноукраїнського села викривало жорстоке панування чужоземних і національних гнобителів, кликало західноукраїнське селянство до боротьби, яка стала однією з передумов революції, що назривала в Австрійській імперії. Піклуючись про створення самобутньої національної літератури, що відображала б життя народу, сприяла б його самопізнанню, письменники черпали сюжети і натхнення з народного життя. Твори Ю. Коженівського відзначалися великою психологічною достовірністю характеристик персонажів, реалізмом, глибоким знанням побуту. За своєю ідейно-емоційною спрямованістю вони наближались до жанру народної драми, і ці їхні мотиви були надзвичайно близькими до драм українського тогочасного театру. Крім того, у «Карпатських горцях» було введено яскраву постать народного месника верховинця Антося Ревізорчука. У трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого виявили зацікавленість переробленим твором «Гуцули», який відразу було включено до репертуару, як оригінальну новинку. Режисером вистави був П. Саксаганський. Він же й створив високохудожній образ месника-верховинця Антося, що, до речі, був однією із перших його робіт в героїчному репертуарі.

За жанром режисер, наслідуючи автора, вбудовував усю атмосферу вистави в плані траге-

дії. На жаль, просто не збереглися матеріали про образне вирішення постановки, але рецензенти дружно зауважували про «прекрасні декорації, на які товариство, очевидно, не шкодує коштів для хорошої постановки п'єси»<sup>3</sup>. Загальну обстановку драматизму підтримували «побутові народні сцени з піснями і танцями, проведеними як найкраще, що викликали дружні аплодисменти»<sup>4</sup>. В іншій газеті лише зауважувалося, що «постановочна частина вистави надзвичайно цікава»<sup>5</sup>.

Шкода, що сьогодні не можемо схарактеризувати образно-декораційну структуру постановки П. Саксаганського, але думаємо, що уяву про це отримаємо зі змістової основи вистави.

У загубленому в горах карпатському селі відбувається святкове зібрання гуцулів, де точаться серед старших людей життєві розмови, а молодь розважається піснями й танцями. Та, веселощі раптово перериває недобра звістка – провадиться рекрутчина. За порадою старого гуцула Максима Тихончука, який раніше побував у солдатах, молоді хлопці тікають у гори та ліси. Осаул Прокіп має напружені стосунки з найрозумнішим і найкращим хлопцем села Антосем, який часто своєю сміливістю й непокорюю стає на перешкоді начальників.

Антось не лише розумний правдолюб, він сильний та меткий, як кажуть, «перший парубок на селі». У нього закохана молода красива гуцулка Пракседа. Оббріхувач селян перед начальством Прокіп із заздрощів до Антося хоче позбутися його. Користуючись рекрутчиною до австрійського війська, староста брехнями й неправдою насильно реєструє Антося до війська, хоча хлопець – єдиний син у матері. Бачачи таке насильство й несправедливість, Пракседа намагається врятувати коханого від війська. Проте Антося насильно забирають у чужі й невідомі краї. Для Пракседиди закінчилось щасливе життя. Їй немілі ні веселощі, ні одяг, ні намисто з дукачами. Любов до Антося, повага до його старенької матері роблять Пракседу рішучою та сміливою, навіть спонукають її до активних дій. Вона просить дядька Максима йти з нею на пошуки Антося. Дядько Максим погодився супроводжувати Пракседу у пошуках.

Недалеко біля Львова розташована корчма. Максим у корчмі випитує у фельдфебеля, чи немає в їхній частині жовніра Антося Ревізорчука. Далі сцена Антося на варті. Він слухає розповіді Михайла й Пракседиди про рідні гори й матір, яку зневажає Прокіп, а Пракседа пробуджує його уяву знайоמוю піснею. Антось вирішує втекти з війська.



Убивши Прокопа, Антось з групою таких, як і сам, утікачів утворюють ватагу месників. Проте під час зустрічі з урядовим військом його поранено і взято у полон. Від цієї звістки старече серце матері не витримує, вона помирає. Пракседа від чутки про арешт Антося і про те, що його мають повісити, з горя божеволіє. Вона бродить по селу, згадуючи Антося, співає сумну пісню. Полоненого Антося ведуть на страту. Проходячи селом, він зустрічає Пракседу, але вона коханого не впізнала. Дядько Максим з жалю штовхає божевільну Пракседу зі скелі в бурхливий потік Черемоша, щоб люди не насміхались над нещасною. Антось, закутий у кайданки, прощається з односельцями, іде на кару.

У режисерській постановці п'єси «Гуцули» П. Саксаганський проявив великі можливості і вміння сценічно відтворити яскраві, хвилюючі і драматичні сцени життя гуцулів у їхніх прагненнях до волі. Режисерські здібності постановника дали можливість, переборюючи засади романтизованого мелодраматизму п'єси, відтворити реалістичну життєво-правдиву картину боротьби карпатських горців, підносячи її до рівня художнього узагальнення. Готуючись до нової постановки, Панас Саксаганський вивчав п'єсу напам'ять, вибудовував сюжетний розвиток майбутньої вистави, планував її тематичні епізоди і взаємини персонажів. Внутрішня правдивість центральних постатей – Антося і Пракседі – мусила органічно поєднуватись із їхнім зовнішнім описом і зливатись у нерозривне ціле без рис сентиментальності й мелодраматизму. У багатокартинній виставі П. Саксаганський вимагав дотримуватись точно зафіксованих мізансцен та міцного акторського ансамблю, над яким домінував сам.

Хоч П. Саксаганський вперше виступав у героїчній ролі, але його месник Антось був справжнім верховинцем, який наскрізь був пронизаний зневагою до гнобителів і переконаний у своїй перемозі, бо бився з ворогами до останнього подиху. Дослідник творчості майстра Богдан Тобілевич про одну із центральних сцен – арешту – писав: «Антось–Саксаганський бореться, струшує з себе ворогів. Але вони знову і знову кидаються на нього. І зв'язаний він їм страшний. «“Підеш, брате, в рекрути”», – зловтішно розкриває перед Антосем страшну дійсність Прокіп. Саксаганський у виставі то спокійний зовні, говорячи, що закон чітко виписаний і він у матері єдиний син, а його рекрутування – помилка, то знову в нього прокидається лють, він силкується розірвати пута»<sup>6</sup>.

Велике враження справляла на глядачів побудована на контрастному зіткненні подій і почут-

тів сцена зустрічі Антося з матір'ю, коли його, ще сонного, забирають в рекрути: «“Матінко! Я так тебе любив, а ти взяла від мене сокиру і пістолі, ти мене заколисала на колінах і, сонного, віддала їм...” Моторошно ставало від цих слів, інтонацій артиста, у яких поєднувалась безпорадність, гіркота, ніжність і лють»<sup>7</sup>.

Щирістю, ніжністю і тривогою була сповнена сцена зустрічі Антося і Пракседі у далекій рекрутчині. Переодягнені Пракседа і дядько Максим підходять до вартового – тепер австрійського жовніра Антося. Максим розповідає, що він сам колись служив у війську і багато бачив і людей, і гір, і лісів. Антось раптом ожваблюється: «Які ж ти бачив гори?» Максим називає вершини рідних жовнірові гір – Крутої, Чорної. А Пракседа–Ліницька наспівує знайому жовнірові пісню – все це збуджує уяву Антося–Саксаганського, і від уявного порозуміння Антось раптом падає: «Це не страх і непритомність, це – сон!» Герой думає, що йому все це сниться, і щирим благанням звучать його слова – «не будіть мене». Але почуте слово «мати» вертає його до дійсності: «Я рішаюсь на злочин... Мене кличе мати, кличе помста, шум рідних лісів і свист вітру... Ходім же»<sup>8</sup>.

Попри те, що з розвитком сценічних подій коханій Антося Пракседі відведено лиш декілька сцен, Любов Ліницька проводила свої епізоди з великим почуттям міри, уміння й виразності, наповнюючи характер героїні не лише словами тексту ролі (актриса мала хороший голос широкого діапазону, що звучав виразно на багатьох регістрах), а й дієвим сценічним мовчанням, емоційними паузами та конкретно спрямованими підтекстами.

За характером роль героїні Пракседі була близькою і зрозумілою рисам індивідуальності артистки Л. Ліницької, така сама рішучість і такі самі наполегливість, сміливість і схильність до виразного вчинку, до прийняття швидких і несподіваних рішень у складних життєвих ситуаціях. Психологічний склад характеру Ліницької багато в чому відповідає натурі Пракседі – обидві мали здатність різко виявляти своє внутрішнє «Я». Актриса мала достатньо розуму й уяви та й набула вже певного сценічного досвіду, щоб запропоновані автором обставини хвилювали і емоційно збуджували її власну органіку. Виконавиця брала на себе відповідальність за перетворення дещо схематичної ролі на переконливий сценічний образ. Недаремно рецензент газети «Одесский вестник», який заховався під криптонімом А., зазначав: «З великим умінням і теплою зіграла д-ка Ліницька роль нещасної Пракседі, яка зійшла з

розуму від кохання до Антося. Сцена божевілля проведена нею незрівнянно, сцена ця не дивувала публіку, а викликала в неї глибоке співчуття до людського горя»<sup>9</sup>.

Л. Ліницька у ролі Пракседи дотримувалась чітко накресленої лінії образу. Спершу глядач бачив гуцулку веселою, щасливою дівчиною, яка ніжно кохає Антося, хоч разом з тим і відважною, яка не боїться у вічі гнобителеві Прокопові сказати про всі його брехливі і підлабузницькі щодо начальства вчинки.

Коли Антося забирають до війська, тут Пракседа–Ліницька наче прощалась з своїми безтурботними веселощами, разом із святковим одягом, намистом і яскравими стрічками. І це помічали як глядачі, так і рецензенти: «Д-ка Ліницька була дуже хороша у ролі гаряче коханої дівчини Пракседи, заради коханого чоловіка відважилась на його пошуки, які супроводжувались великою небезпекою»<sup>10</sup>.

Глядачам симпатизувала ще одна риса характеру Пракседи–Ліницької, яка надзвичайно шанобливо, з повагою ставилась до матері Антося, обіцяючи їй розшукати сина.

Довідавшись про те, що її коханий Антося поранений і захоплений у полон військовими і його от-от повісять, Пракседа усім своїм еством сприймає те страшне горе, що доводить її до божевілля. Пракседа бродить селом, згадує Антося і співає сумну пісню: «Д-ка Ліницька в ролі Пракседи, молоді нареченої Антося, у сценах була надзвичайно хороша і дуже гарно заспівала свою останню “Лебедину пісню”, проявивши симпатичний і досить ніжний голос»<sup>11</sup>.

Драматично прозвучала й остання сцена зустрічі закоханих: Антося везуть селом на страту. Герої зустрічаються, але Пракседа свого коханого не впізнає.

Роздумуючи про роботу Л. Ліницької над роллю Пракседи, рецензент газети «Жизнь и искусство» зауважував: «Д-ка Ліницька внесла від себе громадну силу творчого натхнення у сценічне відтворення порівняно блідо наміченої автором ролі Пракседи, бездольної гуцульської Офелії, доля якої кінець-кінцем дуже подібна з участю шекспірівської героїні: вона також зходить з розуму від горя за дорогу людину. Могутнє піднесення проявляє видатна артистка в останньому виході божевільної дівчини, яка в хворобливому маянні блукає лісами, збирає лісові квіти. І з прекрасною душевною ширістю співає передсмертний гімн Пракседи, перериваючи його чудовою мелодекламацією аж до патетичної миттєвості, коли старий

гуцул зі співчутливим жалем штовхає її із скали у бурхливий потік»<sup>12</sup>.

Необхідно звернути увагу на те, що всі очевидці-рецензенти вистави «Гуцули» високо оцінювали сцени божевілля Пракседи–Ліницької, а дехто, як бачимо, порівнював цю постать з шекспірівською Офелією. Деталь ця досить характерна – порівняння не зі сценічним образом, відтвореним видатними артистками, принаймні хоч би з одним якимось мистецьким шедевром великої М. Заньковецької, яка майже кожного вечора відтворювала своїх героїнь чи в стані божевілля, чи в стані втрати свідомості та навіть і самогубства. Тут дано порівняння з творінням геніального Шекспіра саме в літературній ознаці. Тепер слід подумати стосовно самої Л. Ліницької та її творчого існування – артистка щоразу до нової ролі бралася з великою відповідальністю, переконливістю та вірою у сутність сценічного характеру, поданого автором, бо була переконана, що без цієї віри лише скопіювати подані зразки. Саме цього артистка завжди дуже боялася і намагалась уникати. Внаслідок її відповідальної роботи над роллю маємо численні відгуки на гру артистки у заключній сцені «Гуцулів» та яскраве підтвердження самостійності, неповторності її таланту. До наведеного вище цитування відгуків про образ Пракседи, відтворений Л. Ліницькою, слід додати ще висловлювання рецензента газети «Елисаветградский вестник», який засвідчує: «Роль Пракседи з успіхом виконувала д-ка Ліницька. Особливо ефектна вона була в першій картині останньої дії, коли героїня з'являється божевільною. Спів і божевільні монологи Пракседи роблять на публіку потрясаючі враження. Безумний, зцепенілий вираз обличчя, жести і манери божевільної були чудово передані артисткою»<sup>13</sup>.

Внаслідок властивої Л. Ліницькій художньо-природної організації, артистка використовувала в ролі Пракседи все те, що пропонував автор, диктував режисер, і робила це дуже мальовничо. Своєю сутністю – стрункою і гнучкою постаттю, виразом обличчя і очей, вражаючими рухами, красою і драматизмом голосу – виконавиця зуміла передати драматичний душевний стан гуцулки Пракседи, проводячи всі сцени з великим умінням і почуттям міри, чим справляла сильне і незабутнє враження на глядачів.

Незважаючи на складну організаційно-постановочну частину вистави «Гуцули», спектакль понад десять років не зникав з чинного репертуару Товариства. І весь цей час викликав зацікавлений

інтерес глядачів, оскільки постійно чарував їхню увагу неповторний дует Антося і Пракседі у переконливому і вражаючому розкритті талановитими митцями Панасом Саксаганським та Любов'ю Ліницькою.

На жаль, з тих часів класична п'єса Ю. Коженювського більше на українській сцені не ставилась.

---

<sup>1</sup> Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) // Ростислав Пилипчук. Варшавські українознавчі записки, 6–7. – Варшава, 1998. – С. 86.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> А. Малороссійская труппа // Одесский вестник. – 1891. – 12 декаб.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Гр. Г. Малороссы // Новороссийский телеграф. – 1891. – 14 февр.

<sup>6</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський // Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. – 1957. – С. 116.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само. – С. 117.

<sup>9</sup> А. Малороссійская труппа // Одесский вестник. – 1891. – 12 декаб. 10 Л. Труппа Д-я Саксаганского // Новороссийский телеграф. – 1894. – 15 декаб.

<sup>11</sup> Л. Малорусская труппа // Ведомости одесского градоначальника. – 1891. – 14 февр.

<sup>12</sup> Жизнь и искусство. – 1900. – 17 янв.

<sup>13</sup> Елисаветградский вестник. – 1891. – 24 ноябр.

## ОЛЕКСАНДР КОРОЛЬЧУК І ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОГО ПЕРІОДУ: УРОКИ ІСТОРІЇ (1924–1925 рр.).

*Стаття висвітлює діяльність Олександра Корольчука у Державному драматичному театрі імені Марії Заньковецької катеринославського періоду 1924–1925 рр. у контексті складних суспільно-політичних та історичних процесів.*

**Ключові слова:** Олександр Корольчук, театр імені Марії Заньковецької, режисура, Катеринослав.

*Статья освещает деятельность Александра Корольчука в Государственном драматическом театре имени Марии Заньковецкой екатеринославского периода 1924–1925 гг. в контексте сложных общественно-политических и исторических процессов.*

**Ключевые слова:** Александр Корольчук, театр имени Марии Заньковецкой, режиссура, Катеринослав.

*The article covers the theatrical activity of Oleksandr Korolchuk in Maria Zankovetska State theatre during the years of 1924–1925-ss in Katerynoslav with in the intricate framework of social, political, and historical processes.*

**Keywords:** Oleksandr Korolchuk, in Maria Zankovetska State, producer, Katerynoslav.

У 1924 р. театр імені Марії Заньковецької розпочав свій осінньо-зимовий сезон у Катеринославі на запрошення Катеринославської філії Всеукраїнської літературної організації «ПЛЛУГ» в особі її керівника – літератора і театрального критика Івана Ткачука<sup>1</sup>. З підтримкою Катеринославської філії «ПЛЛУГа» заньківчани також отримали підтримку з боку місцевої влади, а саме Катеринославської Губполітосвіти, яка, крім підтримки, виступила і як один із ініціаторів удержавлення та стаціонавання театрального колективу у цьому місті<sup>2</sup>. І як результат зусиль багатьох мистецьких та громадських діячів, службовців, просто глядачів – 29 листопада 1924 р. був виданий наказ про удержавлення, відтак була затверджена така офіційна назва колективу: Державний драматичний театр імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької<sup>3</sup>. Стаціонарною базою для театру імені Марії Заньковецької був обраний Катеринослав, колектив був закріплений за Катеринославською Губполітосвітою, а театральним помешканням обрали Великий міський театр імені Луначарського<sup>4</sup>. Однак слід зауважити, що витяг з протоколу наказу Колегії Головлітосвіти

про удержавлення заньківчан за підписом тогочасного секретаря відділу мистецтв при НКО УСРР П. Савченка до колективу надійшов дещо пізніше – 3 грудня 1924 р.<sup>5</sup>.

Також відзначимо, що заньківчани, хоча і були стаціонавані у Катеринославі, проте доволі часто мусили виїздити з виставами і концертами по території всієї Катеринославської губернії. Це була одна із умов при удержавленні колективу, і це йменувалося як «культурне обслуговування» міст та містечок Катеринославщини, передовсім там, де вже на той час почали формуватися великі промислові підприємства губернії. Адже навіть повітове містечко Олександрівськ, яке 1924 р. було перейменоване на Запоріжжя, також належало за тогочасним адміністративним поділом до Катеринославської губернії (Запорізької області в сучасному розумінні на тоді ще не існувало – О. П.). Радянська влада вже на початку 20-х рр. концентрувала у цьому краї (Дніпропетровськ, Запоріжжя, Бердянськ, Нікополь, Мелітополь та ін. населені пункти тогочасної Катеринославської губернії) велику кількість робітників для численних заводів, фабрик, шахт. Вочевидь, тоді виникла

актуальна потреба і в розбудові інфраструктури та організації дозвілля для такого строкатого населення регіону. Оскільки ще тривав анонсований владою процес «українізації», тож Державний драматичний театр імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької, на думку місцевих керманців, мав допомогти в успішній реалізації поставлених цілей та завдань у популяризації процесу українізації на Катеринославщині.

Справді, катеринославський період діяльності театру імені Марії Заньковецької був окремою хоча й короткочасною сторінкою впродовж усієї майже сторічної історії функціонування колективу. Адже стаціонавання у Катеринославі одразу сприяло втіленню амбітних творчих задумів, зокрема розпочалася робота над постановками за творами В. Шекспіра, Лесі Українки М. Куліша та ін. Деякі стали на довгі роки «програмними» постановками колективу, зокрема п'єса «97» М. Куліша у режисерській інтерпретації Олександра Корольчука.

Так, скажімо, у трупу були прийняті на постійну основу: художник Андрій Таран, композитор Володимир Йориш<sup>6</sup>, балетмейстер Михайло Боронков, (згодом його замінила Лідія Обломівська, яка водночас була і актрисою театру); акторський ансамбль також поповнився низкою молодих артистів, зокрема таких як: Кость Капатський, Катерина Даценко, Іван Лущик, Олена Зініна, Кость Губенко, Ольга Ковтун, Наталя Гроза-Лотоцька, Андрій Ірій, Роман Санарський, Марія Сокіл<sup>7</sup>, Іван Крига, Олекса Писаревський.

Щодо репертуару, то із початком роботи у Катеринославі також спостерігаємо зміни. Отже, для здебільшого русифікованої місцевої публіки, заньківчани презентували досить численну кількість постановок за творами національної драматургії: «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Сава Чалий», «Безталанна» «Лиха Іскра» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» та «Похорон» І. Франка, «У пущі», «В катакомбах», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі...» Лесі Українки, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Натусь», «Молода кров», «Панна Мара», «Мemento», «Чужі люди», «Гріх» В. Винниченка.

В особовому фонді Олександра Корольчука з колекції Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається листування керманіча заньківчан. В одному із таких листів О. Корольчук розповідає заньківчанам про свою зустріч із Я. Мамонтовим, який дав до постановки дві свої п'єси, котрі швидко увійшли в репертуар колективу, проте поміж іншого знаходимо

інформацію такого змісту: «...Знайшов я Анатоля Гака, передає всім вітання, його “Людину в окулярах” та Винниченкові “Щаблі життя” остаточно заборонили»<sup>8</sup>. Цей лист О. Корольчук надіслав до колективу з Харкова. Відтак можемо простежити, що такий кількісно численний пласт, як драматургія В. Винниченка, поступово зникає з репертуару заньківчан через заборону реперткому. Слід зауважити, що митець О. І. Корольчук впродовж вересня-листопада 1924 р. систематично виїздив до тогочасної столиці України – Харкова у справах удержавлення театру: заміна печаток, питання фінансового забезпечення тощо.

Також до репертуару колективу в перший катеринославський сезон увійшли такі спектаклі за творами зарубіжних драматургів, як «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Примари» Г. Ібсена, «Мазепа» Ю. Словацького. Тобто заньківчани презентували добірний репертуар із творів як українських, так і зарубіжних авторів. Щодо сценічних прочитань творів національної драматургії, то на прикладі репертуарної афіші заньківчан простежуємо слухність думки, яку висловила О. Красильникова з приводу впливу естетики корифеїв на загальнотеатральний процес ХХ століття. Адже п'єси класичної української драматургії на заньківчанській сцені глядачі зрусифікованого Катеринослава сприймали як улюблену класику, відтак ці твори становили вагомому частку в репертуарі українських театрів першої третини ХХ століття<sup>11</sup>.

Вже у Катеринославі у сезоні 1924/1925 рр. заньківчани презентували аж п'ять прем'єрних спектаклів. Показово, що всі ці спектаклі були здійснені за творами сучасних авторів. Скажімо, драма Джона Сінга «Герой» у перекладі О. Корольчука<sup>12</sup>. Так, О. Корольчук написав спеціальну службову записку до Ради театру імені Марії Заньковецької з пропозицією внести у порядок денний художньої ради колективу питання про те, чи зберігати за театром виключне авторське право на сценічне прочитання перекладеної ним п'єси англійського драматурга Д. Сінга<sup>13</sup>. Також О. Корольчук здійснив постановку драми «Аве Марія» Я. Мамонтова. Режисер-початківець Б. Романицький розширив репертуарну афішу заньківчан такими виставами, як «Землетрус» П. Романова та «До третіх півнів» Я. Мамонтова<sup>14</sup>. Однак, з нашої точки зору, варто внести деякі уточнення в ці відомості про постановку драми «До третіх півнів» Я. Мамонтова. У програмці цього спектаклю, який нині зберігається у фондах

Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зазначено, що постановниками спектаклю є два режисери Борис Романицький та Олександр Корольчук, саме у такій послідовності<sup>15</sup>. Тобто можемо припустити, що О. Корольчук, маючи певний досвід співпраці із п'єсами Я. Мамонтова, а також попередню особисту розмову із драматургом, надав певну професійну допомогу молодому Б. Романицькому, отож на програмці спектаклю було чітко окреслено момент цієї співпраці. Припускаємо, що саме ці дві п'єси Я. Мамонтова «Аве Марія» і «До третіх півнів», О. Корольчук привіз для колективу із своєї харківської поїздки.

У своїх рукописних нотатках В. Яременко зазначив, що у перший катеринославський сезон 1924/1925 рр. серед прем'єрних постановок заньківчан були такі: «Аве, Марія» Я. Мамонтова, «В катакомбах» Лесі Українки, «До третіх півнів» Я. Мамонтова, «Землетрус» П. Романова, «97» М. Куліша і вистава-композиція творів Остапа Вишні, яку презентував сам автор літературного матеріалу<sup>16</sup>.

На наш думку, слід детальніше зупинитися на сценічному прочитанні п'єси «97» М. Куліша на заньківчанському кону. Адже ця постановка відіграла ключову роль у популяризації колективу серед місцевого населення, принісши театрові визнання критиків, місцевої влади.

Отже, як довідуємося із хронологічно останнього видання присвяченого заньківчанам, постановка «97» М. Куліша на сцені цього колективу була здійснена 3 грудня 1914 р. Як зазначено у цьому виданні, режисером-постановником цього спектаклю був Б. Романицький, а художником – А. Резніков<sup>17</sup>. У своїй першій статті, присвяченій історії театру імені Марії Заньковецької, сам Борис Романицький найбільше уваги приділяє саме постановці п'єси «97» М. Куліша – як однієї з найяскравіших творчих сторінок в історії театру цього часу. Показово, що митець не називає себе постановником цього спектаклю<sup>18</sup>.

У цій публікації Б. Романицький побіжно вказує також, що тема НЕПу, його основні проблеми: хлібозаготівля, нова соціальна диференціація суспільства становили основні сюжетні лінії у цій виставі. Звичайно, з огляду на радянську цензуру, митець називає п'єсу «97» М. Куліша твором, який розповідає про «героїчний комнезам», а заньківчани не до кінця, так, як це належало, передали цей «героїзм комнезамів». Проте поза за цією риторикою, Б. Романицький зумів штрихами проаналізувати основні акторські образи у постановці: зокрема Серьоги Смика та Григорія

Копистки, причому не називаючи імена акторів, які виконували ці ролі<sup>19</sup>. Окрім того, автор публікації побіжно описав режисерську партитуру «97» М. Куліша, наголошуючи передовсім на тому, що «заньківчани досить яскраво виявили своє прагнення до емоційності вистави»<sup>20</sup>. Саме для втілення цієї п'єси заньківчани шукали гострих форм передачі ідеї для своєї вистави, акторські образи також були емоційно насичені і динамічні, як зауважив сам Б. Романицький: «по-театральному» «піднесені». Відтак, як зазначав у своїх спогадах митець, ці фактори стали домінуючими, отож визначали ритм і темп постановки. Причому, акцентував Борис Романицький, у інших театрах, ця, на той час популярна, вистава йшла на 30–40 хвилин довше за часом<sup>21</sup>.

А ось місцевий літератор і театральний критик І. Ткачук у своїх спогадах наголошував на іншому аспекті роботи театру в місті, а саме – на «завоюванні» місцевого глядача. Адже на початках роботи у Катеринославі, навіть попри підтримку місцевої влади, халтурні вистави кучеренків та колісниченків збирали аншлаги, а вистави заньківчан: «Герой» Д. Сінга, «Аве, Марія» Я. Мамонтова і «97» М. Куліша йшли при напівпорожній залі. Тобто театральний колектив у Катеринославі мав пробивати певний «лід» сприйняття глядачів, і заньківчани поступово «пробивали», долали ці стереотипи<sup>22</sup>.

Проте в інших виданнях, присвячених театрові імені Марії Заньковецької знаходимо хоча й побіжні, але дещо інші відомості про цю виставу. Так, у книжці Б. Кордіані та Л. Мельничук-Лучко про заньківчан зазначено, що у 1924 р. Б. Романицький здійснив дві визначні постановки – вистави «97» М. Куліша і «До третіх півнів» Я. Мамонтова<sup>23</sup>. Ця інформація також викладена і наприкінці видання, у Додатку із відомостями про посезонний репертуар театру. Саме у цьому виданні вперше знаходимо інформацію про те, що постановка п'єси «97» М. Куліша була здійснена Б. Романицьким, художник-постановник – А. Резніков<sup>24</sup>.

Слід відзначити, що вже в пізніших своїх спогадах, Б. Романицький, характеризуючи О. Корольчука як людину і митця, зазначав, що О. Корольчук виконував роль Серьоги Смика чудово, грав так, «наче народився для цієї ролі»<sup>22</sup>. На думку, Б. Романицького, йому (тобто – О. Корольчукові – *О. П.*) в акторському ансамблі цієї вистави на заньківчанській сцені дорівнював хіба лише В. Яременко у ролі Гирі. Митець, підсумовуючи свої враження від вистави крізь призму

значного відтинку часу, також зауважив, що у цій виставі ролі були розподілені дуже вдало<sup>25</sup>.

Інший відомий заньківчанин, уже згадуваний виконавець ролі Гирі – Василь Яременко, у своїх спогадах наводить історію створення спектаклю «97» М. Куліша. Так, артист зазначає, що Олександр Корольчук спеціально їздив за цією п'єсою до Харкова, як тільки стало українським театрам стало відомо, що М. Куліш написав «незвичайної краси і сили п'єсу «97» М. Куліша»<sup>25</sup>. В. Яременко ще вказує у своїй публікації, що постановку здійснював Б. Романицький, він же і виконавець ролі Мусія Копистки; Смика грав О. Корольчук; Гирю – В. Яременко; Лизька – К. Даценко; Панька – І. Слива; діда Юхима – О. Олесь; Стоножка – Ф. Федькович; Німого – К. Капатський. Як результат напруженої роботи, значних творчих зусиль усіх задіяних у цій постановці акторів, спектакль мав колосальний успіх. Вже згодом Б. Романицький зазначив, що роль Мусія Копистки – одна із найвдалих його акторських робіт того часу і успіх самого спектаклю був надзвичайний<sup>26</sup>.

Показово, що фрагмент із спогадів про цей спектакль, але у лаконічному, зреферованому вигляді, також навів В. Яременко у своєму нарисі про кращі вистави театру за півстоліття (за радянським літочисленням – *О.П.*)<sup>27</sup>. І однією із найяскравіших постановок катеринославського періоду була, на думку В. Яременка, саме вистава «97» М. Куліша. Як згадував сам артист, грандіозний успіх заньківчанського спектаклю полягав, передовсім, у «переконливому звучанні міцного ансамблю, якого ми так наполегливо домагались у нашій щоденній творчій праці»<sup>28</sup>.

Також вагомість ролей Мусія Копистки та Гната Гирі у виставі «97» М. Куліша наголошено і в окремих нарисах, присвячених життєпису і творчості як Бориса Романицького<sup>29</sup>, так і Василя Яременка<sup>30</sup>. Проте, з нашої точки зору, слід дещо розширити наші відомості про історію цього спектаклю, його важливе значення, попри коротке сценічне життя на заньківчанському кону.

Першим маловідомим джерелом інформації про постановку п'єси «97» М. Куліша є лист Олександра Корольчука до «всього товариства заньківчан»<sup>31</sup>. У цьому листі О. Корольчук інформує труп про результати обговорення репертуару заньківчан в управлінні мистецтв при НКО: «...видержав цілу дискусію, а от рецензій не хотіли читати, то, на чорта, я весь цей час тягав цілу кіпу газет?!»<sup>32</sup>, а також дає вказівки щодо поточної роботи колективу, зокрема, підготувати бенефісну

виставу для Панаса Саксаганського «Чорноморці» М. Старицького з нагоди отримання звання заслуженого артиста республіки, підготувати документацію для виїзду на короткочасні гастролі до Запоріжжя тощо<sup>33</sup>. І наостанок у цьому листі керманіч колективу Олександр Корольчук подає хронологічно першу згадку про п'єсу «97» М. Куліша в контексті заньківчанського репертуару: «Дістав “97” – тут всі від неї (тобто п'єси – *О. П.*) з ума сходять. Переписав, хоч і дорого, та чорт з ним! Хай Василь Сергійович дасть до афіші анонс: “готується прем'єра Харківського драматурга Миколи Куліша «97»» <...> Приїду то розкажу багато-багато цікавого»<sup>34</sup>. Принагідно зауважимо, що цей лист Олександра Корольчука датований так: Харків, 4 грудня 1924 р. Тобто дата прем'єри – 3 грудня 1924 р. – постановка «97» М. Куліша, вказана сучасними українськими дослідниками на сцені театру імені Марії Заньковецької насправді є неточною<sup>35</sup>. Адже навіть сам текст п'єси, як простежуємо з листа О. Корольчука, був отриманий пізніше.

З нашої точки зору ця вистава увійшла в репертуарну афішу заньківчан на початку січня 1925 р. У своєму огляді-анонсі заньківчанського репертуару, вміщеному на сторінках місцевої преси за січень 1925 р., тогочасний директор театру М. Лебідь зазначив, що нову заньківчанську виставу «97» М. Куліша «дуже розхвалюють і тому з весни вона буде показана в інших містах Катеринославщини»<sup>36</sup>. Тобто перша згадка у пресі про постановку «97», як вже втілену постановку, з'явилася лише на початку січня 1925 р. Окрім того, епістолярій О. Корольчука також цілком спростовує наведену В. Яременком інформацію про «фантастично-пригодницьку» історію переписування п'єси «97» М. Куліша у скверіку навпроти сьогоденішнього приміщення театру імені І. Франка<sup>37</sup>. Як довідуємося із програмки спектаклю та рецензій катеринославської преси, режисерську інтерпретацію спектаклю здійснив Олександр Корольчук, а не Борис Романицький, як і досі вважають сучасні дослідники<sup>38</sup>.

Вистава справді була дуже популярною, адже порушила гостро актуальні проблеми тогочасного суспільства: діяльність комнезамів, продрозверстка, колективізація, а згодом голод 1922/1923 рр. і – як наслідок – перші випадки канібалізму. Відтак серед місцевого населення були поширені локальні акції непокори, які, однак, жорстоко придушувались радянською владою. Вочевидь, саме тому на початку 1925 р. реакція глядачів під час вистави, особливо коли

спостерігали сцени колективізації, була вкрай емоційна і для артистів зовсім не передбачувана. Ось як про це згадував учасник спектаклю, актор Василь Яременко: «У січні 1925 р. ми вперше грали на гастролях у Запоріжжі. Гастролі відкрили виставою «97». Тут її сприймали гостріше, ніж у Дніпропетровську. Успіх вистави був надзвичайний <...> Однак ми лише чотири рази із тринадцяти доводили виставу до кінця. Як тільки починалась сцена самосуду над людоїдами – в залі здіймався лемент, страшні істеричні крики, і ми змушені були давати завісу»<sup>39</sup>.

Отже заньківчани поповнювали передовсім свій репертуар виставами, які порушували актуальні теми для глядачів. Тож колектив тісно співпрацював із сучасними (тобто тогочасними – *О. П.*) письменниками: Я. Мамонтовим та М. Кулішем, П. Романовим, а також із Остапом Вишнею. Окрім того, у Катеринославі на сцені театру імені Марії Заньковецької була презентована драма Лесі Українки «В катакомбах».

Як відомо, *О. Корольчук* здійснив ряд постановок за творами цієї письменниці це, зокрема, дві редакції «У пущі», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі»<sup>40</sup>. Проте найголовнішим, програмовим твором заньківчан, за задумом Олександра Корольчука, мало стати втілення п'єси Лесі Українки на тему світового сюжету, а саме – драми «Камінний господар». Про ідею втілення цієї п'єси на заньківчанському кону, попередню читку та розподіл ролей режисер вперше анонсував ще влітку 1923 р. перебуваючи на літніх гастролях у Чернігові. Окрім згаданого анонсу на сторінках місцевої преси, жодних друкованих матеріалів про роботу заньківчан над сценічним прочитанням «Камінного господаря» цього часу нам не вдалося знайти.

Напевне, саме це дало підстави *Б. Зюкову*, у своїй книжці, присвяченій сценічним прочитанням творів Лесі Українки, зазначити, спираючись передовсім на спогади *І. Кавалерідзе*, що цей намір *О. Корольчука* так ніколи і не був реалізований, а лишився радше суто декларативним наміром<sup>41</sup>. *Б. Зюков* (знов-таки за свідченнями того ж *І. Кавалерідзе*) зазначив, що *О. Корольчук* був режисером побутового українського театру і навряд чи зміг би впоратися із постановкою такого твору<sup>42</sup>. Однак мусимо уточнити і розширити відомості, наведені у книжці *Б. Зюкова*. Так, скажімо, автор цієї монографії, згадуючи про постановку «Лісової пісні» Лесі Українки, яку здійснив *І. Кавалерідзе*, вказував, що й інші сценічні прочитання творів Лесі Українки, зо-

крема постановка драми «У пущі» на сцені роменського театру на поч. 20-х рр. ХХ ст. також належать до режисерського доробку згаданого *І. Кавалерідзе*<sup>43</sup>. Однак дослідження театрального процесу у Ромнах переконливо доводять, що ці відомості, наведені у книжці *Б. Зюкова*, не відповідають дійсності<sup>44</sup>. Таким чином, переконаємося, що інформація, наведена у книжці *Б. Зюкова* про сценічні прочитання драматургії Лесі Українки, сьогодні потребує об'єктивного переосмислення та уточнення викладених відомостей. Адже багато фактів у ній є недостовірними через свою ідеологічну заангажованість, як це чітко простежуємо на прикладі аналізу творчого доробку.

Зрештою досвід Олександра Корольчука як режисера-постановника саме творів Лесі Українки доводить, що митець довго і наполегливо йшов до концептуального глибокого осмислення драми «Камінний господар», який мав стати етапним спектаклем для заньківчан. Окрім того, удержавлення театру і стаціонавання у Катеринославі давало незмірно більші організаційні можливості *О. Корольчукові* повернутися до свого наміру поставити цю драму, що він і проголосив ще у літній чернігівський сезон 1923 р. Про те, що режисер систематично опановував естетику творів Лесі Українки, на нашу думку, свідчить той факт, що навіть у не зовсім сприятливих мандрівних умовах він здійснив нову редакцію сценічного прочитання драми «У пущі». Крім того, до заньківчанського репертуару увійшли твори «В катакомбах» та «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі...» Лесі Українки у режисерській інтерпретації Олександра Корольчука. Причому всі перелічені спектаклі за творами Лесі Українки були презентовані у Катеринославі. Так, скажімо, у фондовій збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається рукопис *О. Корольчука* із розподілом ролей драми «У пущі» Лесі Українки, саме у другій режисерській редакції. А оскільки заньківчанська постановка була одна із найвдаліших сценічних прочитань драми «У пущі» Лесі Українки в історії українського театру, то слід зазначити obsadu ролей цього спектаклю в режисерській інтерпретації Олександра Корольчука: Річард – Борис Романицький; Едіта – Олена Ярошенко; Крістабель – Янкевич; Джонатан – Угорний; Кембль – Сіровий; Дженні – Мовшович; Годвінсон – Василь Яременко; Кемб – Андрій Ірій; Ортвін – Лесь Олесь (Федір Погребний); Мімс – Іван Сагайдачний; Індіанка – Вікторія Янчук<sup>45</sup>. Припускаємо, що дві редакції сценічної інтерпретації Олександра Корольчука



драми Лесі Українки «У пущі» мають театраль-но-естетичне підґрунтя: у першій постановці цього твору (1920 р.) ще на сцені роменського театру режисер вніс деякі корективи у матеріал (значно скоротив І-шу частину авторського драматичного матеріалу, а другій редакції постановки цієї драми (1924 р.) текст Лесі Українки не зазнавав змін. Вочевидь, режисер і актор Олександр Корольчук, як один із учнів Миколи Садовського, мав вишкіл класичного національного театру. Однак поступово ідеї реформування національної сцени, зміни у світогляді захоплюють і його, отож ці зміни знаходять своє відображення в режисерському доробку митця.

Цікава деталь: у рукописі Віктора Скоро-багатського<sup>46</sup> є запис про те, що у театрі імені Марії Заньковецької на прем'єрах таких драм Лесі Українки, як «В катакомбах» та «У пущі» був присутній Климент Квітка, однак підтвердити чи спростувати цю інформацію нам, на жаль, не вдалося<sup>47</sup>. В. Яременко (актор був безпосереднім учасником у всіх постановках О. Корольчука за творами Лесі Українки) у своїй статті акцентував увагу на таких якостях спектаклів: «Найбільше запам'яталися мені постанови того часу “У пущі” та “В катакомбах” Лесі Українки, з їх мальовничими мізансценами і скульптурною виразністю груп. З незвичною чіткістю і детальністю були зроблені масові сцени.<...>. Вони були позначені високою пластичною культурою»<sup>48</sup>.

Також припускаємо, що, отримавши стаціонар у Катеринославі, О. Корольчук, мабуть, спробував реалізувати свій давній задум – поставити драму Лесі Українки «Камінний господар» на заньківчанській сцені, анонсований ще у Чернігові в червні 1923 р. На жаль, сьогодні нам вдалося відшукати лише одну світлину на якій зафіксований репетиційний процес майбутньої заньківчанської постановки «Камінний господар» Лесі Українки у режисерській інтерпретації Олександра Корольчука. На цій світлині зображена сцена зустрічі Дони Анни (Варвара Любарт) та Дон Жуана (Олекса Писаревський), на звороті підпис: Катеринослав, 1924 р., сцена II<sup>49</sup>.

Також слід зауважити ще один додатковий аргумент, який, напевно, також сприяв тому, що режисер активно взявся до роботи над сценічним втіленням драми «Камінний господар»: у цей час в Катеринославі разом з Лесею Українкою мешкала близька їй людина, її молодша сестра – Ольга Косач-Кривинюк із своєю родиною. Також припускаємо, що до цієї роботи був залучений відомий історик, етнограф, громадський діяч Дмитро

Яворницький, який також особисто був знайомий як із Лесею Українкою та Климентом Квіткою, так із Оленою Пчілкою і Ольгою-Косач-Кривинюк та іншими членами знаної української родини. А оскільки Д. Яворницький викладав у творчо-методичній лабораторії-кабінеті етнографію та історію українського побуту (так на той час називалася заньківчанська студія – *О.П.*), то, можливо, саме він сприяв налагодженню тісного діалогу між родиною Лесі Українки і заньківчанами. До того ж станом 1924 р. у репертуарній афіші вже були спектаклі за творами письменниці, які мали розголос серед публіки.

Тому припускаємо, що в реалізації сценічних прочитань драматургії Олександр Корольчук, вочевидь, мав підтримку з боку родини Лесі Українки. Як відомо, в цей час зусиллями О. Косач-Кривинюк у Катеринославі був виданий підручник «Історія східних народів», який уклала Леся Українка<sup>50</sup>. Ольга Косач-Кривинюк у 20-х рр. ХХ ст. активно популяризувала мистецьку спадщину Лесі Українки для широкого кола громадськості, а театральна сцена для цього надавалась якнайкраще. Однак після еміграції О. Косач-Кривинюк до США її творчі зв'язки із театральними колективами, мистецькими діячами взагалі замовчувалися радянською владою. Багато світла на цей аспект мистецького життя Катеринослава 1924/1925 рр., на нашу думку, могло б пролити багаторічне листування Дмитра Яворницького і Василя Яременка, яке тривало майже п'ятнадцять років, аж до самої смерті великого вченого у 1940 р. Проте у період Другої світової війни театральне приміщення заньківчан було повністю зруйноване, а разом з ним зник і цінний епістолярій. Вважаємо, що втрата цього листування є однією із найбільш невідшкодних для історії українського театального мистецтва загалом, а історії діяльності заньківчан зокрема<sup>51</sup>.

Слід зазначити, що «невписуваність» сценічних прочитань історіософських драм Лесі Українки на заньківчанському кону у 20-х рр. ХХ ст. в історію українського радянського театру була однією із причин того, що ця тема для вітчизняних театрознавців залишалася на маргінесі фахових наукових студій<sup>52</sup>. Так, скажімо О. Цибаньова вказує лише про два сценічні прочитання драм Лесі Українки на сцені театру імені Марії Заньковецької в режисерській інтерпретації Олександра Корольчука: «Певний внесок у справу поширення Лесиної драматургії зробив у перші роки свого існування театр імені Марії Заньковецької. Режисер О. Корольчук, який ще в мандрівній трупі втілював

«В катакомбах» і «У пущі»<sup>53</sup>. Як простежуємо із цієї публікації, дослідниця побіжно згадує лише окремі постановки заньківчан мандрівного періоду, причому не всі, а також обминає цілковитою мовчанкою репетиційний процес підготовки «Камінного господаря» Лесі Українки, що відбувався у сезоні 1924/1925 рр. Хоча про «Камінного господаря» на сцені заньківчанського колективу українські театрознавці згадують лише у львівський період (постановка С. Данченка 1971 р.) – як вагому сторінку в осмисленні спадщини Лесі Українки<sup>54</sup>. Адже у своїй публікації присвяченій постановці «Камінного господаря» С. Данченко крізь час заочно апелює до цінного досвіду заньківчанських «артистів першого сезону», які брали участь у цьому нереалізованому проекті: «П'єса «Камінний господар» має багату сценічну історію. Досвід наших майстрів сцени в роботі над цією драмою засвідчив, яким серйозним іспитом на мистецьку зрілість є її постановка взагалі і, зокрема, якої напруженої праці вона вимагає від актора»<sup>55</sup>.

Показово, що у редакційному (без зазначення авторства) вступному слові до цього ж буклету вперше в історії українського театрознавства точно названо всі постановки заньківчан за творами Лесі Українки дольвівського періоду (1944 р.). Підсумовуючи цю публікацію, авторська редколегія зазначила, що чималий успіх мала вистава «У пущі», здійснена Олександром Корольчуком<sup>56</sup>. При цьому автори допису акцентували увагу читачів на тому, що Борис Романицький у ролі Річарда та Василь Яременко (у першому сценічному варіанті артист виконував роль Джонатана (сезон 1921/1922 рр.)) у ролі Годвінсона створили справді довершені акторські образи. Окрім того, як довідуємося із цієї ж публікації, Василь Яременко вважається найкращим виконавцем ролі Годвінсона в українському театрі радянського періоду<sup>57</sup>. Також автори цього допису побіжно зауважують, що того ж сезону (тобто 1923/1924 рр.), крім вже згадуваної драми «У пущі», О. Корольчук здійснив ще кілька знакових постановок за творами Лесі Українки, а саме: «В катакомбах», «На полі крові», драматичний етюд «В дому роботи, в країні неволі»<sup>58</sup>.

Так чи інакше, але можемо констатувати, що постановки драм «У пущі» і «В катакомбах», «На полі крові», «В дому роботи, в країні неволі» Лесі Українки ознаменують так званий «перехідний період» у театральній практиці Олександра Корольчука: від етнографічно-побутового до нового, психологічного театру. Згодом, вже у ка-

теринославський період діяльності заньківчан, чітко спостерігаємо мистецьку еволюцію режисера в бік театральної естетики неоромантизму. Хоча при цьому мусимо зазначити, що цей процес не зміг вповні реалізуватися через передчасну смерть О. Корольчука під час гастролей колективу у Запоріжжі (3 березня 1925 р.). Еволюційним кроком, який, певно, мав би засвідчити опанування нових шляхів сценічної естетики театру імені Марії Заньковецької на чолі з Олександром Корольчуком мала стати постановка давно омріяного «Камінного господаря», однак ця ідея була втілена на практиці лише 1971 р., іншим режисером, на іншій сцені.

Отже можемо стверджувати, що режисер Олександр Корольчук у першій половині 20-х рр. XX ст. був одним із тих митців, які активно та наполегливо опановували сценічну естетку творів Лесі Українки, впроваджуючи її драматургію у репертуар театру імені Марії Заньковецької і український театральний процес загалом, тим самим розширюючи простір національного модерного театру. Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки на заньківчанській сцені, з нашої точки зору, становлять маловивчену, але окрему сторінку в історії колективу першої половини 20-х рр. XX ст. Також слід зауважити, що досвід постановок творів Лесі Українки на сцені одного театрального колективу в режисерській інтерпретації одного режисера, дала можливість цій трупі за дуже короткий проміжок часу наростити великий потенціал. До того ж треба наголосити, що Олександр Корольчук у своїх постановках за творами Лесі Українки не брав участі як актор-виконавець. Причина цього, на нашу думку, полягала в тому що режисера таких творів вимагала від митця потужної самовіддачі і концентрації, або, як згодом зазначав С. Данченко, «інтелектуальної пристрасті»<sup>59</sup>. Акторське виконавство Олександра Корольчука у власних постановках драматургії Лесі Українки збіднювало б його гру як артиста. Окрім того, зміна естетичних парадигм мистецького розвитку колективу, особливе значення сценічних прочитань драматургії Лесі Українки для заньківчан на початку 20-х рр. XX ст. знайшла своє відображення в інших прикметних деталях. Передовсім у першій офіційно затвердженій емблемі Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької.

Театральне помешкання заньківчан у Катеринославі – Великий міський театр імені Луначарського – мало свою емблему: зображення дівчини у лавровому вінку. Саме таку емблему

цього театрального приміщення можемо спостерігати на програмках та афішках заньківчан цього часу. Однак із удержавленням виникла потреба у створенні власної емблеми для колективу. Відтак у грудні 1923 р. у часописах Катеринослава, Харкова та Києва оголошено конкурс на створення емблеми театру імені Марії Заньковецької. Участь у цьому конкурсі могли брати всі охочі. До Комісії, що оцінювала роботи і проводила конкурс, входили: Іван Ткачук, Остап Вишня, Андрій Таран, Василь Яременко та Максим Лебідь. За рішенням комісії, перемога дісталася акторові та художнику Івану Кризі<sup>60</sup>.

Митець представив на конкурс дуже оригінальну емблему: на світло-фіолетовому тлі було зображення верби, причому це зображення було геть не реалістичне, а радше умовно-символічне, яке одразу асоціювалося із драмою «Лісова пісня» Лесі Українки. Емблема насиченого чорного кольору, виконана в техніці графіки, невдовзі стала офіційним логотипом заньківчан. А самого розробника – художника, актора і режисера Івана Кригу – запросили до заньківчанського колективу<sup>61</sup>.

З нашої точки зору затвердження такого логотипу є свідченням того, що драматургія Лесі Українки в цей час посідала справді вагоме місце у творчому доробку як самого Олександра Корольчука, так і заньківчанського колективу загалом. Проте передчасна смерть керманіча театру, режисера і актора О. Корольчука, а також різка зміна суспільно-політичної ситуації в державі, внесла свої корективи в історію труп, її творчий склад та репертуарну афішу.

Однак колектив театру не забував про свого керівника. Вшановуючи його пам'ять заньківчани у 1926 р. ініціювали заснування престижної стипендії імені Олександра Корольчука у Київському театральному інституті імені І. Карпенка-Карого для найкращого студента акторського відділення. Цю стипендію фінансував театр імені Марії Заньковецької, і вона існувала у цьому навчальному закладі до 1932 р. Після цього зліквідована через посилення радянської цензури.

До речі, першим лауреатом цієї стипендії був відомий режисер, педагог, драматург, згодом ректор того ж таки Київського театрального інституту імені І. Карпенка-Карого – Іван Чабаненко. Символічно, але ця штучно свого часу перервана традиція не відновилася і досі. А пам'ять, а разом з тим відомості про життя і творчість непересічної особистості, самовідданого подвижника українського театрального мистецтва Олександра Івановича Корольчука почала поступово «затира-

тися». Тому наша розвідка є лише першим кроком у напрямку реконструкції творчого доробку О. Корольчука, спробою повернення його із забуття в історію національного сценічного мистецтва.

<sup>1</sup> Лист до літературної організації «ПЛУГ» (Катеринославі, 1924 р.). – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Інв. № 2090. – 1 арк.

<sup>2</sup> Клопотання про удержавлення та закріплення театру ім. М. Заньковецької за Катеринославським відділом мистецтв при інспектурі Катеринославської Губ політосвіти. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Інв. № 1624. – 2 арк.

<sup>3</sup> Наказ на удержавлення Державного драматичного театру імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 166. – Спр. 593. – Арк. 24.

<sup>4</sup> Там само. – Арк. 24.

<sup>5</sup> Витяг з протоколу Колегії Головополітосвіти наказу про удержавлення драматичного театру імені Марії Заньковецької у Катеринославі від 3 грудня 1924 р. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Інв. № 2953. – 1 арк.

<sup>6</sup> Композитор Володимир Йориш працював у заньківчанському колективі з 1922 до 1925 р. З 1926 р. В. Йориш – штатний композитор у Державному драматичному театрі імені Івана Франка. У 1934 р. був репресований, реабілітований посмертно.

<sup>7</sup> Марія Іванівна Сокіл родом із села Жеребець Олександрійського повіту Катеринославської губернії (нині Запорізька область – О. П.), а з 1924 по 1926 рр. провідна актриса Державного драматичного театру ім. Марії Заньковецької. Виконавиця основних ролей у музично-драматичному репертуарі заньківчанського колективу. З 1927 р. солістка Харківського, а з 1930 – Київського театру опери та балету; з 1932 по 1937 р. виступала у складі театрально-концертної групи артистів УРСР, що систематично гастролювали у Львові, Варшаві, Відні, агітуючи, передовсім, етнічних українців до переселення на територію радянської України. У 1937 р., під час одного із таких закордонних «гастрольних турне», артистка театрально-концертної бригади Марія Іванівна Сокіл відмовилась повертатися на територію УРСР і нелегально залишилась на Галичині. Того ж року емігрувала до США, де згодом стала професором Національної консерваторії у Філадельфії. Оскільки мисткиня на території СРСР отримала неофіційний статус – «невозвращенка», то згадки про її творчість на українському кону 20-30-х рр. ХХ ст., в тому числі на сцені театру імені Марії Заньковецької, були заборонені радянською владою.

<sup>8</sup> Корольчук О. Лист до всього товариства. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Особовий фонд Олександра Корольчука – Інв. № 9418. – 3 арк.

<sup>9</sup> Програмка спектаклю «Герой» Джона Сінга (переклад та постановка О. Корольчука). – Музей те-

атрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ програмок. – 1 арк.

<sup>10</sup> Заньківчани. Ілюстроване видання ; [упорядник М. Оверчук]. – Львів, 1999. – 44 с.

<sup>11</sup> Програмка спектаклю «До третіх півнів» Якова Мамонтова. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ програмок. – 1 арк.

<sup>12</sup> Програмка спектаклю «Герой» Джона Сінга у перекл. О. Корольчука – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ програмок. – 1 арк.

<sup>13</sup> Корольчук О. Службова записка до Ради театру ім. М. Заньковецької (з приводу термінового розгляду про затвердження авторського права на переклад п'єси «Герой» Д. Сінга). – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Інв. № 5134. – 1 арк.

<sup>14</sup> Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / Ольга Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – С. 24–25.

<sup>15</sup> Заньківчани. Ілюстроване видання. – Львів, 1999. – С. 16.

<sup>16</sup> Яременко В. Нотатки. Рукопис / Василь Яременко. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Фонд С. Карпенка. – Інв. № 8987. – Арк. 20.

<sup>17</sup> Романицький Б. Спогади й думки про творчий шлях театру ім. М. Заньковецької / Борис Романицький // Театр ім. Марії Заньковецької ; [за ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна]. – Харків : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – С. 9–21.

<sup>18</sup> Там само. – С. 15–16.

<sup>19</sup> Там само – С. 15.

<sup>20</sup> Там само – С. 16.

<sup>21</sup> Ткачук І. Заньківчани у Дніпропетровському / Іван Ткачук // Театр ім. Марії Заньковецької... – Х., 1933. – С. 35.

<sup>22</sup> Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Львівський державний Ордена Трудового Червоного Прапора український драматичний театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. – К. : Мистецтво, 1965. – С. 9.

<sup>23</sup> Там само. – С. 81.

<sup>24</sup> Романицький Б. Уривки з моїх спогадів // Заньківчани. Львівський державний Ордена Трудового Червоного Прапора український драматичний театр імені М. Заньковецької : зб. спогадів ; [упоряд. І. Піскун, ред. кол. : М. К. Йосипенко та ін.]. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 29.

<sup>25</sup> Там само. – С. 29.

<sup>26</sup> Яременко В. Піввіку творчої праці / В. Яременко // Заньківчани... – К. : Мистецтво, 1972. – С. 70.

<sup>27</sup> Там само. – С. 70.

<sup>28</sup> Яременко В. Згадую кілька вистав... / В. Яременко // Український театр. – 1972. – № 4 [липень-серпень]. – С. 18–19.

<sup>29</sup> Там само. – С. 18.

<sup>30</sup> Завадка Б. Борис Романицький / Богдан Завадка. – К. : Мистецтво, 1978 (серія «Майстри сцени та екрана»). – С. 14.

<sup>31</sup> Завадка Б., Тучин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Тучин. – К. : Мистецтво, 1973 (серія «Майстри сцени та екрана»). – С. 25.

<sup>32</sup> Корольчук О. Лист до всього товариства / Олександр Корольчук. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Особовий фонд Олександра Корольчука. – Інв. № 9418. – Арк. 1.

<sup>33</sup> Там само. – Арк. 1–2.

<sup>34</sup> Там само. – Арк. 2.

<sup>35</sup> Заньківчани. Ілюстроване видання. – Львів, 1999. – С. 16.

<sup>36</sup> Лебідь М. Театр імені Марії Заньковецької / М.[аксим] Лебідь // Зоря. – Катеринослав. – 1925. – № 1 [січень]. – С. 25.

<sup>37</sup> Яременко В. Згадую кілька вистав... / В. Яременко // Український театр. – 1972. – № 4 [липень-серпень]. – С. 18.

<sup>38</sup> Вистава «97» М. Куліша, після смерті О. Корольчука лишалася в репертуарі заньківчан, аж до квітня того ж таки 1925 р. Так, у фондах Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається спеціальна програмка урочистого спектаклю «97» М. Куліша, показаного 25 квітня 1925 р. «Привіт IX з'їзду Рад на Катеринославщині». У 1927 р. очоливши колектив заньківчан, Борис Романицький здійснив поновлення цього спектаклю за режисерською експлікацією О. Корольчука. Проте склад виконавців вже був дещо інший: Лизька – К. Даценко, Копистка – Б. Романицький та Гиря – В. Яременко. Вистава буде однією із найуспішніших і протримається у репертуарі заньківчан аж до 1929 р.

<sup>39</sup> Яременко В. Згадую кілька вистав... / В. Яременко // Український театр. – 1972. – № 4 [липень-серпень]. – С. 18.

<sup>40</sup> Іваненко Ю. Сценічна історія п'єси Л. Українки / Юрій Іваненко // Театр. – 1939. – № 6 [листопад-грудень]. – С. 30–34.

<sup>41</sup> Зюков Б. На сцені і на екрані – Леся Українка / Борис Зюков. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 78.

<sup>42</sup> Там само. – С. 78.

<sup>43</sup> Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (10–20-ті рр. ХХ ст.) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. – К., 2013. – Вип. 13. – С. 60.

<sup>44</sup> Палій О. Василь Яременко і український драматичний театр у Ромнах / Оксана Палій // Просценіум. – Львів, 2014. – № 38–40. – С. 49–62.

<sup>45</sup> Корольчук О. Розподіл ролів п'єси «У пуші» Л. Українки [в театрі ім. Заньковецької] / О.[лександр] Корольчук // Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Відділ рукописів. – Фонд Олександра Корольчука. – Інв. № 1646. – Арк. 1.

<sup>46</sup> Скоробагатський В. Спомини / Віктор Скоробагатський // Державний історико-культурний заповідник «Посулля» (м. Ромни). – Відділ рукописів. – Арк. 13–14.

<sup>47</sup> Там само. – С. 14.

<sup>48</sup> Яременко В. В театрі ім. Заньковецької / Василь Яременко // Театр. – К., 1937. – № 9 [вересень]. – С. 37.

<sup>49</sup> Світлина репетиції спектаклю «Камінний господар» Лесі Українки на сцені Державного драматичного театру імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької (Катеринослав, 1924 р.) – архів автора.

<sup>50</sup> Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки в дослідженнях 20–30-х рр. / Олег Бабишкін // Український театр. – 1971. – № 6 [листопад-грудень]. – С. 22–24.

<sup>51</sup> Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Турчин. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 17.

<sup>52</sup> Цибаньова О. Перші кроки. Сценічна доля драматургії Лесі Українки до Великого Жовтня / Олена Цибаньова // Український театр. – 1971. – № 2 [березень-квітень]. – С. 16–17.

<sup>53</sup> Бобошко Ю. Я буду вічно жити... / Юрій Бобошко // Український театр. – 1971. – № 4 [липень-серпень]. – С. 21–23.

<sup>54</sup> Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Турчин. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 17–18.

<sup>55</sup> Данченко С. Сучасникові – інтелектуальну пристрасть Лесі Українки! / Сергій Данченко // «Жити буду»...! ; [упор. П. Зозуляк]. – Львів, 1971. – С. 9.

<sup>56</sup> [редакційна замітка] У вінок шани // «Жити буду»...! ; [упор. П. Зозуляк]. – Львів, 1971. – С. 2–3.

<sup>57</sup> Там само. – С. 3–4.

<sup>58</sup> Там само. – С. 3.

<sup>59</sup> Данченко С. Сучасникові – інтелектуальну пристрасть Лесі Українки! / Сергій Данченко // «Жити буду»...! – Львів, 1971. – С. 9.

<sup>60</sup> Положення про конкурс на створення художньої емблеми Державного драматичного театру імені заслуженої народної артистки Марії Заньковецької. – Катеринослав, грудень 1924. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ). – Фонд Івана Криги. – Ф. 32. – Оп. 1. – Од. зб. 104. – Спр. 4. – Арк. 1.

<sup>61</sup> Крига Іван. Художня емблема Державного драматичного театру імені заслуженої народної артистки Марії Заньковецької у Катеринославі (1924 р.). – ЦДАМЛМ. – Фонд Івана Криги. – Ф. 32. – Оп. 1. – Од. зб. 104. – Спр. 4. – Арк. 2.

## ЗЕМСЬКИЙ НАРОДНИЙ ПІДКАРПАТОРУСЬКИЙ ТЕАТР (ТРИМОВНИЙ ТЕАТР ЗАКАРПАТТЯ 1936–1938 рр.)

*У статті розглянуто процес створення на Закарпатті тримовного професіонального театру. З'ясовано і проаналізовано наміри чеського уряду використати «мовну війну» між українофілами і русофілами для «чехізації» місцевого населення.*

**Ключові слова:** актори, «мовна війна», репертуар, «чехізація», театр.

*В статье рассмотрен процесс создания в Закарпатье трехязычного профессионального театра. Выявлены и проанализированы намерения чешского правительства использовать «языковую войну» между украинофилами и русофилами в свою пользу для чехизации местного населения.*

**Ключевые слова:** актеры, репертуар, «чехизация», театр, «языковая война».

*The article considers the process of creating in Carpathian region trilingual professional theater. The author discovered and analyzed the intentions of the Czech government to use the «language war» between Ukrainophiles and Russophiles for «Czechization» of the local population.*

**Keywords:** actors, «language war», repertoire, «Czechization», theater.

Організація тримовного театру на Закарпатті в період 30-х років ХХ століття – це, з одного боку, спроба влади вирішити на свою користь ключові проблеми «мовної війни» між українофілами і русофілами, з іншого – вправний маневр чеських політиків для реалізації так званого Меморандуму земських чиновників Еренфельда–Пешека, адресованого чеському уряду 1 травня 1923 року щодо «чехізації» місцевого населення.

Для «чехізації» обирався русинський вектор, де одним з дієвих інструментів мав стати професіональний театр. Реалізація проекту розпочалася з організації Крайовим урядом театральних курсів, які згодом отримали статус Драматичної школи. Для навчання акторського складу майбутнього театру дбайливо добирався і репертуар. Його основу становили п'єси чеських, словацьких авторів у перекладі на русинську мову. Ставилися також твори українських та російських драматургів мовою оригіналу.

У січні 1936 року в Ужгороді відбулася прем'єра п'єси братів А. і Ф. Мрштків «Маріша» у перекладі на місцевий діалект П. Сірохіна – «Маруся». За декілька днів до показу уривки з вистави були озвучені через кошціцьке радіо.

У березні 1936 року на базі Драматичної школи створено професіональний Земський Народний Підкарпаторуський театр, режисером якого було призначено чеського актора Франтішека Главати.

Граючи вистави українською, російською та русинською мовами, театр особливої популярності серед місцевого населення так і не отримав, проіснував до лише жовтня 1938 року. На той час фашистська Німеччина окупувала чеські Судети, а в Ужгород вступили гортіївські війська. Європа вступала в Другу світову війну.

Відкриття у березні 1936 тримовного (українського, російського, русинського) Земського Народного Підкарпаторуського театру (ЗНПТ) в Ужгороді, з одного боку, було спробою Чехословацького уряду вирішити проблеми мовного статусу професіонального театру, з іншого – складовою наступального процесу «чехізації» Закарпаття, яке за Сен-Жерменським договором від 10 вересня 1919 року на правах об'єднаної автономії під назвою Підкарпатська Русь увійшла до складу Чехословацької Республіки. Саме на цей час духовного піднесення серед населення краю, урядові чиновники і політики навмисне почали розпалювати «мовну війну» між українофілами і русофілами, де основними опонентами

були Товариство «Просвіта» з українським мовним вектором та Товариство ім. О. Духновича – з російським. Тут доцільно навести один з крайових документів, так званий Меморандум Еренфельда–Пешека, адресований столичному урядові: «Місцева руська мова стоїть незрівнянно ближче до чеської мови, ніж великоруська. Чех навчиться її без утруднень і навпаки, кожен місцевий русин розуміє чеха, якщо він говорить поволі, можна навіть сказати, що легше розуміє чеську мову ніж великоруську. Нащо нам віддавати і відкидати від себе підкарпатських руських і нащо нам не наближувати їх до чеської і словацької, до яких їхня материнська мова таки дуже близька? Для нас є тут тільки одне можливе розв'язання: малоруська місцева мова писана етимологією! Цим задовільнимо бажання місцевих елементів, наблизимо Підкарпатську Русь до решти республіки і поставимо мур проти України і Росії. Ужгород, дня 1 травня 1923 року віце-губернатор Підкарпатської Русі Еренфельд, с.р., шкільний референт, мін. рад. Пешек»<sup>1</sup>. Отже, рекомендувався третій вектор – «русинський», як політичний і державний інструмент «чехізації» Закарпаття.

15 січня 1921 року Товариство «Просвіта» відкриває Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (далі Руський театр), який з вересня цього ж року, коли його очолив М. Садовський, переходить на професійну основу з державною дотацією і відразу стає об'єктом нападок з боку супротивників. Коли в серпні 1923 року до Ужгорода приїхав міністр народної освіти ЧСР Бехіне, його відвідала делегація русофілів із заявою: «Вимагаємо негайного припинення експериментів українізації при допомозі українського театру, та припинення субсидії на його утримання»<sup>2</sup>.

На початку 1923 року Товариство ім. О. Духновича створює показовий аматорський театр, який очолила артистка Празької групи Московського Художнього театру О. А. Полуектова-Куфтїна, з метою переводу його на професійну основу.

В другій половині 1920-х років місцева влада на чолі з русофілом А. Бескидом, за підтримки Праги намагається політично знищити Руський театр, обравши для цього методику поступового зменшення державної дотації. Щоб утримувати культурний процес під своїм контролем, створює «Народно-Просвітний Союз» (НПС), який визначав культурну політику в краї, та розподіляє державні дотації між товариствами, повністю припинивши фінансову підтримку Руському театру.

В проміжку 1930–1934 рр. Микола Аркас намагається реставрувати український театр в краї, налагодивши його роботу під назвою «Дружество Руський Театр», який показав шість вистав. Згодом організовує «Руський театр ім. Миколи Садовського» з показом чотирьох прем'єр. Названі колективи фінансової підтримки від держави так і не отримали.

На цей час начальником шкільного референту в Ужгороді було призначено чеха Віктора Кліму, який був добре обізнаний з веденням театральної справи, йому й було доручено реалізацію Меморандуму Еренфельда–Пешека. У місцевій пресі з'явилося оголошення: «Відділ позашкільної освіти шкільного реферату запрошує молодь вступати на одномісячний безплатний підготовчий театральный курс, який має функціонувати від 1 до 31 серпня. Завдання курсу полягає в підготовці керівників аматорських колективів, та у підборі майбутніх акторів професійного театру»<sup>3</sup>.

Курс був забезпечений кваліфікованими викладачами з таких предметів:

1. «Загальні знання з теорії театру та їх практичне застосування» – викладала В. Іванова-Стасура, колишня акторка Руського театру;
2. «Почуття і його театральне втілення» — колишня акторка Празької групи Московського Художнього театру (МХТ) О. Полуектова-Куфтїна;
3. «Міміка, жест, дикція» – колишній актор МХТ П. Алексеев;
4. «Постановка голосу» – вихованка Віденської музичної академії А. Остапчук;
5. «Хоровий спів» – Л. Кейгл.
6. «Історія театру» – Є. Недзельський;
7. «Виховне значення театру» – В. Кліма.

Підсумком роботи курсу був показ уривків з вистав: «На сіножаті» Л. Яновської, «На перші гулі» С. Васильченка, «Женитьба» М. Гоголя, «На Верховині» Є. Єфремова, «Кандидат» А. Бобульського, «Барнуля» Чуж-Чуженіна. Вистави подавалися мовами оригіналу – українською, російською або місцевою говіркою.

Успіх одномісячного курсу набув розголосу у засобах масової інформації, підтвердив перспективу думки про створення професійного театру і це дало поштовх В. Клімі продовжувати розпочату справу. 14 листопада 1934 року шкільний реферат організовує вже шестимісячний театральный курс на 40 осіб, навчання якого було продовжено ще на два місяці. Теоретичні дисципліни відійшли на другий план. Перевага надавалася практичній роботі з підготовки ви-

став: «Сирота» І. Кайпази, «Немая невеста» А. Бобульського, «Радості майстра Фулердіно» І. Невицької, «Безталанна» І. Карпенка-Карого. Прем'єри засвідчили про неабиякі акторські дані курсантів, що і дало підстави для відкриття ще одного шестимісячного курсу в статусі Драматичної школи з правом випускників працювати у професіональному театрі. Керівником школи було призначено чеського актора і режисера Виноградського театру в Празі Франтишека Главати. У програму теоретичних дисциплін внесли зміни: введено чеську мову (Ф. Габріель), русинську мову (С. Чегіль), курс «Поведінка в товаристві в різні епохи» (В. Кліма). З попередніх викладачів акторської спеціальності залишилася лише В. Іванова-Стахура, яка поставила виставу «Безталанна» та готувала до показу «Суету». Керівник школи Ф. Главати готував до показу п'єси чеських акторів у перекладі на місцеву русинську мову. Це були п'єси «Маріша» братів А. і Ф. Мрштіків у перекладі П. Сірохіна під назвою «Маруся» та «Твердоголові» Строупежинського. Мовою оригіналу ставилася п'єса російського прозаїка й драматурга В. Катаєва «Квадратура круга». Місцевим урядовцям на державному рівні вкрай була потрібна інформація про театральні досягнення цього навчального закладу. Місію виконало кошицьке радіо. 15 грудня 1935 року в ефірі прозвучали уривки з вистави «Маруся». Згодом час від часу подавалися виступи колективу з новими роботами.

Перший показ «Марусі» відбувся в Ужгороді 11 січня 1936 року. На що рецензент відреагував так: «В. Бідяк, створив чіткий тип газди, який любить гроші й більше намагається бути хитрим, аніж хитрий насправді, але не позбавлений добрих почуттів. Титульну роль зіграла П. Пільцер, яка своїм прекрасним і милим образом завоювала собі вже на початку гри симпатії глядачів... Пільцер – це талант, про нього ще багато почуємо»<sup>4</sup>. Одне з чеських видань відгукнулось на прем'єру так: «Виставу відвідали однаково чехи й русини. Є то доказ, що майбутній театр буде дальшим і тривалим кроком до зближення чехів і русинів».<sup>5</sup>

8 лютого 1936 року було показано «Суету» в постановці В. Іванової-Стахури. Преса писала: «Вибір п'єси – дуже вдалий, бо своїм змістом, узятим із справжнього життя вона близько підходить до побутових умов Підкарпатської Русі»<sup>6</sup>. Згодом відбулася і прем'єра п'єси «Твердоголові» у перекладі на місцевий діалект С. Карпатського. На що рецензент однієї з газет писав: «П'єса присто-

сована до карпатського села і дивиться з неослабленим інтересом»<sup>7</sup>. Отож «русинський вектор» Меморандуму Еренфельда–Пешека набирив потужних обертів.

Через три місяці після першого показу «Марусі», на засіданні Земського комітету 11 березня 1936 року, було вирішено про гастролі в Празі, але вже не як Драматичної школи, а «Земського Народного Театру Підкарпатської Русі». Перша вистава «Маруся» відбулася 1-го квітня на сцені Виноградського театру в Празі. Крім того що текст було перекладено на русинську мову, місце дії у виставі також перенесли з Мордовії на Гуцульщину. Френчек змінився на Ферка, Вавра на Варгу, а Маріша на Марусю. А Френчек, котрий пропонує Маріші з ним утекти, кличе її не до Брна, де знайшов роботу, а до Мукачева. В такому вигляді вистава для чеської публіки прозвучала несподівано по-новому. Празька преса високо оцінила виставу і дуже прихильно поставилася до колективу, іменуючи його «Земським Народним Підкарпатурським Театром». Відкриття гастролей відбулося в підкреслено урочистій обстановці за участі представників чехословацького уряду на чолі з президентом та прем'єр-міністром. Було зіграно два гімни Чехословацький і Підкарпатурської Русі. З промовою виступив губернатор Підкарпатської Русі К. Грабар. Столичні газети писали, що серед виконавців Марія Пільцер могла би виступати на сцені Чеського Національного театру. Рецензенти торкнулися і режисера Ф. Главати, який присвятив себе в Ужгороді хорошій справі – театральній педагогіці, що принесло йому успіх.

2 квітня 1936 року було показано виставу «Твердоголові». Наступного дня – «Безталанну». На обидві вистави відгуки були позитивними. До закінченні гастролей дирекція Національного театру Праги, запропонувала М. Пільцер річне стажування – як продовження фахової освіти. В Ужгороді цей факт сприйняли як належну оцінку таланту молодої акторки.

4 червня 1936 року ЗПНТ отримав офіційний статус державного театру. Директором і режисером було оголошено Ф. Главати. Колишні слухачі курсів підписали з дирекцією театру свої перші контракти. Актори-чоловіки: В. Бідяк, М. Бировчак, М. Боролич, П. Гоца, В. Грабар, Ю. Грицюк, В. Зинич, Ю. Качур, П. Кормош, В. Левкулич, М. Лугош, Ф. Маланка, М. Попович, І. Фенцик, В. Чех. Жінки: О. Батько, Ю. Нишняй, М. Гривняк, А. Ладаній, В. Лакотош, Є. Сочка, Г. Щербинська, М. Пільцер, яка через рік поверну-



лась із стажування. Одночасно весь творчий склад було прийнято в Союз чехословацьких артистів у Празі на правах 12-го відділення в Ужгороді. Стотисячні дотації від держави дали міцну фінансову основу. У вересні–жовтні театр вирушив на гастролі по краю. Почали з Мукачева, показавши «Марусю». Часопис «Земля і Воля» зазначає: «Артисти старалися передавати свої ролі добре, але скалічена вимова псувала весь ефект і тих, що являються талановитими. У “Марусі” виступали вони в гарних гуцульських строях. Публіка сподівалася, що почує від цих “гуцулів” чисте народне слово, яким говорять гуцули, але почула неіснуючу мішанину слів, значно просякнулу “чехізмами”»<sup>8</sup>. Отже серед широкого народного загалу Земський театр особливої популярності не здобував. Тому, щоб якось зберегти публічний престиж ЗПНТ перед Прагою, місцеві чиновники та політики, заручившись підтримкою чеської преси, в другій половині листопада організують гастролі по Моравії. У маршруті значилось і м. Брно. П’єса «Маріша» («Маруся») була написана саме для Бронського театру, тож само собою викликала велику зацікавленість глядачів і колег по мистецтву, акторів місцевого театру, з якою вони зустріли постановку «свої» п’єси незнайомим театром. Рецензенти і цього разу після показу «Маріші» там, де вона «народилася», наголошували безпосередність, щирість і реалізм та переконливість образів Маріші, Лізла і Ваври.

По поверненню з гастролей театр узявся до поповнення репертуару. До постановок було взято: «Украдене щастя» І. Франка – українською мовою, «Та–третя» В. Крилова – російською, «На дні» М. Горького, «Гроза» О. Островського, «Маруся» С. Сильвая, «Зачарований принц», «Орач» Л. Кейгла у перекладі на «карпаторуський діалект». Мовна боротьба на певний час начебто вщухла, але під кінець року розпочалася з новою силою.

28 лютого 1937 року було скликано позачергові збори театру, де на порядок денний виносились мовне та фінансове питання. Крайова русофільська течія вимагала, щоб всі вистави давали лише російською літературною мовою, а до керма театру поставлено русофіла П. Алексеєва. Це не сприймав новий завідувач позашкільною освітою крайового уряду Л. Кейгль, який по суті і визначав мовну політику театру. Випустивши виставу «На дні», Ф. Главати приступив до роботи над п’єсою «Гроза», перекладеною на місцевий діалект. Після прем’єри мовна війна спалахнула з новою силою. Русофіли і українофіли згрупувались і перейшли

у наступ проти місцевої мови, а разом з тим і проти керівництва театру.

27 травня 1937 року в ужгородській залі жупанату відбулися відкриті збори театру за участю представників мовних течій, політичних партій та громадських організацій. На захист української мови виступив В. Гренджа-Донський. Після запальних і бурхливих дебатів українофіли залишили засідання, а Ф. Главати відмовився від роботи в театрі. Режисером було призначено П. Алексеєва. Театр мав працювати за оригіналами п’єс: російською, українською літературними мовами і місцевим діалектом. П. Алексеєв розпочав роботу над виставами: «Бедность не порок» О. Островського, «Дорога цветов» В. Катаєва – російською, «Уйко з Америки», А. Бобульського – місцевим діалектом. В. Іванова-Стахура почала постановку п’єси місцевого автора О. Сливки – комедії на 3 дії «Бородате непорозуміння».

Зимовий сезон відкрили у Мукачеві показом «Бедность не порок», на що відгукнулася преса: «Важку роль Любима Торцова, зіграв В. Бідяк як актор великого обдарування. Гордія Торцова зображував П. Гоца – саме таким нам і хотілося бачити його. Невимовно потішила нас М. Пільцер у ролі Пелагії Єгорівни»<sup>9</sup>.

Наприкінці 1937 року контракт з П. Алексеєвим закінчився. В шкільному рефераті запанувала думка, щоб театр ставив також оперети і балет. Тому до його керівництва і був запрошений з Братислави балетмейстер В. Лібовицький.

Дебютував В. Лібовицький як режисер-балетмейстер постановкою комедії «Староконицький дудар» Й. Тила в перекладі на русинську мову С. Карпатського. Головні драматичні ролі виконували: М. Пільцер (Дорошка), О. Данканич (Дудар). У сольних танцях виступав і В. Лібопецький. Угорське видання «Új Közlöny» зазначало: «Вистава цікава, барвіста, легко слухається, де серед виконавців відмітим: М. Пільцер, Є. Сочку, П. Гоцу і С. Поповича. А ось балет – “нікудишній”»<sup>10</sup>. За деякий час, було відновлено виставу «Верховинська кров» з додаванням балетних номерів, з якою театр вирушив на гастролі. На цьому робота В. Лібопецького у театрі завершилась. Театр знову залишився без режисера. У шкільному рефераті з’явилася нова ідея, замінити «режисера-чужинця» на місцевого, з числа молодих акторів, колишніх курсантів. Тому цю посаду було запропоновано акторові театру, в недалекому минулому вчителю, В. Чепинцю. Посаду художника театру – Є. Марковичу. Після стажування в Празі обидва від запропонованих посад відмови-

лися. На заваді стали мовні конфлікти, а ще театр впадав у фінансову кризу. За таких умов, колектив залишають М. Пільцер, О. Батько, М. Кукурузова, В. Лакотош. Групу акторів-чоловіків було мобілізовано до війська. Посаду режисера запропонували О. Полукетовій-Куфтіній. У складі акторської групи налічувалося одинадцять чоловіків та чотири жінки. Шкільний реферат доручив О. Полукетовій-Куфтіній сформувати репертуар на осінній сезон 1938 року.

Театр протримався до жовтня цього року, бо на цей час фашистська Німеччина вже окупувала чеські Судети, а в Ужгород вступили гортійські війська. Закарпаття вкотре було поділене між сусідніми державами. Частина краю залишилась у складі Чехословацької Республіки, де столицею стало місто Хуст. Тут, у місті над Тисою, на повну силу заявив про себе театр «Нова Сцена»

(1938–1939) – Національний театр Карпатської України.

---

<sup>1</sup> Ігнатович Г. Від гасниці до рампи : Нариси з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатович. – Ужгород : Поліграфцентр «Ліра». – Ч. I. – С. 173.

<sup>2</sup> Державний архів Закарпатської області (ДАЗО). – Ф. 48 (Краевой секретаріат партії «Автономно-земледельческого союза» (АЗС) м. Ужгород). – Оп. 1. – Спр. 5. – Газетные статьи о языковом вопросе о угро-русской интеллигенции.

<sup>3</sup> Українське слово. – 1934. – 21 червня.

<sup>4</sup> Русській Народный Голось. – 1936. – 4 квітня.

<sup>5</sup> А-Zet Uzhorod – 1936. – 18 січня.

<sup>6</sup> Земледельська політика. – 1936. – 8 лютого.

<sup>7</sup> Земледельська політика. – 1936. – 21 лютого.

<sup>8</sup> Земля і Воля. – 1936. – 26 листопада.

<sup>9</sup> Русській Народный Голось. – 1937. – 3 грудня.

<sup>10</sup> Új Közlöny. – 1938. – 1 квітня.

*Катерина ЮДОВА-РОМАНОВА, Анастасія БЕЗЧАСТНА*

## **ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДОНЕЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОРДЕНА ПОШАНИ ОБЛАСНОГО РОСІЙСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ М. МАРІУПОЛЬ У ПЕРІОДИ ВОЄННИХ ДІЙ**

*У статті досліджується та аналізується стратегія творчо-організаційної діяльності Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь у періоди воєнних дій (1914–1920, 1941–1945, 2014 років). Автори визначають основні етапи історії театру, пов'язані з воєнними діями, подають характеристику творчо-організаційної діяльності театру в контексті воєнно-історичних подій в регіоні, з'ясовують засади репертуарної та мовної політики театру у періоди воєнних дій.*

**Ключові слова:** *Донецький академічний ордена Пошани обласний російський драматичний театр м. Маріуполь, воєнні дії на Донеччині, репертуар, гастрольна діяльність.*

*В статье изучается и анализируется стратегия творческо-организационной деятельности Донецкого академического ордена Почета областного русского драматического театра г. Мариуполь в периоды военных действий (1914–1920, 1941–1945, 2014 гг.). Авторы определяют основные этапы в истории театра, связанные с военными действиями, дают характеристику творческой и организационной деятельности театра в контексте военно-исторических событий на Донбассе, определяют основы репертуарной и языковой политики театра в периоды военных действий.*

**Ключевые слова:** *Донецкий академический ордена Почета областной русский драматический театр г. Мариуполь, военные действия на Донбассе, репертуар, гастрольная деятельность.*

*This article investigates and analyzes the strategy of the creational and organizational activities of the Donetsk Academic Order of Merit of the regional Russian Drama Theatre of Mariupol during the periods of hostilities (1914–1920, 1941–1945, 2014). The authors define the mainstages of the history of the theater that are related to combatation, serve a creative and organizational characteristics of the theater in a context of military and historical events in the region, clarifies the principles of the repertoire and language policies during the times of war.*

**Keywords:** *Donetsk Academic Order of Merit Regional Russian Drama of Mariupol Theatre, hostilities 1914–1920, 1941–1945, 2014, repertoire, tour in gactivity.*

Сучасний стан українського суспільства визначається суспільно-політичними трансформаціями, які, безперечно, впливають на культурно-мистецьку сферу та її складові чинники. Серед них і сфера театральної діяльності, де суспільні зміни позначаються чи не найяскравіше. 14 квітня 2014 року в Україні офіційно Указом Президента №405\2014 «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 13 квітня 2014 року «Про невідкладні заходи щодо подолання терористичної загрози і збереження територіальної

цілісності України»<sup>1</sup> було розпочато антитерористичну операцію (АТО). Безперечно, такі історичні події не могли не позначитись на діяльності театральних колективів України, а особливо тих, які безпосередньо опинились у зоні АТО та прифронтової території. Тому творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь стала предметом цього дослідження. Хронологічні межі дослідження – воєнні дії на Донеччині 1914–1920, 1941–1945, 2014 ро-

ків – зумовлені прагненням проаналізувати діяльність колективу у вказані періоди.

Діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь від свого початку розгорталася в декілька етапів, кожний з яких мав свої ідеологічні, організаційні та художні виміри, що були зумовлені соціальними реаліями свого часу. В періоди воєнних дій практика театру набула чимало нових форм її творчого та організаційного існування. Розпочата в квітні 2014 року антитерористична операція в Україні зачепила всі аспекти театральної діяльності. Воєнні дії, що точаться сьогодні на Донеччині, спричинили докорінні зміни у театральному житті регіону. Тому для розуміння і відрефлектування творчо-організаційних трансформацій, їх основоположних рис і тенденцій, важливим є встановлення суспільно-історичних паралелей. Нова дієвість явищ мистецького життя потребує сьогодні свого наукового осмислення. А отже постала необхідність проаналізувати та закріпити цей досвід не лише на рівні емпіричних уявлень, а вивести його на рівень науково обґрунтованих тверджень.

Визначаючи стан дослідження проблеми, важливо зауважити, що творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь, зокрема її репертуарний аспект, до сьогодні наукою комплексно не досліджувалась. Фрагментарні дослідження Л. Яруцького<sup>2,3,4</sup>, С. Бутова, С. Отченашенка<sup>5</sup> торкалися лише краєзнавчих та мистецтвознавчих наукових аспектів.

Отож автори статті поставили за мету дослідити та проаналізувати стратегію репертуарної політики Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь у періоди воєнних дій. Реалізація цієї мети обумовила постановку та вирішення таких завдань: визначити основні періоди в історії м. Маріуполь, пов'язані з воєнними діями; надати характеристику творчо-організаційної діяльності театру в контексті воєнно-історичних подій в регіоні; з'ясувати засади репертуарної та мовної політики театру у періоди воєнних дій.

Початок відліку театрального життя в м. Маріуполь прийнято пов'язувати з 1847 роком, коли до міста вперше приїхала театральна трупа на чолі з антрепренером В. Виноградовим. Упродовж тривалого періоду – майже 30 років – через відсутність відповідного приміщення спектаклі проходили в орендованих коморах, в яких

часто були відсутні найелементарніші умови. У 1878 році в місті була створена перша місцева трупа, що складалася з професійних акторів. Для неї вже було орендовано більш-менш придатне для потреб театру приміщення. Саме з цієї дати краєзнавці пропонують починати відлік історії Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь. Тут розпочали свій творчий шлях артисти І. А. та Л. П. Загорські, Л. Ліницька та інші.

Знаменна подія сталась у Маріуполі 8 листопада 1887 року – відбулося відкриття театрального будинку, зведеного на кошти Василя Шаповалова, який отримав назву Концертний зал, пізніше – Зимовий театр. Це був досить великий будинок, з широкою сценою, залом для глядачів на 800 місць і оркестровою ямою. Відкриття нового приміщення ознаменувалося прем'єрою вистави «Ревізор» за п'єсою М. Гоголя<sup>6</sup>. У 1920-ті роки на сцені театру працював драматичний колектив «Новий театр» під орудою А. Борисоглібського. У 1934 році на основі міського драматичного театру створено Вседонецький музично-драматичний театр з постійним місцем перебування в Маріуполі (художній керівник – А. Смирнов, головний режисер – А. Іскандер). У листопаді 1936 року Маріупольський державний російський музично-драматичний театр показав п'єсу О. Корнійчука «Платон Кречет» – досить часто саме дата цієї прем'єрної вистави новоствореного першого стаціонарного закладу культури подається як дата створення сучасного театру.

По Другій світовій війні, у 1947 році, театр у Маріуполі тимчасово припинив діяльність. 1959 року діяльність театру було відновлено – будувалась нова стаціонарна театральна сцена, набиралась трупа, готувалися нові постановки. Тоді ж Маріупольському театрові було присвоєно статус Донецького державного. Урочисте відкриття новозбудованого театрального приміщення на 680 місць у самому центрі міста на площі, названій на його честь Театральною, відбулося 2 листопада 1960 року прем'єрою вистави «Іркутська історія» за п'єсою О. Арбузова. Театр користувався успіхом – всі квитки розкуповувались заздалегідь, актори мали неабияку популярність серед глядачів.

1978 року Маріуполь урочисто відзначив 100-літній ювілей міського театру, у зв'язку з чим Донецький державний російський драматичний театр був нагороджений орденом Пошани. 1985 року було відкрито Малу сцену театру.

Визнаючи внесок колективу в розвиток театрального мистецтва України, 12 листопада 2007 року наказом Міністерства культури і туризму України театрові присвоюється статус академічного. Сучасний Маріуполь і його містяни можуть сміливо пишатися найстаршим драматичним театром України – у 2016 році історія театру налічуватиме 138 років<sup>7</sup>.

Ставлячи за мету схарактеризувати особливості творчо-організаційної діяльності колективу Маріупольського театру у періоди воєнних дій в регіоні, слід зазначити історичний контекст досліджуваного періоду: 1914–1918 роки – Перша світова війна, яка хронологічно певною мірою збіглася з Українською національно-демократичною революцією (1917–1920); 1941–1945 роки – Велика Вітчизняна війна; 2014 – початок проведення АТО в Україні.

З 1914-го по 1920 рік у Маріуполі працювало багато різних колективів: цирк-театр братів Яковенків, театр «Гігант», театр «Ілюзіон», художній театр ХХ ст., театр Уварова та інші. Саме з діяльністю театру Уварова сьогоднішні дослідники пов'язують історію Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь: у 1887 році у Василя Шаповалова, який створив першу професійну трупу в місті, виникли фінансові труднощі та конфлікти у колективі, через які він був змушений після восьми років управління театром продати його І. Уварову. Театр, але вже Уварова, продовжував бути в старому Маріуполі головним осередком культури. В театрі Уварова працювала російська трупа, а в цирку-театрі братів Яковенків – українська. Таким чином, маріупольці мали конкурентоспроможне двомовне театральне середовище.

Окрім впровадження демократичної мовної репертуарної політики, колективи пропонували на розсуд глядачів широкий жанрово-тематичний спектр вистав. У репертуарі п'яти театральних колективів Маріуполя у 1914–1915 р. налічувалось понад вісімдесят постановок різноманітних жанрів. У відсотковому співвідношенні були показані 13 % комедій, 7 % драм, 30 % бойових хронік, 50 % п'єс маловідомих авторів. Серед інших театрів позитивно вирізняється репертуар театру Уварова, – наприклад, з чотирьох запропонованих у березні 1915 року п'єс три належать до світової літературної класики: «Війна і мир» Л. Толстого, «Дворянське гніздо» І. Тургенєва, «Одурений чоловік» Ж.-Б. Мольєра.

На жаль, достовірних даних про театральне життя регіону у буремні роки Української націо-

нально-демократичної революції 1917–1920 років немає.

У роки Великої Вітчизняної війни театр продовжував свою діяльність. Колектив не був евакуйований у тил. У 1942 році, коли місто загарбали німецько-фашистські війська, театр відновив свою діяльність на окупованій території. Він став показувати вистави українською мовою для місцевого населення в Маріуполі та вояків розташованих у місті українських добровольчих частин, гастролювати, обслуговуючи німецькі фронтові та прифронтові військові частини, про що писали газети у 1942 році.

15 березня 1942 року Маріупольському театру (Маріуполь, так окупанти називали тоді місто Маріуполь) було присвоєно ім'я Т. Г. Шевченка. Як свідчать часописи 1942 року, театр користувався неабияким успіхом у глядачів. Колектив прагнув випустити велику кількість нових прем'єр – зокрема, розпочав роботу над двома п'єсами: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Робота акторського складу організовувалась так, аби репетиції провадились рівнобіжно над обома виставами.

Продовжуючи опановувати українську класику, художній склад театру ознайомився ще з однією п'єсою І. Карпенка-Карого – «Суєта». Після читання відбулося жваве обговорення комедії з літературного та театрального-постановочного боку. «Суєта» ввійшла до репертуарного плану театру і була поставлена наприкінці сезону 1942 року. Згодом театр ім. Т. Г. Шевченка розпочав працювати над ще однією українською класичною п'єсою М. Кропивницького «Пошились у дурні».

З квітня 1942 р. актори починають виїзди на фронт для «обслуговування» (саме так називали газети ці заходи) німців. У програмі виступів – українська народна музика, танці, українські та німецькі пісні. Глядачі дуже тепло сприймали виступи артистів, щиро цікавлячись українським мистецтвом.

Поряд з репертуарною театральною діяльністю в приміщенні театру відбувалися концерти. І не лише українською мовою, а й німецькою. Німці показували своє мистецтво, знайомили маріупольців з німецькою культурою.

Підсумовуючи роботу театру у театральному сезоні, часопис «Маріупільська газета» писав: «Тепер театр має упевненість у своєму національному напрямку. Багато зроблено в справі обладнання сцени українською бутафорією, придбано українське вбрання.

За короткий час (з жовтня 1941 р.) театр дав 135 вистав, які відвідало 60 592 глядачів, 140 концертів, які відвідало 68 100 глядачів. Крім того, з 10 січня група акторів на чолі з п. Ягуповим безперервно обслуговує німецьких вояків на фронті. <...> На літній сезон театр припиняє свою роботу в місті, але обслуговування німецьких вояків не припиняється. Крім того, дві акторські групи посилаються обслуговувати села.

Вересень місяць буде використаний для підготовки до нового сезону. На відкриття передбачається показати «Марусю Богуславку», крім неї прем'єри: «Суєта», «Підступність і кохання», «Ревізор»<sup>8</sup>. Наступного року в театрі відбулася чергова прем'єра – п'єса О. Островського «Без провини винувати».

Отже театр працював на повну силу – показав концерти і вистави, постійно розширював свій репертуар, віддаючи перевагу українській класиці.

10 вересня 1943 року місто Маріуполь було звільнено від німецько-фашистських загарбників військами 44-ї армії Південного фронту і морським десантом Азовської військової флотилії. Будівельники доклали багато зусиль, щоб щонайшвидше завершити відновлення приміщення міського театру. Відкриття нового першого післякупаційного театрального сезону відбулось 16 жовтня. Маріупольський театр ім. Т. Г. Шевченка був перейменований у Державний драматичний театр м. Маріуполя.

Звернімось до особливостей творчо-організаційної діяльності Державного драматичного театру м. Маріуполь 1944–1945 років. Патріотизм тематики першого вечора-концерту «Герої Великої Вітчизняної війни» простежувався вже в його назві. До програми входили монтаж літературно-художніх творів у виконанні заслуженого артиста РРФСР А. С. Ходирева. Відразу після звільнення міста колектив театру узявся до роботи над п'єсою К. Симонова «Російські люди». Спектакль був завершений наприкінці жовтня. Згодом театр до річниці Жовтневих свят поставив п'єсу Л. Леонова «Навала». Загалом, у сезоні 1944–1945 років колектив поволі поновив свою діяльність. У репертуарі з'явилась п'єса М. Горького «Останні» і дуже популярна у 40-ві роки п'єса Вс. Рокка «Інженер Сергєєв» про подвиг радянського робітника, який пішов на фронт. Театри навіть виборювали право на її постановку, хоча причина такої популярності крилася в суспільно-історичному контексті сталінсько-беріївських часів – за псевдонімом Вс. Рокк стояв тодішній нарком дер-

жбезпеки СРСР В. М. Меркулов\*. Пізніше п'ять видань цієї п'єси (1942–1951 рр.) були заборонені й вилучені з бібліотек.

Досить часто приміщення театру використовувалось для урочистих партійних засідань, по завершенню яких відбувався перегляд вистави. Вхід був за запрошеннями, що їх отримували у відділах агітації райкомів КП(б)У. Нерідко в театрі відбувалися літературні збори, вшановувалась пам'ять великих поетів. 1 січня 1945 увечері тут зібралися на бал-маскарад учні старших класів міста. На сцені театру виступали і гастролери, – наприклад, Український ансамбль Сталінської обласної філармонії у складі 45 осіб.

Якщо простежити за часописами діяльність Державного драматичного театру м. Маріуполя за 1941–1945 роки, то її можна узагальнити так:

- У 1941 році театр не працював.
- З березня 1942 року по жовтень у Маріупольському театрі відбулося 6 прем'єрних вистав, 5 концертів, численні виїзди з концертами на фронт. Загалом театр дав 45 вистав.
  - 17, 18, 20, 23 березня відбувалася Шевченківська вистава в міському театрі.
  - У квітні – «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, також відбувся концерт у виконанні військового оркестру.
  - У травні відбулися виїзди театру на фронт; 8, 13, 14, 15, 21, 24, 28 травня – «Наймичка» І. Карпенка-Карого; 10, 22, 31 – «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; 9, 23 – «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 7, 17 – «Безприданниця» О. Островського; 30 – для дітей перша вистава дитячого лялькового театру за казкою Андерсена «Свинопас».
  - Червень: 21 – німецький концерт для цивільного населення; 11, 14 – «Наймичка» І. Карпенка-Карого; 13, 26 – «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 12, 25 – «Безприданниця» О. Островського; 17, 18, 19, 24 – «Пошились у дурні» М. Кропивницького.
  - Липень: 5, 9 – концерт балету за участі німецького оркестру; 3 – «Безприданниця» О. Островського.
  - Вересень: 6 – Великий концерт Військових оркестрів, 27 – «Пошились у дурні» М. Кропивницького.
  - За жовтень–грудень дані відсутні.

\* Ухвалою Військової колегії Верховного Суду РФ № бн-00164/2000 від 29 травня 2002 Вс. М. Меркулов був визнаний таким, що не підлягає реабілітації.

• 1943 рік. З січня по травень у Маріупольському театрі відбулося 2 прем'єрні вистави, численні виїзди з концертами на фронт. Загалом театр дав 16 вистав.

– Січень: 21, 28 – «Безприданниця» О. Островського; 24, 31 – «Наймичка» І. Карпенка-Карого; 26, 29 – «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова.

– Лютий: 2 – «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 4 – «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова.

– Березень – дані не відомі.

– Квітень: 14 – «Пошились у дурні» М. Кропивницького; 15 – «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 16, 17 – «Вій» М. Гоголя.

– Травень: 6, 9 – «Вій» М. Гоголя; 7, 8 – «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

• 1944 рік. З листопада по грудень у Державному драматичному театрі відбулося 4 прем'єрні вистави, 1 концерт, численні виїзні вистави та концерти. Загалом театр дав 20 вистав.

– Листопад: 4, 11, 12 – «Анна Кареніна» Л. Толстого; 5, 8, 9 – «Одруження Белугіна» О. Островського; 7, 22, 23, 24, 26 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка, 19 – «Площа квітів» В. Ільєнкова.

– Грудень: 6, 7, 8 – виїзні вистави; 12 – концерт Зінаїди Тарської; 17, 26, 28 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка; 29, 30 – «Одруження Белугіна» О. Островського.

• 1945 рік. З січня по травень у Державному драматичному театрі відбулося 8 прем'єрних вистав, 3 концерти, багаточисленні виїзні вистави та концерти. Загалом театр дав 48 вистав.

– Січень: 3, 26 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка; 9, 10, 12, 17, 18 – «Так і буде» К. Симонова; 4, 13, 28 – «Анна Кареніна» Л. Толстого.

– Лютий: 1, 2, 3 – виступ Чернівецького джаз-ансамблю; 4, 25 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка; 8, 9, 20, 24 – «Останні» М. Горького; 10, 21, 23 – «Так і буде» К. Симонова.

– Березень: 3, 4, 14 – «Останні» М. Горького; 9, 10, 18, 23 – «Велика Земля» С. Герасимова; 17, 31 – «Анна Кареніна» Л. Толстого; 24, 30 – «Так і буде» К. Симонова; 28, 29 – «Одруження Бальзамінова» О. Островського.

– Квітень: 3, 4, 7, 13, 14 – «Одруження Бальзамінова» О. Островського; 5 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка; 6 – «Так і буде» К. Симонова; 8 – «Анна Кареніна» Л. Толстого; 15, 20 – «Останні» М. Горького.

– Травень: 10, 11 – «Інженер Сергєєв» В. Рокка.

Виходячи з даної інформації можна виокремити і систематизувати основні напрями творчо-організаційної діяльності колективу:

1. У період активних бойових дій театр не діяв, але за першої ж можливості відновлював свою роботу. Таким чином, загалом театр під час війни працював – і під час німецької окупації, і по визволенню міста. Глядачі незмінно шанували творчість митців.

2. Репертуар театру до окупації був виключно російськомовним. Під час окупації театрові було присвоєно ім'я Т. Г. Шевченка. Вистави йшли винятково українською мовою. Концерти мали двомовний українсько-німецький лінгвістичний характер. Російська мова заборонялась. Творчий склад театру швидко пристосувався до нових умов і випускав все нові й нові вистави. Коли місто було визволено, театр повернувся до російськомовного репертуару.

3. Під час окупації до репертуару театру бралися переважно п'єси українських драматургів, за винятком «Безприданниці» О. Островського.

4. У 1944–1945 роках репертуар театру складався з сучасної радянської драматургії та російської класики.

5. Протягом усього періоду 1941–1945 років колектив проводив активну гастрольно-концертну діяльність.

6. У звільненому Маріуполі театр частіше використовувався для партійних та інших публічних зібрань, аніж для показу вистав. Звісно, показували й вистави, але всі вони мали переважно пропагандистсько-виховний характер в дусі комуністичної радянської ідеології.

У травні 2014 року у місті Маріуполь почали відбуватися виступи проросійських активістів. Причиною зіткнень між активістами так званої Донецької Народної Республіки та українськими військовими стали спроби звільнення адміністративних будівель міста від сепаратистів, які їх силою захопили. Це сталося в ніч з 6 на 7 травня 2014 року.

Протягом декількох днів точилося збройне протистояння. За офіційними даними загинуло 9 осіб, поранено 42. Також, за словами міністра внутрішніх справ України А. Авакова, згинуло двадцятьє сепаратистів. 10 травня міська влада Маріуполя оголосила днем жалоби за загиблими під час зіткнень.

Звичайно, що такі буремні події не могли не зачепити і міський театр Маріуполя. 10 і 11 травня, а це були субота та неділя, театр відмінив усі вистави. Втім, загалом можна стверджувати, що, попри виняткові обставини – бої розгорталися в двохвилинній ході від будівлі театру, – театр не припиняв своєї роботи і продовжував приймати

глядачів за будь-яких обставин. «Війна війною, а театр має працювати!» – казали в колективі.

Статистика свідчить: у травні 2014 театр показав 26 вистав, з них 14 комедій: «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Занадто одружений таксист», «Батько у павутинні» і «Люкс 13» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Божевільна історія піаніста» А. Барикко, «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Примадонни» К. Людвіга, «Баба Шанель» М. Коляди, «Маленькі комедії» Г. Горіна, «Готель “Каліфорнія”» Л. Лунарі, «Дама-невидимка» П. Кальдерона, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова. За винятком відміненої у зв'язку з днем жалоби вистави «Зіта і Гіта» та перенесеної «Як Іван Василену виручав» М. Непряхіна можна стверджувати, що репертуарна політика театру під час антитерористичних заходів не змінилась. І це цілком зрозуміло, адже театральний репертуар планується за 2–3 місяці і ситуаційно не підлягає корекції. При цьому треба віддати належне мужності та самопожертві виконавського складу театру, який за таких умов продовжував грати на сцені.

13 червня 2014 р. у Маріуполі сили антитерористичної операції повністю знищили центр дислокації терористів у місцевому ПТУ. Банк «Греческий», де перебували терористи, також звільнили. До операції залучили підрозділи Нацгвардії, спецпідрозділи МВС «Азов» та «Днепр-1»; блокпости навколо міста охороняли військові Збройних Сил України. Мешканці Маріуполя того дня не спали, по всьому місту було чути постріли.

Незважаючи на неспокійну ситуацію в місті, у червні театр показав 21 виставу, збільшивши кількість вистав для дітей: «Занадто одружений таксист» і «Люкс 13» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Як Іван Василену виручав» М. Непряхіна, «Примадонни» К. Людвіга, «Баба Шанель» Н. Коляди, «Готель “Каліфорнія”» Л. Лунарі, «Побачення по середах» В. Красногорова. Лише 13 червня, коли у місті був оголошений початок антитерористичної операції, знову було перенесено на інший день музичну фантазію «Зіта і Гіта».

У липні було показано 13 вистав та відбулося закриття 136-го театального сезону. Репертуар театру на липень: «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, музична фантазія «Зіта і Гіта», «Батько у павутинні» та «Люкс 13» Р. Куні, «Примадонни» К. Людвіга, «Баба Шанель» М. Коляди.

18 жовтня 2014 року відкрився новий, 137-й сезон Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь. Театр підготував для глядачів романтичну комедію «Сильвія» в постановці режисера Станіслава Непряхіна за однойменною п'єсою Альфреда Герні.

За літній період склад трупи зазнав істотних змін. На жаль, театр прифронтового Маріуполя залишили багато провідних акторів – з трупи звільнилися тринадцять акторів, серед них ті, на яких тримався репертуару театру: заслужена артистка України Світлана Немчук, артисти Світлана Доронченко, Євгеній Халиченко і його дружина Елла Харченко, Олександр Кочетков, Інна Хотєєнкова, Ігор Васецький, Максим Юлін, Артем Шевкопляс тощо. Натомість вакантні посади заповнили лише шість артистів, серед них були і з досвідом роботи, і ті, які ще здобувають освіти. Вони напружено почали працювати над терміновими вводами до вистав чинного репертуару, який також зазнав істотних змін, та над ролями у майбутніх прем'єрах. Репетиційний процес інтенсифікувався в рази, оскільки зміни в складі виконавців торкнулися всього чинного репертуару. Проте деякі вистави, на жаль, зовсім не підлягли відновленню і не лише через акторський фактор, а тому, що у деяких випадках фактично довелося б наново робити постанову, а театр не мав на це можливостей.

Економічна ситуація в театрі також склалася непроста. Щоб скоротити витрати, довелося відкласти на подальший період дві витратні постановки «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна та «Позичте тенора» К. Людвіга<sup>9</sup>.

Отже, через організаційно-творчі трансформації репертуар театру на жовтень 2014 був наповнений такими виставами: прем'єра «Сильвія» А. Герні, «Занадто одружений таксист» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Танок на двох» Т. Москвіна, «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Примадонни» К. Людвіга, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті.

У листопаді вийшла прем'єра вистави «З привітом, твої таргани» режисера А. Левченка за п'єсою О. Богаєва «Російська народна пошта».

Паралельно колектив створив дві вистави для дітей: на Малій сцені була представлена глядачам казка «Клаптики по закуточках» Г. Остера, яка стала виїзною виставою.

Осінь 2014 року для маріупольців була неспокійною. 11 листопада у Маріуполі з боку моря



пролунав потужний вибух. Сили АТО продовжують контролювати ситуацію, як на суші, так і на воді. Бойовики постійно обстрілюють місто. Мешканці живуть у постійному страхі за своє життя, частина тікає з міста. Але театр продовжує свою самовіддану і натхненну працю.

Репертуар театру на листопад 2014 склали переважно оптимістичні комедії: «Сильвія» А. Герні, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» за О. Богаєвим, «Занадто одружений таксист» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Божевільна історія піаніста» А. Барикко, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Маленькі комедії» Г. Горіна, «Готель “Каліфорнія”» Л. Лунарі, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова. Загалом – чотирнадцять постановок.

Грудень став ще складнішим для мешканців міста. 23 грудня вночі підірвали залізничний міст через річку Кальчик, через що було зупинено рух поїздів у районі залізничного вокзалу та морського торгового порту. Транспортний зв'язок з Маріуполем значно ускладнився. Серед містян поширилися панічні настрої.

Попри все, театр продовжує свою роботу. У грудні, напередодні зимових канікул, глядачам була представлена нова дитяча вистава на основній сцені – популярна казка французького письменника Ш. Перро «Кіт у чоботях».

Репертуар театру у грудні 2014 складається з дванадцяти постановок: «Сильвія» А. Герні, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» за О. Богаєвим, «Занадто одружений таксист» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, музична фантазія «Зіта і Гіта», «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Готель “Каліфорнія”» Л. Лунарі, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова.

Аналізуючи репертуарну політику театру кінця сезону 2013–2014 років і середини сезону (грудень 2014 року) 2014–2015 років можна зазначити:

– 3 травня по грудень 2014 року театр показав 78 вистав. Переважали комедії;

– За цей проміжок часу з театру звільнилося тринадцятеро з найкращих акторів театру;

– Через економічну скруту і недостатнє фінансування театр відмовився від двох нових витратних постановок;

– Чинний репертуар втратив чотири вистави: «Як Іван Василену виручав» М. Непряхіна, «Люкс 13» Р. Куні, «Баба Шанель» Н. Коляди (згодом була повернута до репертуару), «Даманевидимка» П. Кальдерона;

– За цей же період з'явилися три нові постановки: «Сильвія» А. Герні, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» за О. Богаєвим.

Така тенденція свідчить про прагнення колективу боротися із ситуаційними труднощами і надає підстави для оптимістичного прогнозу. Сподіваємось, що незабаром Україна мине період випробувань і невдовзі глядачі Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь житимуть та працюватимуть в мирних умовах.

Підсумовуючи вищезазначене, слід зауважити, що театр завжди був і залишається дзеркалом суспільних подій. Досліджуючи діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь в роки Першої світової війни та в роки Української національно-демократичної революції, можемо відзначити, що Маріуполь, навіть у ці важкі для країни часи, завжди залишався одним з провідних культурних та театральних осередків регіону й країни.

Маріуполь був окупований німецько-фашистськими загарбниками у січні 1942 року. Театр не встигли евакуювати. Фашисти прагнули щонайшвидше позбутися будь-яких натяків на діяльність у місті радянської влади. Під час окупації у місті почали з'являтися (власне, перейменовуватись) насамперед нові місцеві газети, було перейменовано театр і навіть саме місто – газета отримала назву «Маріупільська газета», а місто Маріуполь стало – Маріуполем. 15 березня 1942 року Зимовий театр м. Маріуполя отримав нову назву Маріупольський театр ім. Т. Г. Шевченка. Як стверджують дослідники та історіографи Маріуполя, німецько-фашистські загарбники забороняли спілкування російською мовою. Навіть театр, котрий до окупації був російським, став українським, і, звісно, змінився його репертуар. Мета фашистсько-німецької ідеології полягала в тому, щоб знищити будь-який радянський рух. Діяльність театральних колективів на окупованих територіях, зокрема, в Маріуполі, мала відповідати прагненням рейху.

Першою виставою Маріупольського театру ім. Т. Г. Шевченка під час окупації була комедія «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-

Основ'яненка, режисер-постановник п. Зав'ялов. Актори показували нові вистави, також мали місце виїзні вистави. Німецько-фашистські загарбники постійно направляли групи акторів на фронт обслуговувати німецьких солдатів. Під час окупації театр показав 135 вистав, 140 концертів. В репертуарній політиці домінувала класична українська драматургія – п'єси І. Карпенко-Карого, І. Котляревського, М. Кропивницького. Поряд з нею активну позицію займала російська класика – твори О. Островського, М. Гоголя.

Маріуполь звільнили 10 вересня 1943 року. Театр ім Т. Г. Шевченка отримав назву Державний драматичний театр м. Маріуполя. Маріюпіль став знов Маріуполем. Перша післявоєнна вистава – «Анна Кареніна» Л. Толстого. Ставилася російська класика, повернулася сучасна радянська п'єса. Сучасної української та зарубіжної драматургії не було. Переважно ставилися п'єси ідеологічного спрямування на замовлення комуністичної влади.

Нині Донецький академічний ордену Пошани обласний російський драматичний театр м. Маріуполь також переживає, на жаль, нелегкі часи. Місто Маріуполь вважається прифронтовим містом зони АТО. Але театр Маріуполя в цих важких умовах продовжує свою роботу.

Вивчаючи історію Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь можна виокремити три історичні періоди, тісно пов'язані з воєнними діями, – 1914–1920, 1941–1945, 2014 роки. Спільною характеристикою для всіх трьох періодів є активна творча діяльність колективу, незважаючи на складні соціально-політичні та матеріально-організаційні умови. Активна гастрольна діяльність колективу характерна лише для періоду німецької окупації. В інші періоди театр активно використовував лише стаціонарне приміщення.

Репертуарна політика воєнних періодів має свої характерні домінанти:

1914–1920 роки – «п'єси-одноденки» на тему бойових хронік;

– 1942–1943 роки – новостворений україномовний репертуар з акцентом на українську та російську класику;

– 1944–1945 роки – постановка п'єс радянських авторів та російської класики;

– 2014 рік – комедійно-розважальне спрямування вистав класичної та сучасної української, російської та зарубіжної драматургії; кадрова ситуація зазнала значних змін – звільнилося 13 кращих акторів театру, що негативно відображається на репертуарі; попри скрутну економічну ситуацію і театрі продовжують виходити прем'єри.

Досліджуючи творчо-організаційну діяльність Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполь автори торкнулися питань репертуарної політики без урахування глядацьких симпатій. Також це дослідження лише поверхнево торкнулось формальних жанрово-мовних характеристик репертуару театру. Отже при подальших наукових розвідках є сенс замислитись над мистецькою складовою вистав і над тим, на кого вони розраховані.

<sup>1</sup> Указ Президента України №405\2014 Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 13 квітня 2014 року «Про невідкладні заходи щодо подолання терористичної загрози і збереження територіальної цілісності України»: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rnbo.gov.ua/documents/343.html>. – [Заголовок з екрана]

<sup>2</sup> Яруцкий Л. Мариупольская старина : рассказы краеведа / Л. Яруцкий. – М. : Советский писатель, 1991. – 428 с.

<sup>3</sup> Яруцкий Л. Пушкин в Приазовье : лит.-краев. очерк / Л. Яруцкий. – Мариуполь [б.и.], 1991. – 140 с.

<sup>4</sup> Яруцкий Л. Старейший в Украине: из истории Донецкого областного драматического театра (г. Мариуполь) / Л. Яруцкий. – Мариуполь [б.и.], 1998. – 103 с.

<sup>5</sup> Буров С. Д. Из истории Мариупольского театра (Годы, события, имена) / С. Д. Буров, С. И. Отченашенко. – Мариуполь : ЗАТ, 2003. – 136 с.

<sup>6</sup> Яруцкий Л. Старейший в Украине... – 103 с.

<sup>7</sup> <http://dramtheatre.com.ua/istorija.html>

<sup>8</sup> Підсумки минулого і перспективи майбутнього сезону // Маріупільська газета. – 1942. – Липень. № 82.

<sup>9</sup> Ермишина Л. Каким будет 137-й сезон драматического театра без любимых артистов и с новыми лицами? : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pr.ua/news.php?new=35567>. – [Заголовок з екрана].

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ

*Окреслюючи український театральний ландшафт 90-х років ХХ століття, автор акцентує увагу на кардинальному оновленні репертуару, розмаїтті проблемно-тематичних та естетичних пріоритетів митців сцени, студійному «бумі», розвитку фестивального руху та ін.*

*Характеризуючи спрямованість творчих пошуків молодшої генерації режисури (А. Жолдак-Тобілевич, Д. Богомазов, В. Кучинський, І. Волицька, О. Лісовець та ін.), автор насамперед зосередився на розгляді діяльності майстрів старшого покоління – С. Данченка, Е. Митницького, А. Бабенко, В. Петрова, С. Мойсєєва та ін.*

**Ключові слова:** український театр, режисер, театральність.

*Очерчивая украинский театральный ландшафт 90-х годов ХХ столетия, автор акцентирует внимание на кардинальном обновлении репертуара, разнообразии проблемно-тематических и эстетических приоритетов мастеров сцены, студийном «буме», развитию фестивального движения и др.*

*Характеризуя направленность творческих поисков молодой генерации режиссуры (А. Жолдак-Тобілевич, Д. Богомазов, В. Кучинський, І. Волицька, А. Лісовець и др.), автор основное внимание фокусирует на деятельности мастеров старшего поколения — С. Данченка, Э. Митницького, А. Бабенко, В. Петрова, С. Моисеева и др.*

**Ключевые слова:** украинский театр, режиссер, театральность.

*The deep changes in the social, political, and economic spheres of the Ukrainian life in the latest decade of the 20<sup>th</sup> century resulted in radical upgrade of the repertoire, aesthetic, integrational, and other priorities of the Ukrainian theatre.*

*The post-dramatic searches of the 1990s are clearly book-ended by the performances of V. Bilchenko, D. Bogomazov, I. Volytska, A. Zholdak, V. Kuchynskyy, L. Lazorko, O. Liptsyn, V. Troyitskyy, Y. Fedoryshyn etc. Young directors demonstrated radical transformation of classical plays' texts, formation of play image system in dialogue with quotations from various layers of cultures, non-linear composition of stage action, aesthetic self-value of acting as such etc. – all being unusual for the Ukrainian theatre.*

**Keywords:** Ukrainian theatre, director, theatricism.

Тектонічні зрушення у соціально-політичних та економічних сферах життя України останнього десятиліття ХХ століття позначилися кардинальним оновленням репертуарних, естетичних, інтеграційних та інших пріоритетів українського театру. В культурний простір поверталися імена й твори «табуьованої» за радянських часів драматургії (літератури) М. Булгакова, В. Винниченка, М. Куліша, М. Хвильового та ін. Репертуар збагатився творами зарубіжної літератури та драматургії ХХ століття: С. Беккета, Е. Йонеска, С. Мрожека, Ж. Кокто, Ю. Місама, Л. Піранделло, Г. Клауса, Е.-Ем. Шмітта, Т. Вільямса, Ж. Ануїя та ін.

Потужний процес відродження національної самосвідомості стимулював пошуки у царині сценічної модернізації української класики. Помітними подіями стали постановки п'єс І. Карпенка-Карого «Безталанна» у Київському театрі драми і комедії (вистава «Чарівниця», режисер Д. Богомазов, 1993); І. Франка «Украдене щастя» в Івано-Франківському театрі ім. І. Франка (режисер І. Борис, 1993); Львівському театрі «У кошику» (режисер І. Волицька, 1998); Лесі Українки «Апокрифи» і «Камінний господар» (Львівський театр ім. Л. Курбаса, режисер В. Кучинський, 1995, 2002) та ін.

Студійний «бум» породив безпрецедентне очікування яскравих творчих дебютів, новаторських художніх програм. Наприкінці 1980-х – першої половини 90-х років відкрилося близько 100 театрів-студій у Києві, Харкові, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Запоріжжі, Севастополі, Миколаєві, Ужгороді, Сімферополі, Хмельницькому. Виникли театри маріонеток, пантоміми, клоунади, авторської пісні, фольклору тощо. Було засновано театри національних меншин: «Мазлтов» і «Шалом» (єврейські, м. Київ), «Романс» (циганський, Київ), Кримськотатарський (Сімферополь). Отримав нове життя театр ім. Дьюлі Йїєша на Закарпатті (угорський, м. Берегово).

Суттєву роль у розвитку театрального процесу відіграв фестивальний рух. У 1990-ті роки фестивалі проходили практично в усіх регіонах країни: «Херсонські ігри» (м. Севастополь), «Мистецьке Березилля» (м. Київ), «Золотий лев» (м. Львів), «Театральний Донбас» (м. Донецьк), «Січеславна» (м. Дніпропетровськ), «Різдвяна містерія» (м. Луцьк), «Мельпомена Таврії» (м. Херсон) та ін. З цього приводу Н. Єрмакова зазначала: «Можна сміливо твердити, що інтерес нових поколінь українських глядачів до окремих спектаклів саме тоді змінюється інтересом до театрального життя. <...> Кількісні та якісні зрушення були надто відчутними. Пожвавлення мистецького життя, його очевидне урізноманітнення потребувало інтенсифікації творчих контактів, “втягування” у коло театральних інтересів найширшої публіки. Постійним виглядає стійке тяжіння до “карнавалізації” театральної практики, створення специфічних “резервацій”, в яких до центру уваги публіки потрапляв сам театральный процес»<sup>1</sup>.

Тогочасний театральный ландшафт збагатився нетрадиційним ігровим простором (пошуковий театр освоював підвали, сходи, промзони, бомбосховища, музеї, пам’ятки архітектури тощо), першими вуличними виставами. Стосовно останнього слід нагадати спектаклі Київського Експериментального театру: «Опис чудовиська – 1 частина», «Повернення додому» (режисер і художник В. Більченко; 1993, 1994), «Карнавал» (режисер і художник А. Петров, 1998). У подальшому вуличні вистави стали творчою візитівкою очолюваного Я. Федоришиним Львівського театру «Воскресіння».

У такій бурхливій атмосфері майже непоміченою лишилася перша хвиля міграційних процесів. Однак невдовзі драматизм ситуації заявив про себе на повен голос. Через різні об-

ставини поза українським театральним процесом опинилися сценографи: Л. Безпальча, І. Биченкова, В. Коштелянчук, А. Чечик, В. Риданих, С. Хотимський, М. Френкель. На десятиліття розтяглася творча пауза І. Несміянова та С. Маслобойщикова. Крім того, від професійної діяльності відходили художники старшої генерації. Окремі успіхи колись численного загону українських сценографів лише відтіняли вакуум, що утворився навколо них. Насичене, концентроване творче середовище – єдиний можливий провідник художніх ідей, що збагачують одна одну, – було зруйноване.

Атмосфера нового часу, як показали подальші події, аж ніяк не виключала застосування старих, апробованих методів адміністрування. З посади головного режисера Київського театру імені Лесі Українки звільнили В. Петрова (в наступні роки плідно працював у провідних театрах Москви і Санкт-Петербурга). Шукати щастя на чужині в середині 90-х років вирушили режисери В. Козьменко-Делінде, І. Афанасьєв, М. Нестантінер, Р. Мархолія. Чимало обдарованих митців взагалі змінили сферу діяльності. Однак у цьому разі показова не драматична історія окремої людини (кожен мав свої спонукальні мотиви та життєві колізії), а гнітюча закономірність «витиснення» творчих особистостей з теренів українського театрального процесу.

На зламі 1980–90-х років вистави «Момент» за В. Винниченком (мала сцена Київського театру ім. І. Франка, художник Т. Кириченко, 1989); «Археологія» О. Шипенка (Київський молодіжний театр, художник В. Більченко, 1989); «У відкритому морі» С. Мрожека (художник І. Лещенко, 1989) і «”Я” (Романтика)» за однойменною новелою М. Хвильового (Театр-студія «Театральний клуб», художник І. Лещенко, 1990); «Сад нетанучих скульптур» за Л. Костенко (художник А. Гуменюк, 1988), «На полі крові» за Лесею Українкою (Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса, художник В. Бортяков, 1989), – висунули на авансцену експериментального українського театру режисерські фігури А. Жолдака, В. Більченка, О. Ліпцина, В. Кучинського. Проте вже у другій половині 90-х років В. Більченко продовжить свої режисерські пошуки в Німеччині, а О. Ліпцин і А. Жолдак нагадуватимуть про себе лише в паузах між закордонними вояжами. Повторюваність процесу відторгнення здорових сил – природна плата за системне руйнування національного культурного шару.

Глобальні соціально-політичні трансформації тієї доби спричинили «відхід у небуття» комуніс-

тичної доктрини – базового підґрунтя радянського сценічного мистецтва. Її цільові ідеологічні засади акцентували увагу передусім на соціальних аспектах прояву особистості, натомість екзистенція людини як такої знаходилася на периферії мистецьких пріоритетів. У виставах переважної більшості режисерів-дебютантів 60–70-х років пошуки нових духовно-етичних орієнтирів підміняли сценічними рефлексіями на злободенні теми – своєрідний художній коментар численних газетних, журнальних публікацій і телевізійних програм.

Разом з тим у 90-ті роки С. Данченко, відчуваючи перехідну добу між історичними епохами, звертався до творів, де, за сюжетом, людина потрапляла у вир безладдя, анархії, падіння моралі й водночас – усеосяжних історичних перетворень.

У виставах «Санаторійна зона» за М. Хвильовим (художник М. Глейзер, 1990), «Патетична соната» М. Куліша, «Росмерсгольм» Г. Ібсена, «Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста за участю У. Еллера, «Король Лір» В. Шекспіра (художник А. Александрович-Дочевський, 1993, 1994, 1996, 1997) усі головні герої у певний момент опинялися на життєвому рубежі. У мить розгубленості й спустошення, коли власні трагедії сягали апогею, наставав час розплати, спокути власних гріхів — своєрідне очищення, що відображало, як зазвичай у виставах Данченка, глибинну духовно-етичну суть.

Театрознавець Т. Забозлаєва напрочуд влучно характеризує мистецький контекст, в якому відбувалися творчі пошуки режисера: «Ми знову й знову говоримо про кризу. Однак театр у високому значенні слова продовжується і сьогодні. Просто центр його розвитку перемістився з Москви кудись убік. Стурау, Чхайдзе, Някрошюс, Данченко – всі вони будівельники театру, і легкості немає ні в кого»<sup>2</sup>.

Як будівничий театру, С. Данченко запрошує до співпраці режисерів різних поколінь: В. Опанасенка та І. Молостову, С. Мойсєєва та В. Козьменко-Делінде; дає можливість провідному акторові театру А. Хостікоєву успішно реалізувати себе як режисера у роботі над п'єсою Г. Горіна «Кін IV» (художник А. Александрович-Дочевський, 1999), і, що принципово важливо – після постановки «Момент» за новелами В. Винниченка А. Жолдак-Тобілевич отримує можливість втілити своє, досить парадоксальне, бачення п'єси А. Чехова «Три сестри» (художник Ш. Абдусаламов, 1999) й – у співрежисурі з М. Гринишиним – «Швейк» за Я. Гашеком (художник Я. Нірод, 1999).

Територію вільного самовиявлення творчих індивідуальностей представників нової генерації української режисури створив у Київському театрі драми і комедії його художній керівник Е. Митницький. Саме тут Д. Богомазов здійснив постановки «Чарівниця» («Безталанна» І. Карпенка-Карого, художник Ю. Ларіонов, 1993) та «Трохи вина ... або 70 обертів» за Л. Піранделло (художник О. Друганов, 1996); О. Лісовець – «Бес...конечное путешествие в приятной компании и сопровождении козлиного голоса» (назву подано мовою оригіналу) А. Іванова (художник С. Маліков, 1994), «Рогоносець» Ф. Кроммерлінка; Ю. Одинокий – «Кручений біс» Ф. Сологуба; Д. Лазорко – «Ти, кого любить душа моя...» Н. Птушкіної (художник О. Луньов, 1998, 1996, 1998).

Молоді режисери демонстрували незвичні для українського театру радикальні трансформації текстів класичної драматургії, формування образної системи вистави у діалозі з цитатами різних шарів культур, нелінійність розбудови сценічної дії та ін. Образною лексикою, намаганням ствердити почуття і думки глядача на метафізичних основах буття вони суттєво відрізнялися від оптики художнього світобачення старшого покоління української режисури.

Критично ставлячись до радянської епохи й водночас категорично не сприймаючи соціально-політичну вакханалію та прагматизм сучасної доби, Е. Митницький здебільшого зосереджувався на індивіді, котрий протистоїть агресивному соціуму. Його тодішні постановки віддзеркалюють насамперед розгубленість людини через втрату ідеалів, соціальних і моральних орієнтирів, знецінення духовності.

Відомий вислів «Людство сміючись прощається зі своїм минулим» для Е. Митницького став дієвим чинником художнього вирішення вистави «Я вам потрібен, панове!» за п'єсою О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти» (художник М. Френкель, 1992). Моральне падіння радянських можновладців на початку 90-х років було злобою дня, постійною темою газет, журналів, телебачення. Створюючи театралізовану пародію-шоу, де Мамаєв, Крутицький, Городулін поставали повними маразматиками, а їхні жінки всю свою енергію спрямовували на пошук коханців, – режисер ризикував опинитися на іншій, чужій сценічному мистецтву території. Однак, досягаючи граничної типізації, по суті створюючи образи-маски, режисер саме через трактовку образу головного героя Глумова (Д. Лук'янов) – талановитої людини, циніка та

позбавленого будь-яких принципів прагматика, – розкривав внутрішню драму особистості, змушеної приймати запропоновані правила життя.

Притчова природа драматургічного матеріалу «Майн кампф, або Шкарпетки у кавнику» Д. Таброї (художники Е. Митницький, М. Костюшко, 1995) – з вічною боротьбою добра і зла, конфліктним протистоянням героя із суспільством, – зреалізована Е. Митницьким в естетиці трагіфарсу, набула у виставі філософського сенсу.

Серед режисерів, які розпочали свій творчий шлях у 1960-ті роки, творчі пошуки А. Бабенко найперше були пов'язані зі сценічним прочитанням класичних творів. Вишуканою театральністю та ретельною розробкою психологічних партитур акторських образів позначені здійснені нею на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької постановки «Макбета» В. Шекспіра (художник Л. Боярська, 1992), «Гедди Габлер» Г. Ібсена (художник В. Бортяков, 1993), «Медеї» Ж. Ануя (художник І. Погребняк, 1995), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером, «Ідіота» Ф. Достоевського (художник Л. Боярська, 1997, 1998).

У зовсім інакшому проблемно-тематичному й естетичному вимірі поставала у заньківчан втілена у форматі «великого стилю» сценічна «гетьманіана» режисера Ф. Стригуна – «Павло Полуботок» К. Буревія, трилогія Б. Антківа «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» (за романом Б. Лепкого «Мазепа», художник М. Кипріянов, 1990, 1991, 1992). У часи піднесення національної самосвідомості ці постановки знаходили відгук у широкого кола глядачів.

У панорамі сценічних пошуків 90-х заслуговують на увагу спроби В. Петрова привнести нові художні обертони в творче життя Київського театру ім. Лесі Українки. Вистава «Перламутрова Зінаїда» М. Роцина (художник М. Френкель, 1990) – його дебют як головного режисера театру – саркастично-фейлетонними барвами відтворювала абсурдність заідеологізованого радянського буття, драму нездійснених людських сподівань в атмосфері тотальної соціальної задухи.

Постановкою п'єси Л. Андрєєва «Савва» (художник М. Френкель, 1990) режисер долучив акторів до психологічно поглибленого розкриття пророцького застереження письменника стосовно абсолютизації ідеї руйнації. В одній з рецензій на виставу читаємо: «... російський театр імені Лесі Українки, здається, знаходиться на порозі нового життя. Незважаючи на усі перипетії, труднощі “закулісного життя”, душа театру жива. І нове життя обіцяє бути плідним»<sup>3</sup>.

У контексті цих суджень показовими видаються рядки, якими інший критик завершував свій відгук на прем'єрний показ мюзиклу «Кандід» за Вольтером (музика Л. Бернштейна, художник М. Епов, 1991): «Розплюште очі і подивіться уважно – це ж стоїть вже перед вами не колишній академічний театр імені Лесі Українки. Це ж справжній Бродвей! Блискучий, яскравий, ефектний. А де ж поділась академія? Полетіла – до вітру»<sup>4</sup>. На жаль, з театральних критиків Л. Войтенко і О. Клековкіна не вийшло провісників – зцементована «академічністю» трупа кохалася у своїй самодостатності й зробила все можливе, щоб «за вітром» полетів В. Петров, якого було звільнено з посади головного режисера театру.

Звиклий до постійних змін художнього керівництва колектив Київського молодого театру призначення чергового головного режисера – С. Мойсєєва – сприйняв досить стримано. Проте це не стало на заваді налагодженню конче необхідних творчих взаємин. Про багаторічну творчу кризу у трупі Молодого забули дуже швидко. Вже перша постановка нового головного режисера – «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра (1997) – викликала великий резонанс у колі театральної спільноти.

Легендарний звабник жінок, який у виконанні С. Боклана хіба що за звичкою цікавився принадами прекрасної статі, прискіпливим поглядом дослідника-експериментатора фіксуватиме увагу на численних вадах людської натури і беззастережно кидатиме виклик Богові. Вибудовуючи у такий спосіб картину людського буття Дон Жуан–Боклан отримував необхідне підґрунтя для абсолютизації будь-яких проявів свободи. Його радикальний індивідуалізм начебто і сприяв максимальному самовираженню, однак водночас невблаганно наближував час розплати.

Рецензенти на цю виставу відгукувалися по-різному: «“Дон Жуан” у Молодому своєю вишуканою театральністю, вивіреністю кожної мізансцени, жесту, інтонації нагадує своєрідний балет»<sup>5</sup>. Інший критик побачив у виставі вік «не “вивихнутий”, а “позолочений”, “присріблений”, притрушений мерехтливо цвіллю, трухою та висхлим кошачиним падлом, даріо-ардженовими крильцями торішніх тарганів... Хай би що він вчинив, Дон Жуан у цьому контексті —останній (мельпоменний?) герой»<sup>6</sup>.

У виставі «РЕхуВліїЗОР» (комедії «Хуліо Хурина» М. Куліша і «Ревізор» М. Гоголя, художник С. Маслобойщиков, 1999) С. Мойсєєв разом із художником по костюмах О. Богатирьовою ви-

будували образну систему, спираючись на естетичні засади створення акторами образу-маски.

Надати потужного імпульсу оновленню творчого життя Чернігівського театру ім. Т. Шевченка стало до снаги його художньому керівникові А. Бакірову. З урахуванням специфіки різних вікових категорій глядачів формував сучасне мистецьке обличчя колективу Київського театру юного глядача на Липках В. Гирич.

Незмінно привертала до себе увагу глядача вистави започаткованого О. Кужельним першого в Україні ангажементного театру «Сузір'я». Саме тут виставою «У барабанному провулку» за піснями Б. Окуджави (2000) І. Славинський розпочав цікаві експерименти зі сценічним втіленням поетичних творів. Принагідно слід згадати, що поставлений І. Славинським на малій сцені Молодого театру спектакль «Синій автомобіль» Я. Стельмаха посів чільне місце в театральному просторі країни серед робіт, втілених у форматі моновистав.

Територію постдраматичних пошуків 90-х років виразно унаочнюють вистави В. Більченка, Д. Богомазова, І. Волицької, А. Жолдака, В. Кучинського, Д. Лазорка, О. Ліпцина, В. Троїцького, Я. Федоришина та ін.

Суттєво відрізняючись образною лексикою, режисери разом з тим продемонстрували й естетичну самоцінність гри як такої, і домінуючу роль у формуванні образної системи засобів невербальних мистецтв, і «Пошук нових смислів та картин світу через зіткнення далеких контекстів — класики/пародії, класики/нового міфу, — що, на думку Н. Корнієнко, — є ще однією спробою добути нові актуальні моделі з широкого культурного поля, з відкритості»<sup>7</sup>. У статті «Веселий апокаліпсис» дослідниця слушно зауважує: «Театр ускладнюється настільки, що окремі його сюжети самі шукають для себе контексти. Одна вистава, таким чином, може говорити різними мовами й доносити різні картини світу, які, своєю чергою, народжують новий художньо-театральний тип — виключно в умовах цього взаємодоповнення. Цілісність створюється як внутрішня узгодженість багаторівневої будови»<sup>8</sup>.

На тлі виняткової для українського театру різновекторності естетичних практик принциповою, на наш погляд, видається дискусія, що розгорнулася напередодні кардинальних змін у соціокультурному просторі єдиної тоді країни — Радянського Союзу. У березневому (№3, 1989) випуску журналу «Театр» редакція запропонувала практикам і теоретикам сценічного мистецтва ви-

словитися на тему «Театральність». У невеличкій передмові наголошувалося, що «журнал виступає не як відбивач театральних процесів, а радше як стимулятор народження й осмислення театральних ідей, котрі нині явно у дефіциті»<sup>9</sup>.

В обговоренні взяли участь здебільшого знані майстри старшого покоління. Цілком природно, що всі вони спиралися на власний творчий досвід і оперували категоріями, котрі виразно унаочнювали притаманні їм естетичні уподобання. Про художньоутворюючий сенс «природи почуттів» розмірковував Г. Товстоногов: «Термін “природа почуттів” належить не лише до існування актора на сцені, а й до поєднання цього існування зі світом твору, з авторським баченням життя, з тією точкою зору, з якої творець п'єси, основи вистави, дивиться на події, на дійсність. Природа почуттів — це не компонент спектаклю, а те єдине, що обумовлює всі його компоненти, осереддя своїм обираючи актора, який грає дану роль у даній п'єсі у постановці даного режисера. Природа почуттів втілює в собі театральність»<sup>10</sup>.

У своїй останній публікації, написаній на прохання редакції, А. Ефрос згадував листи Л. Толстого, котрі той писав авторам після знайомства з їхніми творами. Для А. Ефроса важливо було наголосити, що, відзначаючи талант у знаходженні епітетів та образності писання і т. ін., Л. Толстой зазначав приблизно так: «Якби таланту поменше — було б краще. Потрібно виносити в собі зміст, котрий настільки б тебе цікавив, що ти не міг би його не повідати. Такий зміст, який відомий тобі, але невідомий іншим. І далі його скласти так просто, наскільки це можливо»<sup>11</sup>. Ці роздуми режисер екстраполює на сферу театального мистецтва: «Багатьом здається, що це найлегше, проте це — найважче. Виразальні засоби у такому випадку не привносяться, а ніби добуваються з глибокого й гостро зрозумілого змісту. І тоді ця театральність стає надіндивідуальною, особливою, вічно мінливою, годящою лише для даного випадку. <...> Театральність — це повітря конкретного змісту»<sup>12</sup>.

Серед думок інших практиків театру не можна пройти повз міркування М. Захарова: «Театральність, як я її розумію, є система прийомів, сума пристосувань, з допомогою який забезпечується контакт між сценічним дійством та глядачами. Ця спільна домовленість про стиль та естетичне забарвлення у взаємовідносинах актора, що творить, і глядача, який співпереживає. Театральність — це радість виходу за межі буденних контактів»<sup>13</sup>.

Теоретично всебічно цю тему «препарував» Ю. Лотман: «Театральність є мова мистецтва. І у цьому значення вона не може бути ні поганою, ні хорошою – вона є невід’ємна частина театру як такого, й обійтися без неї так само неможливо, як неможливо обійтися без мови»<sup>14</sup>.

Розмірковуючи про складну природу театральності, про діалог, що його веде спектакль із п’есою і водночас вибудовує зовсім інший діалог з глядачем, Ю. Лотман наголошує: «Сама можливість діалогу – одне з найважливіших завоювань культури, і втрата діалогу із глядачем – загибель театральної культури»<sup>15</sup>.

У 90-ті роки різьбаче розширилися принципи й способи ведення цих діалогів. Театр, який з усіх мистецтв найбільш безпосередньо й активно реагує на глядацьке сприйняття, збільшував цільову аудиторію, котрій була близька мова постдраматичного сценічного мистецтва. Водночас ми стали свідками й інших еволюційних зламів образної лексики. В цьому процесі не можна обійти той факт, що для режисури актуальною лишається і категорія «природи почуттів», і гранично вивірене використання виражальних засобів, що «не привносяться, а ніби добуваються з глибокого й гостро зрозумілого змісту», і пошук контактів між сценічним дійством та глядачами, котрі дають можливість відчувати *«радість виходу за межі буденних контактів»*.

І нема в цьому ані найменшої крихти пітету до авторитетів загальноновизнаних майстрів театру попередньої доби. Натомість є природний процес

розвитку сценічного мистецтва, котрий від початку передбачає зв’язок живих традицій минулого з творчими пошуками сьогодення. У їхньому фокусі можна розрізнити обриси театру майбутнього.

<sup>1</sup> Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ ст. // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 788–789.

<sup>2</sup> Забозлаєва Т. – Цей театр живий... // Український театр. – 1989. – № 1-2. – С. 12.

<sup>3</sup> Войтенко Л. «Ты разбудил меня, Савва» // Рабочая газета. – 1990. – 27 марта.

<sup>4</sup> Клековкін О. Кандід, або Найполтергейстніший полтергейст ХХ століття // Вечірній Київ. – 1991. – 18 липня.

<sup>5</sup> Мірошніченко Н. Розчарування Зганареля // Кіно-Театр. – 1998. – № 3. – С. 18.

<sup>6</sup> Сидор-Гібелінда О. Потяг на ім’я «Дон Жуан» // Президент. – 2002. – С. 125.

<sup>7</sup> Корниєнко Н. Веселый апокалипсис // Театр. – 2002. – № 3. – С. 35.

<sup>8</sup> Там само. – С. 36.

<sup>9</sup> Театр. – 1989. – № 3. – С. 97.

<sup>10</sup> Товстоногов Г. Природа чувств // Театр. – 1989. – № 3. – С. 107.

<sup>11</sup> Эфрос А. Степень правды // Театр. – 1989. – № 3. – С. 99.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Захаров М. Контакт между сценическим действием и собравшимися зрителями // Театр. – 1989. – № 3. – С. 108.

<sup>14</sup> Лотман Ю. Язык театра // Театр. – 1989. – № 3. – С. 102.

<sup>15</sup> Там само. – С. 103.



## ТРАНСФОРМАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ОДНОАКТНИХ БАЛЕТАХ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО

*У статті досліджується одна з актуальних проблем сучасного хореографічного процесу – трансформація класичного танцю в контексті одноактної балетної вистави.*

*Майстром одноактних балетів сміливо можна назвати сучасного балетмейстера Олексія Осиповича Ратманського, який вже понад двадцять років із успіхом працює на перших світових сценах. Серед безлічі танцювальних мініатюр та десятків багатоактних вистав почесне місце в його творчості посідають оригінальні одноактні балети, підхід до створення яких висвітлюється у цій статті.*

**Ключові слова:** балетний театр, балетмейстер, одноактна балетна вистава.

*В статье исследуется одна из актуальных проблем современного хореографического процесса – трансформация классического танца в контексте одноактного балетного спектакля.*

*Мастером одноактных балетов смело можно назвать современного балетмейстера Алексея Осиповича Ратманского, который уже более двадцати лет с успехом работает на ведущих мировых сценах. Среди множества танцевальных миниатюр и десятков многоактных спектаклей почетное место в его творчестве занимают оригинальные одноактные балеты, подход к созданию которых освещается в данной статье.*

**Ключевые слова:** балетный театр, балетмейстер, одноактный балетный спектакль.

*The article examines one of the topical issues of contemporary choreographic process – transformation of classical dance in the context of one-act ballets.*

*One-act ballet master Oleksii Ratmanskyyi could be surely called a contemporary choreographer, who has over twenty years of successful work on the most famous stages of the world. The original one-act ballets occupy the place among the variety of his dance miniatures and multi-act performances, and approach to their creation was covered in this article.*

**Keywords:** ballet theatre, ballet master, one-act ballet performance.

Жанр одноактного балету сформувався і отримав широку популярність на початку двадцятого століття. Новаторські естетико-художні ідеї антрепризи «Руські сезони» Сергія Дягілева дали потужний поштовх у розвитку одноактного балету, як певної форми цього театального жанру. Такі вистави, як «Петрушка» (1911 р.), «Карнавал» (1910 р.), «Видіння троянди» (1911 р.) Михайла Фокіна, «Післяполудневий відпочинок фавна» (1912 р.), «Весна священна» (1913 р.) Вацлава Ніжинського, «Весіллячко» (1923 р.) Броніслави Ніжинської, «Парад» (1917 р.) Леоніда Мясіна, «Аполлон-Мусaget» (1928 р.), «Блудний син» (1929 р.) Джорджа Баланчіна та багато інших стали зразками тісної співпраці балетмейстера, ком-

позитора, художника, поета, продюсера і виконавців у площині однієї вистави. На зміну фундаментальним багатоактним балетам дев'ятнадцятого століття прийшли невеликі за обсягом лаконічні хореографічні експерименти. Думка балетмейстера вирвалась за межі канону класичної балетної вистави, самобутня пластика стала засобом втілення ідей нового тисячоліття.

Майстерним творцем одноактних балетів сміливо можна назвати сучасного балетмейстера Олексія Осиповича Ратманського, який вже понад двадцять років із успіхом працює на найкращих світових сценах. Адже серед безлічі танцювальних мініатюр та десятків багатоактних вистав почесне місце в його творчості посідають оригінальні одно-

актні балети. «Збиті вершки», «Візок тата Жюньє», «Принади маньєризму», «Леа», «Середній дует», «Поема екстазу», «Сни про Японію», «Руські сезони», «ConcertoDSCN», «Буря», «24 прелюдії» – ось далеко не весь перелік робіт хореографа у рамках балетної вистави на одну дію. У кожній своїй постановці О. Ратманський експериментує з класичним танцем, відкриває і удосконалює його можливості, виводячи на якісно новий рівень. Однією з характерних рис власного балетмейстерського почерку О. Ратманського є лаконічність, без якої одноактна вистава неможлива. Здатність за короткий проміжок часу виявити задумане проявляється безпосередньо і в хореографічній лексиці, і в режисурі його вистав.

Одноактний балет під назвою «Середній дует» Олексій Ратманський створив для Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі у листопаді 1998 року. «Середня симфонія» петербурзького композитора Юрія Ханона (Ханіна) стала музичною основою балету. Десятихвилинна постановка стала не лише вдалим дебютом на уславленій сцені, а й «візитівкою» балетмейстера. Цю виставу побачили на багатьох сценах всього світу і назвали одним з найкращих одноактних балетів ХХІ століття.

У 1998 році художній керівництво Маріїнського театру запропонувало Олексієві Ратманському створити вечір нових одноактних балетів. У той час О. Ратманський був солістом Данського Королівського балету в Копенгагені, створив декілька постановок у Канаді, Києві та в Большому театрі в Москві.

До «Вечора нових балетів» увійшли три постановки: «Поцілунок Феї» Ігора Стравінського, «Поема екстазу» Олександра Скрябіна та «Середній дует» Юрія Ханона. О. Ратманський від початку вирішив, що всі балети мають бути на російську музику.

У своєму задумі балетмейстер малював собі третій балет, як абсолютно нову хореографію, яка потребувала симфонічної музики композитора сьогодення. «Із сучасних композиторів я згадав про петербуржця Ханіна (рос. Юрий Ханонъ), який кілька років тому вразив всіх своєю музикою до фільму Олександра Сокурова «Дні затемнення». Після довгих пошуків я знайшов його єдиний диск у Копенгагені. Музика виявилася концептуальною, театральною, тужливою і ритмічною. Відчуття «погляду збоку» наштовхнуло на думку про двох істот із крилами, які, формально не беручи участі в дії, все ж є головними персонажами цього маленького балету. На жаль, поки що я використовую лише одну частину його чудової

«Середньої симфонії», але не полишаю надії поставити всю симфонію повністю. Якою ж була моя радість, коли я дізнався, що Юрій Ханон написав книгу спогадів про Скрябіна. Я з легким серцем об'єднав їх в одному відділенні»!

«Середня симфонія для складу» Ю. Ханона складається з кількох частин: перша, а точніше «нульова», має назву «Її значущість», частина перша – «Її минуле», друга – «Її розвиток», третя – «Її брехлива п'єса», четверта – «Її середина», п'ята – «Її брехливе продовження» і остання глава симфонії – «Її теперішнє». Музичним матеріалом для створення балету стала перша частина симфонії композитора.

Характеризуючи музичний матеріал, треба віддати належне талантові композитора Юрія Ханона, який створив драматургічно складну історію. Його твір – сучасна симфонічна музика. І хоча «Середня симфонія» не була призначена для танцю, коли створювалась у 1990-му році, сучасні хореографи вже традиційно використовують умовно «небалетний» музичний матеріал для своїх постановок.

Урбаністичний мотив, трохи «залізний», у поєднанні із «душевним неспокоєм», ностальгією, тугою – в одному творі. Тема неминучості, чогось «останнього» наявна у мелосі Ю. Ханона. Музика дуже емоційна і самодостатня. Тому балетмейстер Олексій Ратманський, обравши яскравий матеріал для творчості, мав створити хореографію, яка відповідала би рівню музики.

Назва «Середній дует», хоча й походить від твору Юрія Ханона (Ханіна) «Середня симфонія», відповідає темі міні-балету: це історія двох «середніх» людей, тобто «середньостатистичних». Балетмейстер пропонує такий собі збірний образ Чоловіка і Жінки.

Художником-постановником балету виступив Михаїл Махарадзе. Танцювальне дійство відбувалося на тлі графічних дерев і вікна, з якого ллється світло. З обох боків сцени виходили дві істоти: чорна і біла, кожна з одним крилом. Вони весь час спостерігали за танцюючими, а наприкінці вибігали на середину сцени і забирали танцівників, які падали без сил. Світлове оформлення спектаклю створив Володимир Лукасевич. Весь танець пари відбувався «ніде» і «будь-де» одночасно у промені прожектора, що вихоплював із темряви танцівників.

Костюми, запропоновані модельєром Тетяною Котеговою, нагадували робочий тренувальний одяг: Він – у чорних штанах та футболці, Вона – у маленькому репетиційному платті й тілесного кольору пуантах, які візуально зливаються із ногами

і створюють ефект танцю босоніж. Висвітлене на тлі чорної тканини тіло та біле світло прожекторів загалом створюють чорно-білу картину. І увага глядача цілком концентрувалась на хореографічному тексті.

Одними засобами хореографії О. Ратманський змушує зануритися у дію на сцені, а може, і у власну душу. Бо кожен впізнає в героях танцювальної вистави себе. О. Ратманський розкриває стосунки Чоловіка і Жінки. Хто вони одне для одного? Які ролі грають? Чи можливо відкрити себе справжнього іншій людині, нехай і коханій? Такі риторичні питання піднімає у своєму творі балетмейстер.

Першими виконавцями балету були танцівник характерного амплуа Маріїнського театру Іслом Баймурадов та балерина романтичного плану, народна артистка Росії Жанна Аюпова. Домінувала партнерка. А партнер ніби існував у цьому спектаклі для того, щоб стримувати і спрямовувати її невичерпний потік енергії. Чоловік і Жінка. Все, як у житті. Емоційність «інь» протиставляється стриманому раціоналізмові «янь». Вона – уособлення постійного руху: вправо, вліво, вперед, вгору. Танцівниця виривається від партнера і за мить вже знову в його руках. Героїня наче не може визначитися, що їй потрібно, хто їй потрібен і що з цього приводу робити. Вона емоційно нестабільна. Скульптурні arabesques із різким виходом на палець змінюють м'які portdebras донизу в пліе. Вона падає – Він її підхоплює, Вона хоче піти – Він її не відпускає... З іншого боку, виходить, що така імпульсивність образу героїні «Середнього дуету» незмінна. Такий парадокс у стабільній нестабільності. Динаміка партії Жінки від початку номеру і до кінця зберігається. І емоційна, і технічна.

Чоловік тільки наодинці сам із собою може розкрити своє внутрішнє «я», дати волю емоціям, відпустити себе. Пластично це виражається у чоловічому соло. Танцівник залишається один у світлі прожектора, і вже неможливо впізнати того героя, що на початку балету з кам'яним обличчям лише притримував балерину. В абсолютно модерній пластиці виявляється чоловічий темперамент: тут і сила, і відчай, і біль, і свобода. Соціальні кліше, тягар відповідальності, нескінченні «ти повинен» і «ти винен» перетворюють чоловіка на робота. Але ж всередині – кипить цілий світ. Балетмейстерові вдається побудувати складний драматургічний образ, який має розвиток у пластичній партитурі ролі.

«Середній дует» побудовано майже повністю у стилі неокласики, із використанням усіх можливостей пальцевої техніки, підтримок. А підсилен-

ня емоційності балетмейстер досягає за допомогою елементів танцю модерн, вільної пластики. Це особливо простежується на прикладі партитурі ролі Чоловіка. Нетривіальні танцювальні з'єднувальні рухи – це один з нюансів, що відрізняє академічну класику від нової – «нео».

Саме «Середній дует» став найяскравішим серед трьох «нових балетів» О. Ратманського. Коло професіоналів балетного мистецтва визнало твір новим диханням в сучасній російській хореографії. А Олексій Ратманський, засвідчив свою позицію самотнього балетмейстера і рішуче відкинув звання «початківець».

«Особливий успіх у публіки мав “Середній дует”. Оригінальна постановка 33-річного танцівника і хореографа Олексія Ратманського на музику сучасного композитора Юрія Ханона занурює глядачів у похмурий світ, де в промені світла оживає таємничий дует: під звуки рояля з оркестром партнер пульсуючими жестами намагається утримати партнерку, яка безперервно рухається на пунтах, сплітаючи складну павутину з різких і чуттєвих па. Ця єдина сучасна мініатюра прикрасила двоактне дійство ...»<sup>2</sup>.

У 2000 році «Вечір нових балетів» Олексія Ратманського був представлений у категорії «Найкращий балет року» на премію «Золота маска». Показ відбувся в Московському академічному музичному театрі імені Станіславського і Немировича-Данченка. Знову критика і преса одноголосно відзначили з трьох балетів «Середній дует». «Вечір нових балетів» отримав лише номінацію, проте і багато вагомих відгуків.

Тетяна Кузнецова (газета «КоммерсантЪ») так прокоментувала роботу балетмейстера: «Свою найкращу роботу – “Середній дует” на музику Ханона – показав минулорічний лауреат “Маски” Олексій Ратманський. Хореографія “Дуету” – динамічна, напружена, цілісна, в лексиці нітрохи не поступається світовим зразкам – стала справжнім відкриттям. Перевага Ратманського-хореографа була очевидною. Восьмихвилинний “Середній дует” підтвердив свою репутацію найкращого російського і єдиного по-справжньому європейського балету»<sup>3</sup>.

Після успіху в Маріїнському театрі, «Середній дует» завдяки гастрольним програмам побачив мало не весь світ. Багато знаних зірок балету прикрасили цю виставу: Світлана Захарова, Андрій Меркур'єв, Діана Вишньова, Наталя Осипова, Ігор Колб, Олесь Новикова, Євген Головін і навіть сам Олексій Ратманський. І цей список далеко не повний. Адже балет виконували найкращі танцівники Європи й Америки.

У наступні роки «Середній дует» дещо втрапив. А саме оригінальну сценографію: ті дерева, вікно і двох однокрилих істот. Залишилася тільки пара – сам на сам із музикою і хореографією. Безпосередньо сцена стала тим екзаменом для балету, який він «склав на відмінно». Пік популярності міні-вистави припав на 2006–2008 роки. Особливо уподобали номер у Західній Європі. В 2006 р. О. Ратманський переносить «Середній дует» на сцену Нью-Йорк Сіті Балет.

Аналізуючи огляд преси, можна дійти висновку, що і журналісти, і критики на Заході з великим натхненням і ентузіазмом поставилися до «Середнього дуету». Якщо хореографію західну часто називають «холодною», «раціональною», то вітчизняна тяжіє до душевної чуттєвості. У постановці О. Ратманського обидві традиції органічно поєднуються, що робить її універсальною для сприйняття.

У 2001 році Театр танцю Олексія Фадеечева розпочав свій другий сезон вечором одноактних балетів. Справжнім відкриттям програми і світовою прем'єрою став балет Олексія Ратманського «Леа» на музику Леонарда Бернштейна. Цю постановку сміливо можна назвати етапною у творчому здобутку балетмейстера. Адже переважно життєрадісний, оптимістичний О. Ратманський цього разу взявся за втілення на сцені трагедії, що допоки було для нього не характерно. С. Ан-ський (справжнє ім'я – Семен (Соломон) Раппопорт), єврейський та російський письменник, поет і драматург, у роки Першої світової війни написав один зі своїх найвидатніших творів – п'єсу «Дибук, або Між двох світів». «Дибук» у єврейському фольклорі – це злий дух неприкаяної душі, що може вселитися в тіло живої людини.

Сюжет п'єси розгортається так: парубок Ханан і чарівна дівчина Леа кохають одне одного, але їх розлучають. Щоб повернути кохану, хлопець звертається до Каббали і помирає. Але його душа не може потрапити ні в рай, ні в пекло і перетворюється на дух – Дибук. Просто під час весілля Леа з іншим Ханан–Дибук вселяється в неї. Демона все ж таки вдається вигнати з тіла дівчини, але вона помирає.

Містично-фольклорна історія свого часу не залишила байдужим видатного режисера Є. Вахтангова. У 1922 році він створив для єврейського театру «Габіма» виставу «Гадибук», що здобула світову славу. А 1974 року композитор Леонард Бернштейн створив «Варіації на тему Дибук» для трупи New-York City Ballet, яка втілила на сцені однойменну балетну постановку Джерома Робінса.

У балеті «Леа» Олексія Ратманського головні партії на прем'єрному показі виконували Ніна Ананіашвілі (Леа) й артист Американського балетного театру, Джузеппе Піконе (Ханан). Пізніше яскравим виконанням партії Ханана глядачам запам'ятався російський танцівник Андрій Уваров. Характеризуючи склад виконавців, слід зазначити, що балет «Леа» заново «відкрив» вже знану премі-балерину Ніну Ананіашвілі. Саме її образ у балеті отримав найскладнішу драматургічну партитуру й був повною мірою продуманий і втілений артисткою на сцені. Джузеппе Піконе, танцівник екстра-класу, за відгуками критиків і очевидців прем'єри балету, був дещо «холодним» і відстороненим.

Балетмейстер поставив складну задачу в плані режисури балету – адже багатоактну п'єсу С. Ан-ського із великою кількістю подій, що калейдоскопічно змінюють одна одну, він мав укласти в сорокахвилинний одноактний спектакль. Тому в структурі вистави «Леа» акцент було зроблено на сценічному втіленні за допомогою дуетного танцю головних героїв і на декількох масштабних сценах. Три дуети являють собою три етапи розвитку історії кохання Леа і Ханана: перший – дуже ніжний, але пронизаний безнадійним передчуттям розлуки; другий – коли Ханан–Дибук, заволодівши тілом дівчини, керує нею; і третій – майже в фіналі, коли Дибук не хоче прощатися з Леа і закохані намагаються втримати одне одного «...і що більше стараються рабини, простягаючи із заклинанням до закоханої пари руки, то відчайдушніші обійми двох героїв. Але рабини, зрозуміло, перемагають, і Дибук вигнано. Помирає і Леа, нездатна жити без коханого»<sup>4</sup>.

Однією з центральних сцен у балеті О. Ратманського є сцена Каббали, коли головний герой Ханан зазирає в заборонену книгу і магічними заклинаннями викликає шістьох демонів. Але потойбічні створіння глузують з нього і врешті-решт зводять Ханана в могилу. «Прекрасно побудований процес проникнення Ханана в таємниці Каббали – герой дедалі дивовижніший, дедалі божевільніший, малює цифри у повітрі, пританцьовує на місці (а духи тримають його за руки <...> і не ворухнуться). І стільки страждання в секундній сценці, коли він просто падає в знемозі, а поруч на мить з'являється видіння недосяжної Леа і він тягнеться до неї рукою»<sup>4</sup>.

Друга масштабна сцена в балеті – це безпечно «Єврейське весілля» із найдраматичнішим епізодом – вигнання Дибук з тіла героїні та її божевілья. Тут повною мірою розкрився талант Ніни Ананіашвілі: і танцювальний, і драматич-

ний. Вона проявила себе не просто, як блискуча танцівниця, а як зріла артистка, майстер сцени. Н. Ананіашвілі в простому білому платті, з двома туго заплетеними косами, перейнявшись фольклором єврейського народу, була органічною в своєму візуальному і пластичному образі, всю виставу балансувала на грані безнадійної покірності і трагічного відчаю.

Апофеозом вистави стала сцена, коли Дибук–Ханан вселяється в Леа і перериває весілля. О. Ратманський вирішив цей епізод оригінально: замість, здавалося б, логічного стандартного дуєту Духа і Дівчини, балетмейстер «наділяє» наречену «чоловічою» пластикою. Тобто прояв дій Дибука ми бачимо через пластику самої Леа.

Ніна Ананіашвілі виконує такі, характерні для чоловічого танцю, па, як подвійні *assembles*, широкі *jeteentournant* (що є майже каноном класичної чоловічої варіації). Широкі, імпульсивні рухи, трохи зіщулені плечі і «нелюдський», дикий погляд танцівниці створили атмосферу високої емоційної напруги. Персонажі з натовпу – гості на весіллі – по черзі намагаються стримати, вловити і заспокоїти бідолашну. Але, неспроможні зробити це, вони самі стають учасниками цього коловороту демонічних танців. Характер рухів головної героїні через використання паралельних прямих позицій, стрибків на цілу стопу, зламаної лінії рук дещо нагадує «Весну священну» В. Ніжинського або «Весіллячко» Б. Ніжинської. Це стосується хореографічного тексту і роботи із ритмом. А щодо атмосфери, то в цьому разі можна провести паралель зі сценою божевілья в балеті «Жизель». Але постановка О. Ратманського – це витвір ХХІ ст., тому, окрім па класичного танцю, він використовує прийоми танцю модерн і стилізовані рухи єврейських національних танців. Тож і сцена божевілья у виконанні Н. Ананіашвілі зовсім не є цитатою взірця балетного романтизму. Подібною є лише сама побудова епізоду – відчай і божевілья головної героїні розкривається в оточенні байдужого натовпу, який нічого не розуміє. Балетмейстер оригінально підійшов до завершення цієї картини. Безсила Леа, опустивши руки, нарешті припиняє свій неспокійний рух, і її батько вирішує, що церемонію одруження можна продовжити – він підводить до неї Нареченого. І тут щойно нерухома дівчина різко здіймається в позу *arabesque* і стискає обома руками горло парубка. «Соло, коли Леа зриває весілля і, збожеволівши, метається по сцені, Ананіашвілі проводить несподівано гостро і драматично точно. У горло своєму нареченому вона впинається наче вампір»<sup>5</sup>.

Леа і Ханан зустрінуться і будуть разом, але вже не в цьому світі. За своє кохання вони заплакали власним життям.

Містику стародавньої єврейської легенди у виставі підтримує художнє оформлення Михайла Махарадзе. Суцільний чорний простір сцени, і лише задник був прикрашений чотирма розписаними вітражами. Із темним тлом контрастують костюми танцівників, створені переважно у світлій гамі. Але жителі містечка, де відбувається дія, все одно видаються нерадісними і пасивними. Здається, що справжні прояви емоцій спостерігаємо лише в стосунках Леа і Ханана.

Нова постановка Олексія Ратманського отримала чимало позитивних відгуків у пресі. «Найбільш вдала перша половина балету свідчить про те, що Ратманський виходить на новий етап. Він перестав дрібнити, дробити танець на безліч маленьких деталей «маньєристського» зразка. Він малює танець кроками і крупними жестами, знаходячи нерв балетного спектаклю на сюжетну тематику»<sup>5</sup>, – пише Варвара Вязовкіна, журналіст газети «Известия».

Захоплення викликав талант Н. Ананіашвілі: «...що ж до танців – тут Ананіашвілі і Ратманський домагаються неперевершеного результату. Такою Ананіашвілі вітчизняний глядач ще не бачив... Це танець видатної артистки, а не просто класичної балерини»<sup>6</sup>. У 2003 році балет «Леа» став номінантом театральної премії «Золота маска» одразу у двох категоріях – «Найкращий спектакль в балеті» і «Найкраща жіноча роль» (Ніна Ананіашвілі).

У 1998 році на сцені Большого театру в Москві відбулась прем'єра балету Олексія Ратманського «Сни про Японію». Цей балет є знаковим у кар'єрі балетмейстера, адже у 1999 році він став лауреатом почесної премії «Золота маска» у номінації «Балет. Найкращий спектакль». Постановку втілили: Ніна Ананіашвілі, Інна Петрова, Андрій Уваров, Сергій Філін, Олексій Фадеєчев, Дмитро Гуданов, Тетяна Терехова. Надихнули О. Ратманського на створення балету «Сни про Японію» вистави театру Кабукі. У програмці балетмейстер вказує назви і стислий зміст картин балету:

«Сагімусуме»: дівчина-журавель співає про свою нещасну долю...

«Футо омоте»: привид об'єднує в собі двох духів, – загиблих закоханих – головних героїв, – і переслідує їх ...

«Мусуме Доджджі»: несправджене кохання перетворює дівчину на вогняну змію...

«Кагаміджіші»: маска лева приростає до обличчя людини і змушує несамовито танцювати...

Музичний матеріал – японська етнічна музика композиторів Л. Йето, М. Ямагуччі, Р. Тоша у виконанні ансамблю «Kodo». У японській мові слово «кодо» має два значення, залежно від того, як його прочитати, перше – це «серцебиття», друге – «діти барабана». Тому естетика ансамблю «Kodo» десь між двома цими дефініціями – вони прагнуть грати на барабанах із відкритим і простим серцем, як у дитини. Японський ансамбль барабанщиків – непересічне явище у сучасній світовій етнічній музиці, відомий не лише на батьківщині – в Японії, а й широко за її межами – в США, Європі, разом з балетом «Сни про Японію» закарбувався у пам'яті глядачів. П'ятеро барабанщиків, флейтист і скрипаль створили медитативно-загадкову атмосферу, адже головним акцентом всього музичного супроводу був ритм, яким «оперували» і музиканти, і танцівники. Ритм – могутній інструмент, що на час вистави об'єднав виконавців на сцені і глядачів в один простір чарівного дійства.

Створив художнє оформлення Михайл Махарадзе. Він оформив виставу у стилі японського мінімалізму. На заднику був намальований лише один ієрогліф, що означав «сни». А ось костюми танцівників вразили своєю декоративністю. Чоловіки були одягнені у різнокольорові стилізовані японські кімоно, балерини – в яскраві плаття вільного крою. На сцені кожен виконавець виділявся персонально підібраним, відповідно до образу, костюмом.

Заглиблення у внутрішній світ людини, чистота, простота, духовна рівновага і прагнення до гармонії в усьому – риси, характерні для японської філософії. Тому перед хореографом Олексієм Ратманським постало нелегке завдання. Але він ще раз продемонстрував свій естетичний смак і відчуття художнього матеріалу, з яким працює. Виваженість руху, певна відстороненість персонажів, точне відчуття музики – все це створило неперевершену стилізовану виставу.

Образ Журавля в одноіменному фрагменті втілює на сцені Дмитро Гуданов. У певний момент справляється враження, ніби перед глядачем напівлюдина-напівптаха. На танцівникові біле трико і легкий хітон, що імітує пташине пір'я, а на обличчі – грим у традиційному стилі театру Кабукі (вибілене обличчя, підкреслені брови і очі). Журавель – пташка граційна. Із першими ударами японського барабана з темряви постає світла фігура Гуданова-Журавля, він неспішно робить широкі змахи руками-крилами, і через високе *passé* коліном вперед виводить одну ногу ніби в

«невиворотний» *attitude* на глядача – фіксує позу і помічає, що за ним спостерігають.

Із мелодією флейти починається рух людини-птаха. Танцівник складає в замок пальці рук і зображує ритмічні удари серця, а потім, притискаючи руки до грудей, ніби розповідає, що дух Журавля і тіло Людини поєдналися. Маленький стрибок з низької позиції – а руки, ніби крила, здіймаються вгору – і Журавель завмирає в класичному великому *attitudedecroisé*. Центральна частина номеру за своїм хореографічним текстом є синтезом класичних стрибків і обертів, що в рівній пропорції комбінуються з паралельними позиціями, характерними для танцю модерн, і самотньою пластикою О. Ратманського.

Це особисте сприйняття хореографом пластики театру Кабукі, музики «Kodo», інтерпретоване через тіло виконавця Дмитра Гуданова. О. Ратманський декілька разів протягом варіації повертає тіло танцівника в профіль, а голову – на глядача *enface*. І коли в такій позиції танцівник опиняється на одній нозі, а іншою від коліна працює в повітрі, це дуже нагадує рухи граційного птаха. Влучно балетмейстер підмітив «ходу» журавля – маленькі кроки на *plie* з п'ятки на кожен удар барабана. Широкі перегини корпусу – *portdebras* назад у широкому русі по колу – створюють ефект готовності Птаха до польоту. Найбільш динамічна і насичена – остання частина номеру. *Tours* із положенням ноги на *surle sou-de-pied* переходять у великі *tours* на *passé* у декілька обертів – птах здіймається у повітря. І ось кульмінація номеру – декілька комбінацій великих стрибків – *grandpasjeté*, *grandsissone*, *sissone ouverte pas développé*. Ритмічна робота стоп у *suivientournant*, а потім – стрімкі *tours* в положенні *alaseconde*, і знову *suivientournant* із характерними рухами рук-крил.

Журавель поступово відходить назад, світло потроху згасає, концентрується лише на фігурі танцівника, і він завмирає у позі, з якої починав свою пластичну історію – корпус розгорнуто до глядача, ноги – в профіль. Повільно одна нога здіймається на *passé*, ліва рука притримує її у «невиворотному» *attitude*, інша рука піднімається вгору. Тіло фіксує «пташину» позу, очі танцівника фіксують пронизливий, гострий «пташиний» погляд. А глядач зовсім втрачає зв'язок із реальністю, бо перед ним вже чотири хвилини поспіль зовсім не соліст Д. Гуданов, а справжній японський дикий Журавель. Аналізуючи лексичний матеріал картини, слід зазначити, що рухи, які використав балетмейстер для створення пластичного образу Журавля, досить прості у своєму фор-

мальному виразі й чітко підпорядковані музичному ритму японських барабанів. Класичний танець у цьому разі є засобом, що обрамлює натуралістичну етнічну пластику і дає змогу максимально розкрити технічні можливості виконавця у рамках заданого образу. В результаті маємо цілісне театральне дійство в естетиці японської культури з її магнетичною вираженістю, гармонією і простою. Аналогічний підхід до створення хореографічного тексту О. Ратманський використав і для створення інших картин спектаклю.

«Сни про Японію» за структурою – вистава-трансформер. Оскільки у ній задіяна невелика кількість виконавців, вони по черзі перетворюються то на солістів, то на кордебалет, що виступає у ролі оповідача в проміжках між подіями чотирьох картин балету. Таку універсальну трансформацію виконавського складу можна вважати однією з визначних рис, притаманних саме одноактній виставі. Адже у багатоактному балеті функції кордебалету і солістів чітко ієрархічно розмежовані. Причому в балеті «Сни про Японію» зміна амплуа танцівників відбувається не за кулісами, а на сцені перед глядачем і займає декілька секунд. Візуально переініціувати картину допомагають і костюми, що легко трансформуються з одного в інший самим артистом.

Вистава «Сни про Японію» не випадково була відзначена премією «Золота маска». Олексій Ратманський створив виставу абсолютно унікальну. Неправильно буде сказати, що вона, як і основна маса попередніх його робіт, витримана в дусі неокласики, він не вдається до повноцінного використання прийомів танцю модерн або до якогось іншого танцювального напрямку. Основа академічного танцю становить щось на кшталт скелета в пластичному полотні вистави, а все інше – фантазія балетмейстера, який не обмежує себе у рамках якогось певного стилю. Велику роль у створенні образів відіграла й акторська майстерність виконавців. Тож, як «маска лева приростає до обличчя людини», так усі прийоми, використані Олексієм Ратманським для створення хореографічного полотна вистави, переплавилися в одне, і сприймаються цілісно. В гармонії із музикою танцювальні образи справді переносять глядача у світ стародавніх легенд прекрасної Японії.

На прикладі трьох одноактних балетів Олексія Ратманського «Середній дует», «Леа» та «Сни про Японію» можна виявити певні тенденції та особливості підходу балетмейстера до створення вистав подібного жанру, які є показовими у рамках сучас-

ної балетної режисури. По-перше, формат вистави диктує таку умову при її створенні, як лаконічність. Виваженість, завершеність думки у досить невеликому часовому просторі. Лаконічність – одна з показових рис у хореографічному полотні, що його створює О. Ратманський у кожному з представлених балетів. По-друге, на прикладі вистав «Середній дует» і «Сни про Японію» балетмейстер доводить, що для створення повноцінного балету достатня доволі невелика кількість виконавців. Роботою «Леа» О. Ратманський демонструє спроможність одноактного балету реалізувати ідейний задум складного драматичного твору. «Середній дует» доводить, що відсутність сюжетних перипетій в одноактній виставі може компенсуватися глибоким емоційно-психологічним навантаженням; таким чином твір несе у собі драматично насичений зміст і філософську ідею.

Слід зауважити, що і в мистецтві, і в масовій культурі ХХІ ст. взагалі є потяг до концентрації думки у рамках невеликого за обсягом твору. Адже сучасна людина у вирі дуже швидкого ритму життя легше сприймає інформацію саме у вигляді скороченого формату. Проте одноактний балет як жанр є абсолютно завершеним і повноцінним видом мистецтва. Саме це яскраво демонструють представлені роботи балетмейстера Олексія Ратманського.

<sup>1</sup> Савояров Ю. Алескей Ратманский: Предисловие к премьере «Вечера новых балетов». Мариинский театр, сезон 1998–1999, Вечер новых балетов / Юрий Савояров // СПб : Пре-пресс студия Лимбус пресс / Типография Правда, 1998. — С. 2–5.

<sup>2</sup> Игнатов В. Мариинский театр в Версале / Виктор Игнатов // Культура. –

2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.afisha.ru/performance/71997/reviews/>.

<sup>3</sup> Поспелов П. Обзор прессы фестиваля «Золотая маска» – 2000. Фестиваль / Пётр Поспелов // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.rin.ru/doc/i/94114p.html>.

<sup>4</sup> Гордеева А. Ананиашвили и её демон / Анна Гордеева // Новые Известия. – 2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>.

<sup>5</sup> Вязовкина В. Три цвета: черный / Варвара Вязовкина // Известия. – 2001 //

Режим доступу: [Електронний ресурс]. – <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>.

<sup>6</sup> Котыхов В. В балерину вселился демон / Владимир Котыхов //

Московский комсомолец. – 2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>

## ФЕСТИВАЛЬ «ПЕРША УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ВЕСНА» (Передумови створення та роль фестивалю у розвитку театрального мистецтва України ХХ століття)

*У статті йдеться про заснування театрального фестивалю «Перша українська театральна весна» та його організаційні аспекти. Розглянуто причини виникнення фестивального руху та історію цього фестивалю від початку його становлення.*

**Ключові слова:** фестиваль, театр, вистава, актор, режисура, «Перша українська театральна весна».

*В статье речь идет о создании театрального фестиваля «Первая украинская театральная весна» и его организационных аспектах. Рассмотрены причины возникновения фестивального движения и историю этого фестиваля от начала его становления.*

**Ключевые слова:** фестиваль, театр, спектакль, актер, режиссер, «Первая украинская театральная весна».

*The article deals with establishing the theater festival «First ukrainian theatre spring» and its organizational aspects. We consider the causes of the festival movement and the history of the festival from the beginning of its formation.*

**Keywords:** festival, theater, performance, actor direction, «First ukrainian theatre spring».

Фестиваль «Перша українська театральна весна», що вперше проводився 1958 року, став першим професійним театральним фестивалем на українських теренах. Першим кроком у культурному житті країни, за яким ішла ціла низка подібних заходів. Були закладені важливі основи театрального поступу та взаємообміну театральних осередків зі всієї території України. На жаль, і допіру цей важливий захід не отримав повного висвітлення в наукових дослідженнях, що й покликана деякою мірою виправити ця праця.

Починаючи з 1991 р., за весь період незалежності нашої країни, з'являлися лише поодинокі публікації стосовно цього фестивалю. Зокрема, Людмила Ванюга у своїй статті «Лицар галицької сцени (до 100-річчя від дня народження заслуженого артиста УРСР Богдана Антківа)»<sup>1</sup> подає лише загальні відомості про цей фестиваль, акцентуючи свою увагу на діяльності Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.<sup>1</sup> Стаття в періодичному виданні «Театральна декада» (січневий номер 1958 року) де подана інфор-

мація про цей захід, також не дає нам повного уявлення про цей фестиваль.

Після приєднання західноукраїнських областей до СРСР (1939 р.), у Волинській, Дрогобицькій, Тернопільській, Львівській, Рівненській та Станіславській області, театральне мистецтво поволі ставало більш професійним, але й водночас певною мірою заангажованим. До березня 1941 р. до сфери впливу радянської держави увійшли ще дві області – Ізмаїльська (до 1941 р. – Аккерманська) та Чернівецька. По всіх цих регіонах було створено сімнадцять театрів<sup>2</sup>. Таким чином, театральне мистецтво опинилося під чітким контролем тодішньої влади. Радянська пропагандистська ідеологія мала потужний спектр впливу на населення. Не оминув він, природно, і театри. В цей час на потреби театрів почало виділятися додаткове фінансування, що стало стимулом для стрімкого розвитку театрального мистецтва. Станом на 1 січня 1946 р. в Україні діяло 104 театри. З них – 74 драматичних, 27 стаціонарних, та 47 пересувних, які здебільшого курсували по селах та колгоспах. Кожне обласне місто України



мало свій обласний драматичний театр, кожна область при цьому має свої пересувні театри – від одного до чотирьох<sup>3</sup>. Тоді ж почали організовуватися театральні фестивалі. У поціновувачів театрального мистецтва з'явилися нові можливості відстежувати театральний репертуар різних регіонів України.

«В ювілейному 1957 році значно похвалилося життя театральних колективів України. До постановки було прийнято близько 40 нових радянських п'єс, з них 25 – молодих драматургів. У конкурсі на кращу п'єсу, оголошеному Міністерством культури УРСР, взяли участь понад 200 чоловік. З усіх представлених на конкурсі творів, було відібрано 81 п'єсу для подальшої роботи разом з їхніми авторами»<sup>4</sup>.

Наведені факти яскраво свідчать про те, що в драматургію приходить нове, молоде поповнення. Але театральному репертуарові 1957 року, який є основою роботи творчих колективів, цього було недостатньо. Він вимагає значно більшої кількості драматичного матеріалу. Приділялося мало уваги українській класиці. Поповнення репертуару в попередньому році відбувалося переважно за рахунок історико-революційних п'єс. Драматичних же творів, написаних у нашій країні на той час було дуже мало.

Для того, щоб оцінити стан репертуару на період 1957 року, обміркувати шляхи його поліпшення в майбутньому 1958 році, в Спілці письменників УРСР зібралися українські драматурги, театральні критики, керівні працівники театрів разом із представниками Міністерства культури УРСР. Ці питання лягли в основу доповіді першого заступника міністра культури УРСР Л. Куропатенка, який відзначив: «Якщо нині не можна особливо скаржитися на малу кількість написаних п'єс, то питання якості драматургічного матеріалу з усією серйозністю стоять на порядку денному. Адже у нас недостатньо ще є творів художньо досконалих та ідейно довершених. І тут перед глядачем у великому боргу провідні українські драматурги. Часто театральні вистави стандартизуються, що зовсім не задовольняє нашого вимогливого глядача. На жаль, надто рідко вдається спостерігати шукання нової цікавої форми в театрах, та в драматургії»<sup>5</sup>.

Протягом 1957 року також мало уваги приділяється створенню репертуару для пересувних театрів і самодіяльних колективів, хоча вони відігравали значну роль у театральному мистецтві України. Драматурги недостатньо працювали над творами для таких театрів, не враховуючи особли-

вості їх роботи (невелика кількість дійових осіб, нескладність постановки та сценічного оформлення).

Напрями тодішньої української драматургії окреслював К. Лемешко<sup>6</sup>. Він зауважував, що п'єса повинна створюватися в тісній співдружності драматурга з режисером та всім театральним колективом. На його думку, потрібна справжня близькість драматурга з театром. Для цього слід створювати експериментальні спектаклі та постійно шукати нові засоби виразності. Такі ж думки висловлювали Й. Кисельов, Є. Старинкевич, М. Талалаєвський.

У 1957 році ще залишалася велика кількість театрів, котрі не встановили контактів з авторами та ставили переважно апробовані на сцені п'єси, які схвалювало на зборах та пленумах партійне керівництво. До того ж не завжди вистави були високої якості. «Сталінський обласний російський театр імені Пушкіна, який працює в Єнакієві, у 1956 році не показав жодної вистави про життя шахтарів, металургів, технічну інтелігенцію. Замість цього до репертуару потрапили такі малозначимі п'єси, як «Заплутаний вузол» М. Маклярського і Л. Шейніна, «Суцільні неприємності» Ю. Бахнова та застаріла мелодрама Я. Гордіна «За океаном»<sup>7</sup>.

Вважалося, що недостатньо насиченими були репертуари тих театрів, які не виявляли бажання співпрацювати з драматургами. До переліку таких театрів потрапили «Дніпропетровський театр імені Горького, Кіровоградський імені Кірова, Миколаївський імені Чкалова, Одеський імені Жовтневої революції, Ізмаїльський імені Шевченка, Луганський Російський та Рівненський театри»<sup>8</sup>.

На противагу цьому слід відзначити спільну творчість театрів опери та балету з композиторами й письменниками. Широко відкрив свої двері для авторів Київський академічний театр ім. Т. Г. Шевченка. Після успішного втілення на його сцені творів А. Свечнікова і Г. Жуковського тут поставлено першу оперу Г. Майбороди «Милана» (лібрето Агати Туринської). Також схвальну оцінку критиків отримали А. Малишко та Ю. Костюк, які написали для цього театру лібрето до опери «Тарас Шевченко» (композитор Г. Майборода).

Надання права театрам самостійно вирішувати долю нових творів сприяло збагаченню репертуару, відкрило дорогу драматургам до театральних колективів. Саме це дало можливість Вінницькому українському музично-драматично-

му театрові ім. Садовського, за рахунок плідної співпраці театру з драматургом М. Зарудним, показати ще дві вистави за п'єсами цього автора – «Ніч і полум'я» та «Веселка».

По шляху тісної творчої співдружності та співпраці з драматургом йдуть у створенні нових п'єс інші мистецькі колективи. Київський драматичний театр імені Лесі Українки звернувся до Л. Дмитерка з пропозицією написати нову п'єсу на сучасну тему. Позитивний досвід роботи з авторами мав Київський театр юного глядача. В творчій співдружності його колективу з поетом П. Вороньком вийшла вистава «Казка про Чугайстра», що отримала визнання глядачів. Схвальну оцінку критиків отримала п'єса «Пастушка». Ця вистава дебютувала після співпраці з Є. Кравченком.

Також Київський театр юного глядача працював разом з письменником Ю. Збанацьким над інсценізацією його повісті «Таємниця Соколиного бору».

Важливим завданням було залучення до спільної роботи нової генерації драматургів з театрами. Велика роль відводилася досвідченим письменникам та працівникам Міністерства культури. Вони мали бути особливо уважними з матеріалами, що потрапляли до них. Щоб не трапилися прикрі факти, на зразок тих, про які розповідали Л. Дмитерко та Й. Кисельов<sup>9</sup>.

Серед творів, надісланих на конкурс, Л. Дмитерко і Й. Кисельов зовсім випадково потрапили на п'єсу «Безсмертні» М. Печеніжського з Харківської області. Вона пройшла повз увагу працівників Міністерства культури і навіть не була передана на розгляд журі.

На той час п'єса була написана досить вдало та зрозуміло для глядачів. На засіданні редколегії однотайно було вирішено, що вона має право на сценічне життя. Дуже важливо, що в подібних випадках долю творів початківців вирішували люди кваліфіковані, професійно грамотні й ті, що мали професійний досвід у розвитку української радянської драматургії. К. Лемешко<sup>9</sup> відзначав: «Незаперечно користь для розвитку української радянської драматургії та поліпшення репертуарних справ можуть дати семінари молодих драматургів. Міністерство культури УРСР разом із Спілкою письменників намічає проведення таких семінарів вже в нинішньому році. <...> Одним із дійових засобів виявлення нових творчих сил у драматургії є організація конкурсів на кращу п'єсу. Театральні конкурси на кращу п'єсу року чи кращу п'єсу сезону стали проводитися досить часто»<sup>10</sup>.

Саме життя в 1957 році висуває на порядок денний питання організації в столиці Радянської України нових драматичних театрів, що дає ширші можливості для творчого змагання митців у шуканні нових форм сценічного мистецтва. Необхідність якнайшвидшого створення їх наголошували В. Минко, Л. Дмитерко, М. Ятко.

За таких умов в 1958 році й було засновано перший професійний театральний фестиваль, що став першим кроком у низці аналогічних заходів, котрі відбулися в наступні десятиліття.

Знакова подія широко анонсувалася. Міністр культури УРСР Р. В. Бабійчук зазначив: «Театри покажуть кращі прем'єри сезону 1957–1958 року. Заключний тур “Театральної весни” проходитиме в травні у Києві. Кияни матимуть змогу побачити тоді спектаклі семи найкращих театрів Української РСР. Заклади культури розгорнули діяльну підготовку до 40-річчя Комуністичної партії України, яке відзначатиметься в липні 1958 року. Творчі колективи театрів і музичних установ готують нові ювілейні вистави і концерти»<sup>11</sup>.

У організації цього фестивалю велика роль відводилася українській драматургії на прикладі п'єс «Веселка» М. Зарудного, «Далі неозорі» М. Вірти, творів Лесі Українки, М. Кропивницького.

«Перша українська театральна весна» була організована та проведена Міністерством культури УРСР разом з Українським театральним товариством з метою активізації роботи творчих колективів республіки зі створення нового сучасного репертуару і покращення культурного обслуговування трудящих<sup>12</sup>. У фестивалі такого рівня брали участь найкращі театральні колективи України того часу. Увазі глядачів пропонувалось п'ятдесят творів, з них: сучасних авторів – 14 українською мовою та 20 російською; 8 – з української класики та 4 з російської; 3 – зарубіжних авторів, та ще один класичний китайський твір. Широко були представлені театри з Західної України. Хоча участь у фестивалі взяли колективи майже з усіх регіонів України, найбільше представлені були Львів, Вінниця, Чернівці, Кам'янець-Подільський, Тернопіль<sup>13</sup>.

Таким чином, окрім культурно-світоглядної функції, фестиваль «Перша українська театральна весна» був кроком до співпраці та налагодження дружніх зв'язків між професійними колективами. Значна кількість вистав акцентувала увагу на трудівниках народного господарства. Наприклад – «Донбас» за романом Б. Горбатова, «Іменем революції» – М. Шатрова. У підготовці до фестивалю, під час написання вистави, автори тісно співпра-

цювали з театральними колективами. Після плідної роботи драматурга з театром виходили п'єси, які потім дебютували на фестивалі. З чотирнадцяти українських творів сучасників, котрі брали участь у фестивалі, вісім було створено за рахунок спільного творчого процесу автора з театральним колективом<sup>14</sup>.

Фестиваль розпочався спектаклем «Вічне джерело» у постановці Кримського драматичного театру ім. Горького. Вінницький український музично-драматичний театр ім. Садовського показав п'єсу місцевого драматурга М. Зарудного «Веселка». П'єсу своїх земляків М. Акименка та М. Андрієвич «Я вірю» підготував для постанови Чернівецький український драматичний театр ім. Кобилянської. Роботу Ф. Вольного «Суворова повість» продемонстрував Луганський драматичний театр ім. Островського. Сталінський державний російський театр опери та балету поставив балетний спектакль «Чорне золото» В. Гомоляки<sup>15</sup>.

Театральний фестиваль «Перша українська театральна весна», підсумував творчі досягнення близько вісімдесяти драматичних та музичних театрів республіки за період 1957–1958 років. Міжобласні комісії попередньо переглянули десятки вистав, аби допустити до конкурсу лише найкращі. Після проведення фестивалю Почесною грамотою Міністерства культури УРСР були нагороджені театри, які разом з драматургами створили низку першорядних вистав. Це роботи Волинського обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка («Ім'ям революції», м. Луцьк), Львівського театру юного глядача ім. М. Горького («Крилата молодість»), Вінницького українського музично-драматичного театру ім. Садовського («Веселка»), Хмельницького обласного музично-драматичного театру ім. Петровського («Чому посміхалися зорі»), Ізмаїльського пересувного російського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка («Старик») тощо.

Як найкращі вистави були відзначені «Княжна Вікторія» Я. Мамонтова, здійснена Ніжинським пересувним театром, та робота Кримського драматичного театру ім. Горького, який продемонстрував на сцені театру імені Івана Франка п'єсу Д. Зоріна «Вічне джерело»<sup>16</sup>.

Завдяки цьому театральному фестивалю глядачі мали змогу споглядати вистави з усіх регіонів України. Позитивно відгукнулися критики щодо Київського театру музичної комедії: «Вступивши у заключний тур першої Української театральної весни, Київський державний театр

музичної комедії показав свої кращі вистави. Крім обраної для показу в заключному турі вистави «Поцілунок Чаніти», кияни побачили нові твори – «Весна співає» (музика Д. Кабалевського, лібрето Ц. Солодаря, постановка В. Харченка), «За вітриною ательє» (музика С. Заславського, лібрето І. Петрової, постановка М. Рудіна)»<sup>17</sup>.

У дні театральної весни театри виступали з творчими звітами перед робітниками Києва районними та сільськими колективами області. З успіхом пройшли вистави в клубі імені М. Фрунзе, в палацах культури Броварського, Дарницького, Бориспільського районів. У дні «Театральної весни» до Києва завітала делегація відомих діячів оперети з Німецької Демократичної Республіки.

Зваживши на ряд справедливих критичних зауважень на свою адресу, Київський державний театр музичної комедії вжив рішучих заходів щодо поліпшення якості вистав, поповнення творчого складу новими силами. Щоб гідно виступити на фестивалі, колектив цього театру підготував нову виставу «Тиха українська ніч». Цей твір, пройнятий народним гумором, висвітлював тему моральної краси радянських людей, тісного зв'язку мистецтва з життям.

Дія музичної комедії (лібрето Є. Купченка, музика С. Жданова) відбувається на Україні в тодішні дні. Ставив п'єсу Є. Купченко, диригував П. Поляков, балетмейстером виступив Б. Таїров, художнє оформлення – Й. Юцевича<sup>17</sup>.

Драматургічно чітка і напружена комедійна інтрига п'єси побудована на життєвих ситуаціях, правдиво окреслені характери сучасників, вдало підібрана мелодійна музика давали всі підстави сподіватися, що новий твір прикрасить репертуар театру. Ряд акторів, яких глядач звик бачити в одноманітних «амплуа», в цій виставі розкрили нові риси свого таланту, що було до вподоби глядачам.

Отже, в «Першій українській театральній весні» взяли участь сімдесят сім театрів України. Попри провладну комуністичну лінію, що її вимушені були дотримуватися в ті роки режисери, фестиваль виступив не лише як один із методів пропагування тогочасної ідеології, а й як засіб для збагачення репертуару, виявлення переваг та недоліків, вироблення нових шляхів культурного поступу у театральному мистецтві України. В фестивалі було закладено великий потенціал, який не згасав ще довгі роки. Завдяки своїй видовищній природі, цей захід дав можливість глядачам споглядати вистави не лише як культурне надбання нашого народу, а й як засіб виховання та духовного збагачення.

<sup>1</sup> Ванюга Л. Лицар галицької сцени / Людмила Ванюга // Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 47–57.

<sup>2</sup> Державний архів м. Києва. 792С(С2) Т–29 // Театральна декада. – 1939. – № 33. – 1–10 грудня.

<sup>3</sup> Державний архів м. Києва. 792С(С2) Т–29 // Театральна декада. – 1958. – № 2. – 11–20 січня.

<sup>4</sup> Лемешко К. За розквіт української драматургії / К. Лемешко // Київська правда. – 1958. – № 89 (9775). – 29 квітня. – С. 3.

<sup>5</sup> Там само. – С. 3.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Наші інтерв'ю. Театральний і концертний Київ // Вечірній Київ. – 1958. – № 86 (2613). – 11 квітня. – С. 4.

<sup>12</sup> Постановление Коллегии Министерства Культуры УССР об итогах Первой Украинской Театральной весны от 1 июля 1958 года. Документ № 139 / Тернопільський обласний архів. – Тернопіль, 1958.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Українська театральна весна // Вечірній Київ. – 1958. – № 110 (2137). – 12 травня. – С. 1.

<sup>15</sup> Смоктей З. У дні театральної весни / З. Смоктей // Вечірній Київ. – 1958. – № 115(2142). – 17 травня. – С. 3.

<sup>16</sup> Там само. – С. 3.

<sup>17</sup> Українська театральна весна // Говорить Київ. – 1958. – № 21(67). – 22 травня. – С. 1.

# Екранні мистецтва



## МОДЕРНІЗМ І АВАНГАРД – ЄДНІСТЬ ПРОТИЛЕЖНОСТЕЙ

*У статті розглянуто взаємозв'язок, подібність і відмінність таких визначальних для мистецтва ХХ століття напрямів, як модернізм і авангард. Особливу увагу приділено кінематографу, де однією з провідних модерністських течій був експресіонізм, а також практикам авангарду, насамперед французького і радянського.*

**Ключові слова:** модернізм, авангард, експресіонізм, аналітична психологія, несвідоме.

*В статье рассматривается взаимосвязь, сходство и различие таких определяющих для искусства ХХ века направлений, как модернизм и авангард. Особое внимание уделяется кинематографу, где одним из важнейших модернистских течений был экспрессионизм, а также практикам авангарда, прежде всего французского и советского.*

**Ключевые слова:** модернизм, авангард, экспрессионизм, аналитическая психология, бессознательное.

*The article researches the relationship, the similarities and differences of the determining twenty-century artistic directions: modernism and the avant-garde. Particular attention focuses on the cinema: expressionism as one of the most important modernist trends, and the avant-garde practices, especially the French and Soviet ones.*

**Keywords:** modernism, avant-garde, expressionism, analytical psychology, unconscious.

Однією з проблем, що привертає увагу численних дослідників, є взаємостосунки, взаємодія модернізму і авангарду. Є думка, що останній був свого роду реакцією на модерністську естетику, її глобальним запереченням... І разом з тим в цьому безперечному протистоянні проглядають риси, що вказують на їх генетичну спорідненість. В обох випадках на перший план висувалася постаць митця-деміурга, чия творчість – цілковито спонтанний процес, незалежний від зовнішніх чинників.

Авангардисти йшли в руслі модернізму, активно заперечуючи залежність мистецького твору від реально наявних моделей, творячи незалежний від реальності світ, – хай це був світ символів або плетиво ліній і конструкцій.

Наведемо роздуми одного з найвідоміших митців ХХ століття Василя Кандинського, який, рухаючись від експресіонізму до абстракціонізму, шукав шляхи здолання чуттєво-реального сприйняття речей на користь їх чистої духовної сутності. Абстрактний живопис, відмовившись від відтворення зовнішнього світу, проникає в

його космічні закони, художник віддає перевагу внутрішньому баченню. «Цей погляд проходить крізь тверду оболонку, через зовнішню форму до внутрішнього начала речей, і дозволяє нам сприймати всіма нашими почуттями внутрішнє “пульсування” цих речей»<sup>1</sup>.

Ставлячи на п'єдестал митця-деміурга, і модерністи, і авангардисти абсолютизували «жест художника» (Отавіо Пас), його творчу волю, доводячи ці судження до парадоксу. Саме так сприймаються епатажні жести митців – від славнозвісного «Фонтана» М. Дюшана до банок із супом «Кемпбелл», відтворених методом шовкографії Е. Ворголом.

Авангардні твори, спрямовані на руйнацію конвенціональних кодів, налаштовують аудиторію радше на конфронтацію, ніж на підтримку і розуміння. Звертаючись безпосередньо до кінематографа, побачимо, як ламалися традиційні жанрові конструкції, зміщувались звичні очікування глядача.

Саме кінематограф уже на другому десятилітті свого існування стане одним з найбільш

пристосованих майданчиків для експериментів авангарду. Справді, тут розкриються надзвичайні можливості, що стали зрозумілими вже адептам «абсолютного фільму», які прийшли з абстрактного живопису. Це були експерименти Вікінга Еггелінга, Ханса Ріхтера, Вальтера Руттмана, Оскара Фішингера, котрі перейшли на кіноплівку з паперових рулонів, на яких зображення рухались за принципами ієрогліфічного письма, перетікали одна в одну геометричні форми і примхливі візерунки. Тут вже рух і ритм повною мірою розкривали свої можливості впливу на зорове сприйняття. Так було створено «Діагональну», «Паралельну» і «Горизонтальну» симфонії Еггелінга, «Ритм-21», «Ритм-22» Х. Ріхтера, «Опуси» В. Руттмана, «Спіралі та етюди» О. Фішингера. Ритми цих стрічок змушували відчутти глибинну спорідненість кінематографічного зображення і музики, на чому наполягатиме Жермен Дюлак, авторка «Арабесок», орієнтованих на твори Дебюссі. Саме вона найбільш послідовно висловила на користь цієї спорідненості. Чому б кіно не мати своєї симфонічної школи? – запитує Дюлак і продовжує: «Оповідні і реалістичні фільми можуть використовувати синеграфічну пластику і продовжувати йти своїм шляхом. Але нехай публіка знає: подібне кіно – то просто жанр, але не справжнє кіно, покликане викликати емоції в мистецтві рухом ліній і форм»<sup>2</sup>.

Про необхідність поряд з фабульним кіно виникнення цілого репертуару «чистої синеграфії, що відповідає музиці», твердить Е. Вюйермоз у своєму есеї «Музика зображень»<sup>3</sup>.

Один з теоретиків авангарду Андре Делон вказує на наявність стрічок, автори яких «прив'язані до певного виду реалізму, більше інтелектуального, більш очищеного, який, втім, підкорюється зображенню і бачить в ньому основу правдоподібності, зв'язок з сюжетом або ідеєю»<sup>4</sup>.

Разом з тим існує «чисте кіно», творці якого хочуть позбавитися від цієї реальності, що надто давить, піднятися над нею, використовуючи її, створити за допомогою словника образів візуальне мовлення, вільне від літературних залишків... Це спроба абсолютної свободи, це створення нового світу»<sup>5</sup>.

Навіть у межах «чистого кіно» автор вирізняє фільми, в яких відтворюються речі й жести в їх безпосередній реальності, і стрічки, де митець «спалює мости» і бажає лише «гри об'ємів і поверхонь, мас і відблисків, що розгортаються і перетинаються за волею об'єктива або натхнення художнього погляду»<sup>6</sup>. Однією з таких вдалих спроб

Делон називає картину Мана Рея «Емак Бакія», де «вогні, що іскряться, як спина сяючої рибини, як рухома завіса форм, що поволі плинуть, сповнені чарівності»<sup>7</sup>.

Виходячи зі спостережень Делона, можна чітко вирізнити стрічки, що залишаються в колі «фігуративного кіно», і ті, що прагнуть поринути в царство чистих ліній, чистих візуальних емоцій, котрі викликають «абсолютне» естетичне задоволення, не обтяжене спогляданням реальних речей.

Інші автори, зокрема Анрі Фекур і Жан Луї Буке вважають, що творці «абсолютного кіно» не повинні зосереджуватися лише на створенні відчуттів, зокрема, таких, як «засліплення, повільність, швидкість, запаморочення, калейдоскопічне миготіння». Той, хто бажає залучитися до високого мистецтва, має поставити більш високу мету: як і в музиці, шукати виявлення почуттів, а не лише відчуттів.

Відходячи, відриваючись від реального світу, творці «абсолютного кіно» намагалися проникнути за лаштунки матеріального, розкрити його вищі смисли. Для цього вони досить часто вводили в монтажні фрази своїх фільмів такі прості й водночас «сакральні» фігури, як коло або трикутник, що виступали як втілення вищого знання.

Сам по собі авангард в кіно включав різноманітні напрямки, де абстрактний «абсолютний фільм» існував поряд з дадаїстськими опусами, в яких основою була жорстоко-весела руйнація всіх усталених уявлень про реальність. Сюрреалістичний сновидський кіносвіт з'являвся поруч із жорстокими і раціональними образами конструктивізму.

В усіх цих напрямках за всієї їх відмінності знайдемо спільне: абсолютизація волі художника, який творить світ, незалежний від реальності. Ця теза не заперечується і естетикою конструктивізму, бо його адепти йшли шляхом рішучої руйнації старого і створення на його уламках принципово нового середовища.

Така тенденція проглядатиметься як у європейських, так і в американських та радянських митців. На думку Ф. Альбера, конструктивістські погляди в кіно співзвучні з концепцією *ready-made*. Тобто монтажні фрагменти – «вже готові» об'єкти проходять процес «збирання», що наближується до творення колажу або фотомонтажу»<sup>8</sup>.

Говорячи про співзвучність напрямку сюрреалістичного, орієнтованого на несвідоме, і конструктивістського, з його беззаперечним раціоналізмом, варто згадати хід роздумів С. Ейзенштейна, який твердив про необхідність

здолання дуалізму сфер «почуттів» і «розуму», «образного» і «понятійного». Перейти цей рубікон зможе нове технологічне мистецтво кіно. В далекому 1935 році на Всесоюзній нараді Ейзенштейн здивував своїх колег апеляціями до досвіду французького етнографа Л. Леві-Брюля та інших учених, відомих дослідженнями пралогічного мислення. Адже режисер-авангардист і мислитель Ейзенштейн вважав, що саме кінематограф, монтажно поєднавши зображення, котрі сприймаються чуттєво, покликаний створювати інтелектуальні поняття й категорії, переходячи у високі сфери мислення. Чи не тому в його планах був такий грандіозний проект, як екранізація «Капіталу» К. Маркса. Вивчаючи східні мови, Ейзенштейн побачив в ієрогліфічному письмі взірці для своїх майбутніх монтажних побудов, де чуттєві зображення у поєднанні породжують глибинні смисли. Для митця можливість впливу кінематографа, що існує на межі «прогресивного» і «регресивного» сприйняття реальності, була навіть по-своєму драматичною.

Він також не міг заперечити, а тому і не використати той факт, що кіно впливає на сприйняття як сновидіння, на межі раціонального та ірраціонального.

Природною для Ейзенштейна була і зацікавленість архаїчним мистецтвом, що повною мірою проявилось під час його перебування в Мексиці. Працюючи над своїм мексиканським фільмом, в новелі «Сандунга», камера Ейзенштейна майже з захопленням спостерігає за життям мешканців цієї мексиканської провінції, неначе перенесеної в глиб віків, в часи матріархату. Ейзенштейн прагнув розглядати мексиканську культуру не по вертикалі (історичній), а по горизонталі, спостерігаючи співіснування різних епох.

Адже митці авангарду, так само як і модерністи, знаходили, як у прадавніх мистецьких практиках, так і в сучасних екзотичних культурах народів, які залишалися ще поза впливами цивілізації, енергію «життєвого поривання», інтенсивний прояв могутніх природних інстинктів. Здавалось би, такі захоплення не відповідали футуристичним ідеалам авангарду. Втім, дивним чином збігалися, здавалось б, протилежні начала, коли відбувається відсилання «від архаїчних першоджерел в майбутнє» (К.-Г. Юнг).

Тому погодимось з думкою, що «митець авангарду спрямований не лише в історичне майбутнє, а в майбутнє есхатологічне, що збігається для нього з абсолютним минулим. Ідеться про минуле до початку будь-якого історичного прогресу, до по-

чатку художнього мімезису, або, інакше говорячи, про архаїку, стосовно якої можна сказати, що вона також знаходиться на початку часів, як і в глибині людської психіки – як її несвідоме начало.

Досить згадати роль африканської скульптури для становлення кубізму <...> архаїчних міфів для психоаналізу»<sup>9</sup>.

Визначивши наявність в глибинних структурах авангардистських творів архетипи колективного безсвідомого можна говорити про міфологізацію, точніше про неоміфологізм, притаманний модернізму і в дещо інших іпостасях виявлений в авангардному мистецтві.

Апеляція до міфу має свою історію в європейській культурі. Спалах зацікавленості античністю в епоху Ренесансу дав перші паростки повернення до міфологічних образів, що заповнили як образотворче мистецтво, так і літературу та театр. Ці образні системи набули дещо статичного, навіть склерозованого вигляду в часи класицизму, коли вважалося гарним тоном вдягати персонажів трагедій у шати олімпійських богів і міфологічних героїв.

Свої видимі трансформації міфологізм переживає в епоху романтизму. Відбувається його своєрідне наповнення життєвою енергією, помноженою на довільне переплетення античності з християнством, а також з язичницькими, германськими і слов'янськими мотивами. Тут наявне використання уже не форми міфу, а його духу (Є. Мелетинський).

Втім, повернення до міфу як до позачасових, архаїчних моделей людського існування відбувається саме в мистецтві модернізму. При тому, що зовнішні ознаки міфу неначе зникають, а точніше сказати, йдуть в глибинні шари мистецького твору.

Міфологізм у модерністському мистецтві, в літературі зокрема, значною мірою спирався на концепції новітніх (на той час) філософських систем, скажімо, Ф. Ніцше, З. Фройда, К.-Г. Юнга, які, зі свого боку, черпали свої узагальнення в різних системах модерністської творчості.

Якщо вести відлік від натуралістичного роману останньої третини XIX ст, де простір і час, в якому відбуваються події, світ речей, деталі побуту зображалися з усіма подробицями, то впадає в око дивна метаморфоза всіх цих компонентів у модерністській прозі. Неначе наслідуючи детальний, поданий як під збільшувальним склом, опис речей і ситуацій, автори занурюють їх у безсистемний хаос, де зникають причинно-наслідкові зв'язки, де простір і час втрачають свої



реальні параметри. Це надзвичайно точно помітив К.-Г. Юнг, аналізуючи славнозвісний роман Д. Джойса: «Вражаючою особливістю “Улісса” є абсолютне “ніщо”, яке відкривається за тисячною завісою; воно не належить ні матерії, ні духу і холодно дивиться на нас з глибин космосу, подібно до місяця, дозволяючи комедії народження і руйнації рухатися своїм шляхом»<sup>10</sup>.

Саме в цій «”космічній свідомості” є сила впливу джойсівського “Улісса”, що веде нас у символічний час – той невизначений період, коли можливе пряме співвідношення гомерівського Одиссея, який пливе між Сціллою і Харибдою, і дублінським пеклом джойсівського “Улісса”»<sup>11</sup>.

Спостерігаючи на сотнях сторінок трагедію «деперсоналізованої» особистості «еврімена», письменник, на думку Юнга, прагне досягти абсолютної об’єктивної свідомості. І це відкриває шлях для повернення до своєї істинної самості, що і є, власне, поверненням Улісса до рідної Ітаки.

Існує думка, що, попри всю розмитість абрисів кожного з персонажів роману, незаперечною є їх «архетипальна основа».

Як і в «Чарівній горі» Т. Манна, як і в романах Ф. Кафки, тут настійливо звучать мотиви ініціації, котра трактується як повернення до себе, як можливість, зрештою, знайти самого себе.

Є. Мелетинський називає ініціацію одним з найдревніших ритуально-міфологічних комплексів, зауважуючи свідоме використання і Д. Джойсом і Т. Манном наукових напрацювань Д. Фрезера, автора «Золотої гілки» – визначного дослідження світової міфології та ритуалів.

Поетика міфологізування, на думку Є. Мелетинського «використовує ритуально-міфологічну повторюваність для вираження універсальних архетипів і для конструювання самої оповіді, а також і концепцію соціальних ролей-масок, що легко змінюються акцентуючи взаємозамінність, плинність персонажів»<sup>12</sup>.

До речі, аналізуючи міфологізм Ф. Кафки, Є. Мелетинський зауважує співзвучність його творчості з експресіонізмом. Саме цей напрям у кіномистецтві сконцентрував у собі всеосяжні міфологічні структури, що стають своєрідним ключем до розуміння трагічної долі «еврімена» ХХ ст. Традиційно відлік цього напрямку в кіно ведеться від «Кабінету доктора Калігарі» Р. Віне. Проте і Лотте Айснер, і Зігфрід Кракауер, визнані знавці експресіоністського кінематографа, вказують на більш ранній період, зокрема у Айснера йдеться про «Гомункулуса» Отто Ріпперта (1916 р.). В експресіоністський ряд можна включати і ранні, до-

воєнні стрічки з Паулем Вегенером – «Празький студент» Стілана Рійє (1913 р.) і «Голем» П. Вегенера і Г. Галена (1914 р.).

Стрічка «Празький студент» продовжила традицію романтиків, зокрема відомої повісті А. Шаміссо «Дивна історія Петера Шлеміля», а також твору Р. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда».

В основі цієї прози, так само, як і фільму, покладено прадавній архетип двійника, що привертає посилену увагу у світлі фрейдівського вчення про несвідоме. Герої опиняються в трагічній ситуації, не маючи змоги визначити своє «Я» і здолати того «Іншого», який невидимо, але владно присутній в особистості кожного. Управляти двійником, що реалізується в тіні або дзеркальному відображенні, неможливо, він завжди виходить переможцем, нав’язуючи свою злу волю.

Міфологема штучної людини теж має глибоке коріння. Класичним прикладом є «Франкенштейн» М. Шеллі. Втім, тут переплітається чимало мотивів. Зокрема, йдеться про сили, викликані до життя самою людиною, котрі в якийсь момент стають ворожими для неї. Цей мотив актуалізувався під час Першої світової війни, коли визначні винаходи в науці і техніці, що були здійснені на рубежі століть, обернулися не на благо людини, а стали страшним знаряддям її знищення. Так і Голем, виврававшись з-під влади раббі Льова, привносить у світ хаос і руйнацію.

Як породження хаосу сприймається і робот-двійник Марії, героїні лангівського «Метрополіса». Створена безумним ученим, вона приходить у світ, щоб посіяти темні пристрасті, вороженчу і розбрат.

Цікаво, що авангардисти також не раз вдавалися до образу штучної людини, але з протилежним емоційним навантаженням. Причому творцем цього нового Гомункулуса стає кінокамера. Ось рядки з маніфесту Вертова: «Кіноки. Переворот»: «Я – кінооко, я створюю людину більш довершену, ніж Адам, я створюю тисячі різних людей, за різними попередніми кресленнями і схемами.

Я – кінооко. Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і швидкі, у третього голову, найкрасивішу і найвиразнішу, і монтажем створюю нову довершену людину»<sup>13</sup>.

Авангардисти не страждали, як романтики та експресіоністи, «комплексом Франкенштейна». Вони були сповнені віри в те, що створена зусиллями науки чи мистецтва особистість завжди має в собі позитивне, творче начало. Такими були

«Фосфорична жінка» у Маяковського або героїня сценарію ФЕКСів «Жінка Едісона».

У маніфесті «Ми» Вертов заявляє про своє неприйняття сучасника, відсутність підстав у «мистецтві руху» приділяти йому увагу.

«Наш шлях – від шкутильгаючого громадянина через поезію машини до довшеної людини»<sup>14</sup>. Чи не співзвучні ці рядки зі знаменитими словами Заратустри про його зневагу до сучасників, про людину як «те, що слід подолати, що людина – це міст, а не мета»<sup>15</sup>.

Свою ідеальну людину створив за допомогою могутньої сили кіноапарату і Л. Кулешов. Завдяки монтажу на екрані можна було побачити нову людину, дівчину, якої не існувало в реальності. Не покладаючись лише на можливості монтажу, Кулешов волів бачити у передкамерному просторі особистостей, «які б змогли виховати своє тіло в планах точного вивчення його механічної конструкції»<sup>16</sup>.

Митець переконаний, що саме такі «чудовиська» потрібні кінематографу. Він вже бачить їх на світовому екрані, де взірцями є Аста Нільсен і Чарлі Чаплін. Чапліна він називає першим учителем студентів експериментальної групи Державного інституту кінематографії. Кулешов чітко формулює принципи їх роботи, «загартованої армії механічних людей: ми нині на основі точних розрахунків і експериментальних робіт вивчаємо тіло людини як механізм і не тільки тому, що ми естетично любимо машини, а тому, що тіло людини справді механізм»<sup>17</sup>.

Ще одна авангардистська школа залишила свій виразний слід в історії кіно. Це ФЕКСи – Фабрика ексцентричного актора Козінцева і Трауберга.

В цьому разі йдеться лише про так і не реалізовану спробу втілити своє бачення штучної людини, що мала місце в сценарії «Жінка Едісона». Ось його зміст. Великий американський винахідник дарує людству своє нове створіння. Звичайно, цей процес було показано в притаманній ФЕКСам ексцентричній манері.

«Едісон в кріслі – ззаду, сидить на колбі з киплячою водою. У воді величезне яйце, що його висиджує Едісон»<sup>18</sup>.

Далі вибух – і з'являється чудесна міс. Вона наділена чарівною силою приводити в рух будь-які прилади і машини. Та винахідник-капіталіст робить фатальну помилку: до колби, де зародилася чудесна міс, потрапив клаптик газети «Правда». Тому в її голівці оселилися комуністичні ідеї. Вона полишає буржуазну Америку і поспішає до бать-

ківщини всіх трудящих – СРСР. Опинившись у Петрограді, штучна міс називає себе Октябриною і починає безжально боротися із залишками старого побуту, який бурхливо проростає на НЕПівському ґрунті.

Цей фантастичний сюжет, що потім мав своє продовження як у «Пригодах Октябрини», так і в сценаріях В. Маяковського, було нав'язано популярними тоді романами, зокрема Вільє де Ліль-Адама «Єва майбутнього» і, особливо, «Альрауне» Г. Еверса, письменника, безперечно, близького експресіоністам за своїми естетичними уподобаннями.

Альрауне, чиє ім'я пов'язане із старовинними германськими легендами про кобальдів і фей, з'являється на світ завдяки небезпечним експериментам із штучним заплідненням. Її мати – повія, а батько – вже страчений злочинець. Автор наділяє свою героїню надзвичайною, надлюдською силою викликати дикі почуття, штовхати людину у безодню гріха.

Альрауне діє як могутня сила природи, як втілення фройдівської опозиції «ерос-танатос». Фатальні пристрасті, що їх породжує ця жінка, завжди ведуть її жертви до неминучої загибелі. Та згодом Альрауне зустріне людину, яку щиро покochaє, і тим самим підпише собі вирок. Як і її по-сестри, русалки і феї, що перекочували до творів романтиків із народних казок та легенд, вона, поцілувавши коханого, втратить свою чудесну силу і принесе себе в жертву суто людським почуттям.

Героїня сценарію Козінцева і Трауберга теж припинить своє існування, але не задля кохання, а, як на думку авторів, задля більш високої мети. Та звернімося знову до тексту лібрето сценарію.

Волховбуд «готовий до відкриття, затримка лише в одному відсутньому кесоні. Октябриня перетворюється в цей кесон, і її занурюють у воду. Волховбуд діє. З першою хвилиною струму в Петрограді всі ознаки старого побуту вмирають, машини починають діяти – спалахують лампочки, працює кіно, мчать авто і трамваї. Петроград повертається в СРСР»<sup>19</sup>.

Німецький дослідник Г.-Й. Шлегель цілком обґрунтовано вважає, що «Жінка Едісона» була продуктом не лише петроградських ФЕКСів, а й російського авангарду в цілому.

І знов-таки, звернімо увагу на той факт, що навіть авангардистська ексцентрика далеких від будь-якої містики ФЕКСів, несла в собі, досить несподівано, похмурі віщування. Мільйонам людей випадає вимостити своїми кістками русло Біломорканалу, лягти шпалами на безкінечних

північних залізницях, вкрити собою дно рукотворних морів. У тоталітарному технократичному суспільстві в цьому бачили навіть своєрідну запоруку безсмертя. Згадаймо лише хрестоматійні рядки вірша Маяковського «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». Великий співець революції щиро вірив, що таке перевтілення – то шлях особистості до вічного життя, а суспільства до загального щастя.

Невмолимий рух часу продемонстрував усю фатальність помилок митців, що йшли в єдиному строю з тими, хто бажав зруйнувати все «до основанья».

Епоха жорстоких воєнних зіткнень і злочинів не могла не виявити ще однієї міфологеми – володар і покірний раб, який сліпо виконує всі накази свого повелителя. Автори сценарію знаменитого експресіоністського фільму «Кабінет доктора Калігарі» шукали відповідь на питання, що хвилювало тоді європейське суспільство: чому мільйони громадян ішли на смерть за повелінням безумної влади. У фільмі виводяться постаті злочинного гіпнотизера, доктора Калігарі та його покірного раба, сомнамбули Чезаре, який за наказом здійснює жакливі і безсенсовні вбивства. Образ Калігарі, створений знаменитим німецьким актором Вернером Краусом, по праву можна назвати «кафкіанським», оскільки в ньому, як і у поста-тях, що виникають на сторінках прози письменника, жакливе, відштовхуюче поєднується з жалюгідним і комічним.

Мотиви, котрі поринають у глибини історії й безсвідомого, кристалізуються в трагічній дилемі – тиран і хаос. На думку З. Кракауера, її мала вирішити німецька нація після Першої світової війни.

Центральною темою «Кабінету доктора Калігарі» Кракауер вважає історію колективної душі, фатально роздерту між тиранією і хаосом. Митці в період з 1920-го по 1924 роки наполегливо поверталися до неї та варіювали її.

Порівнюючи фільм Віне з картиною Ф. Ланга «Доктор Мабузе, гравець», німецький дослідник вбачає їх подібність у тому, що обидві стрічки доводять нероздільність хаосу і тиранії. Хаос, власне, породжує тиранів, як «сон розуму породжує чудовиськ» (Ф. Гойя). Марно намагатися зробити якийсь вибір. Його не існує. Ці два явища завжди пов'язані.

Аналізуючи «Галерею тиранів», що з'являлась у фільмах експресіоністів, Кракауер зауважує візіонерські мотиви в цих стрічках, проводячи єдину лінію «від Калігарі до Гітлера».

В експресіоністичних фільмах хаос охоплює не лише людські долі. Він панує і в світі речей, що неначе оживають і стають його матеріалізованими символами. Рух речей набуває символічності, зокрема, рух по колу. В «Кабінеті доктора Калігарі» його зловісний персонаж з'являється на ярмарку, де в центрі майдану, заповненого натовпом, невпинно крутиться карусель.

Обертальний рух рулетки у фільмі «Доктор Мабузе, гравець» теж відтворює той страшний хаос «підпільного», злочинного світу, з якого черпає свою темну енергію його повелитель.

Варто простежити впливи образів в інших кінематографіях, зокрема в радянській, де сама назва фільму ФЕКС «Чортове колесо» вказує на той небезпечний вир суспільного дна, який затягує і мало не знищує молодого матроса, головного героя фільму.

На згадку спадає й більш пізній фільм – «Іван Грозний» С. Ейзенштейна, а саме його друга серія, де експресіоністські впливи незаперечні. Маємо на увазі знаменитий бенкет опричників і танець у машині улюбленця Грозного Алексея Басманова. Він завершується майже «шаманським» крутінням по колу, після чого починаються жорстокі веселощі царя і його слуг, які завершуються макабричною сценою вбивства під темними склепіннями собору.

А чи звертались до теми хаосу авангардисти? Так, але мав він у їхньому трактуванні інше забарвлення. Вони неначе закликали його, вірячи, що хаос принесе відродження і на його місці виникне новий прекрасний світ. Недарма в авангардному середовищі мали активне поширення революційні ідеї. Прикладом може послугувати нереалізований сценарій Блеза Сандрара «Кінець світу, що знятий для кіно ангелом собору Паризької Богоматері». Світ руйнується і повертається до першоматерії, але для того, щоб відтворитися у нових, більш довершених формах буття. Дослідники вбачають вплив образів, створених фантазією Сандрара на фільм його друга Ф. Леже – «Механічний балет». Слід згадати і «Антракт» Рене Клера, котрий трактувався як загибель здорового глузду, якого, втім, нікому не шкода.

Цікаво, що наприкінці століття ідеї, які мали місце на його початку, знову актуалізувалися. Постмодерністські мислителі вводять поняття хаососу. Те, що традиційно протиставлялося, зливається в певну єдність, породжуючи нову якість.

Слід згадати думки Умберто Еко про лабіринт, блукаючи яким, можна знайти чимало за-

лишків артефактів, котрі можуть стати цеглинами нових мистецьких утворень.

Предмети, що з'являються у фільмах експресіоністів, відсилають глядача до міфологічних архетипних глибин. Таким є міфологема дзеркала, що у віруваннях багатьох народів наділяється таємничими магічними якостями. Найвиразніший приклад, який ми вже згадували, це «Празький студент», сюжет, що його було відтворено, починаючи з 1913 року, кілька разів.

Якщо ми звернемось до французького імпресіонізму, що традиційно називається першим авангардом, який, на нашу думку, наближується за своєю естетикою до модернізму, знайдемо там фільм Жана Епштейна «Потрійне дзеркало» (1927). Режисер пригадував, що ідея фільму виникла, коли він в готелі спускався східцями, стіни над якими прикрашали дзеркала. Цей прохід вразив режисера можливістю побачити себе без ілюзій, відчуті зустріч з самим собою, змусити «поринути в жажливий центр самого себе».

Епштейн вдається до драматургічного прийому, який більш ніж на десять років принесе славу фільму «Громадянин Кейн» О. Веллса. Кожне із дзеркал відбиває долю закоханої жінки, яка розповідає про свого коханого. Це та ж сама людина, але кожна коханка бачить його по-своєму. Додається ще один – імперсональний погляд – погляд долі, погляд, що не належить людині<sup>20</sup>. Згадаймо тут знову джойсівського «Улісса». Пригадується також остання стрічка Алена Рене «Любити, пити і співати...», що має подібну структуру. Оточення не може розгадати, впіймати сутність людини, його наздожене лише відчужений погляд – погляд кінооб'єктива, що дорівнює поглядіві фатуму.

Від містичних і фаталістичних міфологем дзеркала авангардисти наполегливо йшли до нової візуальності, до погляду на реальність крізь товщу скла. Об'єкт за склом завжди дорівнює самому собі, але разом з тим він потрапляє в інший простір, вже не доступний тому, хто його споглядає. Знаменита інсталяція М. Дюшана «Велике скло» має безліч трактувань і одна з них – метафора кінематографа як нового виду мистецтва, в якому погляд на реальність корелюється зі спогляданням крізь скло об'єктива.

У кінематографі, як модерністи (імпресіоністи), так і авангардисти широко використовували закарбовані у глибинах колективного безсвідомого архетипи, котрі виступали назовні у вигляді блискучих поверхонь, які відбивали або поглинали зображення, віддаляючи його від споглядальника в інший непізнаний вимір,

такий близький та реальний і разом з тим недосяжний.

Ще одна міфологема, яка виникає в модерністських творах, з'являється також у авангардистів, набуваючи інших забарвлень. Йдеться про сходи, які згадуються не раз ще у біблійних переказах – скажімо, «сходи Іакова», сходи на зикуратах. Сходи як архітектурна конструкція набули в мистецтві теж символічного значення. Сходи могли вести як у небесні емпіреї, так і до безодні пекла. Знову пошлемося на експресіоністські стрічки, де сходи часто були одним з найважливіших елементів екранних декорацій. Мабуть, найчастіше користувався цією конструкцією Ф. Ланг, починаючи зі своєї стрічки «Втомлена смерть». В оповіді, що лежить в основі сюжету, героїня фільму має здолати таємничі сходи, що зненацька відкриваються в глухій стіні, котра оточує цвинтар. Не менш вражаючими і символічними були сцени на сходах собору у Вормсі в «Нібелунгах». Сходи поєднують горні й нижні світи в «Метрополісі», вони ведуть у таємничі печери, де криється лабораторія безумного вченого.

Щодо камершпілю, то тут сходи, як елемент побутової декорації, теж набувають значення символів. Таку тенденцію можна спостерігати як у «Чорних сходах» Л. Єснера, де сходи стають метафорою трагічного життєвого шляху героїні, так і в «Осколках» Л. Піка. Дочка залізничника мие сходи, а з верхнього поверху спускається той, хто принесе загибель її родині. У кадрі глядач бачить лише блискучі черевики, що крок за кроком рухаються, змушуючи дівчину відступати.

І нарешті рух сходами швейцара з фільму Ф. Мурнау, що в перших епізодах стрічки «Остання людина» виступає впевнено і велично під захопленими поглядами мешканок прибуткового будинку. А після втрати свого розкішного мундира із золотими галунами і позументами він ледь-ледь, з величезними зусиллями, піднімається нагору, неначе відчувши весь тягар своїх літ.

Звивистими сходами рухаються назустріч невмолимій долі персонажі «Кабінету доктора Калігарі» та «Голема». На думку Л. Айснер, «багато можна б було розповісти про роль сходів у розкритті сюжету і любов німців до них»<sup>21</sup>. Вона ж порівнює використання конструкцій сходів російськими авангардистами і німецькими митцями-експресіоністами, зауважуючи, що для перших важлива механічно-конструктивістська сторона, а для других переважає метафізична, символічна концепція<sup>22</sup>.

Айснер мала на увазі передусім декорації в спектаклях Таїрова і Мейєрхольда (додамо від себе – і Курбаса), де сценічні конструкції, в яких переважали стилізовані сходи, змінювали пропорції тіла і пластику виконавців.

У фільмі «Страйк» С. Ейзенштейна сходи і галереї мають переважно конструктивістське навантаження. Водночас у стрічці «Панцирник “Потьомкін”» вони сприймаються вже не просто як місце, де розгортаються драматичні події, де рухаються маси людей, як, скажімо, в «Укразії» П. Чардиніна. Вони стають майже сакральним простором, де шеренги солдат, які рухаються механічно, зіштовхують людей у безодню смерті.

У пошуках ритму, що має об'єднати окремі епізоди фільму «Механічний балет», Ф. Леже вводить повторювані кадри жінки, що з пакунком білизни повільно рухається сходами. Якщо у згаданому фільмі «Чорні сходи» архітектурна конструкція мала акцентувати сумну долю героїні, яка з важкими кошиками щоранку піднімається нагору, то для Леже цей рух сходами – лише формальний прийом, що задає епізодам певний ритм.

Якщо в модернізмі, зокрема в експресіонізмі, переважає символіка речей, зображення яких має в собі певне архетипальне значення, то для митців авангарду особливого значення набуває ритм, що передає глибинні космічні закономірності існування, як світу, так і людини в світі.

Згадаймо, якого значення ритму в монтажних побудовах надавав Ейзенштейн. В одній з найпринциповіших своїх праць «Діккенс, Гріффіт і ми» видатний кіномитець саме в точно вивірених ритмічних монтажних побудовах бачив перевагу німого радянського кінематографа. Надзвичайним відчуттям ритму був наділений О. Довженко. Про це свідчать його німі шедеври і особливо бездоганно ритмічно організований «Арсенал». У його монтажній побудові однаково важливими були як ритми руху, так і статичні кадри, що ставали свого роду могутніми емоційними акцентами.

Тяжіння до ритуально-міфологічних комплексів, до архаїчних символів, характерно як для модернізму, так і авангарду. Втім, поділяючи з модернізмом ці його риси і характеристики, авангард відчутно радикалізує їх. І модернізм, і авангард прагнуть відкрити мову безсвідомого, проте авангард більш відверто апелює до його символів. Саме в авангарді переважає тяжіння до трансгресії, до перформансу, що інколи набуває забарвлення ритуалу, до гротеску й абсурду.

Всіма цими засобами авангардне мистецтво прагне впливати на безсвідоме реципієнта, викли-

кати шоківий стан, хай негативну, але активну дієву реакцію, навіть виходячи за межі естетичного. Свідченням таких спроб є знамениті дадаїстські маніфести, що належать перу Ф. Пікабیا, або Р. Хюльзенбека. Вони сповнені не лише зниження мистецької цінності визнаних творів, а й відвертих особистих образ тих, хто готовий їх традиційно сприймати.

Щодо модерністського мистецтва, то тут опозиція «митець–реципієнт» найбільш узагальнено виявилась у поглядах Х. Ортеги-і-Гассета. З нашої точки зору «елітаризм» іспанського філософа не був таким вже безпідставним. Вік індустріалізації логічно вивів на перший план мистецтво для мас великих міст, і одним з найважливіших його складових став кінематограф. Не можна не визнати правоту Ортеги-і-Гассета в тому, що високе мистецтво в цілому ніколи не викликати інтересу широких кіл читачів/глядачів. Воно житиме в часі, «обслуговуючи» нові й нові покоління тих, що здатні відчутти його істинну цінність.

Якщо звернутися до кіно, то неважко переконатися, що бокс-офіс екранних бойовиків завжди перевищує надходження від лауреатів найвідоміших кінофестивалів, які на всі часи лишаться надбанням завзятих синефілів.

Натомість авангардні твори зі своєю претензією впливати на свідомість «тут і тепер», нести в маси революційні ідеї, які миттєво «переплавляються» в революційну дію, ставали свого роду «вождями», за якими маси не поспішали прямувати.

«В авангардному мистецтві прагматика виходить на перший план. Головним стає дієвість мистецтва. Воно покликане вразити, розтормошити, викликати активну реакцію людини збоку»<sup>23</sup>.

Одним з улюблених прикладів вітчизняних кінознавців є повстання малайзійських матросів голландського воєнного корабля після перегляду фільму Ейзенштейна «Панцирник “Потьомкін”». Посилання на цей історичний факт здається тою самою мірою наївним, як і випадок у театрі, коли революційний матрос кинувся на Яго з маузером.

Радянський кіноавангард, розквіт якого припав на другу половину двадцятих років, користуючись величезним успіхом у синефілів усього світу, викликав дуже скромну зацікавленість у вітчизняного глядача. Цю ситуацію майже в розпачі коментував А. В. Луначарський, зауважуючи, що «не можна отримувати прибуток за рахунок високоїдейних картин... Звичайно, замовчується той факт, що «Панцирник “Потьомкін”» у нас ніякого успіху не мав. Зал прем'єри був більш, як напо-

ловину порожній... вражаюча «Мати» Пудовкіна, справжній шедевр російського кінематографа, пройшла в Москві надзвичайно невиразно»<sup>24</sup>.

Можна пригадати майже анекдотичний випадок, коли один з директорів київського робітничого клубу почав вимагати грошової компенсації за те, що його змусили замінити невибагливу, але успішну комедію «Лялька з мільйонами» на стрічку Довженка «Арсенал». Всесвітньо визнаний шедевр ішов у напівпорожньому залі, і в директора клубу «горів» план.

Утім, партійне керівництво країни певний час поклало величезні надії на дієвість революційних стрічок Вертова, Ейзенштейна, Довженка. Та наприкінці 20-х років стає зрозуміло, що ці сподівання не справжуються, що широкі маси потребують жанрового кінематографа, і на кіноавангардистів обрушується шалена критика. В цьому можна перекоонатися, гортаючи сторінки українського часопису «Кіно» початку 30-х років. Видання, яке починаючи з 1925 року видавало свої сторінки серйозним дописам, присвяченим вітчизняному і зарубіжному авангардному кіно, на початку тридцятих позначено нападками на Вертова і кіноків, яких звинувачували в «імпресіонізмі», «бергсоніанстві», у схилянні перед «машинерією» і втраті уваги до героїчного сучасника.

Пошук Ейзенштейна в галузі монтажноі побудови фільму зверхньо названо «монтажними теорійками».

Партійне керівництво починає розуміти, що найдієвіший вплив на масового глядача має жанровий кінематограф з добре побудованим сюжетом і популярними акторами. «Відступу» авангарду сприяла і поява звуку в кіно, що примусила відмовитись від високої міри умовності, характерної для авангардистських стрічок. Тому найбільш успішними стають фільми, створені за випробуваними голлівудськими стандартами. Так Г. Александров багато чому навчився у американських комедіографів. Його знамениті «Веселье ребята» («Веселі хлоп'ята») вочевидь наслідували як гротескно-абсурдистські стрічки бр. Маркс, так і численні голлівудські музичні фільми. До того ж радянський режисер успішно використовував у цій і подальших своїх комедіях «архетип Попелюшки», що лежав у основі величезної кількості популярних голлівудських стрічок.

Не варто заперечувати і вплив Голлівуду в історичному жанрі. Це відчувається в трактуванні подій і персонажів у знаменитому фільмі Ейзенштейна «Александр Невский». Не забуваймо, що співавтором сценарію до фільму був

найбільш послідовний адепт соціалістичного реалізму П. Павленко. Великий режисер ввів у тканину цієї досить пересічної, але безперечно «глядацької» стрічки геніальні епізоди битви на Чудському озері. Ці епізоди вражають своїм блискуче знайденим ритмом. Саме за це високо цінував Ейзенштейна А. Тарковський, ставлячись в цілому критично до звукових фільмів свого великого попередника.

Ритм був тим надбанням, що відзначав найвиразніші творіння авангарду і пов'язував його з архаїчними ритуалами, виводив у виміри сакрального.

Саме ритми авангардистських фільмів були могутнім засобом дії на несвідоме, пробуджуючи емоції та інстинкти, дію яких важко було запрограмувати і передбачити. Митець-авангардист завжди готовий був до трансгресії, до перетину межі від естетичного до реальності.

Як модерністські, так і авангардистські твори мають у собі комплекс карнавальних мотивів з їх ритуально-міфологічним наповненням. Втім, якщо в модерністських творах наявна карнавальна гра масок, які відсилають читача/глядача до первинних архетипів, то в авангарді переважає момент карнавальної динаміки, руху.

Карнавальність, що своїм корінням сягає мистецького синкретизму, виводить авангардне мистецтво до нових ступенів – ступенів синтезу. Прагнення здолати межу між мистецтвами (один з перших прикладів ми знаходимо в розписах Альгамірської печери доісторичних часів) знаходить свою реалізацію в авангардному живописі.

Картина М. Дюшана «Оголена, що спускається сходами» (1912 р.), виконана в кубістській манері, являє собою свого роду «покадрове» зображення руху умовної жіночої постаті. І все ж тільки кінематограф здолав бар'єр, здавалось би, назавжди визначений генієм Просвітництва – Лессінгом у його творі «Лаокоон».

Кіно як «чудесний новий різновид мистецтва, що спаяв у єдине ціле, в єдиний синтез і живопис з драмою, і музику зі скульптурою, і архітектуру з танцем, і пейзаж з людиною, і зримий образ із виголошеним словом»<sup>25</sup> для С. Ейзенштейна і стало втіленням універсального синтезу, що не лише об'єднує в гармонічну єдність (не концерт) традиційні мистецтва, а й долає поділ між понятійним і чуттєвим, між мистецтвом і реальністю, виступаючи як універсальний засіб комунікації.

Щоправда, через кілька десятиліть прозвучать рішучі заперечення думкам Ейзенштейна щодо його визначення синтетичності кінемато-

графа: «Кажуть, що кіно є мистецтвом синтетичним, що воно засновано на участі багатьох суміжних мистецтв: драми, прози, акторської творчості, живопису, музики... Але насправді виявляється: ці мистецтва своєю “співучастю” здатні так боляче вдарити по кінематографу, що він миттю перетворюється на еклектичну плутанину або (в кращому випадку) на псевдогармонію, де не знайдеш справжньої душі кінематографа, тому що вона саме у цей момент і гине»<sup>26</sup>.

Таке рішуче заперечення «горезвісної синтетичності кіномистецтва» висловив Андрій Тарковський, який вважав себе послідовним антиавангардистом. Для нього поняття «авангард» позбавлене будь-якого сенсу. Тому важко не погодитись з думкою Г. І. Шлегеля, що Тарковський повертається до предавангардистських позицій символізму<sup>27</sup>. Додамо від себе, що творчість митця – виразний приклад звернення до модерністської естетики, яка, на нашу думку, з’явившись історично в доавангардний період, надалі рухалась паралельно з авангардистським пошуком. Можна цілком обґрунтовано співвідносити його фільми зі стрічками французьких кіноімпресіоністів, яких традиційно відносять до першого авангарду, з «їх загадковою системою метафор, повною дзеркал, туманів, що клубочаться, ударів вітру і плинної води»<sup>28</sup>.

Як антитеза авангарду у Тарковського сприймається його бачення майбутнього як «антиутопії», як ще одне підтвердження трагічної недосконалості світу, в якому ми існуємо.

Водночас авангард, особливо на ранніх етапах свого існування, в своєму радянському варіанті був схильний до найбільш відвертого оптимістичного утопізму, до бачення в течії повсякдення виразних рис світлого майбутнього. І тільки беззаперечний талант таких митців, як Д. Вертов, С. Ейзенштейн, О. Довженко давав їм можливість показати в обрисах світлого майбутнього монструозні риси тоталітаризму, що невимовно насувалися. Слід також згадати думку митця, що зробив значний внесок у здобутки авангарду, а саме Л. Трауберга, який твердив, що соціалістичний реалізм 30-х років готувався протягом 20-х. Саме тоді визрівала тоталітарна свідомість.

Серед рис, що поєднують і разом з тим «розводять» у протилежні простори модернізм і авангард, є бачення і трактування випадковості в мистецтві. Якщо згадати того самого джойсівського «Улісса», то день блукань його персонажів вулицями Дубліна постає як дивне мереживо всіляких неочікуваних випадків і збігів, які ще і ще раз ак-

центують відсутність будь-яких причинно-наслідкових зв’язків, демонструють похмуру абсурдність людського існування.

Щодо авангарду, то в найбільш репрезентативних його творах, бачимо не лише «буяння», «розгул» авторської сваволі, що відкидає будь-які закономірності. Наголошено на домінуванні випадковості в самому творчому процесі. Ханс Ріхтер наводить за приклад історію з художником дадаїстом Г. Арпом. Працюючи над одним із своїх малюнків, митець, незадоволений результатом, розірвав папір на клапті і кинув їх на підлогу. «Коли за деякий час погляд його випадково знову впав на ці клапті, розкидані на підлозі, його вразило їх розташування. Воно набуло експресивної сили, яку він марно шукав весь час... Те, чого йому не вдавалося добитися перед цим – тобто потрібної виразності – докладанням усіх зусиль, склалося випадково збігом жесту його руки і польоту паперу»<sup>29</sup>. На думку Ріхтера, в цій ситуації в митцеві говорить безсвідоме і він готовий визнати випадковість новим стимулятором художньої творчості. Таким самим принципом випадковості керувалися вже згаданий Ман Рей, який розсипав залізну стружку на поверхню фотоплівки, або ж і сам Ріхтер, створюючи свої абстрактні композиції.

Випадковість, на думку Ріхтера, була запорукою виходу за межі окремих мистецтв, «від абстрактних форм до сувою, від сувою до фільму»<sup>30</sup>.

Наслідуючи К.-Г. Юнга, який трактував випадковість як «безпричинну впорядкованість, як означення стану, який встановлює порядок поза казуальністю», дадаїсти твердили, що «закон випадковості <...> може бути засвоєний лише при повному віддаванні безсвідомому»<sup>31</sup>.

Розглянувши важливу як для модернізму, так і для авангарду категорію випадковості, можна знайти ще одне підтвердження того, що і перший і другий апелюють до безсвідомого як до найважливішого підґрунтя творчих процесів.

Їх об’єднує приналежність до парадигми неklasичної естетики, що знайшла своє продовження в практиці постмодернізму, яка в значному вигляді, інколи через пряме заперечення, поєднувала в собі в собі риси як модернізму, так і авангарду.

Свого роду «ключ» до глибинних змін, що відбуваються в сучасному мистецтві, його взаємодію з часовими потоками запропонував один із сподвижників К.-Г. Юнга Еріх Нойманн в есеї «Мистецтво і час»<sup>32</sup>.

Пов’язуючи мистецтво з конкретною епохою, автор основний акцент робить на тих контекстах, в яких існує сучасне мистецтво.

Виходячи з позицій аналітичної психології, Нойманн концентрує увагу на архетипах колективного безсвідомого, які, існуючи як позбавлені форми психічні структури, набирають видимих абрисів у мистецьких творах.

Протягом історії відбуваються зміни і трансформації того, що вчений називає культурним каноном, пов'язуючи його як зі змінами індивідуального «єго», так і колективної свідомості. Але головною рушійною силою є не «єго» і не свідомість, а передусім колективне безсвідоме, що вступає у плідну взаємодію з культурним каноном і з індивідуальною творчістю.

Для сучасного світу характерним є протистояння свідомого і безсвідомого. У цьому протистоянні і проявляється покликання митця, який має зруйнувати старе, що втілене в культурному каноні і традиційних цінностях, і дати шлях новому. Разом з тим у цьому й полягає трагедія людини, здатної творити нове в мистецтві.

«Коли безсвідоме за допомогою митця виривається назовні, коли архетипи прагнуть з'явитися у світ, щоб надбати форму в світі, тоді митець настільки ж далекий від людей, що його оточують, наскільки ж він близький їхній долі. Бо він виражає майбутнє своєї епохи і надає цьому майбутньому форму»<sup>33</sup>.

Вчений зауважує ті труднощі, котрі виникають при аналізі сучасного мистецтва, оскільки дослідник занурений у психологічне поле, частиною якого є і це мистецтво.

При руйнації культурного канону суспільство зазвичай занурюється у стан хаосу, і, як свідчить історія, кінець кожної конкретної епохи постає як кінець світу в цілому. Принагідно згадаємо О. Шпенглера з його «Занепадом Європи», де такі тенденції проявлялись у всій повноті. Нойманн вважає, що нині «розпад нашого культурного канону очевидний і загальні ознаки цього розпаду характеризують наш час і його вираження в мистецтві»<sup>34</sup>. Сучасним митцям притаманне почуття зневіри, загальної руйнації, втрати надійного ґрунту. Вчений стверджує, що найвищим проявом мужності митця в сучасній ситуації є здатність визнати існування хаосу, який насамперед проявляється в розпаді мистецької форми.

Проявом тенденції до руйнування є перетворення реального світу в сучасному образотворчому мистецтві на суцільну ілюзію, що почалося ще з імпресіоністів, які відмовилися від глибинної перспективи, маніпулюючи об'єктивним світлом і кольором. Закони композиції по-східовно руйнуються, що знаходить свій вияв у

літературі, де Нойманн проводить лінію від Гете до Достоєвського, від Достоєвського до Пруста і далі до Джойса. Інший ряд дослідник вибудовує від «Мобі Діка» Г. Меллвіла до Е. По, Ш. Бодлера, експресіоністів і Ф. Кафки. До цього ряду також включені сучасні детективні романи і фільми, де панує *negredo*, що вирвалися назовні з пекла, як на картинах Босха.

Важливо, що в цьому контексті автор дослідження звертається до детективних романів і фільмів. Надалі це дасть можливість простежити трансформацію детектива на екрані як ще один вияв модерністського мистецтва в кінематографі (фільм-нуар). Констатуючи панування хаосу, Нойманн вказує, що «хаос проявляється зсередини; це – небезпека, що діє зсередини; і сучасне мистецтво, можливо, більш ніж мистецтво будь-якої іншої епохи, зосереджено на внутрішньому світі»<sup>35</sup>.

Не можна не визнати також, що сучасне мистецтво позначене тавром дегуманізації, до якої веде розклад форм зовнішнього світу, який занурюється у первісну матерію.

«Великі митці свідомо використовують ситуацію, розчиняючи сформовану зовнішню реальність у потоці почуттів і дій, який хоч і витікає зсередини, проте піддається керуванню, це в рівному ступені відноситься до Клеє і Шагала, до Джойса і Томаса Манна»<sup>36</sup>.

Аналізуючи далі особливості творчості сучасних митців Нойманн зауважує певну закономірність їх відходу від зображення зовнішнього світу. Здається, сам процес творення заміщає художникові його кінцеву мету, він весь занурюється в пошук форм. «Динаміка замінює композицію, енергія кольору і форми замінює ілюзію зовнішньої реальності, аморфне змінює звичайне і очевидне, а розклад і безодня виганяють комфорт і «натюрморт»»<sup>37</sup>.

Автор нагадує, хто називав сучасне мистецтво «мистецтвом дегенератів». Адже текст було опубліковано вже у післявоєнні роки. Справді, тоталітаризм усіх форм і забарвлень з однаковою ненавистю ставився до мистецтва модернізму і авангарду, бо над усе прагнув зберегти стабільність своєї влади. Тому некерований хаос, навіть у естетичній сфері викликав гостру реакцію в тоталітарних суспільствах. Згадаймо переслідування так званого формалізму в 30-х рр., коли об'єктами критики стали і художники, і композитори, і літератори, і кінематографісти.

Після короткої відлиги переслідування модерністського мистецтва поновилося з новою силою в 60-х роках, коли система вступила в період



застою і будь-що прагнула зберегти культурний канон соціалістичного реалізму, який уже жодні зусилля не могли врятувати від руйнації.

Втім художник, як і людство в цілому, повинен набратися мужності й подивитися в обличчя цьому хаосу, надати йому творчої форми. Лише в такому разі хаос можна здолати і скористатися його плодами.

Як послідовний адепт аналітичної психології Нойманн вважав, що «як індивідуум, так і особистість відчують пробудження колективного безсвідомого як компенсацію за розклад нашого культурного канону і наших постійних цінностей. Його внутрішнім, психічним виявленням є сучасне мистецтво, але воно виявляється і в зовнішньому світі – потоком релігійних, духовних і художніх форм, що виплескуються з колективного безсвідомого в свідомість західної людини»<sup>38</sup>.

У поглядах Нойманна є певні паралелі з точкою зору П. Сорокіна, який вважав, що на зміну чуттєвому мистецтву, що вкоренилося в епоху Ренесансу має прийти мистецтво ідеалістичне, що не буде зосередженим лише на зовнішньому боці життєвих явищ.

Як психоаналітик Нойманн вдається до дещо інших пояснень. Вчений вважає, що на зміну архетипу Неба, котрий домінував у епоху середньовіччя, приходять архетип Землі. В цьому він і вбачає революцію в архетипальній структурі безсвідомого.

Водночас «сучасне мистецтво схиляється до радикального спиритуалізму, піднесення таємничих, надособистісних сил життя і смерті, котрі вивергаються зсередини, щоб компенсувати матеріалізм, що домінує в картині нашого часу, матеріалізм, що обумовлений піднесенням архетипу Землі в епоху Відродження»<sup>39</sup>.

Архетипи колективного безсвідомого трактуються аналітичною психологією як позбавлені форми психічні структури. І лише мистецтво надає їм чуттєві, видимі форми. Саме через них, через мистецькі засоби і прийоми, барви і слова відбувається оформлення тих духовних символічних образів, через які виявляються зв'язки між реальним світом і сферою архетипів.

Творчі особистості й стають тим рушійним началом, завдяки якому і знаходять свої форми нові комплекси колективного безсвідомого.

Ці процеси і призводять до руйнації культурного канону, тих архетипічних цінностей, які стали догмою.

Виникає суперечність між динамізмом архетипічного світу і догматичністю культурного ка-

нону. Настає та стадія, коли життєві сили колективного безсвідомого входять у протистояння з колективною свідомістю.

На думку Нойманна, саме цю стадію проходить сучасний цивілізований світ.

Місія модернізму й авангардного мистецтва завершується епохою постмодерну, в якій попередні течії і напрями продовжують своє існування у знятому вигляді, довільно переплітаючись і «співпрацюючи» з різноманітними виявами масового мистецтва.

Приймаючи схему аналітичної психології, що її пропонує Нойманн, можна простежити, як вона працює в історичному аспекті, коли відбуваються ґрунтовні зміни як у соціумі, так і в культурі. Як твердить Нойманн, під час руйнації культурного канону суспільство занурюється в хаос і це відбивається в мистецтві. Зауважимо, що цей процес протікає неоднорідно. Сподвижник Юнга вказує, що він діє зсередини і тому мистецтво епохи зламу і потрясіння зосереджено на внутрішньому світі. Це найбільшою мірою стосується тих мистецьких періодів, котрі передують хаосу, який насувається. Хоч, здавалось би, в суспільному житті ніщо ще не віщує катастрофу. За приклад може послугувати епоха Декадансу, який проявлявся в національних мистецтвах, у творчості так званих «проклятих поетів» у Франції, прарафаелітів у Британії, митців «Срібного віку» в Росії. Зауважимо, що цей період французи називали «*belle époque*», а тим часом на Європу насувалася катастрофа Світової війни. Похмурі передчуття виявились у німецькому експресіонізмі, зокрема в фільмах, що були свого роду предтечами цього напрямку. Візіонерські тенденції ще більшою мірою проявились у поствоєнний період на тлі національного приниження і розчарування, що охопили німецьку націю після поразки у Першій світовій війні. Так, «Галерея тиранів» у експресіоністських стрічках віщувала ще більшу катастрофу, яка постала зі встановленням тоталітарної нацистської влади. Отже, можна твердити, що модерністське мистецтво було звернено у внутрішній світ і ставало свого роду сигналом для суспільства про наближення хаосу, що панувати-ме в усіх сферах життя. До речі, течії і напрями в кінематографі, що несли в собі експресіоністські впливи, такі як французький «поетичний реалізм», або американський «фільм-нуар», при всій своїй орієнтованості на внутрішній світ особистості, були свого роду «барометрами» суспільної ситуації, вказуючи на потрясіння, що невмолимо насувались. Натомість авангардистські напрями

реалізувались в уже розбурханій катастрофами дійсності. Причому значна кількість представників авангардистського табору готова була взяти активну участь в руйнації старого і побудові нового світу. Це стосується, передусім, радянського авангарду, кінематографічного в тому числі. Не слід забувати, що «батько сюрреалізму» Андре Бретон був певний час членом комуністичної партії. Варто зробити акцент на тому, як різняться ставлення авангардистів і модерністів до аудиторії. Якщо перші готові були демонстративно відсторонитися від неї, задовольняючись вузьким колом своїх однодумців, то авангардисти шукали цих контактів, прагнучи впливати якомога ефективніше на свою аудиторію чи то в соціальному (як «радянські авангардисти» або «італійські футуристи»), чи то в естетичному (як представники німецького «абсолютного фільму», чи «французькі дадаїсти»).

Бажаючи вести за собою маси, авангард рішуче заперечував це право у масового комерційного кінематографа. Та останній у боротьбі за глядача вийшов переможцем. Авангардові, так само як і модерністським напрямам, залишилось вузьке коло поціновувачів, яке сприймало згодом авангардні твори, фільми зокрема, як суто мистецькі явища.

Ця конфігурація почне рішуче змінюватись в епоху постмодернізму, коли виникне своєрідний симбіоз модерністського, авангардного масового мистецтва, де всі компоненти будуть рівноцінними і спиратимуться на нові естетичні парадигми.

<sup>1</sup> Цит. за: Модернізм. Аналіз і критика основних напрямлений; под. ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М.: Искусство, 1987. – С. 155.

<sup>2</sup> Дюлак Ж. Естетика. Помехи. Інтегральна синєграфія / Жермен Дюлак. – В сб. «Із історії французької кіномислі Немое кіно. 1911–1933». – М.: Искусство, 1988. – С. 170.

<sup>3</sup> Вюйермоз Э. Музика зображень / Еміль Вюйермоз. – В сб. «Із історії французької кіномислі. Немое кіно. 1911–1933». – М.: Искусство, 1988. – С. 157.

<sup>4</sup> Делон А. Чисте кіно і руське кіно / Андре Делон. – В сб. «Із історії французької кіномислі. Немое кіно. 1911–1933»; сост. М. Б. Ямпольский; [пер. с фр. С. Юткевича]. – М.: Искусство, 1988. – С. 188.

<sup>5</sup> Там само. – С. 188.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Альбера Ф. Предмет – зображення – образ / Франсуа Альбера // Киноведческие записки. – М., 1989. – Вып. 3. – С. 195.

<sup>9</sup> Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» / Борис Гройс // Вопросы философии. – М., 1990. – № 11. – С. 82.

<sup>10</sup> Юнг К.-Г. Психоанализ и искусство / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн. – Монолог «Улисса». – М.: Ваклер, 1998. – С. 70.

<sup>11</sup> Там само. – С. 71.

<sup>12</sup> Мелетинский Е. Мифологизм в литературе XX века / Е. М. Мелетинский. – Поэтика мифа. – М.: Ин-т мир. лит-ры РАН, 2006. – С. 339.

<sup>13</sup> Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1966. – С. 55.

<sup>14</sup> Там само. – С. 49.

<sup>15</sup> Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше. – К.: Основи; Дніпро. – 1993. – С. 196.

<sup>16</sup> Кулешов Л. «Если теперь...» / Лев Кулешов. Собр. соч.: в 3-х томах. – М.: Искусство, 1987. – Т. 1. – С. 91.

<sup>17</sup> Там само. – С. 172.

<sup>18</sup> Козинцев М. Л. Женщина Эдисона. Либретто сценария / М. Козинцев, Л. Трауберг // Киноведческие записки. – 1990. – Вып. 7. – С. 87.

<sup>19</sup> Там само. – С. 88.

<sup>20</sup> Див.: Виноградов В. Стилистические направления французского кинематографа / Владимир Виноградов. – М.: Канон-Плюс, 2010. – С. 69.

<sup>21</sup> Айснер Л. Демонический экран / Лотте Айснер. – М.: Пост. Модерн Текнолоджи, 2010. – С. 66.

<sup>22</sup> Там само. – С. 68.

<sup>23</sup> Шапир М. Что такое авангард? / Михал Шапир // Даугава. – 1990. – № 10. – С. 4.

<sup>24</sup> <http://iknig.net/avtorfedorrazzakov/42626-gibelsovetskogo-kino-intrigi-i-sporu-1918-1972-fedorrazzak>

<sup>25</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5. – С. 209.

<sup>26</sup> Тарковский А. Закарбований час / Андрій Тарковский. – К.: Альтапрес, 2011. – С. 66.

<sup>27</sup> Шлегель Г.-Й. Утопия универсального синтеза / Ханс-Йоахим Шлегель // Киноведческие записки. – М., 1994/1995. – Вып. 24. – С. 60.

<sup>28</sup> Там само. – С. 60.

<sup>29</sup> Рихтер Х. Дада-искусство и антиискусство / Ханс Рихтер. – М.: Гилея, 2014. – С. 73.

<sup>30</sup> Там само. – С. 80.

<sup>31</sup> Там само. – С. 77.

<sup>32</sup> Нойманн Э. Искусство и время / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн. – Психоанализ и искусство. – М.– К.: Ваклер, 1996.

<sup>33</sup> Там само. – С. 163.

<sup>34</sup> Там само. – С. 176.

<sup>35</sup> Там само. – С. 179.

<sup>36</sup> Там само. – С. 180.

<sup>37</sup> Там само. – С. 183.

<sup>38</sup> Там само. – С. 188.

<sup>39</sup> Там само.

## МУЗИКА У КІНОПРОСТОРИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

*Стаття присвячена ролі музики у кінолітературних працях Олександра Довженка. Проаналізовано сценарії, щоденники, записні книжки митця з точки зору музики, як однієї зі складових його мистецького хисту. Цитуються вислови мистецтвознавців, діячів мистецтва про музичне сприйняття фільмів Довженка.*

**Ключові слова:** українські народні пісні, симфонізм кінотворів, образно-виражальні засоби, синтетизм художнього мислення.

*Статья посвящена роли музыки в кинолитературных работах Александра Довженко. Проанализированы сценарии, дневники, записные книжки с точки зрения музыки, как одной из составляющих его художественного таланта. Цитируются высказывания искусствоведов, деятелей искусства о музыкальном восприятии фильмов Довженко.*

**Ключевые слова:** украинские народные песни, симфонизм кинопроизведений, образно-выразительные средства, синтетизм художественного мышления.

*This article is dedicated to the role of music in cinematographic and literary works of Alexander Dovzhenko. His quotations, diaries, note-books from the point of view of music as one of components of his artistic gift are analyzed. Statements of art critics, art workers on the musical apprehension of the films made by Dovzhenko are quoted.*

**Keywords:** Ukrainian folk songs, symphonism of cinema works, figurative and expressive means, synthesisism of art thinking.

«Кіно пов'язано з музикою – музикою як такою, музикою як супроводом, ритмом і відчуттям звучання світу»<sup>1</sup>. Цей вислів Олександра Петровича Довженка засвідчує одну із складових його мистецького хисту – музичну.

Не маючи спеціальної музичної освіти, Довженко, за спогадами Юрія Смолича, однак добре знав музику – вокальну та інструментальну, «кохався» в ній, особливо в народній пісні. Атмосфера музично-поетичного фольклору оточувала Олександра Петровича з дитинства. Від матері, яка, як зазначав він, «народилась для пісень», Довженко взяв «мову рідну, перейняв пісню українську, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки, а також любов до всього того, що тягнеться із землі до сонця»<sup>2</sup>.

«Сьогодні записав од матері десять чудесних колядок і п'ять нових старих пісень, – читаємо в його «Щоденнику». – Так було приємно записувати. Просто сльози навертаються од радості чи зворушення. Колядки мати наспівувала. У неї ли-

шився чудесний слух. Вона потонула у спогади дитинства і проспівала мені п'ять пісень улюблених свого батька, а мого діда, ткача Ярмоли, що дуже любив співати було за своїм верстаком. “Ото було тче і так співає, тільки човник бігає. А часом співає-співає та й заплаче, їй-богу, правда”»<sup>3</sup>.

Багата й глибока за змістом, різножанрова українська пісня, в якій відбита історія народу, його духовне життя, була джерелом художніх задумів митця, його образно-виражальних засобів. Ось декілька рядків з довженківських сценаріїв:

«Сіє мати, хитається. Від усієї картини віє чимось пісенним. І сама вона в полі, ніби зрима пісня» («Арсенал»). «Все сповнено особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у сріблястому сьайві, ніби чути, як трава росте, огірки...» («Земля»), епізод, коли Василь іде нічним селом).

Герої творів Довженка – літературних і кінографічних, їх долі тісно пов'язані з піснями. Здається, ніби всі його герої або самі натхненно

співають, або заглиблено слухають пісні. Це Олеся з «України у вогні», бо її душа – то сама пісня. Це і герої та персонажі «Поєми про море»: Кравчина, який, слухаючи спів любительського хору, «весь обертається в слух, і спогади летять, як птиці, обганяючи одна одну у великих просторах його серця»; «руська дівчина», яка «йде, виспівуючи свої частушки дзвінким молодим голосом»; дві дівчини, які співають, сидячи на машині, «і спів їх степовий зливається з музикою моторів»; жінки, які замислено співають «Ой пливи, утко». Демид і Тетяна Орлюки з «Повісті полум'яних літ», лежачи у холодну зимову ніч на печі спаленої ворогами хати і чекаючи неминучого кінця, звертаються до народної пісні: «І полинула в темін хуртовини стародавня колядка Орлюкової матері...».

Це і Василь із «Землі»; пісня жила поряд з ним, у ньому, передаючи радість буття. І в останню путь проводжали його звуки пісень. «Пісні вливалися в процесію з усіх вулиць і вуличок безупинно, неначе потоки у велику ріку. Старі козацькі й чумацькі мотиви, і пісні праці, й кохання, і боротьби за волю <...>, і “Заповіт”, і “Побратався сокіл з сизокрилим орлом – гей-гей, брате мій, товаришу мій!” <...> – все поєдналось у єдиному громоголосному звучанні. Співці охоплювали піснями цілі віки свого життя. Урочисто грав духовий оркестр. У найскладніших звукових сплавах, у зіткненні мотивів, мідних сурем, голосів, литавр і нових пісень народжувалась народна героїчна симфонія перемоги нового життя на землі»<sup>4</sup>.

Чимало ремарок Довженка щодо точного й влучного використання народних пісень можна знайти в його драматичній поемі «Потомки запорожців».

Важливу роль у драматургії кінотвору набувають народні пісні у фільмі «Щорс». Піснями народ зустрічає богунців, звучать вони на весіллі і під час поховання Боженка, створюючи відповідну атмосферу та емоційне забарвлення. Або епізод, коли щорсівці мріють про майбутнє – «...Титаренко розпочав високим дзвінким голосом:

Світи, світи, місяцю, гей, гей!

Ще й ясна зоря, та гей, гей, гей!

Хор бійців підхопив пісню, і раптом здалося усім, що розсунулися шкільні стіни, і вони в'їжджають з широких просторів у рідні села свої, і люди радіють їм під рідним небом.

Просвіщай доріженьку

Аж на край села...»<sup>5</sup>.

Народні пісні закладені й у драматургію кіноповісті «Україна в огні». Тут в експозиції є пісня, що знайомить глядачів з працюютою родиною

Запорожців – «Ой у мене увесь рід багатий». Надалі народні пісні включаються у боротьбу, сприяють розвитку конфлікту: люди опинились у вогні війни, і музика поглиблює людські переживання – звучать пісні, сповнені горя і страждань: «Усі гори зеленіють», «Ой горе тій чайці», «Летіла зозуля через мою хату» та інші. Мужньо-патетичними інтонаціями народної пісні й завершується фільм.

Народній пісні Довженко присвятив одну із своїх статей, стислу, але надзвичайно ємну за змістом.

«Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як чисте, прозоре дитинство, свою горду юність, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим? – писав він. – Який митець не був натхненний її багатючими мелодіями, безмежною широтою і красою її образів, її чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найглибші асоціації, почуття, думки і прагнення до всього, що є кращого в людині, що підносить її до вершин людської гідності, до людяності, до творчості <...> Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу... Тяжкою була історія. Кривава, бодай вона не вернулась. І народ, якого позбавляли багатьох можливостей, у кривавій боротьбі вклав свою душу, свій поетичний геній в єдине, в що міг, – у пісню, в безсмертну українську народну пісню. Українська пісня – це бездонна душа українського народу, це його слава»<sup>6</sup>.

Знання народної пісні, любов до неї – ці риси Довженко особливо цінував у творчості композиторів. Саме такі міркування він висловив щодо фундатора української музичної класики Миколи Віталійовича Лисенка. У цій же статті про українську пісню читаємо: «Честь і слава, і добра пам'ять сину українського народу композитору Миколі Лисенкові, який у найпохмуріші царські часи народної темноти не кинув народ свій, а ціле життя своє присвятив збиранню української народної пісні <...>, який увесь свій талант і многолітній труд поклав на те, щоб знайти, зберегти перли народної творчості, обробити їх і повернути народу, повернути нам, любовно очищені й витончені, як скромний дар достойного сина і учня своєму батькові – народу-вчителю»<sup>7</sup>.

Українська пісня, її широчінь і наспівність багато в чому вплинули й на властиву Довженкові ліро-епічну манеру. Тому в працях мистецтвознавців часто можна знайти опис, аналіз тих чи інших кадрів, фрагментів з фільмів видатного режисера, де вони порівнюються з музикою.

«У цих пейзажах, – читаємо в книжці Р. Юрєнєва про Довженка, – в їхній повільній пісенності немовби звучали сумні і чаруючі пісні України. Хіба не пісня ці кілька кадрів, де дівчата плетуть вінки і, ворожачи, кидають їх у прозорі струмені річки <...> Повільно змінювались кадри, ніби не міг художник відірватися від пейзажів, відбитих у них, від безмовної музики, від світлого смутку»<sup>8</sup>. Це про епізод з німого фільму «Звенигора». Або там же знаходимо рядки про один з фрагментів кінострічки «Земля»: «То був пролог, що надавав усьому фільму пісенність української думи, повільний ритм, характер глибокого роздуму»<sup>9</sup>.

Майже всі кінотвори Довженка саме через музику сприймав російський кінорежисер, сценарист, музикант Лев Арнштам.

« – І музика, музика, музика! Я просто чув її ритми, її багатоголосся, її рух! І дотепер визнаю я німу “Землю” найдосконалішим музичним фільмом, а Довженка <...> – неперевершеним музикантом світового кіно»<sup>10</sup>.

« – Прямим продовженням ліричної стихії “Землі” звучав велично плавний пролог фільму (йдеться про кінострічку «Іван». – Г. Ф.): тихий Дніпро. Тихі його береги. Тихі дівочі голоси. Однак прозора, як небо над річкою у тиху погоду, старовинна українська пісня була лише увертюрою, лише вдячною даниною минулому. І як потім вибухала пісенна тиша цієї увертюри могутніми ритмами інших пісень – пісень праці людини, яка перетворює землю»<sup>11</sup>.

« – “Україна у вогні!” <...> У самому зачині сценарію почувся мені той самий звук, почувлась та сама музика, яку почув я колись в “Івані”. Мирний, світлий день українського села, і немов спогадом-цитатою, так само як в “Івані”, старовинна українська пісня “Ой піду я до роду гуляти”. І як в “Івані”, плавний розвиток цього мирного, ліричного вступу вибухав іншими, могутніми, але цього разу трагічними ритмами»<sup>12</sup>.

Особливо виокремив Арнштам сценарій «Поєми про море», зміст якого він також відчув через музику. «Ніколи ще в жодному сценарії не звертався так часто Довженко до музики і до мислення музичними образами навпрямки, як у цьому сценарії! Зачин сценарію, як завжди, – пісня. Цього разу ліричний гімн України “Реве та стогне Дніпр широкий...” І далі – пісні, пісні... Пісні бурлацькі, і пісні чумаків, і щиросердні думи кобзарів, і старовинна колискова, і, звичайно ж, пісні нових часів... Пісень так багато, що здається, ніби Довженко вирішив проспівати у цьому сценарії всі пісні, що любились йому в житті, все, що неод-

норазово співав він на два голоси зі своєю матір’ю...»<sup>13</sup>.

Однак не лише народна пісня надихала творчі задуми Олександра Довженка. Він знав і любив твори музичної класики. У його статтях, щоденнику, записних книжках (особливо до «Поєми про море») знаходимо чимало імен композиторів минулого й сучасності: Моцарт і Сальєрі, Глінка й Лисенко, Шостакович і Прокоф’єв, Хачатурян та Мясковський. І це не просто згадка, не просто перелік, констатація імен.

Щодо інтересу, любові й розуміння Довженком музичного мистецтва особливий інтерес становить запис у щоденнику від 23 вересня 1945 року і оповідання «Сон», що створене на його основі. Уві сні митець зустрічається з Богом, за наказом якого янголи вирвали з його уст язик, і він зробився німим. Тоді Митець звертається до Бога за другим талантом: «Дай мені Музику, Боже <...> І став я композитором. Все, що я знав, відчував, все, що бачив мій духовний зір, – все обернулось у звуки. І став я свободний. Я розчинивсь на мільйони звуків у трансцендентній своїй найвищій сфері... Яку я музику створив? Чому продзвеніла вона благовісним дзвоном понад усім світом? Чим звеселила й підкорила собі всі людські душі? В чому був її зміст, в чім сила? У моїй Симфонії перемагала Радість, і сила її оптимізму і всепокоряюча Краса були якраз у подоланні наявності безлічі лихого»<sup>14</sup>.

Дуже цікавими, на нашу думку, є міркування Лева Арнштама, як музиканта, стосовно симфонізму кінотворів Олександра Довженка. Так, побудову фільму «Іван» він порівнював із сонатною формою, «Україну у вогні» називає героїчною симфонією.

«Так! Знову симфонії! Адже і в композиції сценарію, і в його розвитку, і у чергуванні смислових пластів знов угледілась мені все та ж, можливо, найбільш ємна форма, зрощена коли-небудь мистецтвом. І як у кожній симфонії, слідом за головною, героїчною темою, до якої Довженко повертався, за всіма законами симфонічного розвитку неодноразово виникали в сценарії інші теми й підтеми»<sup>15</sup>.

Визначення «героїчний симфонізм» раз у раз зустрічається в тексті Л. Арнштама і пов’язується з музикою Бетховена: «“Через страждання до радості!” Знов і знов бетховенська формула героїчного життя і героїчного мистецтва, якому завжди був відданий Довженко»<sup>16</sup>.

Глибоко відчуваючи музику і проникаючи в її духовний світ, Довженко разом з тим досить

критично ставився до своїх музичних знань і уподобань, про що свідчать, скажімо, його листи до композитора Дмитра Кабалевського, який працював разом з Довженком над фільмами «Аероград» та «Щорс».

В одному з листів ідеться про роботу над піснею, яка мала завершувати фільм «Щорс»:

«Дорогий Дмитре Борисовичу і композиторе!

Повідомляю Вам, що пісня подобається нам місцями. Місцями ж вона не подобається. Це думка директора і всіх членів групи. Своєї думки я не висловлюю, тому що згідно багаторазових, з будь-якого приводу свідчень моєї дружини і співрежисера Юлії Солнцевої я в музиці не розбираюсь, і що взагалі, якщо з моїми думками “рахуватися”, то хіба навпаки. А оскільки в даному випадку мені пісня не подобається місцями, то я мовчу. <...> Щось із піснею треба робити»<sup>17</sup>.

Свідченням критичного ставлення Довженка до своїх музичних знань є також спогади відомого співака Івана Семеновича Козловського. Він згадував, як під час війни, коли Великий театр був в евакуації у Куйбишеві (нині Самарі), його дирекція запропонувала Довженкові поставити оперу Чайковського «Черевички».

«Гоголь і Чайковський, фантазія і поетика Довженка <...> Все, здавалося, на радість всім, є, але <...> Небагато режисерів, – згадував Козловський, – знайшли б у собі мужність і творчу чесність сказати: – Ні, Іване <...> Розумію, що всі будете допомагати і що музика врятує наївність та похибки режисури, що в разі невдачі винуватими будете ви, актори, а режисери, диригенти й художники виправдаються... і все-таки відмовляюся. Ненавиджу дилетантизм. Опера – це особливий вид мистецтва. Тут треба інші виміри <...> Не всі це можуть і не всі мають на це право. Хоч би який був популярний і досвідчений режисер у драмі чи кіно, в опері він може виявитися зовсім “голим”. І що найстрашніше, що сам розуміє, що “голий” і безпорадний...»<sup>18</sup>.

Розуміння і знання музичного мистецтва допомогли Довженкові правильно й глибоко зрозуміти місце і роль музики в кіно. Це неодноразово відзначали композитори, які співпрацювали разом з ним, – Ю. Мейтус, І. Белза, Д. Кабалевський, Б. Лятошинський.

Працюючи ще у період німого кіно над картиною «Арсенал», Довженко наполягав, щоб до німого фільму була спеціально написана музика.

«Але “Арсенал” був уже провісником звукового кіно, – зазначав композитор Ігор Федорович Белза. – Бо німі кадри цієї Довженкової стрічки вже

містили цілком закінчену музикальну концепцію. І хто б не взявся писати музику до “Арсеналу” – початкуючий композитор, до якого чомусь звернувся Довженко, чи митець із світовим ім’ям, – ця авторська, режисерська концепція неодмінно мала бути покладена в основу партитури»<sup>19</sup>.

Працюючи далі у звуковому кінематографі, Довженко шукав співвідношення різних виражальних засобів, включаючи, безумовно, музику, їх найбільшу дієвість. Він вважав, що ілюстративність музики – це, по суті, рецидив німого кіно «з удосконаленням тапером», що ілюстративна музика знижує силу впливу кінострічки.

Розмірковуючи про співвідношення між зоровими і звуковими кадрами, епізодами, Довженко говорив: «В оповіданні герой може сидіти нерухомо, а письменник розповідає про його думки. В кіно ж ці думки може “розповідати” музика, а в монтажі фільму велику роль можуть відігравати статичні акценти на окремих зорових образах. І, навпаки, ритмічна стрімкість зорових кадрів може прекрасно сполучатись з повільною, величавою мелодією»<sup>20</sup>.

Ці міркування митця поділяв і композитор Борис Миколайович Лятошинський, один із зачинателів української кіномузики. Спочатку це було озвучення музикою раніше створених німих кінострічок – «Кармелюк», «Вогні над берегами» (не була завершена), «Два дні» або написання музики до нових фільмів, але поставлених засобами німого кіно, – «Любов», «Кришталевий палац» (разом з І. Белзою). Надалі Лятошинський звертається до створення музики у справді оригінальних звукових кінокартинах. Це «Бійці та пісні», «Марш шахтарів» і «Новели про героїв-льотчиків» (обидва разом з І. Белзою), «Визволення» (художньо-документальний фільм).

Одна з найбільш відомих кінопраць Лятошинського 30-х років – довженківський «Іван» (у співдружності з Ю. С. Мейтусом). У цій кінопоемі про будівництво Дніпрогесу виявилась риса, притаманна обом митцям, – звернення до народнопісенних джерел. Це і цитування в епізодах, коли червоноармійці повертаються після військових маневрів (пісня «Розпрягайте, хлопці, коні»), і створення власних, переважно ліричних мелодій в душі народних пісень – хор дівчат, чоловічий хор а capella, а також інструментальна музика – епізоди красвидів природи та будівництва, на плоту тощо. У декількох епізодах зоровий образ будівництва Дніпрогесу, праці на ньому робітників і самого Івана доповнюється шумомузикою – поєднання музики з індустріальними шумами.

Вона нерідко акцентує ритм та динаміку роботи будівельної техніки, її звукова тривалість залежить від зорової (як, скажімо, епізод, коли опускається ківш з бетоном).

Трудовий запал робітників на будівництві супроводжує музика урочисто-піднесеного характеру, яка співзвучна зі словами Олександра Довженка з його «Щоденника»: «Яку я музику створив? Чому прозвеніла вона благовісним дзвоном понад усім світом? Чим звеселила й підкорила собі всі людські душі? В чому був її зміст, в чім сила? У моїй Симфонії перемагала Радість, і сила її оптимізму і всепокоряюча Краса були якраз у подоланні наявності безлічі лихого»<sup>21</sup>.

Образи представників протилежного табору – противників будівництва Дніпрогесу – подані в іншому світлі: салонна, «непманська» музика (характеристика прораба) або іронічно-сатирична (образ ледаря, прогульника Губи).

«Олександр Петрович, як ніхто інший, умів цінувати майстерність і майстрів, – писав у спогадах І. Белза. – До них він відносив і Лятошинського, який незмінно відповідав йому любов'ю і повагою»<sup>22</sup>.

Кінематограф був для Довженка не просто синтетичним видом мистецтва, «яке містить у собі елементи літератури, тобто повісті, роману, новели, драми <...>, елементи театру, живопису, музики». (Лекція від 11 жовтня 1949 року)<sup>23</sup>. Синтетизм є проявом його художнього мислення. І саме в музиці Олександр Петрович віднаходив цей синтетизм, гармонію всіх виражальних засобів: мелодії, ритму, темпу тощо, нерідко уподібнюючи кінотвір музичному. Довженко вважав кінофільм завершеним лише тоді, коли він сприймався як цілісний музичний твір.

Синтетизм художнього мислення Довженка виявився і в тому, що він передавав бачене через музичні образи, домагався художньої виразності у змалюванні життєвих подій через музику. Тут можна перегорнути низку сторінок його щоденника і записних книжок. У першій з них занотовано про «поетичного» інженера, який будував велике місто: «Диригент гігантського багатотисячного оркестру, де добра половина сурмачів ще перебріхують ноти по молодості літ і невмінню перебувати у гармонійному ритмі. Десь підбріхують сурми, весь час засмучуючи диригента. Але симфонія гримить велично і прекрасно, хвилюючи і підіймаючи серця і думи мільйонів». (Матеріали до «Поєми про море»)<sup>24</sup>.

І тут доречно сказати про довженківську тишу, емоційне мовчання, які є справжньою музи-

кою. Ще в ХІХ столітті відомий російський композитор і музично-громадський діяч Антон Рубінштейн говорив, що в паузах – вся музика. Так і в кінотворах Довженка паузи відіграють важливу роль, особливо в драматичних місцях, де герої опиняються в складних ситуаціях, гострих психологічних конфліктах, переборюють труднощі, запалюються незвичними прагненнями. У статті «Письменник і кіно в світлі вимог сучасності» Довженко пише: «Хай герої кінофільмів бодай хвиличку помовчать – для музики і для паузи. Хіба тиша не промовляє часом більше за всякі слова? Тиша праці, гармонійно злагодженої. Тиша простору. Тиша патетична або тиша лірична. Тиша спокою. Тиша споглядання, самоспоглядання. Тиша мислення, творчості, тиша наслідку. Тиша глибокого душевного стану, роздуму»<sup>25</sup>.

Щодо синтетизму художнього мислення Довженка слід згадати його розуміння «кольорового звучання», живописної музики. Думки митця щодо цього зафіксовані у статті «Колір прийшов»; ось одна з них: «<...> Кольоровий фільм – це новий шлях, пробитий у природу, а не в позолочену раму твору станкового живопису. А люди з тонкою музикальністю, можливо, скажуть, що колір чимось наблизив кінематографію до музики». Або: «Організація кольору в русі – це те нове, що принесла сьогодні у світ кольорова кінематографія. І, думаючи про це, я почуваю себе не так, як перед “Бояринею Морозовою” Сурикова. Ні, я начебто стою між цілою картинною галереєю і концертним залом консерваторії, і мені здається, що я ближче до залу»<sup>26</sup>.

Подібні думки висловлені Довженком в одній з лекцій: «Коли мене запитали якось у Будинку кіно, яке я відводжу місце кольору в кінематографії, я сказав, що бачу його місце десь між музикою і живописом, причому ближче до музики, мабуть, аніж до живопису, хоч це й може здатися парадоксальним»<sup>27</sup>.

Олександр Довженко був всебічно обдарованою людиною, і кіно – найсинтетичніше з усіх видів мистецтва – було для нього найбільш відповідним інструментом для творення. В своїх творчих роботах митець прагнув не лише до використання елементів різних видів мистецтва – літератури, театру, живопису, музики, а й до їх об'єднання, коли вони вступають у різні зв'язки між собою та із засобами виразності, властивими лише кіно. Кінематографічні й літературні твори Довженка – поліфонічні, контрапунктичні, адже в них одночасно звучать і гармонійно поєднуються різні образи, мотиви, як у довершеній багатоголосній

народній пісні. «І перед нами постає творчість Довженка у всьому своєму багатстві, як складна й могутня симфонія»<sup>28</sup>

<sup>1</sup> Довженко О. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1965. – Т. 4. – С. 294.

<sup>2</sup> Тичина П. Могутній / П. Тичина // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка : зб. ст. [упоряд. Ю. І. Солнцева] – К. : Дніпро, 1973. – С. 14.

<sup>3</sup> Довженко О. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 5. – С. 199.

<sup>4</sup> Довженко О. Твори... – К. Дніпро, 1964. – Т. 2. – С. 66–67.

<sup>5</sup> Там само. – С. 158.

<sup>6</sup> Довженко О. Твори... – К. : Дніпро, 1965. – Т. 4. – С. 21.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Юренев Р. Александр Довженко / Р. Юренев. – М. : Искусство, 1959. – С. 27.

<sup>9</sup> Там само. – С. 43.

<sup>10</sup> Арнштам Л. Человек, проживший 1000 жизней / Л. Арнштам // Музыка героического (Биографии, мемуары). – М. : Искусство, 1977. – С. 2.

<sup>11</sup> Там само. – С. 240.

<sup>12</sup> Там само. – С. 269–270.

<sup>13</sup> Там само. – С. 291–292.

<sup>14</sup> Довженко О. Твори... – К. : Дніпро, 1966. – Т. 5. – С. 221–222.

<sup>15</sup> Арнштам Л. Вказ. праця. – С. 270.

<sup>16</sup> Там само. – С. 265.

<sup>17</sup> Кабалевський Д. Дві зустрічі / Д. Кабалевський // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка: зб. ст. [упоряд. Ю. І. Солнцева] – К. : Дніпро, 1973. – С. 308.

<sup>18</sup> Козловський І. Фрагменти спогадів / І. Козловський // Спогади... – С. 407.

<sup>19</sup> Белза І. Автор «Арсеналу» / І. Белза // Спогади... – С. 206.

<sup>20</sup> Там само. – С. 214.

<sup>21</sup> Довженко О. Щоденник / Олександр Довженко. Твори: в 5 томах. – К. : Дніпро, 1965. – Т. 5. – С. 222.

<sup>22</sup> Белза І. Вказ праця. – С. 210–211.

<sup>23</sup> Довженко О. Твори... – К. : Дніпро, 1965. – Т. 4. – С. 294.

<sup>24</sup> Довженко О. Твори... – К. : Дніпро, 1966. – Т. 5. – С. 86.

<sup>25</sup> Довженко О. Твори... – К. : Дніпро, 1965. – Т. 4. – С. 260.

<sup>26</sup> Там само. – С. 122.

<sup>27</sup> Там само. – С. 295.

<sup>28</sup> Рильський М. Народний митець / М. Рильський // Спогади... – К. : Дніпро, 1973. – С. 32.



## ІТАЛІЙСЬКИЙ ХОРРОР 60-х: ІРРАЦІОНАЛЬНИЙ ЖАХ НА ЕКРАНІ

*У статті розглянуто розвиток і становлення італійського кінематографа жахів та його вплив на світове кіно, зокрема на розвиток естетики і формування драматургічних кліше американського та європейського хоррору.*

**Ключові слова:** джалло, хоррор, готичний фільм.

*В статье рассматривается развитие и становление итальянского кинематографа ужасов и его влияние на мировое кино, в частности на развитие эстетики и формирования драматургических клише американского и европейского хоррора.*

**Ключевые слова:** джалло, хоррор, готический фильм.

*The article discusses the development and establishment of the Italian horror cinema and its influence on world cinema, in particular, on the development of aesthetics and the formation of dramatic cliches of American and European horror.*

**Keywords:** jallo, horror, gothic movie.

Виникнення італійської школи хоррору – явище феноменальне. За відсутності такого міцного підґрунтя для розвитку, як власна літературна традиція<sup>1</sup>, та за умови засилля жорсткої релігійної цензури, характерної для католицьких країн південної Європи, поява настільки потужної кінематографічної школи, що беззаперечно вплинула на подальший розвиток жанру (зокрема дала поштовх появі американських слешерів 1970–1980-х<sup>2</sup>), видається справжньою загадкою. Окрім того, слід пам'ятати про ризик, на який ішли митці у тогочасній Італії, щоб випробувати свої сили у сфері фільму жахів: ще й сьогодні існує чітке розмежування між «високою» та «низькою» культурою, а для молодого режисера ярлик причетності до категорії «Б» (так званої «чорної кухні» італійського кіно) міг стати як фінальним штрихом кар'єри, так і максимальною досяжною планкою.

Проігнорувавши хвилю захоплення фантастикою, яка охопила спочатку Німеччину 1920-х років, а згодом – у тридцятих, – США, Італія у 1960-х виводить на екрани ірраціональний жах. Тоді Даріо Ардженто назве американські та британські містичні картини занадто картезіанськими, спростовуючи цим підсумкове зауваження Г. П. Лавкрафта (літературознавча праця

«Надприродний жах у літературі») про незмінний відбиток раціоналізму, котрий лежить на усій творчості романської раси і нівелює закладений у її повір'ях потяг до чудесного.

Не потрібно вдаватись до детального розгляду європейського хоррору загалом, щоб помітити тенденцію до опозиційності щодо голлівудської традиції зображення жахливого. Європейські фільми жахів, на відміну від американської моделі «жаху в повсякденному», споріднює певна поетичність у ставленні до страхітливості як до результату виявлення таємних, прихованих механізмів буття, а не як до аномалії, одиничного виходу за усталені норми. Тут повною мірою розкривається «космічний», потойбічний жах у лавкрафтіанському розумінні цього виразу. Цілісність літературного сценарію та наявність спецефектів стоять далеко не на першому місці, проте це ніяк не впливає на заворожуючий магнетизм картин цього напрямку.

Загалом у так званому «єврохоррорі» виокремлюються дві принципово різні кіношколи. Це англійська, до якої належать в основному стрічки славнозвісної студії «Хаммер», та латинська, що охоплює роботи італійських та іспанських режисерів<sup>3</sup>. Принципи останньої вплинули на не менш цікаві роботи кінематографістів Мексики,

Бразилії, Аргентини, які, втім, слід аналізувати самостійно. Всі представники цієї школи об'єднані традицією відображення поетичного, ірраціонального жаху та за конфесійною ознакою (тобто їх розвиток відбувався у протистоянні церковній цензурі).

Реанімуючи традиційних чудовиськ студії Universal, «Hammer films» застосовує принцип однорідності стилю у стрічках різних режисерів. У результаті було розроблено успішну сюжетно-естетичну концепцію. Глядача незмінно чекала вікторіанська мелодрама з легкими «реверансами» у бік гіньоля, де центральною фігурою був монстр або божевільний учений, наявна любовна лінія, цнотливі красуні, яких треба рятувати, легка іронія з відтінком вульгарності, втім, у рамках цілковитої пристойності. «Успіх “хаммерів” був заслуженим та передбачуваним. Потужна літературна традиція, від кельтського контролю до готичного роману і класичного детективу, робила народження британської індустрії жаху лише питанням часу. Це було чесне трудове кіно: без провалів і майже без осяянь. Але саме воно проклало міст між американською готикою 30-х та майбутнім європейським ренесансом жанру»[3].

Традиції латинської школи різняться в самій основі: у той час як британці претендують на «стерильність» стилю, італійці створюють темпераментне авторське кіно. Слід виокремити дві основні течії у рамках напряму – готичне кіно і так зване «джалло».

У стрічках готичного напряму основою є звернення до минулого, прекрасного і зловісного, що протиставляється занепалям сучасності. Це зумовлює специфіку загального настрою картини – поєднання відчуття хворобливої краси світу на межі розпаду, ностальгії за минулим і жаху перед неминучою загибеллю. У цій системі мерці та привиди значно діяльніші, ніж все ще живі, але безпорадні їхні антагоністи. Часто герой навіть не зауважує момент власної смерті та не усвідомлює її. Так, Антоніо Магеретті у «Танці смерті» розповідає про репортера, котрий укладає парі, що проведе ніч у покинутому замку на околиці міста. Зі здивуванням виявляючи, що в споруді є мешканці, герой стрічки знайомиться з ними і навіть закохується у прекрасну графиню. Тільки на світанку він усвідомлює, що, перебуваючи в оточенні привидів, став одним із них.

Серед провідних італійських митців періоду – Маріо Бава, котрий не лише дав суттєвий поштовх для становлення школи, а й вплинув на багатьох метрів світового кіно. Цитати з філь-

мів режисера трапляються у багатьох визначних стрічках. Так, визнання героєм власного божевілля перед дзеркалом у «Американському психопаті» М. Херрон – реверанс в бік «Червоного знаку безумства»; образ білявої дівчинки-диявола з м'ячиком у руках у «Тоббі Демміт» Ф. Фелліні – запозичення із «Вбий, дитинко, вбий»; сцена вбивства відьми у «Сонній лощині» Т. Бартона навіяна «Маскою демона»; «Синій оксамит» та «Твін Пікс» Д. Лінча запозичили сюрреалістичне освітлення, а цитати у роботах класиків хоррору на кшталт Дж. Карпентера, Б. де Пальми та Д. Ардженто важко перелічити.

Бава пробує себе у різноманітних жанрових відгалуженнях, проте найбільш визначними вважаються його роботи саме у готичному фільмі жахів.

Сутність усіх картин Маріо Бави – самоідентифікація героя у оманливій, мінливій реальності. Усі його картини доносять до глядача досвід перебування у межових ділянках взаємоперетікання реальності та ілюзії, де неможливо точно відокремити ці два стани один від одного. І саме ця неможливість породжує ірраціональний страх. Так, у «Масці демона» вибір героя має відбутися між його коханою і воскреслою покійницею, що має таку саму зовнішність. Героїня стрічки «Ліза і диявол» (1973) не бачить різниці між справжніми людьми та їх двійниками-манекенами. Не обмежуючись сюжетом, проблема самоідентифікації визначає і візуальний ряд картин. Бава створює образ примарного, який вислизає від спостерігача і в якому істоти та предмети можуть швидко змінюватися, використовуючи усі можливі технічні прийоми – тревелінг, зуммінг, оптичну гру, світлопис як активну формотворчу та сюжетотворчу частину стрічки, за допомогою підсвічування раптом виокремлюючи постать монстра з інтер'єру, домагаючись сюрреалістичного відтінку видовища завдяки схованим у кронах дерев освітлювальним приладам, а також використовуючи чергування червоного та синього кольорів світла, щоб передати хвилювання персонажа (цей хід охоче використовує Д. Ардженто у «Саспірії» та «Інферно»). При цьому він тяжіє до зйомки довгими планами з активним рухом камери.

Актори тут також виявляються радше технічним засобом чи інструментом у палітрі майстра. Режисер не змушує їх грати, швидше він сам «грається» з акторами, котрі виконують таку ж роль у задумі, як сплетіння тіней чи кути декорацій. Ця гра з актором-об'єктом, поєднана із сексуальною провокативністю, досягає кульмінації у стрічці

1966 року «Вбий, дитинко, вбий», де роль маленької Меліси — демона з ангельським обличчям — виконує хлопчик у сукні та білявій перуці.

Важливо також відзначити, що каталізатором страху в стрічках латинської традиції стає жінка. Окрім того, характерним є поєднання образів жертви та носія зла у одному обличчі. Така суто католицька інтерпретація образу згодом перетікає й у джалло, набуваючи у стрічках Ардженто гротескних та зловісних форм. У готичному фільмі жахів такою фатальною жінкою виступила переважно актриса Барбара Стіл, котра у шістдесятих створила не менше десятка дуалістичних персонажів. Так, у «Масці демона» Бава вона грає одразу двох жінок – вихідця з потойбіччя відьму Азу та княжну Катю – янгольське створіння, занадто слабке, щоб самостійно протистояти загрозливому злу.

Загалом відлік існування італійського готичного фільму починається з виходу на екрани режисерського дебюту Маріо Бава – «Маски демона» 1960 року, – зумисне старомодною, чорно-білою стрічкою, схожою на півторагодинну галюцинацію. Слід зауважити, що це не перший італійський фільм жахів: ще у 1957 році з'являються «Вампіри» Рікардо Фреді, де у титрах Бава фігурує як оператор, а фактично є співрежисером. Проте цей опус зазнав повного краху в прокаті і зафіксований в історії кінематографа хіба що як сходи́нка в процесі творчого росту маестро.

Комерційний успіх «Маски демона», знятої з надзвичайно малим бюджетом своєї казки для дорослих, відкриває шлях для розвитку жанру. Критика зауважує, що це ще «не справжній» Бава – надто багато запозичено із німецького експресіонізму, американського «чорного фільму» та британських хоррорів студії «Хаммер». Але багато важливих для стилю елементів уже наявні. Це – контрастне чорно-біле зображення, холодна збочена сексуальність, образ заворожуючого минулого з відтінком ностальгії. Всі ці характерні риси, зумовивши своєрідність фантазмагоричної поетики, невдовзі стануть родовою рисою італійського готичного фільму.

Фільм «Батіг і тіло», що вийшов на екрани 1963 році і став чи не найскандальнішою стрічкою десятиліття, вивів ще одну характерну рису південноєвропейських жахів – хворобливий, декадентський еротизм. Тут в основу готичного хоррору з привидами химерно вплітаються мотиви садомазохістського сексу та еротичні фантазії, а загальна стилістика наштовхує на думку про передчуття близької появи джалло. Історики кіно

досі сперечаються, чи виходив цей фільм у Італії, і якщо так, то чи протримався у прокаті хоча б тиждень. Імена творців стрічки заховані під псевдонімами, а роль головної героїні виконала ізраїльська актриса Далія Лаві, оскільки жодна з італійок не погодилась взяти участь у фільмі.

Саме у роботі над цією картиною остаточно сформувався неповторний візуальний стиль Маріо Бава. Значною мірою це зумовлювалося особливостями сценарного матеріалу – більша частина дії розвивається в уяві героїні, що знімає обмеження, які міг би накладати гніт реальності. Отож у кадрі абсолютно виправдано наявні барокова насиченість, пульсація червоного, синього, жовтого кольорів, активний рух камери та ілюзорні тіні й віддзеркалення. Поєднання цих елементів стає візиткою стрічок майстра. Надалі режисер уже не потребував закладеного у сценарії виправдання для перенесення з реальності у сновидіння, довівши до віртуозності своє вміння створити атмосферу тотальної ірраціональності.

Бава за своєю природою романтик і від цього стилю запозичив багато характерних рис – від передачі емоцій персонажів до нав'язливого мотиву оживаючих ляльок та манекенів, які, починаючи з «Трьох облич страху», присутні чи не у всіх його стрічках, виступаючи потойбічними двійниками персонажів і водночас посередниками між світами живих та мертвих.

А в 1964 році майстер закладе жанрові підвалини трилеру-джалло у стрічці «Шість жінок для вбивці». До кінця шістдесятих джалло і готичний фільм розвивалися паралельно, поки в сімдесятих новий жанр остаточно не заволодів екранами. Протягом десятиліття виходить низка стрічок, беззаперечно вартих глядацької уваги. Бава часто застосовує суб'єктивну зйомку, змушуючи глядача бачити світ очима персонажа, проте натякає, що побачене не обов'язково відображає реальну дійсність. Наприклад, двоїстість проєкцій містить фінальна сцена цього фільму. Тут подано ракурс погляду героїні, котра обнімає свого коханця, але монтажний стик на мить дає змогу глядачеві побачити ситуацію з точки зору іншого персонажа: в кадрі виникає самотня постать героїні з ножем у руці.

Кінець 60-х – вельми продуктивний період для режисера. З'являється ряд знакових фільмів: «Червоний знак безумства» (1969) – іронічна медитація, навіяна А. Гічкоком, «П'ять ляльок для серпневого місяця» (1969) – авторська інтерпретація «Десяти негрентя» А. Крісті, «Кривава затока» (1970), що стануть підґрунтям для створення американських слешерів десятиліття.

Проте вершиною творчості режисера і водночас певним підсумком стала картина «Ліза і диявол» 1973 року. Це вже радше не фільм жаху, а авангардистська візія, знята у лабіринтах «відьомської столиці» – Толедо. В сюжеті бачимо змішання фактів біографії маньяка-некрофіла Віктора Ардіссона з мотивами зловісних двійників та традиційними примарами авторського стилю Бава. Режисер виступає в ній абсолютним апологетом ідеї фільму як емоційно зарядженого візуального медіуму. До речі, цей погляд на кіно зумовлює відкидання Бавою будь-яких серйозних, соціально значущих сюжетів на рівні світогляду. Сила образу є основою не тільки на рівні того, що аудиторія бачить, а й того, що стосується чуттєвого досвіду, котрий ці образи спровокують. Бава піддає анафемі усі предмети соціальних і політичних реалій та створює чистий простір поетичних ідей і символів. Звісно, весь європейський хоррор певною мірою тяжіє до відвертої містики та візіонерства, проте Бава зайшов найдалі у відмові від соціального підґрунтя. Його картини – наче спосіб віднайдення давно забутого способу сприйняття світу.

Маріо Бава створив обличчя готичного фільму шістдесятих, проте він не єдиний знаковий майстер, який працював у цій сфері.

Джорджіо Ферроні випускає на екрани у 1960 році франко-італійську картину «Млин кам'яних жінок» – візуально бездоганний синтез фантастики та готичної традиції. Для досягнення прокатного успіху творці картини вигадують цікавий хід – у титрах зазначено, що фільм знято за оповіданням Петера ван Вейгена, котрого насправді не існувало, але це забезпечило фільму більш серйозне ставлення з боку глядача. Таке псевдолітературне посилення забезпечує простір для цікавого візуального трактування: стрічка певною мірою намагається наслідувати приглушені відтінки картин голландських художників XVII століття. Також слід відзначити властиві фільму камерність та тягучий, повільний ритм оповіді. У сюжеті не закладено мотивів метафізики зла, фантастичність стрічки цілком атеїстична; це швидше похмурий детектив, в якому пояснення аномальних явищ тяжіє до раціоналізму. Відповідно режисер звертається до галюцинацій та образу божевільного вченого, вочевидь, вдаючись до краших традицій Меррі Шеллі.

Картину 1964 року «Довге волосся смерті» Антоніо Маргеріті можна назвати одним із найкрасивіших італійських готичних фільмів, який, безперечно, запам'ятовується глядачеві чорно-білим імпресіонізмом та грою кінодіви Барбари Стіл.

Кадри відкривають погляду темний замок, затягнуті павутиною склепи, огорнуте людським волоссям опудало Смерті, відблиски вогню, сонячного проміння, що проникає крізь листя. У стрічці панує атмосфера передчуття таємниці, підкреслена на диво динамічною операторською роботою. Сюжет тут, що характерно для італійської готики загалом, розгортається довкола мотиву родового прокляття. Жінку, звинувачену у відьомстві, спалюють на вогнищі. У неї залишаються дві доньки. Старшу вбивають, молодшу – Елізабет – залишають при дворі замку. Десятиріччя пізніше на ній одружується граф Курт, один із винуватців смерті її матері. Проте із появою у замку прекрасної незнайомки у графові спалахує нова пристрасть, а його дружина уже видається перепоною на шляху до нових стосунків. Маргеріті до невпізнанності трансформує детективну історію книги «Та, якої не стало» Буало-Нарсежака про вдавану смерть «незручної» дружини, що приводить до божевільня негідника.

Особливістю стрічки є те, що головний герой у ній – не налякана красуня, а власне граф, особа, до якої не виникає найменшої симпатії у процесі зав'язки. Тим логічнішою і навіть бажанішою для глядача стає його майбутня загибель. Проте з нагнітанням мороку довкола постаті Курта до нього все ж виникає певне співчуття, що робить кінцівку особливо моторошною. Закінчення історії можна трактувати у поетичному ключі. Воно передбачає не лише точне справдження виголошеного страченою пророцтва, а й читається як алегорія тріумфу життя над смертю, уособленого – в контексті вельми актуальної для Італії теми «полювання на відьом» – у перемозі жінки над чоловіком.

Ще одним цікавим здобутком у жанровому відгалуженні є стрічка Карло Кайано «Коханці з могили» 1965 року. Стрічка знову експлуатує образ божевільного вченого, проте тут наявна також і містична складова. Стівен Айронсміт закатовує у підвалі свого будинку зрадливу дружину та її коханця, а кров жертв використовує для експерименту. Згодом він одружується ще раз, але його нову обраницю – сестру його дружини, Джейн, котру він забирає із клініки для душевнохворих, – починає переслідувати привид вбитої дружини. Барбара Стіл виконує у стрічці одразу дві протилежні ролі. Поява цієї стрічки вказує на тяжіння італійського кіно другої половини шістдесятих до зміщення акценту з чистої містичності в бік детективної загадки.

Фільм-«джалло» здобув значно більше міжнародне визнання, аніж готичний фільм жаху.

Термін має літературні витоки – у Італії 50-х років вельми популярним був американський містичний детектив, котрий вийшов серією в книжках із жовтою обкладинкою (італ. Giallo – жовтий). Саме з цієї дешевої літератури запозичена сюжетна схема напряду, за якою вбивця визначається на останній хвилині стрічки, тоді як настрій та атмосфера більш характерна для готичних жахів, ніж для детективів, запановує вже у початкових епізодах. Власне, перші джалло і являли собою екранізацію цього типу літератури. Проте головна відмінність від першоджерел полягає у тому, що в фільмах детективна лінія другорядна, вона не відіграє визначальної ролі в розгортанні сюжету і поступово зводиться нанівець, слугуючи лише «прикриттям» для божевільної гри між цікавістю головного героя і смертю.

Каталізатором виникнення жанру можна вважати вихід славнозвісного «Психо» А. Гічкока. Саме цей фільм показав прокатну успішність сюжетного кліше, згідно з яким у центрі сюжету постає маніяк-убивця, за ірраціональними на перший погляд діями котрого все ж криється певна збочена логіка, у структуру якої й повинен проникнути спостерігач.

Данину поваги Гічкокові Бава вперше віддає фільмом 1962 року «Дівчина, котра занадто багато знала». Його сюжет розгортається довкола юної американки, котра прилітає в Рим на канікули і вплутується у розслідування «вбивств за алфавітом». Проте істинні канони жанру майстер задає 1964 року в стрічці «Кров і чорне мереживо» (в оригіналі – «Шість жінок для вбивці»).

Залишаючись вірним своїм попереднім пошукам, Бава створює примарну атмосферу: його вбивця з глибоко насунутим на голову капелюхом, із комірцем-стійкою та чорних рукавицях більше скидається на привид з потойбіччя, «людину без обличчя», без віку і статі; він приходить із нізвідки, вбиває із фантастичною жорстокістю і після цього зникає. Проте у фіналі, звичайно, вбивцю викрито і знищено. Цей образ став певним жанровим кліше і був тиражований іншими режисерами.

У візуальній складовій стрічки дається ознаки те, що Маріо Бава є не лише режисером, а й талановитим оператором. Прибираючи з освітлення різкість та яскравість, він робить приглушене жовте світло ламп синонімом інтимності. Технічний прийом у його стрічках і є змістом, оптичний обман – змістовим елементом картини, похибка сприйняття персонажем чого-небудь (зокрема, візуальних «натяків») – і та легкість, з

якою він, а, отже, і глядач, її приймає – є як трюком, так і філософським посилом стрічки.

Уже через рік як відгук на знахідку Бави на екрани виходять нові джалло. Завдяки низці повторів і безпосередніх аналогій з нею формується ряд особливостей, за якими новий жанр стає легко впізнаваним.

Герої стрічки зазвичай люди забезпечені – бізнесмени, аристократи або представники творчих професій, тому і життєва позиція у персонажів відповідна. У їхньому середовищі процвітають цинізм та легковажне ставлення до сексу, трапляються різні психічні відхилення у вигляді різноманітних неврозів. Дія завжди розгортається у розкішних квартирах та будинках з гламурним інтер'єром, а подекуди і в замках, що вказує на певне наслідування традицій готичного фільму. Від готики джалло також успадковує відображення дуалізму між минулим та сучасним, між прогресом та консервативними поглядами патріархальної Італії, між народними забобонами чи міськими легендами і раціональністю сучасної науки. Тут, на відміну від готичного фільму, відсутня ностальгія за минулим, та й сучасність теж не цілком позитивна. Дуалізм помітний також і в питанні статевої ідентифікації героїв. Приміром, у ряді фільмів злочинець виявляється священником (тобто чоловік, котрий добровільно відмовляється від проявів маскулітності), якого через сутану плутають із жінкою. Джалло також використовує як конструктивне начало дитячі травми, болісні спогади, у тому числі й такі, що змушують убивати. Серед першорядних причин «заломів» у психіці вбивці, які приховуються за провокуючими на злочин спогадами й асоціаціями, — переживання людей, чиє дитинство припало на роки фашизму та програшу у війні. Цієї думки дотримується, зокрема культуролог Майкл Ковен, акцентуючи на соціальній складовій менталітету різних персонажів у джалло 70-х.

Сюжетна лінія на перший погляд тримається на детективній історії. Відбувається кілька вбивств, і головний герой, відчувши зв'язок між ними, починає власне розслідування, не довіряючи викриття злочинця органам правопорядку. І з цієї миті починається неймовірна гра зі смертю, де злочинці і жертви у найнесподіваніший момент можуть помінятися місцями – світ джалло хиткий і мінливий, і персонажам не надається стабільна точка опори ні зовні, ні навіть всередині себе. Завжди присутні два пласти оповіді – наративний та зображальний. У першому, менш важливому для авторів, ведеться розслідування, у другому

здійснюється вбивство, що нагадує садомазохістський ритуал у бароковому антуражі.

Слід наголосити і на особливостях екранного трактування вбивств. Детальність їх відтворення зумовлюється «демонстрацією» від першої особи. Камера в тривалих сценах вбивства стає доволі суб'єктивною; наявне певне замилювання блиском ножів (використовується зазвичай холодна зброя), а рани на тілі жертви швидше абстрактні, аніж реальні. Така манера зйомки робить глядача радше співучасником, аніж спостерігачем, незалежно від своїх особистих схильностей до такого ототожнення, занурює його у монструозний світ злочинця<sup>4</sup>. Жіноче тіло у сценах убивства підлягає фетишизації, виступаючи об'єктом фантазій маніяка, а отже і глядача, і є по суті моделлю для сюрреалістичного акту творчості, у якому злочинець виступає художником. Одяг жертви, освітлення, лінії тіла, що вписуються у химерну побудову кадру, – всі ці елементи значно важливіші, аніж психологічна мотивація вбивства тощо. Героїня у джалло – активно діючий персонаж, котрий самостійно переслідує маніяка чи іншим чином провокує його «творчу» ініціативу. Отже, на жінці завжди лежить частка відповідальності за дії злочинця і спрямована проти неї агресія видається чимось закономірним. Красі такої героїні притаманний слід жертвовності, котра у будь-який момент загрожує стати «об'єктністю» трупа. Цим пояснюється популярність сюжетів із моделями або представницями споріднених за своєю суттю професій, приналежність до яких уже перетворює жінку у певний артефакт, і саме так героїня себе і сприймає.

Джалло містить у собі певне змішання жанрів – часто співчуття переживанням жертви поступається ледь не гумористичному зображенню сцен насилля, отож буває важко визначити, чого саме намагається досягти режисер – налякати глядача чи нівелювати страх через гумористичну складову.

Загалом жорстокість і насилля зображуються притаманними усім людям. Убивства тут – не єдиний злочин, часто вони витікають із попередніх злочинів, таких, як, скажімо, шантаж. Будь-який предмет може тут стати зброєю, і кожен може стати мимовільним чи добровільним убивцею. Також специфічним є те, що сцени насилля можна тут розглядати окремо від самого фільму – як номери у мюзиклах чи секс у порнофільмах.

Цікаво, що характерним є винесення у заголовок кількості жертв («Чотири мухи на сірому оксамиті», «Шість жінок для вбивства» тощо). Це

створює враження, що майстер включає смерть у страшну естафету, відмірює для неї точки дотику з прекрасним і свідомо витісняє детективну інтригу далеко на другий план, звільняючи шлях для головних складових картини – підглядання за смертю та ірраціонального страху. Втім, таке нівелювання загадки, яку мав би приховувати детективний сюжет, було не до смаку іноземним прокатникам, зокрема американським, тож стрічки виходили за межами Італії зі зміненими назвами.

Остаточню свої права на джалло затвердив Даріо Ардженто у 1969 році стрічкою «Птах з кришталевим пір'ям». Уже перші кадри вказують на схильність Ардженто до кінематографічного вуайєризму: камера невідступно стежить за дівчиною в червоному, яка перебирає ножі та скальпелі, щоб невдовзі здійснити винесений вирок.

Після «Птаха..» фантомний маніяк стає фірмовою візиткою жанру. Мотиви дій Людини без обличчя невідомі, можливості – невичерпні, як і її фантазія у способах убивств. Щоразу вбивцю викривають і знищують, проте постать у чорному плащі нікуди не зникає. У наступному фільмі він з'явиться знову, змінивши лише тіло носія. Таким чином, без усякого попереднього задуму та маніфесту вибудовується певний метафізичний світ джалло, у центрі якого – втілення абстрактного зла, а викритий маніяк є лиш його уособленням, тимчасовим притулком. Напевне, свідомо цей образ саме у такому контексті використовує лише Ардженто. Центром творчості режисера є момент фіксації візуальної подоби страху, намагання дати ім'я лавкрафтівському Безіменному, конструювання містичного всесвіту як результату сусідства детективу і готики.

На відміну від американської моделі хоррору, де кордони реального, «нормального» світу практично завжди доволі чітко виражені, а подекуди і визначені у візуальній складовій (приміром, «Хеллоуїн» Дж. Карпентера, 1978), у стрічках Ардженто ці межі доволі розмиті. Справляється враження, що герой, потрапивши у поле зору глядача, уже фактично переступив цю невидиму межу, а ілюзія нормальності підтримується лише за рахунок малої обізнаності героя з приводу його зустрічі із невідомим і тому, що раціональне мислення ще не довело свою неспроможність обґрунтувати побачене. У цьому є ключова відмінність між героєм Маріо Бави і героєм Даріо Ардженто: у першому разі персонаж поміщений на нейтральну територію, проміжну смугу між ілюзією і реальністю, у другому – герой опиняється зануреним у певний сюрреалістичний вимір безпосередньо

з моменту свого розслідування, де йому загрожують фантоми і кошмари різних штибів, уособлюючись врешті у Людині без обличчя. Ардженто – митець глибокого візіонерського переживання, «того алогічного, образно-чуттєвого акту пізнання, котре Батай іменував «містичним досвідом», а Юнг – «першопереживанням». У кінематографі цього роду режисер виступає у ролі своєрідного шамана, а фільм стає схожим на ритуал, що занурює глядача у містеріальну атмосферу через кадри-ісрогліфи, архетипні образи та символи яких зчитуються підсвідомістю раніше, ніж свідомість розшифрує їх формальний зміст». Такий підхід до творення фільму виявляється у стрічці видатного співвітчизника Ардженто Федеріко Фелліні (зокрема, його стрічки «Вісім з половиною»), вплив якого підштовхнув режисера до конструювання кіно як сну, з можливими відриваннями від дійсності, обмеженими лише фантазією режисера.

У 1970 році виходить стрічка Ардженто «Кішка з дев'ятьма хвостами». Тут детективна інтрига превалує. Дія розгортається у засекреченому інституті біологічних досліджень, де відбувається жорстоке і беззмістовне вбивство охоронця. Проте це – тільки перша смерть, яка дає початок справжній епідемії. Пошук убивці та його мотивів стає справжнім лабіринтом загадок. Даріо Ардженто уникає показу відвертої жорстокості, зробивши головними елементами картини чарівну атмосферу детективу та авторський стиль, властивий усім роботам генія джалло. Криваве буйство, характерне для пізніших стрічок, ще не знаходить втілення у ранніх роботах майстра. Режисер вводить у тканину стрічки тривожні демонстрації крупного плану зіниці маніяка, створюючи ефект незахищеності життя жертви через непомічене і близьке переміщення злочинця.

Операторська робота створює яскраву, насичену картинку і справляє враження, наче у послідовності кадрів закладений черговий натяк на особистість убивці.

Стрічка «Чотири мухи на сірому оксамиті» 1971 року є останньою частиною «тваринної» трилогії Ардженто («Птах зі скляним пір'ям», «Чотири мухи на сірому оксамиті», «Кішка з дев'ятьма хвостами»). Молодий режисер не шукає специфічної обстановки, не використовує жодних зловісно-гротескних декорацій. Дія відбувається на вулицях Рима, у середовищі сучасної Ардженто прогресивної молоді, котра творить музику у маленьких студіях звукозапису. І будні одного з таких юнаків, Роберо Тобіаса, враз перетворюється на пекельну суміш підозр, страхів та

смертей. Стрічці притаманний дивовижно природний ефект вторгнення у повсякдення чогось жахливого і непоясненого, що змушує героя боятись і підозрювати всіх довкола, включно із собою. Сюжет дещо сумбурний, атмосфера детективу зовсім не відчувається, присутні елементи сюрреалізму у вигляді флешбеків, галюцинаторних сновидінь. Кінцівка зводиться до тонкого психологізму, враження від чого підсилює уповільнена зйомка. Ця стрічка є свого роду експериментом режисера, оскільки в подальшій творчості такого захоплення психоделічними мотивами не спостерігається.

Отже, «тваринна» трилогія стає своєрідною лабораторією для творчих пошуків майбутнього майстра у формуванні власного кінематографічного почерку.

У 1975 режисер створює зразковий джалло «Криваво-червоне», а в 1977 році – «Саспірію», що стає своєрідною вершиною жанру. З часу появи на екрані «Криваво-червоного» акцент з боку детективу починає переміщуватись у сферу містики, допоки не досягне своєї кульмінації у «Інферно» 1979 року.

Вихід на екрани стрічки «Криваво-червоне» – справжній поворотний момент у творчості режисера, яким Ардженто остаточно заявляє про себе як про оригінального митця. Тут логіка детективної повісті руйнується методично і послідовно. І йдеться не про сферу чистої вигадки, фантастичність видовища, яке за своїм визначенням не може підкорятися законам реалізму, і не про емоційне враження від моторошних убивств крупним планом у загальній структурі реалістичної оповіді, а про те, що сама форма певною мірою стає змістом фільму, звільненого від законів кінодетективу.

Пейзажі та інтер'єри, у яких рухаються персонажі, не можна окреслити однозначно фантастичними чи реалістичними; арджентівський простір, як зазначалося вище, належить до певної прикордонної ділянки реальності. Екранний перебіг часу то прискорюється, то вповільнюється, підкоряючись ритму, який створює певна зовнішня як для персонажа, так і глядача, сила. Глядач втрачає контроль над найпасивнішими елементами видовища, над самим фільмом, дещо втрачає орієнтацію, опиняючись у вихорі, спричиненому виведенням множинних точок зору.

У цьому сенсі вельми показовою є сцена із лялькою. Типова для історії із саспенсом побудова, коли чоловік, переконаний у присутності чужого в будинку, тривожно блукає кімнатою, руйнується абсурдною деталлю. Замість убивці

у кадрі з'являється механічна лялька, і майбутня жертва застигає на місці, намагаючись усвідомити, що це насувається на неї – у смокінгу та із застиглою посмішкою на обличчі, рухаючись взагалі не так, як має рухатись злочинець. Цей момент неприйняття абсурдної реальності стає фатальним, і смерть персонажа настає від традиційного удару ножом. Ця точно розрахована сцена криє у собі надзвичайно потужний емоційний заряд та наглядно демонструє схильність режисера до блискавичної зміни правил гри, котра не дає глядачеві остаточно освоїтись в екранному просторі.

Містичні мотиви стають визначальними у першій частині трилогії про трьох «матерів зла»<sup>5</sup> – «Саспірії».

Картині властиві неприродні, дикі кольори, що породило легенду про зйомку стрічки на плівку «Technovision». Прийом використання контрастного синього і червоного освітлення у цій стрічці видає у Ардженто учня Маріо Бави. Натуральність залишається поза фокусом, стрічка пропонує подорож у божевільний та фантастичний світ. У цю шизофренічну атмосферу і занурюється героїня, котра прибула для навчання у балетній школі. Вона ставить своє життя під загрозу, починаючи дошукуватись причин моторошних смертей. І для цього їй доведеться повірити у найнеймовірніші речі, оскільки формальна логіка у цьому пласті реальності більше не працює. «Саспірія» у першопочатковому задумі мала освітлювати побут і долю дівчат-учениць балетної школи віком дванадцять років. Проте через побоювання продюсерів з приводу вбивств неповнолітніх та подальшої прокатної долі стрічки у зв'язку з цим, віковий поріг було піднято до двадцяти років. Беручи на озброєння субтильних героїнь, які видаються втіленням чистоти та невинності, Ардженто зближує свої стрічки з поетикою творів де Сада, де цнотливість завжди віддають на поталу тріумфуючому злу<sup>6</sup>.

Фільм наповнений елементами, характерними для сновидіння, як-от конструктивно симетричне приміщення школи, що живе за власними законами, чи параліч головної героїні у деяких епізодах. Хрестоматійною стала сцена нападу кам'яного орла на сліпого, відзнята з верхніх ракурсів. Для цього була споруджена підвісна канатна дорога, якою камера підіймалась і опускалась кілька разів (так зване «бомбометання»).

Кожен момент – від візуальної складової, психоделічної кольорової гами (наприклад, намагання під час зйомок «Саспірії» передати кольорову палітру «Білосніжки» В. Діснея) до музики групи «Goblin», насиченої сюрреалістичними звуками

та шепотінням, працює на створення відчуття ірреальності навколишнього світу та демонструє дивовижний синтез «картинки» звукового оформлення. Тут немає місця раціональним подіям, навіть речові докази, залишені вбивцею, алогічні, пов'язані між собою скоріш асоціативно й так само божевільні, як і простір, що оточує героя. Персонаж перебуває вже у певному «задзеркаллі», де предмети і об'єкти мінливі, де не можна довіряти нічому, часто навіть власним органам чуття. Так, у «Криваво-червоному» герой упевнений, що бачив у квартирі жертви сюрреалістичну картину, у той час як це було обличчя вбивці, відображене у дзеркалі. З цим моментом перегукується фінальний епізод, де глядач спостерігає за героєм, який неймовірно довго спускається у ліфті (аналогія із зануренням у безодню). Коли ліфт врешті зупиняється, візерунок решітки різко змінюється відображенням обличчя героя в калюжі крові.

Отже Ардженто змушує своїх персонажів рухатись від раціонального до ірраціонального, а звідти – до остаточного божевілля. «На практиці ця формула здійснювалася так: герой (як правило, іноземець або жінка), що існує ще у певному реалістичному просторі, стає свідком події, сенс якої вислизає від нього (і від глядача). Намагаючись зрозуміти, пояснити побачене, герой починає діяти й непомітно переступає межу між «раціо» і «хаосом». (Тут доречно згадати уявлення Фрейда про моторошне як про дещо, що мало залишатися таємним, але виказало себе.)»[3]. Тобто те, що герой побачив, не мало би бути побаченим, і чим ближче він просувається до розгадки таємниці, тим страшнішою та неминучішою має бути кара за вторгнення у сферу невідомого. Порятунку немає, навіть якщо вдасться зірвати маску з Людини без обличчя, адже коли вбивця опиняється на порозі смерті, глядач починає навіть жаліти його, оскільки в той момент він виявляється такою самою жертвою абсолютного зла (як у фіналі «Чотири мухи на сірому оксамиті»). Розкриття таємниці стає страшнішим, аніж сам злочин, і лише підштовхує героя до остаточного божевілля. Адже, як і в творах Лавкрафта, тут справжній жах прихований у заборонених знаннях, і саме це провокує загибель героїв і у письменника, і в режисера.

Демонів невідомого Ардженто поміщає у предмети культурного спадку, насичені міфологічним змістом – у твори архітектурного і живописного мистецтва, старовинні манускрипти. І хоча майстер пізніше повертається до цієї тематики («Синдром Стендаля», 1996), найповніший розвиток вона отримує у стрічці «Інферно» (1979).



Саме тут ідея джалло логічно завершується, підводячи до суто містичної розв'язки детективного сюжету. У цій картині фабула ослаблена, сюжетна лінія є сукупністю слабо пов'язаних між собою епізодів, у яких страшно помирають усі, хто читав книжку містичного алхіміка Вареллі. Звісно, незмінно присутня Людина без обличчя, тільки цього разу вона не отримує матеріального втілення, за маскою ховається Mater Tenebrarum – одна з трьох містичних «матерів зла».

Рік виходу картини окреслює верхню межу золотого віку італійського хоррору. Що є тим більш символічним, бо наступного року помирає метр Маріо Бава.

70-ті були доволі плідним для джалло десятиліттям. Серед переважної більшості режисерів, котрі працювали в рамках жанру, сприймаючи його як експлуатаційний, варто виокремити Джуліано Карнімео з його екстравагантною стрічкою 1972 року «Звідки ці дивні краплинки крові на тілі Дженіфер?» (у закордонному прокаті «Ірис у крові»). Ця стрічка сприймається як дослідження жіночої сексуальності суто в рамках жанрового формату, що зумовлює розгляд причинно-наслідкового зв'язку між винятковою жіночою привабливістю як такою (котра трактується як відбиток фатуму) та привабливістю насилля. Тут ідея віктимності героїні-жертви доведена до максимуму. Поступово Карнімео руйнує властиву початку магістральну лінію пошуку злочинця, дедалі частіше ставлячи глядача на його місце. Така структура робить екранну повість багаторівневою і багатозначною.

Пізніше починається ера «м'ясників»<sup>7</sup> – Л. Фульчі, Р. Деодато, У. Ленці, у стрічках яких трапляється неймовірний надлишок кривавих сцен, а людське тіло підлягає різноманітним неприродним трансформаціям. Відтак динаміка жанрового розвитку в 1980-х починає згасати, завершуючись остаточною стагнацією до 1990-х років.

Втім, уже по завершенню епохи джалло Ардженто знову демонструє твір, знятий за всіма законами жанру. «Без сну» («Несплячі») виходить на екрани 2001 року. Критика неоднозначно зустріла появу стрічки, називаючи її одночасно і найкращим, і найгіршим творінням автора: вітаючи повернення майстра у жанр, де він досяг вершин віртуозності, і підмічаючи те, що фільм складається в основному з цитат і самоповторів. Проте саме завдяки цьому «Без сну» можна назвати певним підсумком усіх творчих надбань у сфері джалло – своєрідним творчим підсумком, що залишається цінним, незважаючи на відсутність

початкового запалу творення. Як і у всіх ранніх творах режисера, у цій стрічці є кадр-код, сюрреалістичний образ, що повторюється у спогадах героя, від правильного розшифрування якого безпосередньо залежить розуміння таємниці. У цьому разі – це сцена вбивства матері, котру герой бачив у дитинстві і яку в його спогадах характеризує ні на що інше не схожий звук.

Стрічка містить багато сюжетних паралелей із «Криваво-червоним». Найбільш показовим є фальшивий фінал, оснований на тому, що один персонаж свідомо бере провину на себе. У «Криваво-червоному» це був син, котрий намагався захистити матір-убивцю; «Без сну» демонструє глядачеві батька, що захищає маніяка-сина. Усвідомлення автором дзеркальності ситуації акцентується тим, що псевдозлочинця у обох стрічках грає той самий актор – Габріелле Лавіа.

Наявність музичних та візуальних цитат на кшталт сцен убивств, знятих ледь не з тих самих ракурсів (смерть дівчини-«кішки» і вбивство письменниці) наштовхує на думку про певну самопародію в личині триллера, оскільки розбіжності з хрестоматійним фільмом занадто суттєві, щоб доцільно було вести мову про авторімейк. Посилення ефекту комічності відбувається і завдяки особистостям головних персонажів. Один з них – старий поліцейський, що страждає на склероз і намагається розслідувати свою стару справу, про яку він уже майже нічого не пам'ятає. Інший «детектив» — юний офіціант. Нотка самоіронії вчувається у фразі, котру Ардженто вкладає в уста колишнього комісара: «Ми з тобою прекрасна команда, ти щось чув, але не знаєш, що. Я щось знаю, тільки не пам'ятаю, що».

Отже італійський кінематограф жахів, чий розквіт припав на 1950–1970 роки, залишив суттєвий слід у світовому кінематографі – як у сфері сюжетної побудови, так і в сфері естетики, технічних прийомів та жанрових кліше. «Готичні жахи» Італії є незмінним джерелом для драматургічних та візуальних цитат для кінематографістів, що працюють у різних жанрах. Джалло, що виникає на плодovitому ґрунті готичного фільму, провокує появу низки аналогічних стрічок у інших країнах. В основному це іспанські стрічки: «Резиденція» (англомовний прокатний варіант назви – «Будинок, що кричить») Н. Сerratора, 1969 р., «Макабр» Х. Сето, 1969 р., «Блакитні очі поламаной ляльки» К. Ауредо, 1973 р., тощо. Проте є й німецькі картини, що відповідають усім канонам жанру: «Чудовисько Лондона» Е. Збонекка 1964 р. та «Смерть стукає двічі» Г. Філіпа

1969 р. Загалом «обличчя» жанру створюють дві постаті – М. Бави та Д. Ардженто, чії твори провокують численне наслідування.

Більш відомим результатом впливу є засилля слешерів у США 1970-х років, котрі стали невід'ємною складовою сучасної хоррор-культури. Вплив естетичної концепції джалло, що передбачає вплітання еротики у кримінальний сюжет, сильно відчутний у триллерах, які знімаються після 1980-го (приміром, «Підставне тіло» Б. де Пальми, 1984 рік; «Основний інстинкт» П. Верховена, 1992 р.).

---

<sup>1</sup> В Італії практично відсутні знакові для подальшого розвитку літератури твори, котрі базуються на апелюванні до відчуття страху читача.

<sup>2</sup> Поєднані спільним змістовим навантаженням і спорідненим виведенням маніяка, джалло і слешери все ж різняться з точки зору естетики. Слешер демонструє звичний побут провінційного містечка і розрахований на підлітків, джалло ж має на увазі дорослу аудиторію, готову сприймати «сучасну Італію» цілком умовно, маючи на увазі швидше метафізичні площини.

<sup>3</sup> Відсутність на хоррор-екранах Європи представників батьківщини похмурих експресіоністичних жа-

хів – Німеччини пояснюється встановленням у 1930-х роках нацистської диктатури, і, відповідно, тотальним державним контролем над кіно як засобом потужного впливу на маси. Кінематограф виконує соціальні замовлення та веде пропаганду, а фантастика, що характерно для всіх тоталітарних систем, фактично зникає з екранів. Після війни кінематограф Німеччини тяжіє до розвитку теми національної катастрофи (1950-60-ті) та гостро соціальних сюжетів представників «нового німецького кіно» (1970-ті роки). Інша тематика не була представлена належним чином.

<sup>4</sup> До речі, вбивство очима злочинця чи не вперше було показано у стрічці Анрі Клузо 1942 року «Вбивця живе у домі номер 21». Ця картина доволі багата джалло – починаючи від сцени переслідування жертви і оригінальності вбивства (доведеної у італійців до критичної точки, що буквально перетворює сцену на фільм всередині фільму) до невизначеної постаті вбивці.

<sup>5</sup> «Матір сліз», завершальна частина трилогії, куди також входять стрічки «Саспірія» та «Інферно», виходить на екрани у 2007 році.

<sup>6</sup> На противагу традиційним героїням жанру, котрі є втіленням зрілої жіночої краси.

<sup>7</sup> Термін набув загального поширення в зв'язку з появою пласту стрічок, що характеризуються великою кількістю кривих сцен та прямолінійним зображенням винахідливої жорстокості на насилля. Ефект жахливого досягається тут радше за рахунок відрази, аніж страху.

## СВІТЛО ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФАКТОР У КІНЕМАТОГРАФІ

*Ця стаття відкриває нам роль світла і освітлення в кінематографі. Світло відіграє важливу роль у створенні драматичних сцен фільму. Це інструмент, через який режисер висловлює свої ідеї за допомогою техніки, розробленої оператором-постановником. Це також спосіб самовираження, чіткої демонстрації своєї художньої спрямованості, яка дає змогу визначити жанр знятої картини. Це ключовий елемент у створенні атмосфери в кінематографічних сценах.*

**Ключові слова:** світло, кінематограф, драматургія, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, автор-режисер, оператор-постановник.

*Эта статья открывает нам роль света и освещения в кинематографе. Свет играет важную роль в создании драматических сцен фильма. Это инструмент, с помощью которого режиссер выражает свои идеи посредством техники, разработанной оператором-постановщиком. Это также способ самовыражения, четкой демонстрации своей художественной направленности, которая позволяет определить жанр снятой картины. Это ключевой элемент в создании атмосферы в кинематографических сценах.*

**Ключевые слова:** свет, кинематограф, драматургия, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, автор-режиссер, оператор-постановщик.

*This article leads us to the discovery of the role of the light and its lighting in the film. The lighting plays an important role in the construction of dramatic scenes of a film. This is the tool which helps the director be expressed through the technique developed by the photography director. It is also the way to express himself, to demonstrate precisely his artistic orientation which determines the kind of the shot film. This is a key element in building the atmospheres in cinematographic scenes.*

**Keywords:** light, cinema, dramatic art, impressionism, expressionism, symbolism, director, photography director.

Освітлення є необхідною умовою реалізації кінозображення. Це розуміли вже піонери кіно, перші кінопідприємці, будуючи кіноательє з максимальним використанням скла, щоб мати можливість повною мірою скористатися природним освітленням. Як приклад, можна навести ательє, засноване Жоржем Мельесом у Монтреї, або паризьку кіностудію Леона Гомона.

Відомо, що рух американських кінематографістів на західних узбережжях США, де і виник славнозвісний Голлівуд, був обумовлений тиском на незалежних кіновиробників з боку трасту Едісона. Але ще однією і неабияк важливою причиною була значна кількість сонячних днів протягом року, що великою мірою полегшувало зйомки на натурі, особливо великих масових сцен. Такий саме природний фактор сприяв роз-

квіту кінематографа в Італії, зокрема його епічних жанрів.

Разом з тим, уже в перші десятиліття існування кінематографа його провідні майстри почали використовувати фактор світла як один з найважливіших зображальних засобів.

В американському кіно ми бачимо такі спроби у Сесіль Де Міля в його картині «Підступність», де для створення настрою тривоги і небезпеки режисер вдається до контрастного освітлення, робить акцент на глибоких насичених тінях. Якщо Де Міль у «Підступності» надавав перевагу інтер'єрам, то оператори Томаса Інса, знімаючи вестерни, сміливо виходили на натуру.

Історики кіно відзначали вражаючий ритм кадрів, де коні мчать над прірвою, причому ця «шалена скачка, але зроблена по-новому, по освітле-

них вулицях у хмарах пилу, в котрих є щось ліричне, точно передає дику гарячу привабливість зелені, вітру, сонця, викликаючи крик захоплення»<sup>1</sup>.

Жорж Садуль вважав, що фільми Інса, їх новаторська естетика, сповнені ліризму зображення природи, мали значний вплив на європейський кінематограф, на шведський зокрема. Він наводить слова Леона Муссінака, який стверджував: «Шведи без сумніву захоплювалися американськими фільмами... Вони глибоко вивчили школу американців, їх прагнення до правдивості, дивовижне почуття деталі, яка оживляє образ, вириває його з літературних і сценічних умовностей, їх інтуїтивне осягнення чудесних можливостей кінематографії, їх техніку»<sup>2</sup>.

Якщо йдеться про високу технічну майстерність шведських кінематографістів, то тут слід назвати видатного оператора Юліуса Єнсена, який зняв найкращі фільми класиків шведського кіно – В. Шестрома і М. Стіллера. Однією з перших видатних екранних робіт Шестрома була екранізація поеми Г. Ібсена «Терье Віген». На морі розгортаються найдраматичніші події з життя головного героя від юності до похилого віку. Завдяки блискучій операторській роботі Юліуса Єнсена море – не просто місце дії, а одна з головних осіб драми.

Єнсен був блискучим майстром використання освітлення в натурних зйомках. Особливо митцеві вдавалося використання світла на водних поверхнях. Море перед камерою Єнсена живе своїм життям, яке здається наповненим емоціями: водна поверхня то лагідно виблискує під сонячним промінням, то занурюється у півтму, щоб несподівано вибухнути грізними горами хвиль, увінчаних білими пінистими гребінцями. Можна лише уявити, яких зусиль коштувало операторові з тогочасною примітивною апаратурою досягти таких ефектів.

Не менше враження справляє освітлення гірських пейзажів у картині «Берг Ейвінд і його дружина». Занурені в тумани вершини, гра світла у могутніх водопадах і поряд з тим – освітлення багаттям невеличкої хижки в горах, де ховаються герої фільму, створює надзвичайну гармонію.

Вражаючих ефектів досягає оператор у фільмі М. Стіллера «Гроші пана Арне», поєднуючи полум'я, що охоплює будинок, зі сніжним вихором: іскри і сніжинки неначе перевтілюються одна в одну.

Ще один приклад надзвичайно ефектного освітлення на натурі – крижане озеро у фільмі Стіллера «Сага про Йосту Берлінга», по якому герої на санях втікають від зграї вовків. Оператор поєднав природне світло місяця, що відбивається у крижаній поверхні, зі штучними джерелами

світла, що дали можливість зробити акцент на головних персонажах, передати їх реакцію на трагічність ситуації, в яку вони потрапляють.

Досвід шведських кінематографістів широко використовувався в європейській кінематографії, в тому числі й у французькій.

Луї Деллюк, видатний кінокритик і теоретик кіно, високо цінував мистецький рівень шведських фільмів. У своїх працях Деллюк особливу увагу звертав на «місію» світла в кінематографі. На сторінках своєї книги «Фотогенія» Деллюк виділяє чотири основні системи, на яких базується кіномова: декорація, світло, ритм і маска. Особливу увагу дослідник приділяє світлу. Як теоретик імпресіонізму в кінематографі Деллюк надає перевагу світловим нюансам і півтонам, застерігаючи від так званого «рембрандтівського» освітлення з його різкими контрастами світла і тіні.

Таку манеру освітлення Деллюк бачив у фільмі С. Де Міля, який мав значний вплив на французьких кінематографістів, що часто його некритично наслідували: «Цей важливий досвід відкрив серію різноманітного кінематографічного мороку, що викидається на екран щотижня дюжинами. О, всі ці жінки, що читають під лампою! О, всі ці сльози на першому плані, які стікають по обличчю, спотвореному чорнотою і надмірністю світла! О, всі ці двері, що відчиняються в темряві! Все це мало фатальні наслідки»<sup>3</sup>.

Говорячи про природне освітлення, Деллюк радить кінематографістам не поспішати знімати ефектні і яскраві пейзажи Лазурового берега, що, на думку автора, «нагадують чарівних дівчат, які позують перед художником, добре знаючи ціну своїй красі»<sup>4</sup>.

На протилежність контрастному освітленню півдня, де домінують контури і лінії, автор «Фотогенії» радить перенести зйомки до Іль-де-Франсу, де переважають ніжні і ліричні півтони, де, здається, губиться лінія, що відділяє море від неба, де переважають розмиті плями барв, а не різкі контрасти.

Ідеї Л. Деллюка охоче підхоплювали молоді кінематографісти, серед яких виділялися постаті Жана Епштейна і Марселя Л'Ерб'є. Як і Деллюк, вони в своїх теоретичних працях розробляли теорію фотогенії, втілюючи її принципи в кінематографічній практиці.

Одним з найбільш помітних фільмів Першого авангарду була картина Ж. Епштейна «Прекрасна нівернезка», де режисер відкрив для кінематографа поезію мінливих водних поверхонь, котрі розкривали особливі можливості для використання освітлення, що акцентувало надзвичайну фотогенічність водної стихії. Згодом цей пошук буде

продовжений Жаном Віго в «Аталанти» і далі – митцями поетичного реалізму: Ж. Гремійоном, Ж. Фейдером, М. Карне та іншими.

Повертаючись до М. Л'Ерб'є, згадаємо, що Л. Деллюк особливо відзначав його фільм «Ельдорадо» саме за його художні достоїнства. Своєї виразної пластичності кадри «Ельдорадо» набували значною мірою завдяки освітленню. Л. Муссінак із захватом писав про величні стіни Альгамбри, що потопають у тумані. Критика вразила «прекрасна у своїй величі і чистоті сцена, коли двоє закоханих неначе залиті світлом і, здається, світло ллється від їх голів»<sup>5</sup>.

Муссінак також відзначав вдаль використання «флю», або вуалювання, яке «наголошувало виражальну силу зображення, змінюючи зовнішню емоційність внутрішньою»<sup>6</sup>.

Простежуючи подальший розвиток кінематографа, можна переконатися, що ідеї французького імпресіонізму, особливо в галузі творчого використання світла, знайшли своє продовження в наступні десятиліття.

Дещо в іншому ключі використовувалось світло у фільмах німецьких експресіоністів. Як зауважував історик німецького кіно Зігфрід Кракауер, в експресіоністських фільмах світло неріальне: «Це світло, що вихоплює пейзаж душі»<sup>7</sup>.

На відміну від французьких режисерів, німецькі експресіоністи надавали перевагу зйомкам у павільйонах. В цьому була своя логіка. Адже експресіонізм як мистецький напрям прагнув відійти від «фальшивої реальності», а відтворити своє, абсолютно особистісне бачення світу, надати середовищу суб'єктивний, неповторний настрій. І світло ставало для цієї мети одним з найважливіших мистецьких засобів. Слід нагадати, що вже в передвоєнні роки в німецькому кіно склалась надзвичайно сильна операторська школа, де вирізнялись такі непересічні особистості, як Гвідо Зеебер, Карл Фройнд, Фріц Арно-Вагнер та інші.

У 1913 році вийшов фільм С. Рйє «Празький студент», сповнений таємничих, містичних мотивів. Світло стало дуже виразним засобом у руках режисера С. Рйє і оператора Г. Зеебера для передавання драми розколотої особистості, людини, яка протистоїть своєму двійникові. Особливе враження справляла сцена появи чаклуна Скапінеллі, який з'являється в кімнаті студента Болдуїна, щоб купити його зображення в дзеркалі. Кімната занурена у присмерк, з якого несподівано з'являється постать Скапінеллі і потрапляє у смугу світла, що відбивається у дзеркалі. Там спочатку виникне, а потім зникне продане зображення.

Виразних світлових ефектів досягає К. Фройнд у фільмах «Голем» і «Голем, як він прийшов у світ» П. Вегенера. На думку дослідниці німецького експресіонізму Лотте Айснер, Вегенер широко користувався досвідом, який він набув, працюючи у театрі Макса Рейнгардта. Епізод закляття духів будується на світлових ефектах. Все занурено в п'тьму, лише в печі алхіміка спалахує полум'я, що вихоплює постать старого раввіна, його дочки і його слуги. Зненацька виникає страшна маска демона, що світиться і з погрозою насувається на глядача.

Своєрідно використовувалось освітлення в одному з найбільш відомих експресіоністських фільмів «Кабінет доктора Калігарі». Тут світло у більшості епізодів було частиною намальованої декорації: вуличні ліхтарі, світло сонця, що падає крізь вікно в оселю, світло від лампи в спальні. Але в кульмінаційних моментах використовувалось реальне світло, завдяки якому на стіні виникла грізна тінь сомнамбули Чезаре, що кидався з ножом на свою жертву.

Від фільму до фільму зростала майстерність німецьких режисерів і операторів у творчому використанні освітлення. З особливою силою ця тенденція проявилась у доробкові таких видатних режисерів, як Фрідріх Мурнау і Фріц Ланг. Перший, вже маючи значний досвід, у 1922 році вирішив звернутися до натурних зйомок у своєму фільмі «Носферату». Ця картина – ще одне підтвердження блискучої операторської майстерності Ф. Арно-Вагнера. В епізоді сумного очікування молодою жінкою свого коханого на березі моря глядач бачить, як гребінці хвиль починають світитися, посилюючи напруження в очікуванні небезпеки. Зловісним і моторошним був темний силует корабля, що заходив у порт на тлі освітленого неба, відбиваючись у дзеркальних водах. А освітлення навколо замка Носферату занурювало пейзаж у сірі тони, розрізувані чорними тінями.

Повернувшись у павільйон в своєму чи не найвідомішому фільмі «Остання людина», Мурнау разом зі своїм оператором К. Фройндом досягає вражаючих світлових ефектів. Наведемо думки Лотти Айснер, що була одним з визначних знавців експресіоністського кінематографа: «Естетичні почуття Мурнау не лишають його байдужим до опалового блиску скляних стін, відображеннях у вікнах, що так часто замінюють таємничу поверхню дзеркал. Він тонше, ніж інші режисери, відчуває злиття світла, тіні і руху і вміє його передати як ніхто інший. Скляні поверхні виблискують під дощем, який блискучими краплями стікає по склу, світло ліхтарів ллється крізь скло, так, що його прозора

поверхня починає флуоресцювати. Вікна машин і скляні двері, що крутяться, відбивають силует швейцара в чорному блискучому від дощу плащі. В темних масивах будинків у шаховому порядку спалахують вікна. Калюжі перетворюються у дзеркала, крізь морок вулиці пливають блискучі пилинки, приглушене світло вуличних ліхтарів багатьма малесенькими крапельками падає на бруківку»<sup>8</sup>.

Істориківі кіно, передаючи свої враження від світла, дощу, нічного міста, вдалось акцентувати одну з надзвичайно сильних сторін Мурнау-режисера – передати світло як рухоме начало. Камеру Фройнда, оператора фільму, часто називають вільною або визволеною. На тлі статичної знімальної апаратури, що переважала в 20-х роках, камера Фройнда вражає своєю мобільністю. Вона стежить за кожним переміщенням швейцара, фіксує кожен його рух. Це стеження сповнене глибокого змісту, воно дає можливість глядачеві спостерігати не лише за його фізичними рухами, а й відкривати для себе драматичні зміни його психологічних станів, його еволюцію від пихи і самовпевненості до розгубленості і повного відчаю після втрати розкішного мундира, який і визначав його суспільне становище. Замість почесної посади швейцара старий має працювати відтепер у вбиральні. «Густі тіні в “Останній людині” перетворюють вхід до вбиральні на темну прірву, а про появу нічного сторожа сповіщає гра світлових відблисків, що їх відбиває на стіну його лампа»<sup>9</sup>.

Камера Карла Фройнда підсилює драматизм ситуації, коли нічний сторож з ліхтариком обходить підвали готелю, де причаївся нещасний портє з викраденим мундиром. Сліпуча пляма ліхтаря ковзає по темних стінах і, здається, кожної миті може викрити втікача. На той час зняти цю рухому світлову пляму було технологічно дуже непросто. Камеру прикріплювали до велосипеда, і оператор рухався за мінливим світлом ліхтаря. З велосипеда знімалися й епізоди у ресторані готелю, коли оператор рухався поміж столиками за офіціантами, які несли таці з вишуканими наїдками. Кракауер відзначав вплив, що його справила рухома камера К. Фройнда на техніку голлівудської продукції, де знімальний апарат ще «нерухомо сидів на штативі».

Не менш виразно використовувалося світло у фільмі К. Грюне «Вулиця», котру історики кіно теж відносять як до камершпілью, так і до експресіоністського напрямку. Режисер, щоб відтворити простір вулиці як місце спокуси і гріха, широко використовує насамперед світлові ефекти. Законослухняний філістер чекає в своїй кімнаті

на традиційну вечерю. Ось-ось має зайти до кухні дружина з великою фаянсовою супницею, що паує смачною стравою. Та зненацька на стіні, прикрашеній мережаними серветками і олеографією, починають спочатку ледь помітно, а потім уже виразніше спалахувати світлові плями. То відбивається світло вуличних ліхтарів і фар автомобілів, що мчать за вікном. Герой фільму не витримує і втікає із затишної кімнати назустріч вуличним спокусам. Зігфрід Кракауер ці вогні називає вісниками вулиці. На його думку, світло у фільмі «Вулиця» має символічний характер. Герой бачить з вікна не реальну вулицю, а вулицю своєї уяви і фантазії. «Кадри стрімких машин, феєрверку і людського натовпу разом з кадрами, знятими на великій швидкості, зливаються в одне заплутане ціле, сум'яття якого збільшують численні експозиції і вплітання виразних великих планів клоуна, жінки та катеринщика. Завдяки цій дотепній монтажній вставці вулиця здається чимось на кшталт ярмарку, інакше кажучи, царством хаосу»<sup>10</sup>.

Один з найбільш трагічних фільмів камершпілью «Новорічна ніч» Лупу Піка мав підзаголовок «Гра світла». Саме автор сценарію К. Майер твердив, що «він хотів зобразити темні і світлі сторони людської душі, тому вічна гра світла і тіні характеризує психологічні взаємини між людськими створіннями»<sup>11</sup>.

Критики, аналізуючи такі фільми, як «Чорний хід» Л. Еснера зауважували, що «створюючи розмиті контури предметів, а не окреслюючи їх чітко, світло чудово наголошує на ірраціональності процесів, які відбуваються в інстинктивному житті. Іноді події цілісні, іноді розпадаються як будь-який стихійний феномен, і на світлі погляд уловлює непевність і минуність життя»<sup>12</sup>.

Режисери-експресіоністи під впливом сценічних рішень Макса Рейнхардта знайшли свою систему освітлення, що надавала екранному зображенню цілком певного емоційного забарвлення. Один з перших дослідників експресіонізму Рудольф Курц детально розглядав саму технологію встановлення світла в експресіоністських фільмах, яка мала породити відповідні емоційні ефекти: «Якщо джерело світла розташоване нижче кадрового простору, то певні частини кадру набувають яскравих акцентів і різких тіней, завдяки чому вони стають більш об'ємними, тоді як інші частини відступають на задній план; одні лінії розриваються, а інші скорочуються. Нерозділене світло прожектора створює контрастність і різкість, поділяючи простір на чітко окреслені об'ємні частини»<sup>13</sup>.

Айснер вважає, що «таке освітлення згори або збоку, що вихоплює окремі лінії, котрі світяться, смуги або більш широкі поверхні, надміру акцентуючи на них увагу і протиставляючи їм темряву, стає характерним для експресіонізму»<sup>14</sup>.

Розглянувши фільми, що їх історики кіно рівною мірою відносять як до камершпілю, так і до експресіонізму, потрібно звернути увагу на масштабні постановочні стрічки, які теж мали всі ознаки експресіоністської стилістики.

Однією з найпомітніших постатей німецького кіно 1920-х рр. був, безперечно, Ф. Ланг. Саме цей режисер створив такі два суперколоси, як «Нібелунги» і «Метрополіс». Не всі історики кіно відносять ці стрічки Ланга до експресіоністського напрямку, але разом з тим ознаки експресіоністського освітлення в цих фільмах безперечно наявні, хоч Л. Айснер твердить, що робота Ланга з джерелами світла виходить за межі експресіоністського стилю.

Свої знамениті фільми «Нібелунги» і «Метрополіс» Ланг знімав у студійних декораціях, створюючи в павільйонах грандіозні ландшафти, які він наповнював певним настроєм, створюючи свою картину дійсності. Однією з грандіозних за своїми масштабами декорацією був праліс, яким подорожує Зігфрід, покинувши печеру гномів. Штучні дерева було зроблено з гіпсу, а над ними – накинута напівпрозору тканину, крізь яку пробивалися сонячні промені. Їхнє світло змішувалося зі штучним студійним освітленням, а зі щілин піднімалися клуби пару, які в непевному світлі надавали зображенню майже містичної таємничості. Можна сказати, що в епізодах подорожі лісом, зустрічі з підступним Альберіхом Ланг виходить із зображальних принципів експресіонізму, наповнюючи ці кадри відчуттям непевності й тривоги.

Так само трагічно змальовано хід воїнів, що несуть тіло вбитого Хагченом Зігфріда. Суцільну п'ятому неначе розривають спалахи смолоскипів, що колишуться під поривами вітру, ще більш похмурими видавалися епізоди в стані Етцеля–Аттілі, де його воїни, схожі на доісторичних потвор, стрибають у своїх диких танцях, освітлені полум'ям вогнищ. Їх довгі спотворені тіні знову підтверджують наслідування Лангом естетики експресіонізму.

Її прояви не можна не помітити у більш пізньому фільмі Ланга «Метрополіс». На створення цієї стрічки митця надихнули вогні Нью-Йорка, в які він вдивлявся з палуби пароплава, відпливаючи до Європи.

Відтворюючи на екрані в «Метрополісі» верхнє місто, де живуть «господарі життя», Ланг, за словами Л. Айснер, створює «симфонію світла». Від вікон колосальних будівель (макети, створені за технікою Е. Шюффтана) здавалось лилися сяючі потоки.

Між тим підземне місто було занурене у напівтемряву, в якій колонами рухалися схожі на роботів робітники, відкидаючи довгі тіні. Світло, що спалахувало зненацька, виходило з паші колосальної печі, яка, здавалось, готова була поглинути робітників. Ланг тут удався до цитування італійського фільму «Кабірія», де людей поглинала вогняна паша ідола, якому приносилися жертви.

Підземна лабораторія божевільного вченого нагадує своїм освітленням (світяться силуети предметів) комірчину аптекаря з «Втомленої смерті».

Навіть аналогічний погляд на такі визначні явища світового кіно, як німецький експресіонізм і французький імпресіонізм (І авангард), дають нам можливість зробити висновок про їх вагомий внесок у подальші кінематографічні процеси.

Ці впливи простежуються і в творчості радянських авангардистів, і у режисерів французького «поетичного реалізму», і в американських «фільм нуар».

У плані локальному можна говорити про особливості використання світла як естетичного фактора, що проявилось у згаданих напрямках.

<sup>1</sup> Цит. за: Sadoule G. Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art – L'avant-guerre. 1909–1920 // Georges Sadoule. – Paris : Denoël, 1951. – Т. 3. – Р. 152.

<sup>2</sup> Там само. – С. 247.

<sup>3</sup> Delluc L. Ecrits cinématographiques. II. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque française. – Paris, 1986. – Р. 150.

<sup>4</sup> Delluc L. Photographie. Ecrits cinématographiques // Louis Delluc VI. – Paris, Cinémathèque française. – Р. 40.

<sup>5</sup> Муссиак Л. Рождение кино // Леон Муссиак. Избранное. – М. : Искусство. 1981. – С. 69.

<sup>6</sup> Там само. – С. 69.

<sup>7</sup> Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно // Зігфрід Кракауер. – К. : Граніт, 2009. – С. 123.

<sup>8</sup> Айснер Л. Демонический экран // Лотте Айснер. – М. : Постмодерн Текнолоджи, 2010. – С. 111.

<sup>9</sup> Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно // Зігфрід Кракауер. – К. : Граніт, 2009. – С. 124.

<sup>10</sup> Там само. – С. 148.

<sup>11</sup> Там само. – С. 123.

<sup>12</sup> Там само. – С. 124.

<sup>13</sup> Цит. за: Айснер Л. Демонический экран // Лотте Айснер. М. : Постмодерн Текнолоджи, 2010. – С. 46.

<sup>14</sup> Там само. – С. 46.

## ЗОБРАЖЕННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ МАНІПУЛЯТИВНОГО ВПЛИВУ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

*У статті досліджується, яким чином і за допомогою яких інструментів і технічних гачків на рівні зображення телебачення впливає на масову свідомість, маніпулює і формує глядацьке сприйняття. Для цього авторка звертається до праць перших теоретиків пропаганди, російських і українських дослідників телебачення, рекламних технологій і психології. Виявляє і аналізує інструменти, за допомогою яких здійснюється вплив на аудиторію, дає їм характеристики, розкриває їхню сутність, зміст і технологію впливу. І, головне, досліджує, як за допомогою цих специфічних інструментів телебачення формує громадську думку.*

**Ключові слова:** маніпуляції, телебачення, зображення, спотворення інформації, монтаж, вплив на свідомість.

*В статье исследуется, каким образом и при помощи каких инструментов и технических крючков на уровне изображения телевидение влияет на массовое сознание, манипулирует и формирует зрительское восприятие. Для этого автор обращается к работам первых теоретиков пропаганды, российских и украинских исследователей телевидения, рекламных технологий и психологии. Выявляет и анализирует инструменты, при помощи которых осуществляется влияние на аудиторию, дает им характеристики, раскрывает их суть, содержание и технологию влияния. И, главное, исследует, как при помощи этих специфических инструментов телевидение формирует общественное мнение.*

**Ключевые слова:** манипуляции, телевидение, изображение, искажение информации, монтаж, влияние на сознание.

*In a scientific paper, we investigate how and with what tools and technical hooks by video television affects the mass consciousness, manipulate and shape public opinion. To this end, the author refers to works of the first theoreticians of propaganda, Russian and Ukrainian researchers television advertising technology, and psychology. Identify and analyze the tools with which made an impact on the audience, giving them characteristics, reveals their essence, content and technology influences. And most importantly – explores how with these specific tools TV shapes public opinion.*

**Keywords:** manipulation, television, the image distortion of information, installation, impact on the consciousness.

Телебачення має особливі, лише йому притаманні інструменти і матеріали відтворення, поширення та інтерпретації інформації – аудіо, візуальної, графічної, текстової, шумової і т.д. Саме поєднання усіх цих елементів і робить цей вид електронних ЗМІ особливо ефективним у царині маніпуляцій. Російський дослідник С. Кара-Мурза переконує: телебачення має властивість вилучати з подій правду. «Саме око телевізійної камери, що передає подію із максимальною правдоподібністю, перетворює його у “псевдоподію”, у виставу. Об’єктив камери діє таким чином, що змінює ак-

центи і вагу подій і стирає межу між істиною та вигадкою»<sup>1</sup>. Цей ефект дослідник пояснює передовсім основною властивістю телебачення – його «заколисуючим ефектом», що перетворює глядача на пасивного сприймача інформації. Одночасна і тривала дія тексту, образів, музики, шумів і домашньої атмосфери розслаблює мозок. Отже людина, яка може контролювати і пропускати крізь фільтр аналізу повідомлення з одного каналу (через слово чи зоровий образ), при поєднанні цих каналів – контролювати потоки інформації більше не може. Ефективність вторгнення в свідомість різко



зростає – «фільтри» рвуться і пропускають закодовані маніпуляторами повідомлення.

Український дослідник, професор О. С. Одинець, у своєму курсі лекцій пише: «Кожному виду мистецтва притаманна своя умовність, а залежно від цієї умовності властива і своя мова. У зв'язку з цим особливу роль відіграє багатство цієї мови – чим багатший словник, тим більшу сферу явищ може цей вид мистецтва охопити, тим більшу і складнішу картину явищ світу може транспортувати своєму реципієнтові, який володіє цією ж мовою»<sup>2</sup>. Отож можна сказати, що телебачення має найбільший і найпотужніший «мовний потенціал», адже поєднує в собі ефекти всіх зображальних засобів. При цьому при їхньому поєднанні відбувається не просто накладання або перемішування змістів кожного окремого елемента, а народження принципово нових – більш широких смислів за рахунок асоціативної реакції.

Ще один феномен телебачення полягає в його інтимності. Будь-яка інформація з екрана подається таким чином, щоб створити ефект комунікації не з абстрактним глядачем чи громадськістю, а з кожним глядачем особисто. Незалежно від того, хто чи що на екрані. Телебачення доставляє інформацію у вигляді зорових, звукових, текстових та інших образів просто додому споживачеві.

Феномен збігу часу події, її фіксації і сприйняття один із найперших дослідників телебачення – В. Саппак – у своїй книжці «Телебачення і ми» назвав «ефектом цюхвилининості»<sup>3</sup>. А цю хвилининість, – переконує О. С. Одинець, – веде ще до одного ефекту – ефекту присутності. Саме цей ефект телебачення стає ще одним підґрунтям для маніпулятивного впливу – адже змушує глядача забути, що він дивиться на подію очима тележурналіста-телережисера-телеоператора-відеоінженера-редактора і т.д., і дає можливість відчувати себе безпосереднім учасником події. Тобто підмінити власні враження трактуванням цієї події авторами матеріалу.

Зупинимось докладніше на інструментах маніпулятивного впливу, які притаманні лише телебаченню чи є найбільш поширеними компонентами телевізійного повідомлення. Те, без чого телебачення неможливе, – це картинка. З англійської мови на слух перекладається дуже влучно – Tell-A-Vision – тобто говори зображенням.

Про важливість ракурсу у зображенні говорять багато дослідників. Так, радянський художник, один із засновників конструктивізму, піонер радянського дизайну та реклами Олександр Родченко наполягав: на об'єкт слід дивитися з різ-

них точок і положень, ніби оглядаючи його, а не підглядаючи у замкову щілину. Тільки тоді об'єкт постане в усій повноті своїх смислів. Це є не що інше, як інтерпретація об'єкта<sup>4</sup>. Таким чином, гра із ракурсами дає змогу маніпулювати образом об'єкта навіть у прямому ефірі. У своїй книжці «Маніпуляція свідомістю» Кара-Мурза наводить таке висловлювання французького телекритика: «З телевізійним зображенням можна зробити все, як і зі словом. Поставте інтерв'ююваного так, щоб камера дивилася на нього знизу, і будь-яка людина одразу ж матиме пихатий чванливий вигляд. Змонтуйте кадри на свій розсуд, виріжте щось тут, додайте щось там, дайте відповідний коментар <...> і зможете довести мільйонам людей що завгодно»<sup>5</sup>. Так само за допомогою точки зйомки ви можете або приховати, або, навпаки, акцентувати увагу глядача на дефектах обличчя героя чи вадах об'єкта. Так само ви можете і наповнити кадр особливим змістом.

Іноді маніпуляції можуть виникати на рівні пошуку оператором деталі. Коли авторський задум передбачає акцент – заплакані очі героя, іронічна усмішка, руки, які несвідомо бгають аркуш паперу, деталь вбрання, яка виражає приналежність до певної соціальної групи – тоді операторська майстерність зйомки крупного плану може стати ретранслятором емоції, яку хоче нав'язати автор. Якщо ж оператор хоче показати, що людина загнана у глухий кут – він може збудувати кадр так, щоб «повітря» (вільний простір) залишалось позаду обличчя об'єкта, а погляд упирався в край кадру так, ніби це стіна. Так само, дальній план може промовисто говорити про масштабність події. А може і, навпаки, виявити кожну «щербинку», показати нечисленність учасників. Тут оператор може втрутитися в хід подій і знімати лише ті частини дійства, де повно народу – щоб штучно примножити кількість людей, або – навпаки – вишукувати частини кадру з явними провалами, щоб візуально применшити масштабність події.

О. С. Одинець визначає важливість ще одного елемента – композиційного центру кадру. Це поняття не має нічого спільного з геометричними розрахунками, а радше тотожне поняттю центр уваги. «Уявімо абсолютно чорний екран. Раптом у якійсь його частині з'явиться світла пляма. Бай-дуже, де вона розміститься – в центрі кадру, чи зміститься до одного із кутів. Увага глядача буде повернута саме до того місця кадру, де з'явилось світло. Таке місце в кадрі і буде його композиційним центром»<sup>6</sup>, – пише дослідник. Для телевізійників визначення цього моменту має принципове

значення, адже це – безпосередній інструмент зосередження уваги глядача на певному об'єкті, емоції чи повідомленні.

А відтак абсолютно не має значення, що ж є у безпосередньому центрі кадру. Головне – що у його композиційному центрі й на що наразі спрямована увага глядача. Таким чином будь-яка деталь тла, яка буде яскравішою чи світлішою за людину в кадрі – зможе сказати нам про цю людину і про зміст її виступу більше, ніж вона сама. У таких композиційних рішеннях і полягає часом техніка маніпулювання свідомістю. Режисер визначає, хто і що є головним у кадрі в кожному конкретному моменті. Від цього залежить, яке саме повідомлення і в якому вигляді дійде до глядача. Часом вдало вибране оператором чи режисером зображення може нівелювати зміст тексту, а часом, навпаки, – значно підсилити його.

За допомогою корекції світла можливо вносити в зміст зображення додаткові корективи. Так, при зйомці обличчя людини м'які тіні від джерела розсіяного випромінювання шкоди не завдадуть, але пом'якшать сам її образ. Адже для того, щоб зобразити вольове обличчя, більш доцільна жорстка, чітка тінь, яка створюється прямим освітленням. Підсвічування знизу – додасть образу містичності. Додаткові світлові акценти звернуть увагу на деталі образу, як, наприклад, очі, елемент одягу чи елемент інтер'єру<sup>7</sup>.

М. Ромм у курсі лекцій щодо техніки монтажу наводить один простий приклад маніпулювання монтажем: один кадр – людина їсть, другий кадр – дитина дивиться. Достатньо двічі повторити ці кадри, щоб виникло враження жорстокості людини, яка не ділиться своєю їжею з голодною дитиною. При цьому абсолютно зрозуміло, що насправді людина могла ніколи й не бачити цю дитину, а дитина – роздивлятися іграшку за кадром<sup>8</sup>. Зіткнення двох шматків дало нову думку. Екранну формулу  $1+1>2$  вперше озвучив такий майстер монтажу як С. М. Ейзенштейн. Вона передбачає, що поєднання двох незалежних один від одного кадрів (чи то пак смислів) неодмінно дає третій – асоціативний, а бува й викликає цілу низку асоціацій та емоцій. Це дає в руки автора телепродукції значний козир для маніпулювання свідомістю. У книжці В. Саппака «Телебачення і ми» визначено, що ж саме отримує на свій домашній екран телеглядач під час трансляції, наприклад, футбольного матчу. Йдеться про те, що коли людина є глядачем футболу безпосередньо на стадіоні (на місці футболу можна поставити будь-яке видовище, в тому числі ток-шоу), то вона

дивиться матч своїми очима і сама вибирає, коли і куди дивитися, на що звернути увагу. На телеекрані ж ми бачимо той самий матч, але не своїми, а очима телережисера, який веде його трансляцію. І вже не ми самостійно, а він керує нашим поглядом, він обирає ті об'єкти, на які вважає за потрібне звернути нашу увагу. Цей основний принцип монтажу, який передбачає, що автор телепродукту не просто фіксує дійсність, а закладає в неї суб'єктивні смисли і думки, і є основою того феномену, про який говорив Кара-Мурза – здатності телебачення викривлювати дійсність, одночасно ніби фіксуючи її в реальному стані<sup>9</sup>.

Неабияку роль у питанні «комфортного» монтажу відіграє поєднання планів (масштабів) кадру. С. Ейзенштейн – один з першопрохідців вивчення особливостей монтажу – відкрив взаємини цілого і частини, як він назвав *past pro toto* – ціле через частину. Сутність цього методу полягає в тому, що монтажний шматок (особливо крупний план) являє собою частину (*past*). За законом *past pro toto* ця частина викликає у свідомості добудову якогось цілого. Це правильно для кожного випадку, для кожного окремого шматка<sup>10</sup>.

Один об'єкт і одна подія в кадрі. Такі зйомки на телебаченні повсякденні. Це і бесіди в кадрі, і так звані круглі столи, і ще багато подібних передач. У них, як правило, беруть участь рівноправні для телебачення дійові особи, тому особливо важливо зберегти однакоvu масштабність зображення – пише О. С. Одинець. Режисер повинен розуміти, що відбувається між дійовими особами: розмова, суперечка чи щось інше, чи вони просто співприсутні в кадрі і між ними ніякої взаємодії нема. А коли наявні взаємодія і спілкування, то помилки режисера і оператора, допущені на зйомках і під час монтажу, можуть ці спілкування і взаємодію звести нанівець. Мало того, що люди в кадрі дивитимуться в різні боки, можливо, що й стоятимуть потилицями одне до одного. Така ситуація може бути створена і свідомо. Наприклад, за рахунок лише самої різної масштабності в кадрі учасників суперечки під час монтажу може скластися враження, що хтось один – важливіший і авторитетніший. Так само, якщо змусити людей дивитися врізнобіч або, навпаки, в один бік – на рівні підтексту під час монтажу можна створити або конфлікт між ними, або, навпаки, об'єднати і їх, і їхні тези в один зміст.

С. Ейзенштейн ввів термін «вертикальний монтаж». Мається на увазі поєднання зображення і звуку. У своїй статті під такою самою назвою він порівнював принципи монтажу із побудовою

оркестрової партитури. Якщо у цій партитурі поєднати текст і зображення або звук і зображення, котрі, наприклад, містять протилежні за змістом повідомлення, то найменший ефект, якого вдасться досягти, – заплутати споживача інформації, заблокувати йому шлях до розуміння повідомлення. У тому ж разі, якщо одна з самостійних одиниць партитури буде більш привабливою і промовистою, ніж інша – то глядач зверне увагу лише на неї, і вона тим більше відкладеться в його пам'яті, якщо різко контрастуватиме з іншою одиницею змісту. За допомогою цього ж принципу – поєднання елементів зображення, звуку, тексту, шуму, музики і т.д. можна досягти і зовсім іншого ефекту – підсилення емоційних вражень. Так у стан своєрідного стресу може ввести глядача тривожна музика, яка підсилюватиме ефект зображення і допоможе створити ефект інтриги. Виразним засобом може стати і тиша. Якщо розмаїття звуків різко зміниться на їхню повну відсутність – це дасть змогу «розслабленому мозкові» сконцентруватися і звернути увагу на те, що відбувається на екрані. Адже цілковита тиша для людини не є природною. Шумове оформлення може також створити настрій – наприклад, якщо на будь-яку дію в квартирі накласти шум завірюхи – справиться враження, що дія відбувається взимку, ймовірно, холодним вечором. Відповідним буде і настрій<sup>11</sup>.

О. С. Одинець звертає увагу на те, що будь-яке переключання камер на режисерському пульті є не що інше як монтаж телевізійної передачі, і режисер під час підготовки до неї зазвичай точно визначає, яка камера буде з якою стикуватися, яким чином, і що зрештою вийде на екран. Така підготовка дає можливість режисерові точно розмістити телекамери і визначити точні творчі завдання операторів. Тому випадковості у телевізійних

шоу, і ток-шоу зокрема – виключені. І будь-який кадр в ефірі, а тим паче той, який ніби включається в технологію маніпулювання, виконуватиме чітке режисерське завдання.

<sup>1</sup> Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / Сергей Георгиевич Кара-Мурза. – М. : Эксмо, 2010. – С. 864.

<sup>2</sup> Одинець О. С. Український документальний відеофільм. Перші кроки / Олексій Сергійович Одинець. – К., 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvkkarogo/2010\\_7/99\\_118.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvkkarogo/2010_7/99_118.pdf)

<sup>3</sup> Саппак В. С. Телевидение и мы / Владимир Семенович Саппак. – М. : Искусство, 1988. – С. 197

<sup>4</sup> Михалкович В. И. Поэтика фотографии / Валентин Иванович Михалкович. – М. : Искусство, 1989.

<sup>5</sup> Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / Сергей Георгиевич Кара-Мурза. – М. : Эксмо, 2010. – С. 864.

<sup>6</sup> Одинець О. С. Український документальний відеофільм. Перші кроки / Олексій Сергійович Одинець. – К., 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvkkarogo/2010\\_7/99\\_118.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvkkarogo/2010_7/99_118.pdf)

<sup>7</sup> Киллпатрик Д. Свет и освещение / Дэвид Киллпатрик. – М. : Мир, 1988. – С. 70.

<sup>8</sup> Ромм М. Вопросы киномонтажа / Михаил Ильич Ромм. – М., 2008. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://kinogu.ucoz.ru/publ/23-1-0-141>

<sup>9</sup> Кара-Мурза С. Г. Краткий курс манипуляции сознанием / Сергей Георгиевич Кара-Мурза. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.royallib.ru>

<sup>10</sup> Эйзенштейн С. Монтаж / Сергей Эйзенштейн. – М., 1938. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.royallib.ru>

<sup>11</sup> Лігачова Н. Л. Телебачення спецоперацій. Маніпулятивні технології в інформаційно-аналітичних програмах українського телебачення: моніторинг, методи визначення та засоби протидії. Рекомендації щодо принципів відкритої редакційної політики телеканалів / Лігачова Н. Л., Черненко С. М., Іванов В. Ф. – К. : Телекритика, 2003.

*Богдан ВЕРЖБИЦЬКИЙ  
Олексій ЛЕБЕДЄВ  
Олександр ПРЯДКО*

## КОМПОЗИТИНГ У ЦИФРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

*Спираючись на матеріали і статті з періодичних видань та власний досвід, автори розглядають композитинг – один із найперспективніших напрямів створення цифрового зображення, різновиди композитингу і методи його застосування в кінематографі. Проаналізовано роботу кінооператора у створенні композитного зображення в сучасному кіно- та телевізійному просторі.*

**Ключові слова:** *композитинг, комп'ютерна графіка, спецефекти, цифрові технології, постпродакшн, сучасний кінематограф.*

*Опираясь на материалы и статьи из периодики и собственный опыт, авторы рассматривают композитинг – одно из самых перспективных направлений создания цифрового изображения, разновидности композитинга и методы его применения в кинематографе. Проанализирована работа кинооператора при создании композитного изображения в современном кино- и телевизионном пространстве.*

**Ключевые слова:** *композитинг, компьютерная графика, спецэффекты, цифровые технологии, постпродакшн, современный кинематограф.*

*Based on the materials and articles from periodicals media and their own experience, authors of this article analyze compositing, one of the most promising directions of creating digital composite image, varieties of compositing and methods of its application in the cinematography. The article analyzes work of a cinematographer when creating a composite image in the modern cinematography and television industry.*

**Keywords:** *compositing, computer graphics, special effects, digital technology, post-production, modern cinematography.*

У сучасному кінематографі та телебаченні відбуваються серйозні технологічні зміни, що мають помітне відображення саме в екранних мистецтвах. Поява нових технологій зумовлює і новий підхід не лише до процесу зйомки, а й в цілому до побудови кіно-теледраматургії. Нові технології не лише забезпечують високу якість зображення, а й суттєво впливають на сприйняття екранного твору глядачем.

Вагоме місце у сучасному кіно- та телевізійному просторі посідає постпрацювання відеозображення за допомогою комп'ютерних програм та різноманітних цифрових систем. Тобто відзнятий на камеру матеріал (чи то буде кіно-, теле- або відеозображення) автори можуть вдосконалити та наповнити згідно зі смисловим задумом.

Ще на етапі зйомки матеріал проходить першу стадію трансформації та перетворення реалій в екранний твір. Це відбувається за допомогою

використання різноманітних технічних засобів зйомки та зображальних операторських вирішень: ракурсної зйомки, ефектного освітлення, руху камери у просторі, підбору оптики тощо. Але отримане зображення, як правило, можна видозмінити до невпізнанності за допомогою обробки на так званому етапі постпродакшена.

Сьогодні постобробка зображення стала невід'ємним етапом фільмовиробництва. Як правило, у сучасному кінематографі після знімального та під час монтажного періодів починається опрацювання матеріалу за допомогою комп'ютерної графіки, згідно із задумом авторів. Зазвичай використання постобробки зображення, додавання комп'ютерної графіки та використання інших штучних елементів застосовують для того, щоб якомога краще вплинути на глядача, викликати відповідну емоцію, враження або відчуття. В сучасній кіномові спецефекти є також одними із

засобів впливу. На основі спеціально створених ефектів будується драматургія більшості сучасних екранних творів.

Як правило, кіноглядач не знає, за якою технологією отримується те чи інше зображення. Коли йдеться про ігрове кіно, зазвичай глядача не цікавить наявність постобробки у зображенні. Його хвилюють якість, ефектність зображення та його зміст. Інколи навіть спеціалістам, які не перший рік працюють у сфері кіновиробництва, доволі важко відрізнити оригінальний кадр, відзнятий кінооператором тією чи іншою камерою, від штучно створеного з кількох відзнятих кадрів та комп'ютерних заготовок.

Однією з основних сучасних технологій в постобробці зображення є композитинг. Композитинг (від англ. compositing – компонування) – створення цілісного зображення шляхом поєднання двох і більше шарів відзнятого на кіноплівку чи відеоносій матеріалу, а також створених комп'ютерних об'єктів та анімації. Теоретик комп'ютерної графіки та анімації Айзек В. Керлоу дає таке визначення: «Композитинг зображень полягає в комбінуванні двох або більше різних зображень у одне, причому таким чином, що створюється ілюзія єдиного простору і часу: здається, що всі зображення були зняті в один і той же час і в одному і тому ж місці одночасно»<sup>1</sup>.

Фактичною основою для композитингу є реально відзняте оператором зображення. Саме цим оця технологія відрізняється від поняття «чистої» комп'ютерної графіки, коли зображення від початку і до кінця створюється за допомогою комп'ютерних програм. На етапі постобробки до знятого зображення спершу додаються певні графічні елементи та тло, після чого це все «зшивається» в єдине зображення без помітних стиків.

Технологія композитингу дає змогу реалізувати два варіанти створення цифрових комбінованих кадрів. У першому випадку створюється зображення, яке сприйматиметься за реальне та цілісне. Фактично композитинг застосовується для створення ілюзорної реалії, але глядач сприйматиме зображення за справжнє, ніби відзняте реальною камерою. Сфера застосування цієї технології найрізноманітніша: ігрові фільми, рекламні та телевізійні ролики, кліпи, телепередачі й інші екранні продукти, в яких поєднуються реальні зйомки акторів чи предметів та віртуальні елементи. Наприклад, в ігровому фільмі актор може зніматись у павільйоні, а тлом виступатиме екзотичний пейзаж. Проте глядач сприйматиме цей кадр за реальний, відзнятий на натурі.

У другому випадку композитинг використовується для створення ірреального, штучного чи фантастичного простору, в який переміщуються актори. Яскравими прикладами такого застосування є відомі фільми, такі як «Аватар» (реж. Д. Кемерон), «Аліса в країні Чудес» (реж. Тім Бертон), трилогія «Гоббіт» (реж. П. Джексон), «Початок» (реж. К. Нолан), кіноепопея «Зоряні війни» (реж. Д. Лукас) та багато інших. У таких фільмах режисери навмисно, йдучи за задумом автора, створюють фантастичний антураж та наголошують на нереальності середовища, в якому розвиваються події фільму.

В обох випадках для якісного фінального результату, знімальна група ще на етапі підготовчого періоду має знати, як саме виглядатиме конкретний кадр та епізод. Перед режисером та оператором-постановником стоїть завдання – підготувати матеріал для подальшої постобробки залежно від конкретних завдань. Для створення якісного і реалістичного кінцевого зображення потрібна дуже чітка і системна робота над кожним відзнятим кадром, який потім стане одним із шарів фінального зображення.

В основі усіх видів композитингу лежить маскування та створення окремих шарів зображення. Основні завдання маскування – забезпечити виділення або приховування певної частини зображення. Тобто для того щоб поєднати кілька зображень, треба виділити певну зону з основного кадру, в якому перебуває актор, та перенести її на інше тло. Оскільки зазвичай людина в кадрі весь час переміщається, її треба відстежувати за допомогою так званої маски.

У комп'ютерній графіці для позначення маски використовуються чорний і білий кольори. Чорний колір показує ділянки кадру, які згодом будуть приховані, а білий, навпаки, показує ділянки, що їх буде видно. Фактично така система дає можливість «маскувати» частину зображення<sup>2</sup>.

Таким чином, можна обробляти не все зображення, а лише певну його частину, створивши окремих шар. Коли частина зображення приховується, то з'являється можливість застосувати потрібний відеоефект або анімацію не до всього зображення в цілому, а тільки до обраної за допомогою маскування частини. Залежно від складності конкретного кадру, таких шарів у фінальному зображенні може бути кілька десятків. Маски зберігаються в альфа-каналі, який використовується для передачі інформації про прозорість зображення.

Нині є два основних методи створення багатшарового зображення та його окремих шарів.

Це дуже поширена у сучасному кінематографі та на телебаченні технологія Хромакей (Chromakey) та ручне створення масок за допомогою ротоскопінга (Rotoscoping).

В основі технології Хромакей (від англ. Chroma key, буквально «кольоровий ключ») лежить зйомка актора чи групи людей на зеленому або синьому тлі. На етапі обробки зображення цей колір буде обраний за ключ та вирізаний. Тобто за певним кольором буде створена маска, яка залишить все, що знімалося у кадрі на цьому тлі. Далі тло буде замінено: замість однокольорового задника другим шаром підставиться інше зображення. Це може бути певний інтер'єр чи пейзаж, відзняті в іншому місці, або штучно створене за допомогою комп'ютерної графіки віртуальне середовище. Ця технологія досить часто застосовувалась у кінематографі ще до появи телевізійних і цифрових технологій такими методами комбінованих зйомок, як «ріпроекція» та «фронтпроекція», а також «блукаюча маска». Вони створювали подібний ефект «вирізання» людини чи, наприклад, автомобіля та переміщення їх на інше тло.

Більш складним, але й одночасно універсальним є метод ротоскопінгу. Так само як і в технології Хромакей основна задача ротоскопінгу – створення маски для певного об'єкта, а саме для того, щоб вирізати, перемістити чи видалити цей об'єкт з кадру. Але в цьому разі це виключно покадрове обмальовування об'єктів вже на реально відзнятому відео. Композер (спеціаліст з композитингу) повинен вручну, кадр за кадром, створювати та переміщувати маску за потрібним об'єктом. На відміну від інших технологій, це дуже складна та копітка робота, яка зазвичай застосовується тоді, коли виникає потреба працювати вже з відзнятим матеріалом, що фільмувався без урахування потреб у вирізання певних об'єктів чи тла.

Існує велика кількість напрямів застосування композитингу в кіно і на телебаченні. Умовно їх можна поділити на такі групи: чистка кадру від зайвих елементів та об'єктів, розширення та зміна декорацій, узгодження рухів камери та віртуальних об'єктів, клонування персонажів, додавання певних атмосферних та природних явищ, технологія захоплення рухів та ін.

Одним із найпоширеніших методів створення композитного зображення є заміна та розширення декорацій (Set Extension), робота зі зміною тла у кадрі та епізоді. Фактично цей метод дає змогу набагато простіше і значно дешевше створити штучне середовище, в якому розвиватимуться події фільму, ніж знімати ці епізоди в реальному

приміщенні чи будувати декорації. Тому в сучасному фільмовиробництві студії дедалі частіше застосовують композитинг та комп'ютерну графіку при створенні різноманітних кадрів, що має бути враховано під час зйомок фільмів. Ці комбіновані кадри з застосуванням композитингу на базі спецефектів та графіки виглядають так, що глядачеві здається, наче все, що він бачить на екрані, знято класичним способом без застосування постобробки. Наприклад, знімається сцена, де герої в кадрі йдуть вулицею. Насправді реально знімаються лише актори та частина масовки, а місто на тлі, будинки, машини та інші перехожі фільмуються окремо або ж створюються штучно. Для прикладу: сцена з фільму «Великий Гетсбі» (реж. Б. Лурман), в якій герої виходять з машини і йдуть нічною вулицею. Насправді, вся сцена знімалась у павільйоні, а актори та кілька реальних машин розміщувались у зеленій студії. Під час обробки матеріалу, зелене тло було вирізано, а замість нього з'явилася вулиця часів першої половини ХХ століття із пошкваленим рухом автомобілів, перехожих та інших віртуальних елементів.

Розширення декорацій часто використовується не лише для одного кадру, а й для цілого епізоду. Наприклад, за сценарієм, подія відбувається в пустелі, для цього знімається серія кадрів з акторами в павільйоні з невеликою кількістю піску на передньому плані. І вже на стадії постобробки до цих кадрів домальовуються тло, небо та інші елементи пейзажу. За допомогою таких прийомів творчій групі вдається отримати епічні великомасштабні кадри. Для цього відзнятий кадр з акторами (наприклад, на повний зріст на зеленому тлі) можна зменшити в кілька разів та помістити як окремий шар на тло. В результаті люди в фінальному кадрі виглядатимуть маленькими посеред величного пейзажу. Таким чином, у сучасному кіновиробництві знімаються цілі фільми, де події відбуваються в джунглях, пустелях чи снігах, не виходячи з кінопавільйону. Наприклад, у фільмі «Потойбічне» (реж. К. Іствуд) події, які присвячені трагічній катастрофі під час цунамі в Індійському океані в 2004 році, насправді відзняті в павільйонних декораціях, басейні та просто на Хромакеї.

Досить популярною у сучасному кіно є методика чистки кадру від зайвих елементів та об'єктів за допомогою програм для композитингу на етапі постпродакшену. Яскравим прикладом можуть слугувати кадри з фантастичних та казкових фільмів, в яких персонажі літають, зависають у повітрі або стрибають на великі відстані. Для цього використовують спеціальні підвіси, на яких

акторів підіймають у повітря, а потім ці триси «замальовуються». Цей процес може бути дуже складним, оскільки у відзнятому кадрі немає фонові ділянки за тросами і її треба створити вручну. Якщо сцена знімалась на зеленому чи синьому тлі, то це не є проблемою, але якщо тло було реальне, то відповідно тло потрібно створювати шляхом покадрового копіювання ділянок зображення із сусідніх ділянок кадру. Така технологія була застосована у фільмі «Райські птахи» (реж. Р. Балаян), в якому акторів у повітря піднімали на тросах два крани. Зйомка проводилась оператором із застосуванням постійно рухомої кінокамери, дистанційно керованої і встановленої на 21-метровому крані «Фільмотехнік». Положення акторів і тло постійно змінювалися. На стадії постпродакшену зображення з плівки переводилось у цифрове і покадровим методом оброблялося.

Також ця технологія може стати потрібною в разі потрапляння в кадр зайвих елементів. Наприклад, під час зйомки на вулиці міста в композицію вписується рекламна вивіска на будівлі, якої в кадрі бути не повинно. Під час комп'ютерної корекції кадру її можуть видалити, домалювавши частину будівлі. Для кадру, відзнятого статичною камерою, це нескладне виправлення (оскільки сама вивіска також статична). Але під час динамічної зйомки в просторі, особливо коли об'єкт, який потрібно видалити, рухається у кадрі, – завдання стає дедалі складнішим.

Схожою є технологія Варпінгу (від англ. *Warping* – викривлення), за якою зображення розтягується або деформується за певними алгоритмами, після чого «прив'язується» до потрібного об'єкта в кадрі. Така технологія потрібна, коли треба розмістити надпис чи логотип на певній поверхні в кадрі. Для прикладу можна уявити кадр, в якому знята проїжджаюча машина з чистим білим кузовом, на який треба розмістити рекламний логотип. Для цього заготовлений малюнок трансформується, враховуючи ракурс і точку зйомки, під яким була відзнята машина, а потім накладається як окремий шар зображення. Композеру потрібно вручну перемістити шар зображення з логотипом, відстежуючи рух автомобіля в кадрі.

Технологія прив'язування шару одного зображення до іншого в композитингу називається *Motion Tracking* або *Match Moving*. Вона відповідає за відстеження тривимірної траєкторії руху камери і розташування об'єктів у кадрі. Після отримання інформації про рух камери, в просторі з'являється можливість створити віртуальну камеру в програмі для 3D графіки, яка буде точно

відтворювати роботу реальної камери, якою б знімався реальний кадр. Потім, з урахуванням руху віртуальної камери, в кадр можна помістити будь-який графічний об'єкт, який відобразатиметься у кадрі так, ніби він і справді перебував у кадрі під час зйомки. Фактично це допомагає узгодити переміщення камери з віртуальними декораціями так, щоб глядач не помітив, що середовище в якому розгортаються події фільму, – штучне.

Наприклад, потрібно, щоб камера об'їхала навколо актора, який стоїть посеред засніженого пейзажу. Для створення такого кадру потрібне спеціальне обладнання, що фіксує рух камери відносно міток у павільйоні. Коли камера робить об'їзд навколо актора на зеленому тлі, програма записує траєкторію руху камери у просторі. Потім до віртуального зображення, що має стати фоновим засніженим пейзажем, додається траєкторія руху, і вже віртуальна камера в точності повторює таку кругову панораму. Коли обидва кадри поєднуються, справляється враження, що це єдиний справжній рух, відзнятий на натурі. Сьогодні технологія *Motion Tracking* широко використовується на телебаченні при створенні віртуальних зображень у спеціально обладнаній студії чи павільйоні.

Також до цієї ж технології належить можливість розміщення віртуального 3D об'єкта в реальному кадрі. Наприклад, коли мультиплікаційний персонаж з'являється у реальній акторській сцені і взаємодіє з людьми.

Своєю чергою, відстеження руху лежить в основі ще більш потужної технології в сфері комп'ютерної графіки та композитингу, що називається *Motion capture* і перекладається як «захоплення руху». Ця техніка дає змогу за допомогою спеціальних камер і сенсорів записувати рух акторів, а потім передавати цей рух різним намальованим персонажам. Для створення кадрів таким чином зовсім не потрібна реальна зйомка, натомість використовуються кілька камер-сенсорів, розташованих під різними кутами до актора, які знімають переміщення в просторі маркерів та міток розміщених на тілі рухомого актора. Після чого обчислюються координати кожного маркера в певні моменти часу з урахуванням даних про положення кожної камери.

Напрями використання технології захоплення рухів найрізноманітніші. Передусім за допомогою цієї технології створюються анімаційні фільми, але в останні роки її дедалі частіше використовують і в ігровому кінематографі, коли за допомогою захопленого руху камери можна поєднати відзняте відеозображення з 3D ефектами та 3D персонажами.

На відміну від класичної анімації, Motion capture допомагає досягти реалізму рухів персонажа. Існують певні особливості руху людей (наприклад, перенесення центру ваги, амортизація після стрибка), які дуже трудомісткі в реалізації для художників-мультиплікаторів, а за допомогою Motion capture вони фіксуються як і всі інші прості рухи.

Ця технологія є незамінною для створення міміки намальованих персонажів, коли актор, який озвучує певний персонаж, одразу ж стає моделлю, на основі якої цей персонаж і буде створений. Для цього маркери розміщаються по усьому обличчі актора і датчики фіксують найнезначніший рух м'язів обличчя, створюючи при цьому надзвичайно точну копію міміки та артикуляції актора.

Найяскравіший приклад використання захоплення руху і міміки акторів ми знаходимо в фільмі «Аватар», де поєднується використання технологій Motion Tracking та Motion capture. Під час зйомок майже усіх епізодів фільму костюми та обличчя акторів були покриті великою кількістю маркерів. При цьому одні камери фіксували переміщення акторів у просторі, а інші, закріплені на їх головах, знімали обличчя акторів і передавали найбільш тонкі виявлення емоцій та міміку.

Взагалі під час створення фільму «Аватар» вперше застосовувалась велика кількість нових систем та технологій для отримання захопленого зображення. Режисер Джеймс Кемерон побудував спеціальний павільйон під назвою «The Volume», поєднавши звичайний кінопавільйон і motion capture студію. Павільйон складався зі 120-ти камер одночасного захоплення дії з усіх кутів і сторін, розміщених на прямокутній каркасній «фермі» розміром 21 на 12 метрів. На відміну від попередніх систем захоплення руху, де цифрове тло додавали після того, як були захоплені рухи акторів, нова віртуальна студія Кемерона давала можливість відстежувати з монітора, як віртуальні копії акторів взаємодіють з реальними декораціями, а також із намальованим середовищем в режимі реального часу. Отримані в результаті дані миттєво накладалися на віртуальну сцену, і за допомогою спеціального пристрою – дисплею Simulcam, режисер міг вільно переміщатись по знімальному майданчику, вибираючи найкращі ракурси та точки зйомки у віртуальному середовищі, оскільки він одразу бачив, який саме вигляд матиме сцена<sup>3</sup>. Режисер міг регулювати і управляти сценами так само, як і під час звичайних зйомок з акторами, але, навіть тому як актори зіграли сцену, режисер міг створювати потрібні йому ракурси вже після зйомок.

Вклад «Аватару» у розвиток спецефектів у світовому фільмовиробництві важко переоцінити. І хоча він був далеко не першим фільмом, в якому використовувались технології Motion tracking та Motion capture, але з моменту успіху цього фільму був започаткований новий спосіб і технологія у створенні ігрових та особливо анімаційних фільмів.

Ще одним напрямом застосування композитингу є так зване «клонування», або примноження об'єктів, коли той самий елемент (це можуть бути відзняті на зеленому тлі актор чи віртуальний 3D об'єкт) розмножується кілька разів і створює цілу групу. Ця технологія надзвичайно популярна для створення натовпу. Для цього за допомогою Хромакею знімається група з кількох людей (або кожен актор окремо), яка виконує певні рухи та дії. Потім ця група розмножується та розміщається по площі кадру у вигляді окремих блоків. За допомогою кольорокорекції та відеофільтрів кожний блок трохи видозмінюється щоб не бути схожим на інший, після чого обираються різні фази рухів акторів. Завдяки цьому у глядача справляється враження, що він бачить кілька десятків зовсім різних людей, які утворюють натовп. Таким чином можна відзняти п'ять-шість акторів, які зображатимуть футбольних фанатів, розфарбувати одяг у різні кольори та, поєднавши їх у блоки, рівномірно «розмістити» по віртуальній декорації стадіону. Якщо подібний кадр буде коротким чи слугуватиме тлом для основної дії, глядач не помітить, що величезний натовп насправді є повторюванням тих самих людей у різних фазах їх руху.

Одним із перших фільмів, де активно застосовувалась така технологія, була історична драма «Троя» (реж. В. Петерсен, 2004 рік). Замість використання величезної масовки, що повинна була б зображати багатотисячну античну армію, в кадрі знімалася група з кількох десятків акторів, яку потім розмножували, і після незначних видозмін вони об'єднувались вже у велику армію.

Сьогодні цей вид композитингу дає змогу кіностудіям значно зекономити бюджет на зйомках масових, епічних чи батальних сценах, не використовуючи великий людський ресурс як масовку й замінивши натовп кількома «розмноженими» статистами. Звісно, ця ж технологія може бути застосована не лише щодо людей в кадрі, а до будь-яких реальних чи штучно намальованих об'єктів у кадрі.

Для того щоб створене за допомогою композитингу зображення видавалося реалістичнішим, до об'єднаних шарів зображення потрібно додати певні групи ефектів. Одна з таких груп створюватиме різноманітні атмосферні явища:



туман, дощ, сніг, дим, вогонь і т.д. Всі ці явища також додаються до фінального зображення окремим шаром. Для цього часто використовують спеціальні генератори частинок (Particle System). Це технологія масової візуалізації подібних об'єктів, які сформують з дрібних частинок більш великомасштабні тіла, що не мають чітких геометричних кордонів. «Математично кожна частка являє собою матеріальну точку з заданими параметрами (призначеними атрибутами – швидкістю, кольором, орієнтацією в просторі, кутовою швидкістю і т. д.). Під час роботи програми, що моделює частинки, кожна частинка змінює свій стан за певним єдиним алгоритмом»<sup>4</sup>. Створивши групу таких частинок та помістивши їх на зображення як окремий шар, можна отримати досить натуральний на вигляд ефект.

Для створення спеціальних ефектів або для реалістичного об'єднання різних шарів у єдине зображення використовують також пошарову кольорокорекцію, яка хоч прямо й не стосується композитингу, але має багато спільного за принципом обробки зображення. Подібна складна кольорокорекція, або як її часто називають «грейдинг» (від англ. color grading), дає можливість застосовувати її не до всього зображення по всій площі кадру, а вносити корекцію лише для певних частин зображення, використовуючи те саме маскування. Проте деякі колористи вважають, що термін «кольорокорекція» стосується більше процесу усунення недоліків та спотворень кольорового зображення, тоді як процес «грейдингу» – це все-таки створення узагальненого візуального стилю кольорового зображення фільму в цілому.

За приклад можна привести відомий ефект «Плезентвіль», названий на честь однойменного фільму, в якому він використовувався як основний прийом. Суть ефекту полягає в тому, що все зображення в кадрі чорно-біле, окрім певного об'єкта чи персонажа. Добитися подібного можливо за допомогою маскування зображення, коли на один шар (який виступає в ролі тла) накладається ефект чорно-білого зображення, а на інший – кольоровий ефект<sup>5</sup>. За тим самим принципом застосовується популярне в останній час покадрове розфарбування чорно-білих фільмів у кольорову версію.

Хоч які б методи композитингу застосовувались у фільмі чи його епізоді, на етапі знімального періоду творча група повинна чітко розуміти, як виглядатиме кожен кадр після всіх стадій корекцій та трансформацій. Наприклад, оператор-постановник має створити єдине світ-

лове вирішення акторської сцени та фінального кадру. Якщо в кадрі, який стане фоновим для фінальної об'єднаної сцени, сонце розташоване праворуч і відповідно до цього падають усі тіні, а в кадрі, в якому знімається актор, ключове малююче освітлення падатиме зліва направо, тоді фінальний кадр матиме штучний і нереалістичний вигляд. Те саме стосується і вибору ракурсу та точки зйомки. Тому для початку роботи на етапі постпродакшену надзвичайно важливою є можливість превізуалізації – техніки моделювання сцени чи події до того, як вони реально відбудуться і будуть зняті. Перевага попередньої візуалізації полягає в тому, що вона «дає режисерові можливість експериментувати з різними мізансценами і творчими засобами, такими як освітлення, розміщення камери та її рух у просторі, без зайвих витрат при реальному виробництві»<sup>6</sup>.

Водночас перед оператором-постановником стоїть завдання – зняти кадр максимально «нейтрально», без застосування виразних операторських прийомів, контрастного чи ефектного освітлення і т.д., оскільки відзнятий кадр буде оброблятися на стадії постпродакшену. Подібний принцип значно обмежує операторський арсенал творчих можливостей, але відкриває для знімальної групи потенціал більших можливостей у редагуванні зображення вже на етапі постобробки.

Отже, підсумовуючи можливості та значення композитингу в сучасному кінематографі, можна зробити висновок, що це є один із найперспективніших напрямів створення зображення з застосуванням комп'ютерної графіки та спецефектів. Цей напрям містить багато різноманітних технік комбінування кількох зображень в єдине ціле. Як правило, глядачі, які дивляться фільм, навіть не уявляють, що зображення, яке вони бачать на екрані, значно відрізняється від того, що його відзняв оператор камерою, оскільки воно пройшло велику кількість етапів трансформації. Композитинг дає можливість не обмежуватись реальними зйомками на природі чи в павільйоні, а й суттєво видозмінювати декорації, створювати нову кіномову, знаходити нові, оригінальні способи вираження та впливу на глядача.

За допомогою прийомів композитингу творча група фільму «Райські птахи» отримала не лише надзвичайно цікаві кадри польотів у небесному просторі, а й, застосовуючи рір-екран та різноманітні маски, зробила зображення виразним, набула досвід роботи з сучасними технологіями.

<sup>1</sup> Керлоу А. В. Искусство 3D-анимации и спецэффектов / Айзек В. Керлоу. – М. : Вершина, 2004. – С. 399.

<sup>2</sup> Wright S. Compositing Visual Effects : Essentials for the Aspiring Artist / Steve Wright. – Focal Press, 2008. – P. 89.

<sup>3</sup> Шарапова А. Цифровое совершенство «Аватара» / А. Шарапова // Техника и технологии кино. – 2010. – 01 (27). – С. 23.

<sup>4</sup> Ильин Ю. Частицы в 3D графике: Particle Systems [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mir3d.ru/learning/1049/>

<sup>5</sup> Fisher B. Black & white in color / Bob Fisher // American Cinematographer – Nov. 1998. – P. 45.

<sup>6</sup> Ferster B. Idea Editing : Previsualization for Feature Films / Bill Ferster // POST Magazine. – April, 1998.

## ВПЛИВ АНТИМОНОПОЛЬНОГО ЗАКОНОДАВСТВА НА РОЗВИТОК АМЕРИКАНСЬКОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

*У статті розглянуто вплив антимонопольного Акту Шермана на розвиток американського кіновиробництва. Антимонопольне законодавство та його належне застосування сприяло спочатку створенню американської студійної системи, а потім відкрило дорогу іншим молодим кінематографістам США, які надали другого подиху американському кіно на початку 1970 років.*

**Ключові слова:** *Акт Шермана, Патентна кінокомпанія, Трест Едісона, справа Парамаунта, антимонопольне законодавство.*

*В статье рассматривается влияние антимонопольного Акта Шермана на развитие американского кинопроизводства. Антимонопольное законодательство сначала способствовало возникновению американской студийной системы, а затем открыло путь другим молодым кинематографистам США, давшим второе дыхание американскому кино в начале 1970 годов.*

**Ключевые слова:** *Акт Шермана, Патентная кинокомпания, Трест Эдисона, дело Парамаунта, антимонопольное законодательство.*

*The article studies influence of the Sherman's Anti-Trust Act on the development of the American cinema. The anti-monopoly legislation and its implementation have first influenced creation of the US studio system, and then opened door to the young cinematographers, who revived the American cinema in the beginning of the 1970s.*

**Keywords:** *Sherman Act, Patent company, Edison Trust, Paramount Case, Anti-monopoly legislation.*

В українському суспільстві давно є актуальним дискурс щодо необхідності антимонопольних заходів. Так, ще на зорі незалежності України було затверджено Антимонопольний комітет і низку антимонопольних ініціатив. Основним завданням Антимонопольного комітету України є здійснення державного контролю за дотриманням законодавства про захист економічної конкуренції, запобігання, виявлення і припинення порушень законодавства про захист економічної конкуренції; контроль за концентрацією та узгодженими діями суб'єктів господарювання; контроль за регулюванням цін (тарифів) на товари, що виробляються (реалізуються) суб'єктами природних монополій; сприяння розвитку добросовісної конкуренції та методичне забезпечення застосування законодавства про захист економічної конкуренції.

«У порівнянні з цивільним чи кримінальним законодавством, історія яких налічує тисячоліття, законодавство про захист економічної конкуренції дуже молоде. Проте у сучасному світі законо-

давче встановлення правил конкуренції – один з найважливіших важелів впливу на економіку. Сьогодні ні в кого не виникає сумніву, що конкуренція – двигун економіки. Саме вільне змагання підприємців з метою набуття за рахунок власних досягнень переваг над іншими створює низку важливих умов успішного поступу суспільства. У соціально-політичній сфері наслідками вільної конкуренції є підвищення загального добробуту як основи добробуту й свободи кожного члена суспільства, свобода вибору кожним економічної і, відповідно, суспільної влади в окремих осіб або груп осіб», – пояснює Антимонопольний комітет необхідність свого існування<sup>1</sup>.

Зазвичай, коли йдеться про монополії, пересічний читач уявляє собі величезні газові або нафтові компанії, авіаперевізників, медіаімперії тощо. І далеко не всі обізнані з тим, що на початку 20 століття одна з найважливіших монополій у Сполучених штатах Америки панувала в царині кінематографа. А виникнення Голлівуду збігаєть-

ся із застосуванням антимонопольного законодавства, що відіграло величезну роль у наданні кіноіндустрії, яка сьогодні є важливим двигуном американської економіки, її сучасного вигляду.

«Офіційними» винахідниками кіно у Сполучених Штатах Америки вважаються Томас Едісон та його асистент Вільям Діксон. Власне, всіма технічними розробками займався багатьма забутий інженер Діксон, а Едісон узяв на себе бізнес-складову процесу. За словами історика кіно Ніла Геблера<sup>2</sup>, Едісон «безжалюбно змагався за право приписати собі той чи інший винахід, незалежно від того, мав він відношення до його створення чи ні». Наприклад, у 1895 році Едісон купує права на *Фенатоскоп*, новий пристрій для проектування фільмів. Компанія швидко перейменовує його у *Вітаскоп* та запатентує як винахід Едісона. Досить скоро інші компанії починають виходити на ринок зі своїми пристроями для проектування. Для того аби запобігти конкуренції, Едісон починає патентувати всю продукцію, що має відношення до кіновиробництва.

У 1890-х роках Едісон володіє майже усіма «кінопатентами». Єдине, чого він не міг запатентувати, була кіноплівка, винайдена Істманом Кодакком, але й тут Едісон не розгубився. Він запатентував перфорації. А у 1908 році підписав договір із дев'яткою своїх основних конкурентів і створив разом із ними *Патентну кінокомпанію* (Motion Picture Patent Company), також відому як *Трест Едісона*. Трест стає фактичним монополістом на кіноринку США, тоді ще обмеженому Атлантичним узбережжям, і починає брати відсоток за використання як кінокамер, так і кінопроекторів.

Для посилення позицій *Трест* підписує договір з *Кодаком* щодо використання його плівки. Відтепер жодний продюсер, який не отримав ліцензії, не має права використовувати плівку. Ті фірми, що увійшли до *Тресту* і виплачували Едісонові певний відсоток, могли спокійно працювати, інші ж потрапляли не лише під судовий тиск, а й наражалися на суто гангстерські напади, коли в маленьких незалежних студіях трошилася апаратура, знищувалася плівка та калічилися співробітники.

*Трест* також впливав і на стилістику фільмів. Наприклад, фільм міг продовжуватися 20 хвилин максимум (тобто складатися з 2 частин) лише тому, що керівництву *Тресту* здавалося, що глядач не зможе витримати довших фільмів. *Трест* також заборонив ставити імена акторів у титрах, побоюючись, що це спричиниться до вимагання вищих зарплат.

Перевага великих компаній здавалася незаперечною, як у виробничому, так і художньому планах. Едісон будує в Бронкс-парку величезну кіностудію, де безперервно працюють декілька знімальних груп.

Що ж роблять незалежні кінокомпанії, як вони протистоять цій могутній кіномонополії? Частина з них просто залишає східне узбережжя Атлантичного океану заради узбережжя західного, тихої й необжитої Каліфорнії. Втім, у Нью-Йорку та Чикаго залишається ряд незалежних від Едісона продюсерів (скажімо, Карл Леммле), яких зовсім не влаштовує такий стан речей. Вони подають на Едісона в суд.

Ще у 1890 році у США було прийнято *Акт Шермана*, перший американський антимонопольний закон. Друга половина дев'ятого століття, час, коли почав працювати Едісон, була часом винаходів. Між 1870-м та 1910 роками у Сполучених Штатах було зареєстровано близько мільйона патентів. Бізнес розквітав і розвивався шаленими темпами. Розвивалися телефон, телеграф, залізниця. Паралельно з кінематографом набирало обертів і машинобудівництво. Компанії зростали просто на очах. В промисловості країни почали з'являтися такі могутні корпорації як *Standard Oil* Д. Рокфеллера, *American Tobacco*, *American Sugar* та інші, які почали душити малий та середній бізнес, унеможливаючи вільну конкуренцію.

Стає зрозумілим, що новий індустріальний порядок вимагає змін у політичній системі, котра просто не встигає за таким шаленим стрибком бізнесу. У зв'язку із ситуацією, що ставала дедалі загрозливішою, федеральний уряд США приймає *Антимонопольний акт Шермана* (Sherman Anti-Trust Act). Це – перша спроба заборонити трести (фактичний еквівалент монополії на той час).

Закон було названо за іменем сенатора з Огайо, Джона Шермана. Він був головою фінансового комітету сенату та міністром фінансів за президентства Ратерфорда Хейса. На той час кілька штатів уже прийняли схожі закони, але їх дія була лімітована кордонами штатів та не поширювалася на рівень федеральний, тобто на всю країну. *Акт Шермана* брав за основу конституційну можливість Сенату регулювати комерцію між штатами, і його дія просувалася вже на всю країну. Сенат проголосував за закон 8 квітня 1890 року. Президент Бенджамін Гаррісон підписав акт уже 2 липня 1890 року.

*Акт Шермана* надавав право Федеральному уряду США розпускати трести. Будь яке угрупо-

вання «у формі тресту, що перешкоджало вільній торгівлі між штатами або країнами»<sup>3</sup> оголошувалося нелегальним. Ініціатори таких угруповань засуджувалися до року ув'язнення та виплати 5 000 американських доларів штрафу<sup>4</sup>. Компанії, що зазнали фінансових збитків внаслідок діяльності трестів, могли подавати до федерального суду на відшкодування збитків у трикратному розмірі. Метою *Акту* було збереження конкуренції на американському ринку. Разом із тим закон дозволяв існувати «натуральним монополіям». Один із авторів закону, сенатор Джордж Гоар, пояснив це так<sup>5</sup>: «[людина], яка через свої здібності та розум <...> змогла здобути цілий ринок тому що ніхто більше не був на це спроможним, не може вважатися монополістом». Водночас цей «натуральний» монополіст не повинен був перешкоджати іншим вийти на ринок.

Взагалі варто навести визначення монополії, що її дала Тимчасова національна економічна комісія, створена президентом Теодором Рузвельтом вже наступного століття, під час Великої депресії кінця 1920 років: «Монополія, це – результат формальних угод і секретних домовленостей, централізації, системи фінансової участі і переплетення директоратів, безжальне використання окремими компаніями особливо значних фінансових ресурсів і особливої міці на ринках, результат нерівного представництва інтересів різних компаній перед законодавчими і адміністративними органами і судами; результат витіснення конкурентів з ринку, позбавлення їх сировини та інвестиційних фондів, застосування системи обмежувальних контрактів і дискримінація в цінах; результат примусу, залякування і насильства».<sup>6</sup>

Найперші спроби використання антимонопольного законодавства не можна назвати вдалими. Перші десять років корпораціям вдавалося це законодавство успішно обминати. У царині кіно суди взагалі відмовлялися виносити вироки на користь незалежних. Однак кількість незалежних від *Патентної компанії* продюсерів невпинно зростає. У 1912 році їх кількість вже дорівнює кількості продюсерів *Патентної компанії*. Цього самого року у справу втручається уряд.

У серпні 1912 року, Департамент юстиції США починає, нарешті, серйозно розглядати антимонопольні позови проти *Патентної компанії*. Втім, *Трест* і так би втратив свою владу й силу, оскільки того ж року добігає кінця строк дії низки патентів, якими він володів. Змінюються й смаки широкої публіки. Едісон, як вже згадувалося, був переконаним у тому, що глядач прагне дивитися

короткі фільми, котрі складаються лише з однієї, максимум двох, частин (10 та 20 хвилин відповідно). Глядач же вже доріс до тривалішого кіноперегляду. Першим це зрозумів Адольф Цукор, який привіз із Європи «Королеву Єлизавету» (1912), що складалася з чотирьох частин (53 хвилини), а «закріпив» успіх Девід Гріффіт своїм трьохгодинним «Народженням нації» (1915). До речі, з *Байографу*, однієї з компаній, яка входила до *Тресту*, Едісон пішов саме через те, що йому не дозволяли знімати довгі фільми.

Отже, у 1915 році, через три роки після початку розгляду справи, Окружний суд штату Пенсільванія оголошує, що *Патентна компанія* порушує §1 *Акту Шермана*<sup>7</sup>. За рішенням суду, дії *Тресту* були «більшими, ніж потрібно для захисту патентів або монополії, яка з ними разом створилася». У 1918 році *Патентну компанію* було офіційно розпущено. Це дозволило таким продюсерам, як Вільям Фокс, Карл Леммле, Джесс Ласкі та Луїс Майєр, які були лише невеликими незалежними бізнесменами за існування *Тресту*, вийти на ширший діапазон та дати друге дихання тим фірмам, що складуть невдовзі основу могутньої імперії Голлівуду.

Американська кінематографічна система, що народиться в 1920-ті роки, мала такий вигляд. Ринком керувала так звана *Велика вісімка*, що складалася з п'яти компаній-«мейджорів» (*Парамаунт, Уорнер Бразерс, РКО, Фокс ХХ, МГМ/Лоев*) та трьох компаній-«майнорів» (*Юніверсал, Юнайтед Артистс, Коламбія*). Три останніх займалися виробництвом і прокатом, не володіючи при цьому мережею кінотеатрів. 5 «Мейджорів» охоплювали всі три етапи кінобізнесу: виробництво, прокат і демонстрацію. В кінотеатрах, що належали п'ятірці, гарантовано показували картини їх власного виробництва. Виробництво включало в себе як постановку дорогих бойовиків, так і малобюджетні стрічки категорії «Б», які також приносили прибуток у позаконкурентному середовищі. І запорукою такої рівноваги була власність кінотеатрів.

За ствердженнями американських істориків кіно Крістін Томпсен та Девіда Бордвелла, між компаніями, що «правили ринком» фактично не існувало конкуренції. Кожна компанія знімала фільми в окремому жанрі. Так, *Юніверсал* «спеціалізувався» – на фільмах жахів, а *Уорнер Бразерс* знімав гангстерські картини. Окрім цього, компанії обмінювалися кінопрограмами. Така система ставила в несправедливе становище невеликі незалежні кінотеатри, які не мали можливості купу-

вати постановочні фільми за участі знаменитих зірок, котрі приносили б гарантований прибуток.

На заваді придбанню фільмів стояла і система блок-букінгу. Кінотеатри були змушені купувати (або брати в оренду) не один фільм, який вони хотіли, а цілу серію картин – як високоякісні бойовики з відомими зірками, так і фільми категорії «Б», і документальні стрічки, і навіть короткий метр. Ситуація погіршувалася тим, що кінотеатр навіть не завжди бачив, що він купував. Така практика називалася «сліпою покупкою».

Наступне зіткнення між світом кіно та анти-трестовим законодавством відбулося всього через три роки. Найцікавішим є те, що тепер під монополні позови потрапили ті компанії, які кількома роками раніше самі боролися проти монополій. Отже, у 1921 році Федеральна торгова комісія звинуватила компанію *Феймос-Плейєрс-Ласкі* (ФПЛ) у нелегальному обмеженні торгівлі на кіноринку. За ствердженням Торгової комісії, ФПЛ мала безпрецедентний доступ до всіх трьох стадій кінобізнесу: виробництва, дистрибуції та демонстрації, створюючи таким чином повністю закритий, вертикальний цикл виробництва.

ФПЛ було звинувачено у блок-букінгу та спробі монополізувати кіновиробництво на національному рівні. За висновком Торгової комісії, *Феймос-Плейєрс-Ласкі* була найбільшим власником кінотеатрів у світі. І правда, у 1920 році, в середньому понад 6 000 кінотеатрів у США, тобто третина від загальної кількості американських кінотеатрів, показували виключно фільми, що їх розповсюджував ФПЛ. У 1927 році суд постановить, що ФПЛ мусить припинити займатися блок-букінгом та купувати кінотеатри.

Слід зауважити, що більшість публіки навіть не звернула на уваги на цю справу. Вся увага була спрямована на появу звуку в кіно. Едісон розвивав ідею звуку починаючи з 1898 року, і вже у 1913 він розробив *Кінетофон*: звукову систему для кіно. Однак на тому етапі мова німого кіно вже була досить розвиненою. Вже почав замислюватися про повний метраж Гріффіт, вже успішно розвивалася кар'єра коміків Роско Арбакла та Мак Сеннета. Публіка в різних країнах прекрасно розуміла інтернаціональну мову німого кіно. Тож продюсери відмовилися від впровадження дорогої та нікому не потрібної, з їх точки зору, системи звуку, боячись також втратити неанглоговні ринки.

Але у 1926 році невелика компанія *Уорнер Бразерс*, що мріяла вирости до вертикально інтегрованої компанії, бере на себе ризик і випускає фільм «Дон Жуан» із записаним акомпанемен-

том Нью-Йоркського філармонічного оркестру. Наступного року виходить «Співак джазу», в якому відомий співак Ел Джонсон сказав одну-єдину фразу: «Стривайте, ви ще нічого не чули». Фільм моментально став хітом, і починаючи з 1928 року кінотеатри по всій країні почали встановлювати звукові системи.

Прихід нових технологій відкрив нові можливості для конкуренції. Разом із тим свобода, яку приніс звук, та відчай від *Великої депресії* кінця 1920-х років змусили продюсерів відійти від попередніх спроб дотримуватися певних моральних установ заради більших зборів. Компанії стали випускати набагато відкритіші картини.

Ще у 1922 році під пресингом уряду та релігійних організацій, кіновиробники об'єдналися та створили *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Об'єднання очолив колишній міністр зв'язку Вільям Хейс. У спробі запобігти цензурі на державному рівні, MPPDA випускає список із 11 порад щодо того, «що не можна робити і з чим треба бути обережним». Цей список, дотримання якого тоді ще не було обов'язковим, переросте у 1934 році в набагато довший, детальніший та суворіший *Виробничий код кінокартин*, або просто *Кодекс Хейса*<sup>8</sup>. Кодекс торкався майже кожного аспекту сценарію, акторської гри, костюмів тощо. Продюсери, які входили у MPPDA погоджуються дотримуватися вимог Кодексу. В протилежному разі на них чекав штраф у 25 000 доларів<sup>9</sup>.

До доленосного рішення по справі *Парамаунта* у 1948 році, 95% фільмів пройде через MPPDA, роблячи її новою монополією на американському кіноринку. П'ять мейджорів контролюватимуть усього 16% від загальної кількості кінотеатрів, але водночас вони контролювали переважну кількість так званих кінотеатрів «першого екрана». «Контролю над цими кінотеатрами було досить, щоби забезпечити щонайменше дві третини зборів, що їх одержували в містах із населенням понад 250 тисяч мешканців. Отже, монополізація кіновиробництва була повною. Вона охоплювала цілий цикл, починаючи із задуму сценарію і завершуючи демонстрацією фільму в кінотеатрі»<sup>10</sup> – описував тогочасну ситуацію на кіноринку історик кіно Жорж Садуль.

Окрім цього, починаючи з 1934 року MPPDA налагоджує тісні та продуктивні відносини з Анти-трестовим відділом Генеральної прокуратури США. Генпрокуратура видає низку рішень на користь MPPDA. Власники невеликих кінотеатрів подають позови в суд проти великих мереж, ко-

ристує існуванням антитрестового законодавства. Незалежні бізнесмени стверджують, що великі мережі кінотеатрів, котрі належать «мейджорам», мають можливість отримувати кращі фільми, ліпші контракти, та й узагалі мають кращі відносини з дистриб'юторами. Але суди їх, як правило, не слухають (фактично, повторюється ситуація початку століття!). Читаємо, наприклад, в одному з рішень 1934 року: «Кінотеатр, що вступає у конкуренцію з мережею кінотеатрів, і справді знаходиться у менш вигідному становищі. Втім антитрестовий *Акт Шермана* не має вирішувати такі питання»<sup>11</sup>.

У певному сенсі таке поблажливе ставлення до великих студій пояснювалося економічною кризою, викликану Великою депресією 1929 року. Кіноіндустрії тоді вдалося довести, що блок-букінг був просто необхідним для того, аби залишитися на плаву в часи найпотужнішого економічного спаду.

Навіть юридичний журнал 1938 року, який проаналізував антитрестові судові випадки, що мали вплив на дистрибуцію в кіно, робить такий висновок з ситуації в кіновиробництві: «Сьогодні монополії у царині дистрибуції фільмів не існує. Єдині натяки на монополію можна побачити у спробах контролю над базовими патентами. Напевне, антимонопольні закони стримали та продовжують стримувати створення будь-якої монополії у сфері дистрибуції фільмів»<sup>12</sup>.

Незважаючи на таку ідеалістичну подачу, того ж таки 1938 року Федеральна комісія з торгівлі зацікавилася Голлівудом. Антимонопольний підрозділ Міністерства юстиції, відштовхуючись від *Антитрестового акту Шермана*, подає в суд на п'ятьох голлівудських «Мейджорів». Ця справа стане відомою як справа *Уряду Сполучених Штатів Америки проти Парамант*. Уряд стверджує, що завдяки володінню кінотеатрами, компанії монополізували перші покази найкращих фільмів, що приносили найбільші прибутки; підписуючи довготривалі контракти з зірками, студії монополізували найкращі таланти; а нав'язування виконання *Кодексу Хейса* було дискримінацією незалежних продюсерів.

1940 року судова справа опинилася у Федеральному суді, але через два тижні її було відкликано. Уряд та студійні адвокати підписали між собою згоду сторін, за якою студії залишали за собою право володіти кінотеатрами, а блок-букінг було обмежено п'ятьма картинами (до того компанія могла продати в одному блоку від 13 до 104 картин – кількість, що дорівнювала річній програмі).

Незадоволення такою згодою підштовхнуло незалежних тогочасних продюсерів, серед яких були Чарлі Чаплін, Волт Дісней, Семюел Голдвін, Девід Селзнік, Мері Пікфорд та Орсон Велс, створити *Спілку незалежних кінопродюсерів*. Мері Пікфорд сказала у своєму інтерв'ю для журналу *Variety*: «Нині *Велика п'ятірка* є одночасно і конгресом, і Верховним судом. Вони не лише встановлювали правила, вони ще й стежили за їх виконанням, отож незалежний продюсер не мав ані найменшого права голосу. Якщо ми вже дотримуємося правил, то ми хотіли би принаймні мати право голосу та вплив на адміністрування»<sup>13</sup>. Зусилля, докладені *Спілкою*, змусили уряд повернутися до цієї антитрестової справи восени 1945 року.

У вирішальному 1948 році справа *Сполучених Штатів Америки проти Парамант* дійшла до Верховного суду. 3 травня 1948 року Верховний суд видав постанову<sup>14</sup>, в якій звинуватив голлівудські студії у порушенні антитрестового законодавства. За вироком студії мусили припинити займатися блок-букінгом. Відтепер кожний фільм мав продаватися індивідуально. Також студіям було заборонено мати у власності кінотеатри. Іншими словами, суд розвів процеси виробництва і показу, через що ця справа стала відомою як «справа про розлучення».

Метою антитрестового законодавства завжди було загальне покращення ринкових умов для покупців через збільшення конкуренції та виробництва, поліпшення якості і зниження цін на продукт. Таким чином, можна із впевненістю стверджувати, що вирок, винесений судом у справі проти *Парамант*, привів до результату діаметрально протилежного потрібному. У 1960 році в США закрилося 5 000 кінотеатрів, різко зменшилася кількість знятих кінокартин, а ціни на квитки підстрибнули вгору. З часом кінотеатри ще й зменшать розмір своїх екранів, водночас збільшуючи кількість місць для перегляду. Почали розвиватися кінотеатри для машин, які могли вмістити до 2 500 машин на один сеанс.

У 1930-х кожна студія виробляла в середньому по шістьдесят картин, і загалом ця цифра дорівнювала 750 картинам на рік. У 1950-х рр. ця цифра знизилась до 300 і невпинно продовжувала падати. Кінотеатри вже не розподілялися між собою на «першоекранні» та «другоекранні», а ціни на вхідні квитки всюди стали однаковими. У 1967 році 75% фільмів, що виходили на екрани, не окупалися.

Розмежування виробництва та демонстрації кінострічок забрало у продюсерів гарантова-

ні доходи від демонстрації. Студії змушені були переглянути свій підхід до зйомок. Відтепер вони набагато ретельніше добирають репертуар, намагаючись знімати лише видатних зірок у великих постановках для того, аби таке поєднання приносило гарантований глядацький успіх і касу. Це призводить до того, що фільмів знімають дедалі менше: від 400 картин у 1951 році, до 160 у 1961-му. Студії беруть на себе менше ризику і не дозволяють собі великих інновацій. Водночас продюсери згадують про знахідки попередніх років: *Сінераму*, *Сінемаскоп* та фільми у ЗД. Вони розвивають колір та широкий екран.

Утім, розвиток телебачення все одно призводить до додаткового зменшення відвідуваності кінотеатрів: у 1948 році кінотеатри відвідує приблизно 3352 мільйона глядачів, у 1958 році – 1011 мільйон, а у 1967 – всього 553 мільйони.

У спробі повернути глядача продюсери починають знімати фільми, орієнтуючись на різні вікові категорії. Якщо до 1950-х фільми були в основному орієнтованими на сімейний перегляд, то тепер, за словами американських дослідників Бордвелла та Томаса, дедалі частіше з'являються фільми для дітей, підлітків або дорослих. Наприклад, Дісней починає знімати низькобюджетні фільми для дітей, які збиратимуть великі каси.

Водночас американські продюсери починають активно працювати за кордоном. У 1961 році було поставлено дев'яносто фільмів на студіях Рима, Лондона й Мадрида – там, де знімати було значно дешевше, ніж у Голлівуді. Америка починає імпортувати багато європейських фільмів. На це було кілька причин. По-перше, багато європейських урядів обмежило після війни кількість грошей, яку іноземні фірми могли вивозити за кордон. А оскільки американські фільми заповнили європейський пововоєнний ринок, то продюсери не мали іншого виходу, ніж інвестувати свій прибуток у купівлю європейського кіновиробництва.

Імпорт недорогих європейських стрічок надав можливість заповнити нішу маленьким американським кінотеатрам, які не мали можливості купувати дорогі американські блокбастери. І ось ці кінотеатри починають показувати інше, європейське, кіно. «Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні, «Діти райка» Марселя Карне та «Викрадачі велосипедів» Вітторіо де Сіка одними з перших прийдуть на американські кіноекрани. За ними з'являться британські фільми, а з послабленням цензури до Америки докотиться і французька *Нова хвиля*. Кінотеатри акцентуватимуть на елітарності та мистецтві. Ці фільми не показу-

ватимуть по телебаченню, отже жодної конкуренції такі кінотеатри не матимуть. Відповідно у середині 1960-х років по країні функціонують понад 600 «мистецьких» кінотеатрів, котрі будуть розташовані переважно в університетських містечках.

Також після того, як антимонопольне законодавство вивело фірми-мейджори з неконкурентного поля і змусило їх виборювати своє місце під сонцем, почав активно розвиватися інститут *незалежних* фірм, тобто таких, котрі, за визначенням, не були вертикально інтегрованими. Зірки та режисери також почали створювати свої власні фірми, внаслідок чого їх кількість зросла. До Другої світової війни незалежних продюсерів в Америці було дуже мало. Тільки між у 1945 та 1946 роками їх кількість зростає з 40 до 70, а у 1957 році ця цифра вже дорівнює 165-ти<sup>15</sup>.

У більшості своїй *незалежні* фірми перебирають на себе зйомки малобюджетних картин – тих, від яких тепер відмовилися великі компанії. Наприклад, відомий продюсер Роджер Корман зніме свій перший фільм «Монстри з морського дна» (1954) для *Американських міжнародних кінокартин* (АМК) за 12 000 доларів. У 1960-му він зніме три чорних комедії за два тижні та 100 000 доларів бюджету, тоді як голлівудська постановка коштує на той час в середньому один мільйон.

АМК та інші схожі кінокомпанії мали лімітовані бюджети і дуже ефективні маркетингові стратегії. АМК часто, перед початком зйомок, мала лише назву фільму, плакат та рекламну компанію. І тільки після того, як публіка виказувала зацікавленість усім переліченим, в АМК сідали писати сценарій для фільму. *Незалежні* рекламували свої фільми по телебаченню, випускали їх влітку (до того цей сезон вважався низьким) та зробили з «драйв-інів» кінотеатри «першого екрана». Незабаром ці практики переберуть *мейджори*.

Зростання значущості незалежних продюсерів легко простежити через цифри. У 1949 році *незалежні* випускали 20% відсотків фільмів на американському ринку. Менш ніж за десятиріччя, у 1957 році, вони вже випускають 58% фільмів на ринку.

Ще одним результатом закону «про розлучення» було те, що він дуже обмежив можливість застосовувати цензуру через Адміністрацію виробничого коду. Мейджори використовували кодекс Хейса для того, аби заборонити вхід до індустрії багатьом новим картинам. Закон «про розлучення» змусив мейджорів втратити свою силу і Кодекс довелося переглянути. В 1960-х вийшло кілька важливих фільмів, таких як «Лихвар» та



«Елфі» – без печатки Кодексу, а багато інших хоча й мали печатку, та вочевидь не відповідали нормам Кодексу. Стало очевидним, що цей документ став не лише неефективним, а й почав породжувати цікавість щодо тих фільмів, які він відхиляв. Кодекс поступово вмер.

Таким чином, можна зі впевненістю стверджувати, що саме антимонопольне законодавство почало пробивати міцну броню студійної системи і відкрило дорогу іншим молодим кінематографістам США, які і дадуть другий подих американському кіно на початку сімдесятих років минулого століття.

<sup>1</sup> Антимонопольний комітет України. Офіційний веб портал. – Режим доступу: <http://www.amc.gov.ua/amku/control/main/uk/publish/article/84926>

<sup>2</sup> Геблер Н. Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд/ Нил Геблер. – М. : Искусство кино, 1999. – № 8, август. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/1999/08/n8-article22>

<sup>3</sup> Federal Trade Commission. The Antitrust Laws. – Режим доступу <https://www.ftc.gov/tips-advice/competition-guidance/guide-antitrust-laws/antitrust-laws>

<sup>4</sup> За цінами 2014 року це є еквівалентом 143 000 доларів <http://www.davemanuel.com/inflation-calculator.php>

<sup>5</sup> Hovenkamp Н. The Monopolization Offense// Herbert Hovenkamp. – Ohio State Law Journal. – Vol 61 (2000). – Режим доступу: <http://moritzlaw.osu.edu/students/groups/oslj/files/2012/03/61.3.hovenkamp.pdf>

<sup>6</sup> Цит. За Мерсийон А. Кино и монополии в США// Анри Мерсийон. – М. : Ин. Лит., 1956. – С. 280.

<sup>7</sup> Whitman W. Anti-Trust Cases Affecting the Distribution of Motion Pictures/ William F. Whitman. – Fordham Law Review. – 1938. – Volume 7. – Issue 2. – Article 3. – Режим доступу: <http://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=flr>

<sup>8</sup> Кодекс производства кинофильмов 1930 года «Кодекс Хейса». – Сеанс. – №37/38. – Режим доступу: [http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/hays\\_code/](http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/hays_code/)

<sup>9</sup> Еквівалент 438,596.49 доларів на сьогодні

<sup>10</sup> Садуль Ж. – Всеобщая история кино / Жорж Садуль. – М. : Искусство, 1963. – С. 213.

<sup>11</sup> Gil Alexandra. Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry / Alexandra Gil. – NYU Journal of Law and Liberty. – Режим доступу: [http://www.law.nyu.edu/sites/default/files/ECM\\_PRO\\_060965.pdf](http://www.law.nyu.edu/sites/default/files/ECM_PRO_060965.pdf)

<sup>12</sup> Whitman W. Anti-Trust Cases Affecting the Distribution of Motion Pictures / William F. Whitman. – Fordham Law Review. – 1938. – Volume 7. – Issue 2. – Article 3. – Режим доступу: <http://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=flr>

<sup>13</sup> Gil Alexandra. Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry / Alexandra Gil. – NYU Journal of Law and Liberty. – Режим доступу: [http://www.law.nyu.edu/sites/default/files/ECM\\_PRO\\_060965.pdf](http://www.law.nyu.edu/sites/default/files/ECM_PRO_060965.pdf)

<sup>14</sup> United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948) – The Complete Text of the Decision in the Paramount Antitrust Case. – Режим доступу: [http://www.cobbles.com/simpp\\_archive/paramountdoc\\_1948supreme.htm](http://www.cobbles.com/simpp_archive/paramountdoc_1948supreme.htm)

<sup>15</sup> Conant Michael. Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis. Impact of Paramount Decrees/ Michael Conant. – University of California Press, 1960. – P. 112. – Режим доступу: <https://archive.org/stream/antitrustinmotio00mich#page/112/mode/2up>

## ТЕНДЕНЦІЯ ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПОГЛЯДИ НАУКОВЦІВ

*У статті розглянуто погляди вітчизняних дослідників на тенденцію транснаціонального в сучасному українському кінематографі, а також праці зарубіжних науковців з огляду на глобалізаційні процеси, що відбуваються в національних фільмовиробництвах.*

**Ключові слова:** український кінематограф, транснаціональне, глобалізація, культурна експансія.

*В статье рассмотрены ключевые взгляды отечественных исследователей на тенденцию транснационального в современном украинском кинематографе, а также работы зарубежных учёных относительно глобализационных процессов, которые происходят в национальных фильмопроизводствах.*

**Ключевые слова:** украинский кинематограф, транснациональное, глобализация, культурная экспансия.

*The article examines the views of key domestic researchers in transnational trend in contemporary Ukrainian cinema and foreign scientists' works in view of the globalization processes in national filmmakings.*

**Keywords:** Ukrainian cinema, transnational, globalization, cultural expansion.

Про сьогоденний стан вітчизняного кіно чимало йдеться в працях українських кінознавців. Насамперед, це теми, котрі охоплюють проблеми фінансування, кіноосвіти та факту малокартиння, тим паче браку якісного, а головне – українського кіно. Обговорюваною сьогодні є і проблема національної ідентифікації українського кінематографа, якій українська кінознавець Л. С. Новікова присвятила окрему працю (Український кінематограф і процеси національної ідентифікації, К., 2012). Однак цікавим залишається і діаметральний вектор цього питання, а саме – транснаціональне або глобалізаційне в українському кінематографі. Ця тема мало і досить поверхово висвітлювалася в українській кінознавчій думці. Але сьогодні вона є досить актуальною, адже через вільний доступ глобалізаційних віянь до різних сфер вітчизняного життя, а іноді неспроможність через низку обставин створити власну продукцію, український кінематограф дедалі більше починає йти за транснаціональними, зокрема американськими, тенденціями та моделями функціонування фільмовиробництва.

Традиційно транснаціональне за своїм визначенням є світовим здобутком і має уніфікувати

спільні ознаки для кінематографів багатьох країн, однак ні для кого не секрет, що транслятором художніх стандартів є Голлівуд. Ця думка простежується і в праці українського кінознавця Л. І. Брюховецької «Національне і транснаціональне в сучасному кіно». Дослідниця акцентує увагу на українському кінематографі, але не оминає і поняття «транснаціонального», що виступає як потужний конкурент космополітичного кіно Голлівуду, яке діє на противагу національним кінематографам європейських країн і еманіпує свої стандарти.

Авторка наводить і причини такої уніфікації. Центром її стає техніка, що породжує кіно. За словами Брюховецької, «<...> техніка може слугувати й засиллю одноманітних стандартизованих, розрекламованих спецефектів, як це маємо в комерційному кіно, а може творити зображення високої мистецької вартості, що завойовували прихильність і визнання у світових масштабах»<sup>1</sup>.

Іншу причину уніфікації та національного знеособлення кіно дослідниця вбачає у фінансовій потужності кіногалузі Сполучених Штатів, що «забезпечує експансію американського кіно у світі, яка десь з 1980-х років набрала масштабів культурного імперіалізму»<sup>2</sup>.

Проте в статті Л. І. Брюховецької зазначається, що художня творчість притаманна справжньому кіномитцеві будь-якої країни, і, безперечно, це також є однією з найхарактерніших ознак транснаціонального. Так, дослідниця вважає, що творчість Параджанова якраз і є чи не найвиразнішим проявом транснаціонального в кіно, оскільки цей, як він казав про себе, «вірменин, народжений у Тбілісі, що сидів у тюрмі за український націоналізм», зумів надзвичайно глибоко досягнути ментальності українців, вірмен, грузинів у своїх творах<sup>3</sup>.

У своїй іншій праці «Війна культур чи загроза асиміляції?» Л. І. Брюховецька стосовно експансії екранних мистецтв висловлюється так: «Якщо культура якогось народу у своєму розвитку буде постійно зважати на культуру іншого народу, а споживачі культури переконуються, що той народ створив більш вартісну культуру, то вони, без сумніву, приймуть останню. Іншими словами, другий народ асимілює перший <...>»<sup>4</sup>. Авторка, безперечно, такою визначає телевізійну еру, де принципом інтеграції є експансія сильнішого, що поставила під загрозу існування культури більшості народів світу, які через економічне становище не можуть здійснювати експансію і, що гірше, не можуть захищатися від експансії іноземної<sup>5</sup>.

Проблеми впливу іноземного кінопродукту на вітчизняне кінематографічне середовище торкався український дослідник і кінорежисер В. В. Ілляшенко. Він стверджує, що Україна повністю здалась у полон іноземному мистецтву<sup>6</sup>. Америка, за його словами, нас проковтнула, тобто відбулась «американізація українського кіно». Хоча дослідник бачить у цьому як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, глядач познайомився зі світом і побачив рівень іншої культури, а кіновиробники отримали можливість перейняти досвід у справжніх професіоналів та придбати обладнання високої якості<sup>7</sup>. З іншого боку, на думку Ілляшенка, окремі прояви американського духу чужі Україні, а жорстокість, насильство, сексуальна відвертість, розбещеність, вульгарність, що містяться в американських стрічках – не на користь збагаченню українського духовного ринку<sup>8</sup>.

Тому факту, що транснаціональність у кінематографі, а з нею і глобалізація, являють собою не що інше, як американізацію, зокрема голлівудизацію, знаходимо підтвердження у працях багатьох політологів і кінознавців, не лише вітчизняних, а й закордонних. Так, на думку дослідниці В. В. Лубської, те, що сьогодні називають глобалізацією, може бути визначено як вестернізація, або амери-

канізація. Американці запропонували світу власне бачення глобалізації. Вони вважали, що цей процес повинен засновуватися на американських ідеалах свободи і непорушній вірі в оптимальний характер ринкового урегулювання<sup>9</sup>. Однак слід зауважити, що така позиція серед науковців не є одностайною – взяти хоча б гіперглобалістів, які не ототожнюють глобалізацію з американізацією. Проте більшість культурологів поділяють думку, що «культурній» глобалізації заважає односпрямованість глобалізаційних процесів.

Звісно, багато наукових праць заторкують проблеми засилля американських кінофільмів у вітчизняних кінотеатрах та на телебаченні, адже це є однією з основних тенденцій сучасного розвитку української кіноіндустрії, причиною чого є брак вітчизняних фільмів і значно дорожчі їх бюджети порівняно з імпортом. Та нас більше цікавить не проблема активного проникнення готового продукту в український кінопростір, а поступове втілення транснаціональних стандартів кіновиробництва у процес створення українського сучасного кіно.

Підтвердження думки про вплив Заходу та США на український кінематограф знаходимо в праці українського кінознавця М. О. Юдова «Синктеризм продюсерства і сучасний вітчизняний ринок кіномистецтва», де автор зазначає, що «<...> вітчизняний ринок являє собою досить невіддале сліпе копіювання американського чи європейського стандартів художньої архітектоники фільмів»<sup>10</sup>.

До уваги слід взяти розгляд тенденцій розвитку кінематографа незалежної України дослідницею І. Б. Зубавіною, яка, торкаючись проблеми омасовлення культури, зауважує, що у боротьбі за рентабельність кінотеатри зазвичай надають перевагу комерційно успішним картинам, переважно американського виробництва, до того ж не завжди найвищого гатунку. При цьому авторка наголошує на нашій більшій наближеності до «універсуму європейської культури, ніж до американської (з характерним домінуванням ідей «здолання» та «надбання»)»<sup>11</sup>. Це, за її словами, відбувається й тому, що американське кіно має інший від нашого, а саме екстравертний вектор орієнтації культурного поля, з чим дослідниця порівнює загальну експансію самого американського кінематографа у боротьбі за ринки збуту.

Питання впливу американізації на український кінематограф торкалась одеська політолог К. О. Данилишина. Однак дослідниця у застосуванні політологічного підходу робить лише по-

верховий аналіз здебільшого вестернізації сучасного телебачення та інформаційного простору України. За словами К. О. Данилишиної, США за допомогою «масової культури» намагається впливати не лише на країни третього світу, а й на достатньо високорозвинуті країни<sup>12</sup>. Разом з цим авторка наводить приклади американської культурної експансії в австралійській, французькій та азійській кінематографі, а також говорить про наслідки цього явища, які у більшості випадків є несприятливими для кінематографів країн-об'єктів глобалізації, а також їх громадян.

Дотичними до теми транснаціональності в українському кінематографі є наукові розвідки вітчизняної дослідниці з міжнародних відносин В. В. Лубської<sup>13</sup>, яка, окрім розгляду питання співвідношення глобалізації окреслила загальні риси західної експансії на терени культурно-політичного життя України, а також показала, яким чином трансформується українське суспільство під впливом західнізму, наводячи позитивні і негативні наслідки цього процесу. Дослідниця доводить, що Україна виступає об'єктом, а не суб'єктом вестернізації, а також говорить про експансію в культурній та інформаційній сфері України. Однак праця, маючи політологічний характер, не зачіпає теми трансформації кінематографа, а лише висвітлює ці процеси у телевізійній площині.

Проблему вестернізації ЗМК та інформаційної сфери діяльності вивчають також такі українські вчені, як Н. Голядкін, В. Горбатенко, К. Сіриньок-Долгарьова та Р. Харріс.

На жаль, тема транснаціональних втілень в українському кінематографі недостатньо піднімалася вітчизняними науковцями, проте серед наших східних сусідів проблема американізації кінематографа, культури та суспільства є більш розкритою.

Особливо слід виокремити праці провідного російського дослідника галузі соціології кіно М. І. Жабського, присвячені актуальним проблемам соціального функціонування російського кінематографа в умовах ринку та процесу вестернізації кіновиробництва Росії в цілому. Дослідження науковця є цікавими для нас, адже показовими стають явища, що відбуваються в країні з близьким до нашого за ментальністю кінематографом, що мають спільне минуле, а обидві країни також виступають об'єктами глобалізаційних процесів.

М. І. Жабський у своїх працях торкається питання вливання американської кінопродукції у тодішній радянський кінематограф, що охоплював не лише Росію, а й інші країни Союзу.

Науковець зазначає, що «широким фронтом йде частково свідоме, частково несвідоме запозичення у Заходу, передовсім у США, готової кінопродукції, зразків соціально-функціональної орієнтації кіновидовища, естетичних моделей тощо, адже Голлівуд та американська теле-, кіно-, шоу-індустрія – це основні джерела уявлень про американську культуру»<sup>14</sup>.

У своїх працях дослідник досить часто висловлює думку, що національне походження фільму – питання третьорядної значущості. Головна річ, за словами Жабського, «не в тому, чиї фільми дивляться глядачі, а в тому, яка їхня якість. Разом з тим запозичене кіно в принципі неспроможне надати глядачеві психологічний захист, що його може повноцінно задовольнити лише розвинений національний кінематограф».

Однак, попри доволі ґрунтовне дослідження, М. І. Жабський не торкається питання експансії голлівудських стандартів у національний кінематограф, а дає огляд процесу вестернізації лише на прикладі експорту готового американського продукту у вітчизняний кінопрокат. Подібну тематику розглядали й такі російські дослідники в галузі соціології кіно, як К. Воробйова, І. Кокарев, Ю. Фохт-Бабушкін.

Експансію американського кіно вивчала авторитетна російська дослідниця, знову ж таки з позиції соціологічного аспекту, І. Полуехтова<sup>15</sup>, праця якої присвячена проблемі американської експансії кінця 80-х – початку 90-х років. Авторка показала не лише вплив американської культурної експансії на Росію, а й намагалася простежити цей процес у досвіді Західної Європи та країн, що розвиваються, а також торкнулася питання впровадження в соціокультурне середовище інших країн окремих елементів американської культури. Однак, досліджуючи вітчизняний кінематограф, І. Полуехтова вдається до аналізу лише американізованого кінорепертуару, не зачіпаючи структурної трансформації кіновиробництва.

З культурологічної позиції надається погляд на культурну експансію у працях російської дослідниці А. В. Трепакової. Науковець розкриває в них питання кінематографічного відображення національних американських цінностей і пропаганди їх та поведінкових стереотипів, а також намагається в цьому контексті зіставити національні культури, зокрема російську і американську. Дослідниця пояснює популярність кінопродукції США в інших країнах світу природним бажанням дізнатися більше про чужий світ та інший уклад життя. Іншим важливим фактором авторка вважає

видовищно-технічну сторону американських фільмів, що додає їм такої популярності.

Однак, за словами Трепакової, сьогодні через зміну розстановки сил у світі авторитет Америки починає падати, і тому, відчуваючи загрозу своїй диктатурі, американське суспільство з більшою силою намагається утвердитися в світі.

Порівнюючи кінематографічні відображення національних цінностей, А. Трепакова доходить висновку, що у Штатів можуть запозичуватись жанри кіно, зокрема вестерн і мюзикл, однак ідейний зміст буде відчутно іншим. «Наші кінозірки найчастіше сяють і працюють задля суспільного блага, а не заради себе. Наші герої завжди частина колективу, і саме так складається їхня доля. Американські герої живуть і працюють насамперед задля особистого успіху – етика особистого успіху найголовніша за все»<sup>16</sup>, – зазначає культуролог.

Цікаве дослідження у сфері американізації радянського і сучасного суспільства шляхом експорту голлівудської продукції провів російський науковець у галузі історії міжнародних відносин С. Полотовський. Політолог робить узагальнення історичних міждержавних відносин США і СРСР у галузі кіномистецтва та показує вплив Голлівуду не лише на духовну ситуацію в країні, а й на жанрове вирішення та ідеологічне наповнення російських фільмів. На думку дослідника, «досвід нічим не обмеженої взаємодії з голлівудським кінематографом, передусім виявив слабкі сторони вітчизняного кіновиробництва і підштовхнув продюсерів і режисерів до пошуку нових, а насправді добре відомих моделей кінопроцесу»<sup>17</sup>. У країні, за його твердженням, після короткого простою стали зніматися фільми за голлівудськими моделями, але без нехтування місцевими особливостями. Голлівудське кіно поставило в Росії певну планку, задало певний формат<sup>18</sup>.

Своє ставлення до культурної експансії С. Полотовський показує через цікавий приклад такого явища російської культури, як Олександр Пушкін, творчість якого починалася з наслідування французьких, англійських та німецьких романтиків, а в результаті призвела до створення самостійних творів, які стали основою сучасної культури Росії.

До розгляду кінематографічної експансії вдалася і російська дослідниця історії Є. Гаврилова. Науковець намагалася спробувати висвітлити проблему інтеграції американських художніх стандартів у російський кінематограф. За словами Гаврилової, «російські фільми поступово починають наповнюватися відсутністю здорового глузду, великою кількістю спецефектів і “постельних”

сцен, властивих, в основному, зарубіжній кінопродукції»<sup>19</sup>. Однак відсутність фактологічного матеріалу не дає змоги простежити процес експанізму кінематографа.

Проблеми синтезу національного і транснаціонального в кінематографі розглядав і російський дослідник Г. І. Кудряєв на прикладі американських картин відомого кінорежисера Андрія Кончаловського<sup>20</sup>. Автор у своїй праці стверджує, що на початку 1980-х років саме А. Кончаловський, практично першим після бурхливої хвилі російської еміграції 1910–1920-х років, робить спробу поєднати глибоко національний, «російський» дух своєї творчості з голлівудською технологією виробництва, орієнтованою на міжнародний ринок. У дослідженні науковець намагається проаналізувати унікальний у своєму роді кіноексперимент, розпочатий режисером.

Цікавими також у дослідженні означеної теми є праці російського мистецтвознавця і кінокритика А. Артюх<sup>21</sup>, яка досліджує Голлівуд і зауважує, що відмінною особливістю великих голлівудських конгломератів стало те, що вони цілковито засновані на мультинаціональному капіталі. Це вже, за словами дослідниці, не американські компанії, а продукти чистої глобалізації.

Однак слід зауважити, що багато російських праць цього напрямку часто мають ідеологізований характер, адже тривалий час американське кіно розглядалось переважно як частина буржуазної «масової культури», як засіб поширення і пропаганди буржуазних цінностей та способу життя.

До теми транснаціональності в національному кінематографі зверталися не лише російські науковці, а й дослідники інших країн, скажімо, Республіки Кореї, американізацію якої вивчав Л. Ч. Кин, Китаю – праці Е. Хейгер та Р. Джея, Канади – дослідження С. Моффетта. Низка праць присвячена впливу голлівудської індустрії на Індію, країни Європи, Африки та Латинської Америки.

Певну нішу у вивченні транснаціонального у кінематографі зайняли британські науковці. Однією з таких праць є дослідження Р. Сміта<sup>22</sup>, який надає нову парадигму для розуміння глобального впливу Голлівуду. Науковець комплексно дослідив неліцензійну адаптацію американської популярної культури, яка з'являється у вітчизняних кінематографах у всьому світі, а також простежив присвоєння та перетворення голлівудських мемів (так автор називає елементи культури або системи поведінки, які є наслідуваними від голлівудського кіно) у кіноіндустріях різних країн на власний національний лад.

Жанрову транснаціональність голлівудських жанрів вивчали такі британські вчені, як Ч. Веселз<sup>23</sup>, Р. Ленглі<sup>24</sup>, Т. Люка<sup>25</sup>. Ч. Веселз намагається у своїй праці показати, як західний жанр кінематографа стає значущим у світовому масштабі з погляду ключових питань ідентичності, політичної критики і уявлень про простір. Р. Ленглі осмислює глобальні прагнення блокбастера об'єднуватися з універсальністю середовища і таким чином функціонувати як ідеальний канал для викладу передбачуваної універсальності американської нації, заохочення і прозелітизму від імені американської першості, використовуючи америкратичні аргументи, щоб узаконити і нормалізувати гегемонію США. Т. Люка, в свою чергу, зробив серйозні дослідження, пов'язані з еволюцією західного жанру «вестерн» у міжнародному вимірі. Вчений вважає, що жанри, які мають західні корені, не визнають інновацій, вироблених за межами США щодо цих жанрів, навіть якщо вони зроблені за американською схемою. Також Т. Люка фокусує увагу на тому, що, попри використання національними кінематографами ключових елементів запозичених жанрів, все ж таки наявна певна відмінність, притаманна новоствореним жанрам, яку він визначає як «інше».

Щодо американського погляду на вищеописані процеси, – тут важко знайти дослідження, які б стосувалися впливу американського кіно на українське або проблеми його американізації, і це стосується не лише українського кінематографа. Взагалі серед американських дослідників не заведено розглядати процеси американізації або вестернізації з точки зору культурної експансії або культурного імперіалізму. Ці поняття застосовують здебільшого у контексті асиміляції іммігрантів в країні. Американський кінематограф розглядається не як засіб нав'язування світу своїх цінностей, а як безцінний приклад успішного розвитку кіномистецтва. Проте є й поодинокі винятки.

Проблеми впливу американського кінематографа на національне кіно інших країн торкались і такі дослідники, як М. Гленсі, А. Шобера, М. Франк, В. Роудометоф, – які вивчали цю тенденцію на прикладі британського, австрійського кінематографів та європейської культури в цілому. Вчені розглядають ці процеси в ретроспективі і при цьому говорять про кіно означених держав з точки зору об'єктів голлівудської експансії.

Американський філософ Г. Реднер у своїх працях зазначає, що сили глобалізації являють собою загрозу для природи та культури, які в численних різноманітних культурах світу страж-

дають від впливу гомогенізації глобальних медіа, що виявляється у пануванні техніки. Вчений вважає, що глобальна культура в основному проходить і продовжує американську масову культуру. Проте це не повинно сформувати помилковий висновок, що глобальна культура є справжньою американською культурою. За словами Реднера, «це – інший вид автентичної культури, але яка є сурогатом реальної культури»<sup>26</sup>. Згадуючи у своїх працях Східну Європу, дослідник говорить про те, що в ній після занепаду комунізму відбувається насадження американських цінностей популярної масової культури.

Американський дослідник К. Селлі<sup>27</sup>, вивчаючи питання децентралізації кінематографа, стверджує, що коли деякі фільми, зокрема голлівудські, набувають популярності, про що свідчить їх касовий успіх, вони стають зразком для національних виробництв. З'являється наслідувальний імпульс, що породжує імітацію успішної моделі кінотвору.

Дещо іншої думки дотримується американський дослідник Р. Пеллс, який вважає, що неправомірно взагалі говорити про американський «культурний імперіалізм», і пропонує розрізнити поняття американської та глобальної культури. На думку Пеллса, культурні зв'язки між Сполученими Штатами та світом є взаємними, тому США перебували і продовжують перебувати під впливом загальносвітових культурних тенденцій, глобальної культури і лише завдяки своїй соціокультурній специфіці «переупаковують» ці продукти і ретранслюють на весь світ<sup>28</sup>.

Тенденції транснаціонального хвилювали не лише науковців, а й кіномитців. Можна навести декілька прикладів, які, звісно, не можуть свідчити про всю кіномистецьку спільноту певної країни, але все ж таки демонструють особисте ставлення українського і російського режисерів та нині американського фінансиста в галузі кіноіндустрії до означеної проблеми, які є зовсім відмінними.

Так, режисер короткометражки «Піріг» Ю. Ковальов говорить, що «кіно має бути більше і головне – різного: різних країн, різних жанрів, форматів. Смак глядача потрібно виховувати, але не шляхом настанови, а надаючи йому можливість вибору»<sup>29</sup>. Ці слова відображають лояльне ставлення режисера до імпортованих фільмів, які, на його думку, все ж таки мають бути в репертуарі українських кінотеатрів і на телебаченні.

Російський режисер А. Кончаловський, який за сумісництвом є і американським режисером, вбачає в глобалізації знищення національної са-

мобутності. За його словами, «людство не стане кращим від помноження можливостей передачі інформації»<sup>30</sup>. Не хештуючи американськими технологіями у своїх фільмах, невдовзі режисер зізнавався, що розачарувався в американському кінематографі й віддає перевагу вітчизняному.

У свою чергу голлівудський фінансист українського походження П. Борисів, який сьогодні публікується в українських наукових вісниках стосовно сучасного стану кінематографа, вважає, що українське кіно не матиме шансу на успіх, поки не почне орієнтуватися на світовий ринок. Найпростішим шляхом до цього він вважає переорієнтацію з російського ринку на американський. «Америка на сьогоднішній день найрозвиненіша країна у сфері кіноіндустрії. Проте в Україні не вистачає політичної волі усвідомити потребу власного шляху в розвитку держави, і його складової – кіно і медіа, як власного голосу спілкування зі світом»<sup>31</sup>, – відзначає Петро Борисів.

Звісно, американська культура чинить неосяжний вплив на культури інших націй, в тому числі і на кінематограф, однак українське кіно переймає деякі традиції й від інших кіновиробництв, наприклад, європейських. Проблема розвитку європейського кінематографа присвячено чимало праць, в тому числі й таких українських дослідників, як О. С. Мусієнко, І. Зубавіна, Л. Брюховецька та інші, але разом із цим є невелика кількість праць вітчизняних науковців, в яких досліджується власне українське кіно в європейському контексті, а саме – наукові розвідки таких вчених, як Л. Брюховецька, С. Слепак, В. Бакальчук, О. Литвиненко тощо. Розгляд цієї проблематики обумовлений тим, що українське кіно, зокрема короткометражне, розраховано на фестивальний показ, і тому кіномитці намагаються пристосувати свої стрічки для європейського глядача, послуговуючись при цьому французькими, німецькими, італійськими, данськими, польськими канонами фільмовиробництва. Водночас європейське кіно зарекомендувало себе як зразок якісної кінопродукції, що є значним джерелом досвіду для вітчизняних кінематографістів. Зрозуміло, що кінематографи європейських країн мають великий вплив на розвиток української кіноіндустрії, проте цей вплив сьогодні все ж таки поступається голлівудському і є менш вираженим.

Розглядаючи наукові праці, що висвітлюють тенденцію транснаціонального в сучасному українському кінематографі, можна дійти висновку, що вітчизняна наукова спадщина доволі консервативна у цьому питанні і не на свою користь

контрастує зі швидким завоюванням іноземними, особливо американськими, тенденціями культурного надбання країни. Невеликий прошарок становлять закордонні дослідження проблеми транснаціонального у кінематографі та культурах світу, що є допоміжним при дослідженні цієї теми, тому, виходячи з цього, можна сказати, що кінознавство потребує залучення наукових кадрів і ретельного вивчення означеної проблеми.

<sup>1</sup> Брюховецька Л. І. Національне і транснаціональне у світовому кіно / Л. І. Брюховецька // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури. – 2007. – Т. 62. – С. 61–66.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Брюховецька Л. І. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження / Л. І. Брюховецька // Наук. зап. НаУКМА. – К., 2008. – Т. 75 : Теорія та історія культури. – С. 77–84.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва / В. Ілляшенко. – К. : Вид-во «ВІК», 2004. – С. 361–374.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Лубська В. В. Глобалізація та вестернізація : взаємозв'язок, взаємозалежність, незалежність чи тотожність понять? [Електронний ресурс] / В. В. Лубська. – Режим доступу: <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/le/123456789/58856/15Lubska.pdf?sequence=1>.

<sup>10</sup> Юдов М. О. Синкретизм продюсерства і сучасний вітчизняний ринок кіномистецтва / М. О. Юдов // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / ДАКККіМ. – К., 2009. – Вип. 15. – С. 92.

<sup>11</sup> Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – С. 126.

<sup>12</sup> Данилишина Е. А. Проблема впливу американської масової культури на мирову культуру: на прикладі кіно і телебачення / Е. А. Данилишина // Вісник Одеського національного університету. – 12/2007. – Т. 12. – Вип. 14 : Соціологія і політичні науки. – С. 127.

<sup>13</sup> Лубська В. В. Вестернізація як форма культурно-політичної експансії та засоби протидії їй в Україні : дис. ... канд. політ. наук : 23.00.03 / В. В. Лубська. – НАН України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. – К., 2013. – 156 с.

<sup>14</sup> Жабський М. І. Вестернізація кінематографа: опыт и уроки истории / М. І. Жабський // Социологические исследования. – 1996. – № 2. – С. 29.

<sup>15</sup> Полуэхтова И. А. Американское кино как средство культурной экспансии : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / И. А. Полуэхтова. – М., 1993. – 161 с.

<sup>16</sup> Трепакова А. В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи : книга для чтения по курсу «Культурология» / А. В. Трепакова. – М. : КДУ, 2007. – С. 14.

<sup>17</sup> Полотовский С. А. Влияние современного голливудского кино на духовную ситуацию в России : межкультурные связи в контексте международных отношений : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.15 / С. А. Полотовский. – СПб., 2006. – С. 42–43 с.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Гаврилова Е. В. Американизация кинематографа как проблема современного российского искусства / Е. В. Гаврилова : Socio-economic, sociopolitical and sociocultural development of regions : mater. of the IV Int. scientific conf. (October 25–26, 2014) / Vedecko-vydavatel'ske centrum «Sociosfera-CZ». – Prague, 2014. – P. 145.

<sup>20</sup> Кудряев Г. И. Проблема синтеза национального и транснационального в американских картинах А. Кончаловского / Г. И. Кудряев // Вестник ВГИК. – 2015. – №2 (24). – С. 52–61.

<sup>21</sup> Артюх А. Время конгломератов : Последствия глобализации американской [Электронный ресурс] / Анжелика Артюх // Искусство кино. – 2010. – № 3. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2010/03/n3-article13>

<sup>22</sup> Smith R. The Hollywood meme : transnational appropriation of U.S. film and television / Robert Smith. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014. – 198 p.

<sup>23</sup> Wessels Ch. Once upon a time outside the west : rethinking the western in global contexts / Chelsea Wessels. – St Andrews : University of St Andrews, 2014. – 112.

<sup>24</sup> Langley R. Ameritocracy: Hollywood blockbusters and the universalisation of American values / Richard Langley. – Birmingham : University of Birmingham, 2012. – 155 p.

<sup>25</sup> Luca T. Rethinking the western genre's evolutionary model : hybridity, transculturation and national European cinemas / T. de Luca. – Broughton : Lee University of Leeds, 2012. – 556 p.

<sup>26</sup> Redner H. Conserving cultures : technology, globalization, and the future of local cultures / Redner Harry. – Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2004 – P. 36.

<sup>27</sup> Celli C. National identity in global cinema : how movies explain the world / Carlo Celli. – N-Y. : Palgrave Macmillan, 2011. – 180 p.

<sup>28</sup> Pells R. Modernist America : art, music, movies, and the globalization of American culture / Richard Pells. – New Haven : CT: Yale University Press, 2011. – 496 p.

<sup>29</sup> Сидрушкина О. Украинские кинорежиссеры о себе и о кино [Электронный ресурс] / Ольга Сидорушкина // Афиша Одессы. – Текст. і граф. дані. – Одесса. : Афиша Одессы, 2012. – Режим доступа: <http://afisha.od.ua/kino/6042-ukrainskie-kinorejiseri-o-sebe-i-o-kino.html>

<sup>30</sup> Косыгин С. Андрей КОНЧАЛОВСКИЙ: Америка – первая жертва глобализации / [Электронный ресурс] / С. Косыгин // Русское поле. – Текст. і граф. дані. – М. : Project «Moloko», 2004. – Режим доступа: <http://moloko.ruspole.info/node/853>

<sup>31</sup> Ведерникова І. Українському кіно радять орієнтуватися на Америку [Електронний ресурс] / І. Ведерникова // Дзеркало тижня. – Текст. і граф. дані. – К. : Дзеркало тижня, 2007. – Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ukrayinskomu\\_ki-no\\_radyat\\_orientuvatisya\\_na\\_ameriku.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ukrayinskomu_ki-no_radyat_orientuvatisya_na_ameriku.html)



# Культурологія



## КОНСТРУКТИВІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

*У статті розглянуто характерні ознаки українського конструктивізму – мистецької течії, наявної у 20-х роках ХХ століття. Конструктивізм отримав своєрідне звучання на українському ґрунті. В статті подано деякі особливості, що знайшли вияв тільки в українській поезії конструктивістського напрямку. Таким чином, можна зробити висновки також і про своєрідність та самобутність українського конструктивізму як мистецького явища загалом.*

**Ключові слова:** конструктивізм, авангардизм, мистецтво, українська література, українська поезія.

*В статье рассматриваются характерные черты украинского конструктивизма – течения в искусстве, которое имело место в 20-х годах ХХ века. Конструктивизм, возникший в Украине, имел свои особенности. В статье рассмотрены эти характерные черты украинского конструктивизма, которые проявились в украинской поэзии конструктивистского направления. Также можно говорить о своеобразии и самобытности украинского конструктивизма как яркого явления искусства вообще.*

**Ключевые слова:** конструктивизм, авангардизм, искусство, украинская литература, украинская поэзия.

*The article is about Ukrainian Constructivism. Constructivism was the way in the art. It originated and developed in 1920's. Ukrainian Constructivism have had original specific. The article told about characteristic of Ukrainian Literature Constructivism in poetry. So we can talk about particularity of all Ukrainian Constructivism as interesting and identity of cultural phenomenon.*

**Keywords:** Constructivism, the art, the avant-garde art, Ukrainian literature, Ukrainian poetry.

Конструктивізм як мистецький напрям знайшов вияв насамперед в українській літературі. Тут він теоретично визначений і навіть певним чином офіційно визнаний. Говорячи про конструктивізм в українській літературі, слід одразу розуміти його проєкцію загалом на культурні процеси і відповідно на інші мистецтва. Прояв конструктивізму як мистецької течії в українській літературі спричиняється, зокрема, тим, що література, як мистецтво максимально чутливе до культурних трансформацій та мистецтво інтелектуальне, формувало базові засади подальшого загальнокультурного поступу.

Діячі української літератури не виокремлювали себе із загальнокультурного процесу, залишаючись у ньому повноцінно і працюючи часто у багатьох галузях мистецтва. У цьому контексті важливо також і те, що саме з приходом українських літераторів у кіно почався процес становлення українського національного кінематографа. Крім

того, такі письменники, як М. Семенко, В. Поліщук, М. Хвильовий, займаючи провідні позиції у певних літературних напрямках чи угрупованнях, заявляли себе також і теоретиками мистецтва та теоретиками культури, висуваючи цілісні культурологічні теорії, у яких намагалися досягнути поточні культурні і мистецькі процеси та їх перспективи.

Цілісна картина про сутність і значення течії конструктивізму в українському мистецтві і культурі є, певним чином, недовершеною без розуміння місця конструктивістського напрямку в українському мистецтві серед інших напрямів. Отож слід зупинитися на українському авангардизмі 20-х років ХХ століття – як на потужному мистецькому русі, який включав у себе, зокрема, і течію конструктивізму, і течію футуризму. Варто звернути увагу, у цьому сенсі, на особливості українського авангардизму, що, зрозуміло, проєктуються на усі течії, котрі становлять сукупність цього культурного і мистецького явища.

## Шляхи українського авангардизму

Як зазначає відомий український літературознавець Григорій Вервес, у результаті праці низки наукових форумів учених країн Центральної і Південно-Східної Європи ще під кінець 60-х років ХХ століття був вироблений попередній системний погляд на авангардизм, який згодом доповнювався і шлифувався. Отже, за тією загальновизначеною концепцією, авангардизм включає в себе такі літературні явища: футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм (чи надреалізм), кубізм, імажинізм, поетизм, конструктивізм та інші. Авангардизм виник після символізму, імпресіонізму і неоромантизму як новий етап модерного мистецтва, і мав, принаймні на території Радянського Союзу, від італійського футуризму (1909 р.) три етапи свого розвитку: до Першої світової війни і революції, в період міжвоєнного двадцятиріччя, період після Другої світової війни. Однак дослідник вбачає у рамках авангардизму лише три домінантні напрями: футуризм, сюрреалізм та експресіонізм. Інші течії вважає такими, що тяжіють до цих основних.

Г. Вервес критично оцінює невизначеність авангардизму як такого, вбачаючи низку ознак, притаманних йому. Це: нова концепція світу і культури ХХ ст.; докорінне оновлення мистецтв, зокрема, літератури, відповідно до розвитку сучасної цивілізації; розкріпачення особистості, що має, зрештою, стати рівною богам; політизація культури; ствердження науково-технічного прогресу; наступально-оптимістичний погляд на світ. «У своїх численних маніфестах, не позбавлених зарозумілості та бравади, “ячества”, мегаломанії, антиестетизму, навіть закликів до публічних скандалів – “геть сором”, “війна навулачки” (що було звичайним засобом епатації ненависного світу). – вони прагнули “в останній інстанції” розв’язати трансцендентальні громадські, етичні й мистецькі проблеми, зокрема й спираючись на здобутки науки (Бергсон, Гайдеггер, Ейнштейн, Борн та ін.)»<sup>1</sup>.

В свою чергу, письменниця та літературознавець С. Павличко, характеризуючи уже загальні особливості саме українського авангардизму в літературі на основі теоретичних робіт М. Семенка, його статей і виступів, доходить такого висновку: «...для авангардистського мислення властиве спрощення політичних, а також естетичних принципів, яким митець сліпо підкорюється. Заклик до нонконформізму, таким чином, стає фундаментом конформізму, декларована колись “відсутність принципів” – всеосяжним принципом»<sup>2</sup>. Певним чином, така ситуація спричинена тим, що «У спа-

док українському авангардові від попередників дісталися непереосмислений канон класиків, неподолана поетична й загалом літературна традиція, застарілі канони жанрів та самої мови. Тому бажання авангардистів – у цьому вони були єдині з неокласиками – змінити мову поезії є зрозумілим»<sup>3</sup>. Відмінність української мистецької та культурної практики від європейської, відповідно, якраз і полягає у відсутності можливості переосмислення канонів класиків та зосередженості на літературній традиції. За великим рахунком, це твердження слід проектувати загалом на усі мистецтва, не лише на літературну творчість.

Таким чином, провідним мистецьким і навіть загальнокультурним явищем став феномен деструкції, до якого безпосередньо у своїх теоретичних напрацюваннях, як до одного з базових положень, і звертається М. Семенко як представник футуризму. Отже здійснювана М. Семенком деструкція поширювалася не лише на попередню художню форму і традицію, а на культуру загалом з усіма її традиціями. Ідентичне завдання, за переконанням дослідниці, ставили перед собою і В. Поліщук та його послідовники. Хоча тут слід все ж таки відзначити особливе відчуження В. Поліщуком ролі традиції у культурному поступі. У своїй теорії конструктивного динамізму або спіралізму, він не заперечує визначального значення традиції у формуванні наступного мистецького та культурного періоду цивілізаційного розвитку. Зокрема, В. Поліщук стверджує: «...кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з іще раднішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповторну базу»<sup>4</sup>. Таким чином, заперечення і нищення не є остаточними і в повному сенсі слова «нищівними» у теорії конструктивіста, а лише новими витками спірального поступального руху, який неминуче мусить мати певну базу, що і є сукупністю традиції, котра у контексті теорії мусить залишатися непорушною. Сама система спірального цивілізаційного руху, що її обстоює дослідник, передбачає наявність традицій, їх базу щодо подальшого розвитку і надбудови. Традиційна база мислиться ним як фундамент поступу, і кожен наступний етап не руйнується, а використовується як нова основа для певного «відштовхування» до протилежного полюса витка спіралі. Отож не лише прадавня база важлива для дослідника – має значення кожен етап культурного поступу, як своєрідна нова база для подальшого відштовхування до нового полюса.

С. Павличко наголошує ще один важливий аспект поняття деструкції. «Дискурс деструкції поступово перейшов у дискурс насильства»<sup>5</sup>. Боротьба і революція, що були характерними ознаками часу, відбулися і у категоріях культури, або, як у М. Семенка, на рівні культурних стратегій. Там же, де наявні боротьба і революція, неминуче з'являється насильство. С. Павличко, таким чином, звертає увагу в тому числі і на мілітаристичне забарвлення самого поняття «авангард», яке має одним із значень воєнний термін, а також є терміном з політичної мови радикалізму. Саме тут дослідниця вбачає один з основних парадоксів авангарду. «Завжди і всюди заклик авангардистів до абсолютної свободи, до ламання всіх канонів, норм і форм поєднується з надзвичайним фанатизмом або з вимогою фанатизму у виконанні цього заклику. Ця амбівалентність – між апологією повної свободи й дисциплінованістю політичного фанатика – виявилися вже в першому “Маніфесті сюрреалізму”, написаному 1924 р. Андре Бретоном»<sup>6</sup>. Однак дослідниця зазначає, що саме в українській літературі (так само, як і в російській) авангард, проте, виявив небувалу політичну лояльність. Цей аспект, зрештою, можна також відзначити як характерний саме для української культури.

Навіть радикальні авангардні течії в Україні не виказували ідей цілковитого заперечення. Навіть найрадикальніші маніфести проголошувалися з більшою обережністю, ніж навіть у Росії. І навіть пролетарські митці не відкидали здобутків європейської культури, а також засадничих, базових позицій культурних та національних традицій.

Український авангардизм розпочинався як європейська течія, що була тісно споріднена з італійським футуризмом, і, певним чином, з'явилася під сильним впливом цього напрямку. Ще в 1922 році маніфести і роз'яснення мистецьких позицій українського авангардизму публікувалися англійською, французькою та німецькою мовами. В другій половині 20-х років ХХ століття представники цього напрямку переорієнтувалися і стали на антиєвропейські позиції. Так, з 1927 року ідея «червоного ренесансу», що наближається не з Заходу, а зі Сходу, стала одною з центральних. Журнал «Нова генерація» у той самі період виступав з критикою проєвропейських орієнтацій М. Хвильового. Публікуючи матеріали про ліве мистецтво Франції та Німеччини, «Нова генерація», проте, принципово ігнорувала прояви інших течій, які вважала означеними капіталістичним занепадом.

Загальні характерні ознаки українського авангардизму різко критично оцінює С. Павличко. «Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифі-

лософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті, апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу “Мистецтво”, до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище»<sup>7</sup>. Загалом, дослідниця не досить високо оцінює також і самих українських митців 20-х років ХХ століття. Вона звертає увагу на низький рівень їх освіти і обізнаності в європейських мистецьких процесах. Так, вона зазначає, що «Хвильовий <...> закликає орієнтуватися на Європу не як європейець, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, варвар, заворожений європейською культурною вищестію й водночас розгублений перед нею»<sup>8</sup>.

Ідею М. Хвильового про «азіатський ренесанс» С. Павличко обґрунтовує такими чинниками. «Інтелектуалізм, філософізм, ускладненість думки та художніх форм, песимізм “класичного” модернізму, який постав між двома світовими війнами з романами Джойса й Пруста, поезією Еліота й Павлика, театром Брехта, філософською проблематикою Кафки й Музиля, не могли викликати симпатію в оптимістично настроєного й недостатньо начитаного пролетарського письменника. На протигагу “гнилий” Європі він висунув ідею “азіатського ренесансу”, на протигагу сумнівам модернізму – месіанські настрої, характерні радше для вже відцвілого романтизму»<sup>9</sup>. Отож ідея «азіатського ренесансу» М. Хвильового оцінюється дослідницею як, певним чином, неспроможність зайняти адекватну належну послідовну позицію прогресивного мистецького та й культурного поступу. Українське мистецтво і культура в цілому, навіть у поглядах одного з найпрогресивніших її представників від революції, представника, якого звинувачували в проєвропейських орієнтаціях, бачилося у контексті «азіатського ренесансу», поєднаного більше зі східною культурною парадигмою, аніж із західною.

Однак дослідниця звертає увагу на певні процеси у літературі 20-х років ХХ століття, які, на її погляд, мали більше значення для подальшого мистецького і загальнокультурного поступу, аніж усі лозунги і маніфести, що ними жила тогочасна офіційна українська література. Доки кипіли пристрасті навколо М. Хвильового, на маргінесі офіційної культури з'явилися такі автори, як В. Петров («Дівчина з ведмедиком», 1928) і В. Підмогильний («Невеличка драма», 1930), які здійснили модернізацію української прози, хоча стилістично і залишилися в рамках традиційних форм, властивих для європейської прози скоріше кінця ХІХ, ніж ХХ століття. Ці автори не пішли шляхом Джойса

або Пруста, але торкались інтелектуальних проблем модерної європейської літератури, приховуючи філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовним сюжетом. «Інтелектуальні романи Підмогильного й Петрова витворювали дискурс, цілком протилежний до офіційного. Його парадигма містила в собі антинеонародництво (тобто не приймала літературного утилітаризму на соціалістичний зразок), формалізм, скептицизм, песимізм, європеїзм, інтелектуалізм, зосередженість на екзистенціальній проблематиці (на противагу традиційному психологізмові), урбанізм, відкритість до сексуальності, відкритість до фемінізму»<sup>10</sup>. Саме ця неофіційна ланка 20-х років ХХ століття становитиме надалі найпрогресивніший пласт могутнього потенціалу української літератури, що не був виявленим у обставинах тогочасної політичної та культурної ситуації. Однак, за констатацією самої С. Павличко, офіційний шлях української літератури був уже з другої половини 20-х років ХХ століття чітко визначений і орієнтований на Схід значно більше, ніж на Захід.

#### Характерні особливості конструктивізму в українській поезії

«Конструктивізм в українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основною ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про “динамізм-спіралізм” як відповідник конструктивізму, ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній “селозованою”) та тогочасному футуризму, ні в угрупованні “Авангард” годі віднайти достеменні ознаки конструктивізму. Тут лише маніфестувався зв’язок мистецтва з “індустріальною добою”»<sup>11</sup>. Радикальний погляд укладачів «Літературного словника-довідника» все ж таки вимагає певних уточнень.

Слід зазначити, що перші теоретики російського конструктивізму також мали складності з визначенням цього напрямку на російському ґрунті, оскільки конструктивістська теорія представляла собою часто маніфестовий матеріал, який не мав нічого спільного із реальною практикою у конкретних галузях мистецтва. Імовірно, і навіть певним чином закономірно, що схожа ситуація відбувалася і в Україні.

Маніфестово-відсторонений характер ця теорія мала і у російській літературі. Ті положення, що їх наводять автори «Літературознавчого словника-довідника» щодо конструктивістської діяльності ЛУК (Літературного центру конструктивістів) в Росії з висуненням вимог: «організації речей смислом»

із задіянням змістового навантаження на одиницю художнього твору, локального принципу та прозаїзації поезії можна також означити як доволі умовні.

В. Моренець у своєму дослідженні «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» якраз виокремлює конструктивізм як дуже цікавий напрям, який заслуговує на глибокий аналіз. Він, зокрема, звертає увагу на такі особливості конструктивістського поетичного методу, що він їх вбачає як характерні ознаки конструктивізму у межах як «Краківського Авангарду», так, певним чином, і українського конструктивізму. По-перше, це принцип так званого образного «розквітання твору» або саморозгортання його. Дія цього принципу полягає у поступовому зведенні певного образу у змістовно пов’язаних між собою періодах метафор, а не у поданні його в особистісній художній рефлексії як готової даності. Цей принцип також передбачає і звернення до об’єктивованого письма, яке усуває з художнього простору суб’єкт лірики. Начерки такого способу письма відповідають естетичним принципам Еліота чи Сен-Жон Перса. На переконання автора, «пошукові відступи від прямого авторського мовлення в бік імперсональних метафоричних композицій, унезалежнених від індивідуальних переживань автора»<sup>12</sup>, можна знайти у поезії Майка Йогансена. У Валер’яна Поліщука ці ж метаморфози традиційного ліричного нарративу особливо виразні й цілеспрямовані. Метафоричне саморозгортання картини може відбутися «від певного першопоштовху, що ним може бути мотив, образ, окреме слово, причому не тільки самостійна, а навіть і службова частина мови»<sup>13</sup>.

По-друге, «конструктивістський принцип образного “розквітання твору” <...> нерозривно поєднаний із другим засадничим принципом поетики “Краківського Авангарду” і загалом європейського конструктивізму, а саме: *еквівалентизацією почуттів*»<sup>14</sup>. Для польської конструктивістської школи характерною ознакою стало уникання особистісної почуттєвості. Це означало відтворення почуттів не безпосередньо, тобто без їх опису у вигляді послідовності емоцій, а у вигляді навіювань, підказок, замаскованих образів-загадок. Приховування слів, їх «псевдонімація» надає текстові характеру головоломки, змушуючи до більш уважного прочитання. Адресат має домислити сказане автором, розшифровуючи подані ним певні еквіваленти. Ця риса не дістала послідовного й усвідомленого розвитку на українському ґрунті. «Надзвичайно особистісною (а в площині еротики й гіперособистісною) лишається лірика Валер’яна

Поліщука кінця 20-х, теоретично підбудована концепцією “матеріалістичної мови” і “динамічного конструктивізму”<sup>15</sup>. «Ще більш особистісною та пристрасною (а тому чужою позерству, яке у Поліщука виникає з паліативності “конструктивістської” об’єктивізації яскраво суб’єктивних почувань) є талановита лірика Майка Йогансена, що тільки подекуди і суто стилістично зближується власне з конструктивізмом»<sup>16</sup>.

Автори «Літературного словника-довідника» на підставі тих само спостережень ставлять під сумнів приналежність, зокрема, поезії того ж В. Поліщука до конструктивістського напрямку. «Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства (“Динамо”, “Ейфелева вежа” та ін.), до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів (“Медуза Актинія”, “Асканія Нова”, “Органи філармонії” та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці “Радіо в житах” (1923). Конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду як у творчості В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов)»<sup>17</sup>.

В. Моренець, натомість, не лише не ставить під сумнів існування українського конструктивізму, а визначає оці «неконструктивістські» риси, як характерні для українського конструктивізму.

Отже, український напрямок конструктивізму в поезії характерний наявністю чуттєвості, що відрізняє його навіть від європейського конструктивізму на польському прикладі.

Також В. Моренець зазначає, що на українському ґрунті ідеологія конструктивізму виразно заявила про себе зміною мистецької поведінки, а саме ролі і сутності образу самого митця. «Це буде вже не модерністський речник остаточних істин і сакраментальних одкровень, не авангардистський збурювач громадського смаку й розчишувач словесного простору під нові й незнані споруди духу, ба навіть не дистанційований від дивоглядного “царства хама” мудрий споглядальник (про що говоритимемо у зв’язку з неокласиками), а *робітник і майстер слова*. В такому категоричному оземленні митця з подальшим позбавленням його усіляких пільг (включно зі свободою висловлювання) конструктивізм виявиться надзвичайно придатним для нової суспільної ідеології»<sup>18</sup>. Прагматичність та крайня утилітарність такого бачення митця буде прикрашена «недбало запозиченим із Ренесансу концептом майстровитості й високого ремесла».

Соціалістичний реалізм, в свою чергу, саме цю концепцію надалі покладе в основу своєї філософії творчості. Саме звідси виникне цілий вид новітніх фразеологізмів, таких як «робітник культурної ниви», «культпрацівник», «ударник прози» тощо. «Висока *ремесловість* у її несфальшованому ренесансному смислі, культ творчої працьовитості, наполегливості й самовимогливості – все те, що приходить на зміну метафізиці поетичного озоріння, миттєвого осяяння з Божої ласки й натхнення, живленого інтуїцією, – можна й треба розглядати як вияв на українському ґрунті ідей конструктивізму й “нового об’єктивізму”»<sup>19</sup>.

Однак, на думку дослідника, про широке уповноваження конструктивістських ідей міста, маси, машини в українській поезії 20-х років говорити не доводиться. Попри аероплани, атракціони й електрифіковані вулиці, що з’являються у замальовках Майка Йогансена, М. Бажана, Валер’яна Плужника, О. Влизька та ін., попри задекларований культ технічно оснащеного «світлого майбутнього», «міська технократична цивілізація *не стає* для українських поетів даної доби “землею обітованою”»<sup>20</sup>.

У поезії світоглядно-естетичний профіль європейського конструктивізму («нового об’єктивізму»), за твердженням В. Моренця, виразно позначився в основному на творчості М. Бажана. У творчості усіх інших авторів (В. Поліщука, О. Влизька, Майка Йогансена) «ознаки й концепти конструктивістської поетики розмиті, спорадичні і не становлять цілісності»<sup>21</sup>.

Втім, оцінюючи усі теоретичні і творчі здобутки української поезії 20-х років ХХ століття, автор все ж робить висновок: «Визнаймо, що в сукупності цих спроб конструктивізм в Україні справді почав був набирати характеру *напрямку*. Коли ж узяти до уваги визначальну в цьому плані творчість М. Бажана, В. Поліщука, а почасти і Б.-І. Антонича, то треба визнати, що саме конструктивісти, котрі не змогли чи не схотіли до кінця порвати з панівним для української поетичної практики відособистісним ліричним наративом, таки поклали край безвідповідальній футуристично-авангардистській анархії письма, практиці заумно-глоссалійного руйнування дискурсу, що під кінець 20-х років явно вичерпала свої продуктивні спроможності»<sup>22</sup>. Таким чином, В. Моренець вбачає у діяльності українських конструктивістів в літературі потужну організаційно-планову роботу, свідомо і цілеспрямовано налаштовану проти хаосних анархічних проявів. Однак цю працю в жодному разі не слід розглядати як суцільний виступ «проти» усіх наявних експериментів. Навпаки,

це був новий творчий пошук, більш системний і цілеспрямований. «Саме конструктивісти накреслили нові шляхи стильової еволюції українського вірша, які вели до його інтелектуалізації, подолання “диктаторської уяви” і розсолодженого поетичного мовлення»<sup>23</sup>.

Однак запропоновані конструктивістами шляхи існування і подальшого розвитку поезії, як констатує В. Моренець, не стали для жанру магістральними з причин морально-політичного характеру. Підпорядкування інтелектуального життя в тодішній радянській Україні більшовицькій ідеології з її установками унеможливило вільний розвиток та плідну працю митця. Агресивні ідеологічні вимоги та догмати більшовизму перетворювали на виклик будь-які прояви «самочинного метафоричного розростання. «Особистість справді могла, ба навіть мусила потіснитися зі своєю власною правотою і судженнями про дійсність, але на користь тих чи тих об'єктивних законів самої дійсності, як вони мислилися митцями (“максимальна напруга” як живло всіх речей і подій у Пшибося або “динамічний конструктивізм” В. Поліщука), а на користь слухняної і знеособленої соціальної маси, оцього специфічно радянського, точніше, тоталітарного “Ми” (“нам своє робить: всіх панів до 'дної ями, буржуїв за буржуями будем, будем бить! будем, будем бить!” – ось крицевий голос цього збірного героя доби)»<sup>24</sup>.

Неопозитивістські світоглядні амбіції умовного «чистого» конструктивізму, таким чином, виявляються неприйнятними в тодішніх українських реаліях. Це спричинює відповідні стилістичні мутації та самообмеження. Але на цьому конструктивізм в українській літературі не вичерпується. Надалі продовжується його існування або ж його відгомін за межами України. Це існування сягає уже повоєнної доби. Вивчення цього питання дало можливість В. Моренцю дійти висновку, що органічний, часто неусвідомлюваний зв'язок з естетикою конструктивізму простежується у повоєнну добу у творчості Нью-Йоркської групи. «...“Антитеза” концепціям “великої літератури” й національно-органічного стилю <...> не була, виявляється, авторським винаходом ані Богдана Бойчука <...>, ані найбільшого “диверсанта” всієї повоєнної української поезії Юрія Тарнавського, всі найяскравіші і найконтраверсійніші художні шукання якого безумовно й вочевидь продовжують собою реалізацію штучно перерваного в часі конструктивістського проекту»<sup>25</sup>.

Такі висновки відомого теоретика дають підстави говорити про величезний творчий потенціал українського конструктивізму в літературі.

Неможливість розвитку цього напрямку на батьківщині, проте, продовжила стимулювати творчу енергію українських митців навіть за межами самої України, навіть через кілька десятиліть по тому, як потенціал конструктивізму було нібито цілком вичерпано в багатьох країнах світу, навіть у таких, як Німеччина та Росія.

Дослідник, зокрема, у цьому контексті, звертає увагу на творчість Юрія Тарнавського, українського поета та прозаїка, одного із засновників Нью-Йоркської групи. Він зазначає, що саме Ю. Тарнавський, потрапивши у надто тривалий полон заново відкритих для себе та для читацької маси конструктивістських принципів поетичного висловлювання і знайшовши реалізацію у цьому, в своїй творчості дійшов до певної межі продуктивності цього напрямку у літературі. Як зазначає дослідник, Ю. Тарнавський цілком міг продовжити у часі стильове життя конструктивізму, але не міг поновити філософсько-світоглядної актуальності конструктивістського напрямку. Мета нью-йоркського продовження українського конструктивізму на новому історичному етапі, таким чином, полягала у тому, щоб «перекладеним у предметні форми образом творця *замінити саму дійсність*, що поза категорією індивідуального існування, в якості буття як такого, позбавлена будь-якого смислу і предметом естетичних операцій бути не може»<sup>26</sup>. Повернути час конструктивістського життєвого світогляду було неможливо. «Український конструктивізм повоєнної доби, хотіли того “нью-йоркці” чи ні, розвинувся на ґрунті цілком іншого світогляду, що посів у Європі та Америці домінуючі позиції. А саме – екзистенціалізму. За таких обставин зречення від ліричного “Я” було не тільки зайвим, а й принципово неможливим...»<sup>27</sup>.

За будь-яких обставин висновок В. Моренця, що здійснив величезну дослідну роботу з вивчення й оцінки напрямку конструктивізму в українській літературі і темі якого збирається присвятити окрему наукову працю, однозначний: «...український конструктивізм таки відбувся як у своїх префігураціях (М. Бажан, В. Підмогильний, Б.-І. Антонич), екстремальних виявах (Ю. Тарнавський, В. Неборак), так і як адаптована національна поетична свідомість стильової парадигми, що надзвичайно збагатила український вірш ХХ століття і відкрила перед ним до того незвідані художні перспективи (П. Тичина, І. Калинець, В. Затулівітер, Ю. Буряк та ін.). Під цим кутом зору (з огляду на продуктивність та величезний вплив на подальшу еволюцію жанру) і польський, і український конструктивізм треба визнати черговою

модерною пропозицією, а те, що на українському ґрунті він несамохіть видовжився в часі – вагомим підтвердженням тези С. Павличко про модернізм як невідворотний дискурсивний процес, що триває й охоплює собою все ХХ століття»<sup>28</sup>.

Отож український літературний конструктивізм як модерна пропозиція потужної енергетичної сили і творчого потенціалу був надзвичайною подією як у 20-ті роки ХХ століття, так і в подальший період, стимулюючи своєю енергією нові творчі сили.

Визначаючи основні характерні особливості конструктивізму в українській літературі з загальною їх проекцією на культуру та мистецтво, слід наголосити на положеннях, які виявилися або як особливості загалом авангарду, або безпосередньо конструктивізму, як мистецької течії.

Для українського мистецтва, зокрема на 20-ті роки ХХ століття, була характерною загальна ситуація відсутності можливості переосмислення канонів класиків та зосередженість на літературній традиції як спадкові від попередньої літературної практики. Ці позиції, зокрема, можна визнати передумовою українського конструктивізму або навіть і українського авангарду в цілому.

Важливим чинником, хоча і не суто українським, характерним також загалом для авангарду, стало поширення деструктивних ідей. Українською особливістю було те, що ці ідеї, однак, виявилися в українському мистецтві надзвичайно лояльними навіть по відношенню до попередньої традиції.

Орієнтація на Схід із проголошенням ідеї «азіатського ренесансу» стала провідною позицією у визначенні подальших перспектив мистецького та загальнокультурного розвитку України на наступні десятиліття.

Наслідком безпосередньо конструктивістського впливу стала переорієнтація у розумінні ролі та сутності митця як ремісника.

Тематична спрямованість українського конструктивізму дещо відрізнялась від звичної тематики конструктивістського напрямку відсутністю яскравої орієнтації на теми маси, міста, машини. Хоч як дивно, але це тематичне коло залишилося осторонь зацікавлень українських поетів-конструктивістів у мистецькій практиці, тоді як у теорії вони, проте, пропагували саме таку тематичну настанову.

Якщо говорити про прояви конструктивізму у мистецькій практиці, то тут визначним чинником було загальне спрощення політичних, а також естетичних принципів. Безпосередньо для поетичної творчості були характерні особливі методи побудови поетичного твору, базовані на «розквітанні твору» та індивідуалізованій чуттєвості.

Загалом же можна зробити висновок про певну, але не повну, реалізацію українського конструктивізму в літературі 20-х років ХХ століття як надзвичайно прогресивного і енергетично потужного напрямку. Цьому напрямку в літературі, однак, не вдалося розвинутися належним чином через загальнокультурну та політичну ситуацію, зокрема через ідеологічний тиск та впровадження універсальних схем розвитку культури та мистецтва. Ці процеси не дали належно втілитися в життя всьому потужному потенціалу українського конструктивізму. Таким чином, конструктивізм в українській літературі 20-х років ХХ століття залишився здебільшого творчим експериментом та потенційними пропозиціями, якими, як доводить В. Моренець, надалі скористалися і їх розвинули українські письменники наступних десятиліть з-за меж самої України.

<sup>1</sup> Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час, 1992. – № 12. – С. 37–43, с. 38.

<sup>2</sup> Павличко Соломія. Теорія літератури / С. Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – С. 190.

<sup>3</sup> Там само. – С. 191.

<sup>4</sup> Поліщук В. Спіралізм. / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2014. – С. 494.

<sup>5</sup> Павличко Соломія. Теорія літератури. – С. 191.

<sup>6</sup> Там само. – С. 191–192.

<sup>7</sup> Там само. – С. 195.

<sup>8</sup> Там само. – С. 208.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само. – С. 231–232.

<sup>11</sup> Конструктивізм // Літературний словник-довідник / Під ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 368–369.

<sup>12</sup> Моренець Володимир. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 197.

<sup>13</sup> Там само. – С. 205.

<sup>14</sup> Там само. – С. 198.

<sup>15</sup> Там само. – С. 201.

<sup>16</sup> Там само. – С. 202.

<sup>17</sup> Конструктивізм // Літературний словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 369.

<sup>18</sup> Моренець Володимир. Національні шляхи поетичного модерну... – С. 187.

<sup>19</sup> Там само. – С. 188.

<sup>20</sup> Там само. – С. 187.

<sup>21</sup> Там само. – С. 190.

<sup>22</sup> Там само. – С. 202.

<sup>23</sup> Там само. – С. 202–203.

<sup>24</sup> Там само. – С. 203.

<sup>25</sup> Там само. – С. 204–205.

<sup>26</sup> Там само. – С. 209.

<sup>27</sup> Там само. – С. 208.

<sup>28</sup> Там само. – С. 215.



## МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ФІЛОСОФІЇ РОМАНТИЗМУ

*У статті розглянуто зв'язки філософії романтизму з мистецтвом Англії цієї епохи (ближній контекст), Середньовіччям, епохою Просвітництва, філософією і мистецтвом XIX – поч. XX століття (дальній контекст). Виокремлено такі ознаки, як милування природою, культ дитини, захопленість готикою, іронія, бунт, містика.*

**Ключові слова:** романтизм, мистецтво Англії, дальній і ближній контекст.

*В статье рассмотрены связи философии романтизма с искусством Англии этой эпохи (ближний контекст), Средневековьем, эпохой Просвещения, философией и искусством XIX – начала XX века (дальний контекст). Выделены такие признаки, как любование природой, культ ребенка, увлеченность готикой, ирония, бунт, мистика.*

**Ключевые слова:** романтизм, искусство Англии, дальний и ближний контекст.

*The article deals with the connections of the philosophy of Romanticism with English art of this epoch (short context), Middle Ages, the Age of Enlightenment's philosophy and art of the XIX – beginning of the XX<sup>th</sup> (distant context). Such indications as nature's admiration, child's cult, gothic's passion, irony, riot and mystic have been underlined.*

**Keywords:** romanticism, English art, short and distant context.

Після епохи Просвітництва, що зародилася в Англії і поширилась у Франції та Німеччині, філософія переживає революцію, що замінила прагматичні стандарти естетичними, стверджуючи науково-фіксований напрям думки, моралізаторство, надання преференції спостереженню фактів та ідеалізацію античності. Романтизм заступив раціоналізм – філософський напрям, що «прагнув визволити людську особистість із кайданів суспільних умовностей та громадської моралі»<sup>1</sup>.

Першим щодо кайданів висловився Ж.-Ж. Руссо, з ім'ям якого пов'язане зародження філософії романтизму: «Людина народжена вільною, а між тим усюди вона в кайданах. Дехто вважає себе володарем інших, а сам не перестає бути рабом ще більше, ніж вона <...> Відмовитися від своєї свободи означає відмовитися від своєї людської гідності, від права людини... Така відмова несумісна з людською природою»<sup>2</sup>. Народ як суспільна особистість народжується саме з вільних людей, з окреможностей, вважав філософ.

Р. Габітова визначає три періоди існування філософії романтизму: річище німецького ідеалізму (1795–1801 рр.), серед представників якого –

Ф. Шлегель і Новалис; 1801–1807 – «поховання» романтизму Гегелем у «Феноменології духу». Далі переродження в художній інтуїтивізм, релігійну містику та ірраціоналізм, у філософському романтизмі починає домінувати притаманна йому схильність до алогізму<sup>3</sup>.

Спіраючись на пантеїзм, романтизм відкрив принципово нове світовідчуття людини, яка протистоїть натовпу, якій чуже системобудівництво як зв'язок між «Я» і світом та загальна нормативність. Насамперед це торкнулося безпосередньо природи, її чистоти і виразності в нештучному судоустрої. В Англії народжується стиль, який відкриває природу, – *пейзажний сад*. Це – найвпливовіша інновація з усіх інновацій англійського мистецтва. Сер Генрі Вортон, перший автор історії архітектури, написаної англійською мовою, зауважив: «Так само, як промислові об'єкти мають відповідати прийнятим нормам, сади – *не мають*»<sup>4</sup>. І на противагу симетрично підрізанім гілкам дерев і «правильно насадженим квітникам на континенті», Англія презентує пейзажний сад (*picturesque garden*). Його основні риси: асиметричність, неформальність, різноманітність, наяв-

ність серпантинного озера, звивисті алеї та доріжки, стихійно згруповані дерева й однорідний газон зі скиртою або вівцею, яка скубе цей газон. «Rus in urbe». Пізніше романтичний сад трохи змінить свій вигляд – вітер колихатиме нестрижені віти, сад сповниться звуків – води і птахів.

Особливі парки кінця XVIII – початку XIX ст. були закладені на території Шотландії: гармонійне поєднання скель, водограїв, дубів, сосон та ялинок. Ефект пейзажного парку відчутний у всьому світі, зокрема, і в Україні. Під впливом саме цих парків епохи романтизму побудовано Воронцовський парк в Алушті, Софіївку в Умані, дендропарк «Олександрія» в Білій Церкві, композиції яких базуються на природному ландшафті і природних насадженнях.

Такий судоустрій кореспондується з принципами натурфілософії Ф. Шеллінга:

Природа – саме буття, або сама продуктивність.

Природа перебуває в стані нескінченної еволюції.

Еволюція стає об'єктом споглядання.

Те, що в природі щось стає постійним, може бути пояснено тільки самою боротьбою природи, скерованою *проти будь-якої сталості*. Продукти були б лише крапками, якби природа своїм натиском не надавала їм об'єм і глибину, і тривали б вони лише мить, якби природа щохвилини не тиснула на них...

Отже, продукт має бути кінечним і безкінечним одночасно, тільки за подобою кінечним, але таким, що перебуває в нескінченному розвитку<sup>5</sup>.

Засобом проникнення в таємниці природи, не порушивши її гармонії, суголосно з означеним вище принципом філософії романтизму, перебувалося і мистецтво. Зупинимось на мистецькому світі Англії, який втілює ідейний зміст філософських текстів епохи романтизму і мав такі ознаки: милування природою та інтимність щодо неї, культ дитини, захопленість готикою, іронія, вічне поривання – «Streben», конфлікт з реальністю, містицизм, зацікавленість міфами. І всі ці риси базуються на постулатах попередників, романтики ніколи не вважали попередню фазу розвитку вичерпною.

Символічних постатей митців-романтиків чимало серед англійських поетів, прозаїків, художників, архітекторів.

Саме природа надихала англійських художників на прискіпливість у її спогляданні й дала змогу розкривати такі її якості, котрі раніше не фіксувалися. Так малював Дж. Констебль, вивчаючи одні

й ті самі об'єкти своєї рідної сільської місцевості не лише в різні пори року, а й у години дня. Відомо, що Дж. Констебль пропонував розглядати живопис як галузь натурфілософії, експериментальною частиною якої він є. Художник першим у світовій історії пейзажу став писати просто неба, вважаючи небо основою пейзажу. Про його споглядання неба свідчить такий запис: «Вересень, 5, 1822 р., десята година, ранок, дивлюся на Саус Уест, свіжий вітер в Уесті, свіжі хмарини біжать над річкою»<sup>6</sup>. Це кореспондується з епохою Середньовіччя в Англії, архівні джерела якої «на противагу іншим країнам характеризуються найочевиднішим описом, де трапляються і критичний аналіз, і жарт»<sup>7</sup>.

Інші країни до появи у 1860 – 1870 рр. імпресіоністів такого феномена не мали.

Парафраз природного – це і творчість видатного дизайнера Англії В. Морріса. Його геній – романтична віра в перетворення дерев і квітів після їх споглядання у досконалі зразки утилітарних речей, призначених для щоденного хатнього використання (ситцеві та шовкові шпалерні тканини, оббивні матеріали тощо). Належну шану митцеві віддав Б. Шоу, третя дія п'єси якого «Пігмаліон» відбувається у вітальні місис Хіггінс, вишуканість якої створена, наголошує драматург, завдяки текстильному дизайну В. Морріса – провісника стилю модерн. Англія – батьківщина цього стилю, виразним проявом стилістики якого стала серпантинна лінія, що об'єднала різні види мистецтва і мала надзвичайно широкі географічні рубежі. Цю ламану лінію розвинув англійський художник і поет В. Блейк. Він відродив у XIX столітті книжковий аркуш Середньовіччя (знову дальній контекст), який укерував естетичний принцип – принцип взаємної узгодженості елемента. На сторінках будь-якої його книжки фігури, дерева і рукописний шрифт – все намальовано разом, по всій сторінці, як це було в готичних ілюстрованих манускриптах. Фігури, нарисовані художником, насамперед демонструють не тіла, вони є частиною каліграфії. Типовим для Блейка є дуже часте розміщення тонких і подовжених фігур у ряд, багато подовжених паралелей, вертикальних ламаних ліній, драпірувань, дуже подібних до витіюватих вертикальних ілюстрацій 1120–1300 років.

Фігури художника часто ніби ширяють у хмарах, нагадуючи самі хмари, або потік, або полум'я. І все це зроблено лінією, що зображує і блаженство, і жахи людей, обличчя яких на диво безпристрасні. Ламана лінія відповідає настрою

сцени – вона то інтенсивна, то тендітна, вибухова або плавна, але обов'язково одухотворена.

Значущим стимулом, на думку англійського історика мистецтва Н. Певснера, стало вивчення В. Блейком готичної скульптури, яку він споглядав і вивчав у Вестмінстерському абатстві, роблячи замальовки. Художник писав: «Грецька форма є математичною формою. Готика є живою формою»<sup>8</sup>. Його уважний інтерес – до життя лінії, насамперед ламаної, що виражає шаленство і наснагу.

Дальній контекст романтизму (враховується дистанція, що віддаляє філософсько-мистецькі інтеракції від історичної реальності його виникнення та функціонування<sup>9</sup>) розкриється в українських художників-авангардистів. Використання абстрактної геометрії, плинної чи «палаючої» лінії, або, як зауважує Д. Горбачов щодо творчості Д. Богомазова, схвильованих ліній<sup>10</sup>, які дають напрям рухові та формі, власноручне оформлення книжок Д. Бурлюком, де велику роль відіграла «магія почерку, автентичність <...> самописьма»<sup>11</sup> – як протест проти безликого типографського набору <...> – все це було притаманне новій художній реальності, що дуже тісно взаємодіяла і наслідувала загальні тенденції романтизму. Цей «безособистісний» жанр намагався схопити швидкоплинність руху людського існування шляхом «непрямої лінійності» й фарби: «У природи лінія відсутня – в природі є хаос кольорових плям, доторків, об'єктів, рухів тіла, «предметів», ефектів світла, тіней, повітряності, матеріальності... З усієї цієї численності художник виокремлює лінію: пряму, криву. Прямих ліній у чистому вигляді також немає, але їх людина обчислила, «вгадала»; з прямих – будує дім, стовп, колону; з кривих – купол (символ неба над головою), досвід «освоєння» (світобудова), колесо, коло (символ Безкінечності)»<sup>12</sup>.

Рисунок авангардистів не копіював, а трансформував видиме, створюючи нове в мистецтві засобами взаємодії ритмів ліній і форм, пов'язаних із навколишнім предметним світом, концентруючись на ідеї, а не на сюжеті-події (наративі). І знову паралель уже з абстрактною геометрією В. Блейка. Наприклад, його робота «Патріархи днів», що зображує в колі уклінну людину, волосся і борода якої розвіюються строго горизонтально, одна нога розміщена точно вертикально, а інша утворює трикутник, руки простягнуті додолу, що виражає ніби циркуль, який утворює прямий кут.

Пізній романтизм змінить тремтливу лінію В. Блейка оголеною натурою Етті Вільямса, який після начерків пейзажів перейшов на теми

давньогрецької міфології («Купідон і Психея», «Геро і Леандр»), та міфологічними сюжетами Дж. В. Вотергауса.

По-новому сприймається в мистецтві романтизму *культ дитини і дитинства*. Якщо, зауважує Н. Берковський, просвітництво сприймало дитину як дорослого, навіть одяг дітей був дорослим – перуки, камзоли, шпаги<sup>13</sup>, то саме з англійських романтиків починаються «дитячі діти». Вони з'явилися у віршах В. Блейка:

I have no name  
I am but two days old  
What shall I call thee?  
I happy am  
Joy is my name.

(«Пісні невинності»)

Пізніше поет і художник також писатиме про дітей, але це вже буде тема не радісного, а жебрацького і безпритульного дитинства, подібно до діккенсівських «романів виховання».

Ну, і, звісно, апогей культу дитинства у поєднанні з іронією – повісті Л. Керрола про дівчинку Алісу, яка потрапляє у світи, де «життя навпаки», де правлять погляди, протилежні раціональному розумові, й відсутнє почуття лінійного часу. Своєрідно бунтуючи своєю творчістю проти одноманітності, характерної для дидактичних казок, Л. Керрол грав у «нонсенс», блискуче вибудовуючи монологи і діалоги, що складаються з пародій, запозичень, обробок тощо. У часи вікторіанської респектабельності письменник заперечував її святенництво, ставлячи все «з ніг на голову», що було започатковано в епоху Просвітництва лимериками Е. Ліра (близький контекст). Дослідниця жанру нонсенсу Е. С'юел пише, що подібний вид творчості – «певна інтелектуальна діяльність (або система), що вимагає для своєї побудови принаймні одного гравця, а також певної кількості предметів (або одного предмета), з яким він міг би грати. Такою низкою предметів в нонсенсі стають слова»<sup>14</sup>.

(Нормальні діти з'являються через 40 років у Бельгії. Тільтіль і Мітіль вирушать за птахом щастя, щоб допомогти хворій дівчинці).

Звідси легко перейти до такої риси романтизму, як *іронія*, – спроба виразити діалектичність мислення, де все має бути жартом, і все має бути всерйоз.

В Англії цієї доби було над чим іронізувати. Саме вікторіанська епоха на тлі соціального спокою скасувала знатність походження її ж продажністю, коли «нужденні нащадки вельмишановного панства продають себе дочкам багатих купців

із Сіті, а багаті сноби із Сіті купують благородних дівичь»<sup>15</sup>.

Визначення слова «джентльмен» серед інших ознак передусім передбачало родовитість – «gentility», але ця родовитість почала продаватися і купуватися. Торгівля знатністю була притаманна не лише англійському суспільству. Відомо, що Бальзак створив свою фіктивну генеалогію і наказував малювати герби на дверцятах своєї карети.

Власна родовитість стає статтею доходів: титуловані особи не гребували брати гроші за присутність на світському прийомі або за представлення королеві чоловіків – не джентльменів. В. Теккерей був одним із найяскравішої літературної плеяди романтиків Англії ХІХ ст., хто в художніх образах у гротескно-сатиричній формі засвідчив ці риси вищого світу. І знову звернімося до близького мистецького контексту – епохи Просвітництва, оскільки література ХІХ століття продовжила тему, яку почав розробляти у живописі В. Хогарт. Його гравюри «Модне весілля», «Вулиця пива», «Сплячі парафіяни», «Легковірність», «Забобони і Фанатизм» розказують, як люди визначають для себе поняття «життя». Саме він першим в Англії своєю живописною манерою *brio* створив змієподібну лінію як у композиції, так і в зображенні індивідуальних проявів, оповідаючи історії, які можна було побачити щодня. І лише ім'я Хогарта як яскравого виразника мізерності дійсності та морального каліцтва у вступі до «Пригод Олівера Твіста» згадує Ч. Діккенс.

Захоплення *готикою* (наступна ознака романтизму) роз'єднало інтер'єр та екстер'єр архітектурних споруд, і будинки «одяглися» в одяг, не зовсім для них призначений. Готичними ставали заміські будинки, літні будиночки, клуби і навіть в'язниці. І це відбувалося на тлі символу англійськості – перпендикулярного стилю, де чітко переплетені горизонталі та вертикалі, а вікна нагадують суцільні ґрати. Але головне, що готика дала англійському романтизмові, – це появу такого літературного явища, як готичний роман, або роман-таємниця, чи роман жаху, що відбивав ідею «романтичного несприйняття дійсності, фатального панування зла»<sup>16</sup> і був річчю нестримною.

Любов до готики пов'язана з темою вічного поривання і походить від німецьких романтиків Г. Гейне, Е. Гофмана, Ф. Шіллера. В Англії опис конфлікту людини з реальністю, який дуже часто виявляється руйнівним, почався від «Поєми про старого моряка» Семюела Т. Колріджа, а у вікторіанську епоху був відображений у поетичній твор-

чості Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, які використовували, крім своїх героїв, образ міфологічного Прометея як символ непокори і тираноборства.

У цьому жанрі існувало багато романів. Серед них особливої уваги заслуговують твори В. Скотта, роман М. Шеллі «Франкенштейн», який Б. Рассел вважав алегоричним пророцтвом про історію романтизму: «Романтики хибили не в психології, а у виявленні стандартів вартості. Вони захоплювалися будь-якими сильними почуттями, байдуже, якими могли б бути їхні соціальні наслідки. Тому й герой, якого палко вихваляли романтики, надто байронічного штибу, – це брутальна антигромадська натура, повстанець-анархіст або тиран-завойовник»<sup>17</sup>.

Особливе місце в цьому жанрі, на наш погляд, належить складному за конструкцією роману Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Блукач», де, як і в більшості творів цього жанру, стикаються диявольські сили і беззахисні персонажі. Ч. Р. Метьюрин народився в Дубліні в сім'ї протестантів і пішов із життя, обіймаючи посаду помічника священика собору св. Патрика в Дубліні. Створений у 1820 р., коли романтизм уже трансформувався в релігійні твори та містику, цей твір мав відлуння наприкінці ХІХ ст. у романі нащадка Метьюрина по материнській лінії О. Вайльда «Портрет Доріана Грея». М. Алексєєв вважає, що твір «Мельмот Блукач» відбився в романі О. Вайльда, своєрідно використавши мотив таємного зв'язку людини з її портретом<sup>18</sup>. У «Мельмоті Блукачі» портрет наводить жах на старого Мельмота, який вмирає від страху, і на Джона Мельмота, який з першої зустрічі побачив, що очі портрета, від яких він не міг відірватися, звернуті на нього, і під час останньої зустрічі, коли, виконавши вимогу вмираючого, він розірвав портрет, обличчя на якому ожило: «... риси обличчя дивно викривились, і на губах наче заграла усмішка»<sup>19</sup>.

Цікаво відзначити, що промовистість портрета в романі на перший погляд не збігається безпосередньо з портретним мистецтвом попередньої і романтичної доби Англії. Адже стримані мовчазні портрети більше приховують, ніж відкривають, а те, що відкривають, демонструють дуже притишено. Наприклад, портрети Райнольдса тяжіють до збільшення «загальної ідеї» за рахунок зміни звичайного одягу на класичний, надання шляхетного виразу обличчю, навіть за рахунок схожості. Це пояснює його портрети міс Морріс, Мері Майєр в образі Гекуби, міс Крю в образі св. Женев'єви, запозичення композиції портрета міс Хертлі у Мікеланджело та ледь вловиму залежність від бі-

блійних робіт Мікеланджело в портреті актриси місіс Сіддоно.

Після мовчання англійського портрета в образотворчому мистецтві, а якщо й оповіді, то тихої, власне так, як англійці спілкуються щоденно, після його стриманості і прихованості, в літературі портрет О. Вайльда «заговорив» досить голосно і темпераментно. Так філософія романтизму увірвалася в мистецтво, принісши поривання, сильні почуття, містику, натиск, який, «якщо він відбувається де-небудь з достатньою силою, вже не зупиниться, зіткнувшись раптово з неможливістю діяти; він не буде вже пригнічуватися вченнями про відчуженість або обрядами екстазу <...> він подібний до вулкана, що раптово виникає»<sup>20</sup>.

У романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» портрет втілював усі духовні зміни, що відбувалися з Доріаном, кінець кінцем знищивши його. Фінал – кінець юності і краси: «Обличчя в нього було зморщене, змарніле, огидливе. І тільки по обручках на руках слуги впізнали, хто це»<sup>21</sup>. Схожий фінал і в «Мельмоті Блукачі»: «Вони підійшли до нього і з жахом побачили, як за останні декілька годин він змінився. Зловісний блиск його очей померк ще раніше, але і тепер кожна риса обличчя видавала його вік. Волосся його посивіло і було біле як сніг <...> перед ними було втілення німеччини старості»<sup>22</sup>.

Як бачимо, є лінія збігу окремих явищ, характеристик, спорідненість у певних феноменах, розмежованих часом. У цьому разі твір О. Вайльда вже був пов'язаний із кінцем вікторіанської епохи, коли у філософії романтичне бунтарство стає песимістичним і трагічним баченням (Шопенгауер, Ніцше). Тому трагічно завершується життя героїв його багатьох творів («Щасливий принц»), або безпосередньо творів мистецтва. Це вже ознака декадентства, що проповідував культ краси і містики. Єдине «просвітлення» дає лише мистецтво, даруючи забуття і зображуючи своїми засобами «найглибиннішу сутність світу, і релігія, яка <...> підносить людину до «вічності», і настає те, що називають *доброчинністю* і *святістю*»<sup>23</sup>, – писав А. Шопенгауер.

«Для природи важливим є тільки наше існування (Dasein), а не наше благополуччя (Wohlsein)<sup>24</sup>, – проголошує Шопенгауер, наголошуючи демонізм природи. Життя людини – випадкове і трагічне, щастя – химерне, досягти його неможливо, <...> люди пожирають одне одного». Тому оптимізм, на думку Шопенгауера, хибне вчення. Оскільки життя має на меті знищення, не треба ставитися до нього серйозно, інакше воля людини буде роз-

дerta і незадоволена; треба сприймати життя як гру, турнір<sup>25</sup>.

Ніцше, на протигагу Шопенгауера, наголошував, що цінності тут, на землі: «... не вірте тим, хто вам каже про понадземні надії. То – отруйники»<sup>26</sup>, «просвітлення» йде від самої людини.

Підхопивши думку Паскаля про те, що Бог залишив людину, Ніцше пише: Бог – мертвий, немає ані чорта, ані пекла. Людина мусить бути собою, ким вона є. Не треба вклонятися ані Богові, ані державі. Перше породжує страх і застій у суспільстві, друге – «зайвих людей», які у гонитві за владою та багатством ніколи не живуть «вчасно <...> Зайві люди живуть у “холодній” державі, яка холодно бреше»<sup>27</sup>.

У царстві надлюдини, яке має настати, надлюдина буде вірною землі, земному, сьогоднішньому дню, радітиме полудневі й вечору, як шляху, що веде «до нових світанків»<sup>28</sup>.

Надлюдина – це романтик, який не боїться поривань духу, який не житиме монотонним життям у впевненості, що він точно знає, що є зло, а що добро.

З другої половини XIX ст. виникає потреба використати в мистецтві якісь нові, вже не реалістичні методи.

У російській літературі теж з'являється «особлива людина» – Рахметов з роману «Що робити?» М. Чернишевського (1862 р.). Бунтівник, ідея «нереального реального», «ригорист» з неприхованим синдромом істерії, «спортивно-революційний елемент роману», як назве його В. Набоков<sup>29</sup>, був у чомусь зовсім протилежним романтикам згаданих вище англійських романів, але в головному – схожим: люди для нього нічого не значили. Вразивши «вогняними» промовами вдовицю дев'ятнадцяти років, цей романтик кинув її відразу, коли зрозумів, що його глибоко кохають. М. Чернишевський запитує, що було потім з цією дамою? І дає відповідь: «В ее жизни должен был произойти перелом; по всей вероятности, она и сама сделалась особенным человеком»<sup>30</sup>. «Особенным» – читай божою, навіженою людиною. Такими б стали Сибіла Вейн з роману О. Вайльда, якби не отруїлася, та Ісіда з роману Ч. Р. Метьюрина, коли б не казмати Інквізиції.

Романтичний бунт, що вилився в захоплення сильними, часто руйнівними почуваннями, у XX ст. зазвучав у філософії абсурду. В есе А. Камю «Бунтівна людина» письменник-філософ наголошує, що бунт – царина обізнаної, не наївної людини. У рефлексії, в напруженні думок людина переймається «очевидною безплідністю світу»<sup>31</sup>.

І якщо бунт заражається злостивістю, він заперечує життя, прагне руйнування<sup>32</sup>.

Ці ідеї філософії романтизму були поширеними у світі мистецтва (скажімо, творчість Е. По в Америці) і в Україні, яка теж відчула і реалізувала принципи романтизму не лише в образотворчому, а й, наприклад, у театральному мистецтві (театр корифеїв), що вперше затвердив сценічне переживання.

<sup>1</sup> Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – С. 570.

<sup>2</sup> Хрестоматія по філософії : учебн. пособие. – Ростов-на Дону : Феникс, 2007. – С. 258–259.

<sup>3</sup> Габитова Р. М. Філософія німецького романтизму / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – С. 282–283.

<sup>4</sup> Revsner Nikolaus. The Englishness of English Art. – London : Penquin Books, 1993. – P. 176.

<sup>5</sup> Хрестоматія по філософії: учебн. пособие. – Ростов-на Дону : Феникс, 2007. – С. 314–317.

<sup>6</sup> Revsner Nikolaus. The Englishness of English Art. – London : Penquin Books, 1993. – P. 163.

<sup>7</sup> Там само. – С. 39.

<sup>8</sup> Там само. – С. 151.

<sup>9</sup> Голяченко Т. Роздуми довкола сучасної історико-філософської методології: «ідеологія контексту» та її критика в працях І-Ш. Зарка / Тетяна Голяченко // Могилянські історико-філософські студії. – К. : КМА, 2008. – С. 250.

<sup>10</sup> Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси / Дмитро Горбачов // Хроніка. – 2000. – № 1. – С. 132.

<sup>11</sup> Калаушин Б. М. Рисунок футуристов / Б. М. Калаушин // Альманах «Аполлон». – Бюллетень. – СПб. : Аполлон. – 1997. – № 1. – С. 19.

<sup>12</sup> Там само. – С. 18.

<sup>13</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 31.

<sup>14</sup> Sewell E. The field of nonsense. – London, 1952. – P. 84.

<sup>15</sup> Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследование по истории морали ; пер. с польск. / Мария Оссовская. – М. : Прогресс, 1987. – С. 449–450.

<sup>16</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 531.

<sup>17</sup> Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – С. 568.

<sup>18</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 596.

<sup>19</sup> Там само. – С. 56.

<sup>20</sup> Бергсон А. Два источника морали и религии / Анри Бергсон. – М. : Наука, 1994. – С. 244.

<sup>21</sup> Уайльд О. Избранное / Оскар Уайльд. – М. : Просвещение, 1980. – С. 178.

<sup>22</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 528.

<sup>23</sup> Шопенгауэр А. Введение в философию. Новые паралипомены : Об интересном / А. Шопенгауэр. – Минск : ООО «Попурри», 2000. – С. 230.

<sup>24</sup> Там само. – С. 231.

<sup>25</sup> Там само. – С. 233.

<sup>26</sup> Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К. : Основи, 1993. – С. 11.

<sup>27</sup> Там само. – С. 48.

<sup>28</sup> Там само. – С. 196.

<sup>29</sup> Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 3. – С. 253.

<sup>30</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? / Н. Г. Чернышевский. – Л. : Наука, 1975. – С. 213.

<sup>31</sup> Камю А. Вибрані твори в трьох томах / А. Камю. – Харків : Фоліо, 1997. – Т. 1. – С. 56.

<sup>32</sup> Там само.

## МУЗИЧНА ЕКСЦЕНТРИКА НА ЕСТРАДІ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

*Авторка досліджує канонічні композиційні побудови естрадних номерів, як класичних, так і їх численне розмаїття у жанрі музичної ексцентрики в епоху глобалізації. Саме в цьому полягає безперечне новаторство цієї статті. Розглядаючи проблему зниження художньої ревалентності естрадних номерів, де спостерігається наявність спрощеної до примітивного мінімуму трюкової складової, авторка на основі аналізу сучасного контенту робить висновок про неспроможність подібної точки зору, висунутою фахівцями М. Є. Кузнецовим, М. Л. Коган, Г. С. Венеціановим та інш.*

**Ключові слова:** взаємозв'язок естрадної та циркової музичної ексцентрики, базисний трюк і ексцентрична надбудова, естрадний номер-вислів, побудова естрадного номера, Інтернет-культура, перформанс-група «Blue Man Group», «Tea-джаз», «Салют Салон».

*Автор исследует канонические композиционные построения эстрадных номеров, как классических, так и их многочисленное разнообразие в жанре музыкальной эксцентрики в эпоху глобализации. Именно в этом заключается несомненное новаторство данной статьи. Рассматривая проблему снижения художественной ревалентности эстрадных номеров, где наблюдается наличие упрощенной до примитивного минимума трюковой составляющей, автор на основе анализа современного контента делает вывод о несостоятельности подобной точки зрения, выдвинутой специалистами М. Е. Кузнецовым, Н. Л. Коган, Г. С. Венециановим и др.*

**Ключевые слова:** взаимосвязь эстрадной и цирковой музыкальной эксцентрики, базисный трюк и эксцентрическая надстройка, эстрадный номер-высказывание, построение эстрадного номера, Интернет-культура, перформанс-группа «Blue Man Group», «Tea-джаз», «Салют Салон».

*The author examines the canonical composite structure of pop classical performance and its large variety in the genre of musical eccentrics in the era of globalization. This is the undisputed innovation of this article. Considering the problem of reducing art relevance in pop performance where simplified minimum trick to primitive component is observed, based on analysis of modern content the author concludes impossibility of similar point of view putted forward by experts Kuznetsov, Kogan, Venetsyanov and others.*

**Keywords:** the relationship of pop music and circus eccentrics, basic trick and eccentric superstructure, pop-performance utterance, building of pop performance, internet culture, performance group «Blue Man Group», «Tea-jazz», «Salut Salon».

Жанр музичної ексцентрики належить не лише цирковому мистецтву, де його започаткували. Потреби шантанів і вар'єте, а потім мюзик-холів та інших естрадних майданчиків з кінця XIX та початку XX століть призвели до появи численних музично-ексцентричних номерів на естраді. Їх популярності сприяла мобільність естрадного видовища, яке, на відміну від циркового, може бути розгорнуто в будь-якому залі – від музичного театру до пересічного будинку культури. Особливості естрадних майданчиків чималою мірою спонукали

виконавців до пошуків у формуванні власної естетики, напрацюванню своїх канонів.

З появою телебачення, яке стало транслювати естрадні концерти, а також створювати власні естрадні програми, жанр музичної ексцентрики значно розширив свої межі. Нині різноманітні шоу та конкурси на ТБ доволі активно залучають до своїх постановок номери цього жанру. Водночас суто циркові номери і трансляції вистав безпосередньо з цирку з'являються на телеекрані набагато менше. Це зумовлено насамперед самою

специфікою циркового простору, його «сферичністю». Художні особливості номерів, композиційно звернених до глядачів, які сидять довкола круглого манежу, дещо втрачають в якості при площинному відтворенні їх на екрані.

Таким чином, на рубежі тисячоліть естрадна музична ексцентрика, розтиражована телебаченням та Інтернетом, ґрунтовно потіснила циркову і за кількісними показниками, і за популярністю. Ця ситуація загострила давню суперечку про «лідерство» між цирковою та естрадною музичною ексцентрикою. Нагадаємо коротко про суть означеної вище дискусії.

Визначення жанру музичної ексцентрики, заснованого на поєднанні гри на музичних інструментах та ексцентричної (частіше комічної) поведінки, склалося ще в середині минулого століття, точніше в 1970-х роках, і залишається спільним як для цирку, так і для естради. Однак є і відмінності. І головна з них така: для естрадного номера характерним є спрощене трюкове навантаження. Саме ця особливість і дала можливість ряду теоретиків цього жанру, наприклад, Є. М. Кузнецову, визначити естрадну ексцентрику як менш вартісний за художньо-постановочним наповненням різновид циркової. А відомий дослідник музичної ексцентрики Р. Славський ще в 60-ті роки минулого століття вказував на «вузьке коло одноманітних масок і схожих між собою схем побудови номерів», зокрема, на естраді. За його висновками: «Музична ексцентрика, однак, користується незмінною затребуваністю глядачів. Тому артисти, щоб зберегти подальшу глядацьку любов, повинні зробити все, щоб вийти з вузького кола одноманітних масок, інструментів та подібних одна до одної схем побудови номерів. Тоді на наших манежах дедалі частіше можна буде бачити яскраві виступи, в яких органічно зіллються в єдиний художній злиток щирий комізм, зігрітий живою думкою, артистичність, справжня вигадливість і висока музично-виконавська культура»<sup>1</sup>.

Не можна не погодитися з Р. Славським і в тому, що: «Найкращі номери музичної ексцентрики завжди побудовані на комічному конфлікті. Це одночасно може бути і конфлікт характерів, і конфлікт з предметами, речами».

«Музична ексцентрика – це комічний сюжет, розіграний клоунами за допомогою музичних інструментів, Відсутність хоч би однієї складової обезцінює жанр і, як наслідок, знищує номер», – зауважують і дослідники жанру І. Богданов та І. Виноградський<sup>2</sup>.

В останні два з половиною десятиліття парадигма існування естрадної музичної ексцентрики

«в тіні циркової» істотно змінилася. В сучасному мультикультурному суспільстві стали з'являтися нові репрезентативні форми, що претендують на певну естетичну самостійність і чільну роль. Тут авторка зазначає наявність очевидного факту: саме цінові форми забезпечують жанру збереження найважливішої комунікативної функції з глядачем. Тобто окреслилася необхідність оновлення теоретичної ідентифікації естрадного музично-ексцентричного номера, який створюється в умовах глобальних об'єднувачих процесів та інтенсивної модернізації носіїв інформації.

Проте водночас означилась і головна проблема поточного періоду. А саме: проблема зниження художньої ревалентності жанру, заснована на занадто масовому виробництві естрадних номерів з ослабленою трюковою складовою, котрі успадковують західні зразки. Зокрема, В. Тимофєєва у статті «Музична ексцентрика, музична клоунада» стверджує, що музична ексцентрика переживає «епоху вмирання, гублячись у столітті технічних самограючих агрегатів». А знаний теоретик мистецтва Ю. Боров відкрито попереджає про те, що тенденція глобалізації у мистецтві може обернутися «придушенням національних традицій і тотальною американізацією». А це, в свою чергу, неминуче призводить до засилля масової культури, до торжества усереднених номерів. Справді, популярні в США шоу не лише формалізували музично-ексцентричний контент. У точній відповідності з законами діалектики, які стверджують, що не лише зміст формований, а й форма змістовна, певні ультрасучасні західні зразки вплинули на естетику жанру і на території нашого пострадянського простору, і на території інших країн. І, насамперед, цьому нагиску піддався саме естрадний контент, як більш сконцентрований на гнучкій і розгалуженій ексцентричній «надбудові», а не на базисному трюкові. Наскільки сприятливим для жанру виявився цей вплив і чи не призвело це, навпаки, до знецінення і «подрібнення» естрадної музичної ексцентрики? Перш, ніж відповідати на поставлене запитання на основі аналізу сучасних номерів, нагадаємо класичні канони естрадного жанру, які були сформовані в радянський період.

Розглянувши теоретичні праці Р. Славського, В. Виноградського і В. Богданова та їх підсумки найважливіших напрацювань і досягнень радянської музичної ексцентрики, виокремимо з них шість основних прийомів побудови естрадного номера.

Перший прийом засновано на використанні як музичного інструмента абсолютно невідповідних,



часто повсякденних предметів. Так, ще на початку ХХ століття, відомі артисти І. С. Радунський та Ф. Кортежі (італієць за походженням) (дуєт Бім-Бом) виконували на естраді класичні романси та арії, використовуючи підібрані за розмірами і тональністю сковороди, мітли з натягнутими струнами, дрова, пили і навіть візитну картку, яка видавала тонкий писклявий звук, коли по ній проводили пальцями.

Другий прийом дає можливість використовувати ексцентричні і незвичайні музичні інструменти (наприклад, обігрування розміру інструмента, який не відповідає загальноприйнятому). Так, всесвітньо відомий музичний клоун Грок (справжнє ім'я Шарль Адріан Веттах) із зусиллям виносив на сцену великий футляр, де лежала маленька скрипочка. Витягувати з карликового інструмента нормальні звуки зовсім не просто, а Грок виконував на ньому складну увертюру до «Травіати» Дж. Верді.

Третій прийом передбачав використання трюкових музичних інструментів, а також боротьбу з «непокірними» музичними інструментами. Наприклад, набув популярності номер О. Асадчева, який в образі музиканта-невдахи бився з роєм, тромбоном, мікрофоном і п'єдесталом.

Четвертий прийом витікав із гри на музичних інструментах незвичайним способом. Прикладом може слугувати номер американця Вілбура Холла, виконуваний у 1920-ті роки. Артист грав на скрипці в лапах, що давало йому можливість нахилитися майже паралельно підлозі і грати, стоячи на кінчиках ласт. Під час виконання В. Холл змінював положення і вже смичок тримав під ногою, скрипку за спиною і за шиєю та водив скрипкою по смичку<sup>3</sup>.

П'ятий прийом засновано на несподіваному музично-інструментальному діалозі. Саме такий ексцентричний діалог вели артисти Катерина та В'ячеслав Троян у відомому в 1970-ті роки на естраді номері «Музикант і гном». Музикант самозабутньо грав на барабанах, а гном усіяко йому заважав, то озброївшись акордеоном, то «непомітно» зменшуючи кількість барабанів. З точки зору трюка номер свого часу був віднесений критикою до «простого», проте містив закінчену історію з масою психологічних відтінків, а також майже всі естрадні жанри: музику і вокал, акробатику і танець, пантоміму і жонгливання, ексцентрику і пародію<sup>4</sup>.

Шостий прийом умовно можна назвати «людина-оркестр». Виключно естрадний підвид у цій категорії – за допомогою голосу імітація актором звучання різноманітних музичних інструмен-

тів. На естраді минулих років цим прославилися Л. О. Утьосов, Олексій Птіцин та ін.

Інший, більш поширений підвид цієї категорії являють собою номери, в яких артист приводить у дію велику кількість інструментів. Так, відомому в 1960–70-ті роки музичному ексцентрикові Колло, що працював у західноєвропейських вар'єте, вдавалося грати на чотирнадцяти різних інструментах. Причому перехід від одного інструмента до іншого супроводжувався швидкою зміною костюма.

Крім порівняно нетривалих номерів, на радянській естраді розвивалися і великі форми. Яскравим прикладом є Теа-джаз (театралізований джаз) Л. О. Утьосова, створений у Ленінграді в 1929 році, до складу якого входили диригент і десять музикантів. У театралізованих виставах Утьосов органічно переходив від диригування до музичного діалогу з оркестрантами – брав скрипку і вів бесіду з «людиною-тромбоном» або «людиною-трубою». Тяжіння теа-джазівців до акторського наповнення образів і персонажів повною мірою позначилося в характерній для них програмі «Музичний магазин» (автори сценарної основи Р. Ердман, Ст. Мас), яка являла собою низку комічних епізодів, що відбуваються в музичному магазині протягом робочого дня. В одній зі сцен оркестр пародіював механізований, бездушний джаз, виконуючи перекладені І. Дунаєвським у ритмі фокстроту арії з класичних опер.

Підсумовуючи аналіз класичних естрадних форм, виділимо їх головні відмінні риси.

1. Композиційно номери вибудовуються в розрахунок на площинну оптику сценічного майданчика, а не на особливості сферичного манежу, що позначається на стилі циркового виконавства.

2. В основу драматургії номера часто вибирається досить складний сюжет, який скріплює собою поодинокі розрізнені трюки. Конфлікт характерів на естраді більш деталізований, ніж на арені цирку, особливо, якщо йдеться про виконання у невеликому залі. Камерність майданчика дає змогу передавати більш складні відтінки почуттів та емоцій. Більш витонченою виглядає і взаємодія з інструментом, який може бути досить мініатюрним.

3. Трюки вибираються облегшені. Пантомімічні вставки нерідко прошаровують собою всю трюкову частину номера, і артисти, які займають манеж або сцену хвилин десять-дванадцять, використовують у середньому хвилин п'ять-шість на трюкову роботу і стільки ж на мімічні сцени – широко, по-театральному розгорнуту гру з всебічним обігруванням тривалих пауз. Технічно посередній номер може сприйматися як віртуозний, бо уміло

мізансценована і розіграна пантомімічна гра стає суттю, а трюки – прикладом.

Переходячи до сучасного етапу, зупинимося насамперед на великих формах, оскільки саме вони в найбільшій мірі сприйняли нову естетику і, як вже говорилося, на думку деяких дослідників, загрожують художньою уніфікацією самобутньому мистецтву естрадної музичної ексцентрики.

Так, відома нью-йоркська перформанс-група «BlueManGroup», вочевидь відчуваючи вплив всіляких шоу, створила тривале естрадне дійство, побудоване на незвичайному поєднанні гри на нестандартних ударних інструментах, образотворчого мистецтва і жанру водевілю. У момент виконання барабаних ритмів троє музичних ексцентриків ллють на барабани кольорову рідину, а бризки, що розлітаються на білому полотні, створюють химерні кольорові картини. Підкріплюючи свій виступ піротехнічними ефектами, BlueManGroup одночасно виступають у ролі і прибульців з космосу в блакитних масках, і стародавніх шаманів, які намагаються вловити біоритми Землі і злитися з ними. У декоративному оформленні сцени наявна величезна неоновна молекула ДНК, і артисти в пантомімічних сценках немов підбирають шифр до генетичної розгадки людини. Крім «малюючих барабанів», тріо незвичним способом використовує повітряні шпаги і труби з полівінілхлориду (інструмент Tubulum). Відсутність складних трюків заповнюється філософським підґрунтям – шоу своєрідно ставить питання взаємозв'язку людини і всесвіту. При цьому артисти вдаються часом до інтерактивного залучення глядачів у свою складну гру за всіма законами естрадно-циркового жанру<sup>5</sup>.

Крім шоу, естрадна музична ексцентрика завжди відчувала вплив кінематографа, достатньо згадати «Кіно-джаз» (30-ті роки ХХ століття) за участі артистів-ліліпутів у образах популярних кіногероїв. Сьогодні кіноестетика глибоко проникла в жанр, з'явилися такі інституційні форми, як музично-ексцентричний відеокліп і відеоваріант музично-ексцентричного шоу. Так, у відеокліпі братів Маркс, побудованому на класичному прийомі музично-інструментального діалогу (двоє відвідувачів кафе музикують на фортепіано), зовнішня простота сюжету поєднується з естетикою німого кіно. При цьому відправною точкою стає не подія або ситуація, а просте бажання людини пограти на піаніно, тобто нас несподівано повертають до самих витоків жанру<sup>6</sup>.

У музичному діалозі ексцентриків Borge, який також естетично тяжіє до німих фільмів, менш ніж за три хвилини розгортається ціла епо-

ха в історії культури. За зовні легким перепасуванням музичних реплік, дрібними підступами і провокаціями, кпинами і глузуванням ховається обмін месиджами, котрі констатують внутрішній стан людини в глобальному світі. За секунди в номері спресовуються століття, які дали світові Моцарта і Бетховена, музична переключка резюмується рапсодією Ф. Ліста, а у фіналі один з ексцентриків, видершись на кришку рояля, ставить (у музичній формі, природно) риторичне запитання: що далі? Складний підтекст контрастує з зовнішнім мінімалізмом номера, який став можливий завдяки тому, що артисти володіють інструментом на рівні академічних піаністів<sup>7</sup>.

У творчості хорватських віолончелістів «2 Селлос» помітний вплив відразу декількох напрямів кінематографа. Серія відеокліпів Луки Шулича і Степана Хаусера про взаємини двох друзів-музикантів містить у собі елементи художнього та документального кіно. При цьому звичний для музичної ексцентрики сюжет, наприклад, суперництво за прихильність дівчини, розігрується за всіма правилами молодіжного драматичного кінофільму, а не легкої комедії<sup>8</sup>.

У російському музично-ексцентричному «Тапер-шоу» (режисер-постановник – Ігор Оршуляк), яке всотало елементи театральної драми і мюзиклів, також використовуються драматичні фарби (наприклад, втрата персонажами роботи як сюжетної зав'язки)<sup>9</sup>.

Сьогодні музична ексцентрика органічно поєдналася навіть з мультиплікацією (13-серійний мультсеріал «Лісове тріо», режисер А. Алексєєв, Угорщина). Персонажі «тріо» – ведмідь, який грає на басу, заєць-барабанщик і вовк-вокаліст – уві сні і наяву невпинно репетирують і намагаються виконати свою улюблену мелодію<sup>10</sup>.

Не лише в шоу-програмах, а й у окремих номерах на естраді також можна побачити і традиційні ходи, і елементи, привнесені часом. Так, музичний ексцентрик М. Усов майстерно використовує буденні предмети, жонглюючи пінг-понговою кулькою за допомогою розвішаних по всьому тілу каструльок, кожна з яких видає звук певної висоти (номер «Пінг-Понг»). Новаторство номера зумовлено самими унікальними інструментами<sup>11</sup>.

Цікавим сучасним прикладом гри незвичайним способом на класичних музичних інструментах є номер німецького квартету «Салют Салон» (А. Бахманн, скрипка, В. Зігфрід, скрипка, вокал, Ст. Штаб, фортепіано, С. Шмідт, віолончель). Серед прийомів «Салют Салону» – гра на скрипках декою вниз, гра на скрипках, як на віолончелі,

гра в положенні скрипки грифом донизу, гра на віолончелі стоячи і в прогині, гра на фортепіано, лежачи на стільці спиною до клавіатури, причому руки піаністки грають в цей момент хрест-навхрест. Артистки створюють наповнені самоіронією художні замальовки, поєднуючи віртуозне виконання з елементами кабаре-шоу, що надає їх виступу легкого неповторного стилю<sup>12</sup>.

Незвичайним способом виконує свій номер і сучасна австрійська група музичних ексцентриків «Віденський ансамбль 5+1» в образах магадорів, які приборкують п'ятьма смичками один інструмент (віолончель) як бика. Драматичні емоції артисти висловлюють за допомогою серйозної класичної музики («Болеро» М. Равеля) через ексцентрику<sup>13</sup>.

Новаторський стиль спостерігається і в номерах, побудованих на звуконаслідуванні. Якщо раніше артисти імітували голосом звучання музичних інструментів чи побутові шуми, то вихованець української циркової школи Р. Тимченко-Папіж виступає по світу з оригінальними композиціями, які відтворюють атмосферу космосу, далеких планет і галактик, занурюючи аудиторію в стан трансу і роздумів про суть земного і позаземного призначення людини<sup>14</sup>.

Завершуючи аналіз естрадної музичної ексцентрики останніх десятиліть, слід сказати про номер американської людини-оркестру Joe Rinaudo, який намалював зміни у, здавалося б, непорушній тріаді «артист–сцена–глядач». Артист стилізував свій відеокліп під домашнє музикування. Joe Rinaudo виконує жартівливу пісню на химерному інструменті, який являє собою поєднання піаніно з ударною установкою, клаксоном і всілякими перкусіями. Артист відмовляється від традиційних штампів, пов'язаних з роботою «на публіку», майже не повертається до камери, і глядачі, таким чином, перетворюються з «запрошених гостей» у «випадкових відвідувачів». Ці та інші прийоми наочно акцентують бажання сучасних виконавців не стільки розважити, скільки зосередити публіку на роздумах про побачене<sup>15</sup>.

Неможливо залишити поза увагою цієї статті і факт, який аналізує у своїй науковій праці щодо впливу на розвиток і навіть переформатування тих самих процесів, які безпосередньо торкаються і мистецьких, у сучасний період глобалізації А. Ольшанська. За її висновком: «Стрімке поширення інформації, глобалізація комунікативного простору, перехід до нової екранної культури впливають на специфіку спілкування, форми зв'язку, характер ціннісно-світоглядних

установок. Саме те, що в сучасній культурі відбувається зміна комунікативної парадигми, – явище загальноцивілізаційного масштабу. Нові комунікаційні форми створюють якісно інше соціокультурне середовище, яке висуває нові вимоги до людини»<sup>16</sup>.

Отже, період кінця ХХ – початку ХХІ століття привніс у естрадну музичну ексцентрику певні й, як бачимо, доволі ґрунтовні нововведення.

1. Під впливом шоу і сюжетів бродвейських мюзиклів у номерах почали використовувати не лише комедійні, а й драматичні лінії, зав'язки, що розширило можливості жанру. Збагатившись серйозними емоціями, музична ексцентрика стала ближчою до дорослої аудиторії, яка переважає на естрадних майданчиках.

2. Музичні, декораційні та світлові спецефекти у найкращих зразках жанру безперечно доповнюють і підсилюють драматичний контекст.

3. Взаємозв'язки ексцентрики з кінематографом стали більш різноманітними, що дало змогу створити унікальні симбіози жанрів.

4. Вплив Інтернет-культури призвів до появи музично-ексцентричних відеокліпів, що істотно розширило комунікативні можливості жанру.

5. У деяких відеокліпах спостерігається злиття певних напрямів музичної естради та музичної ексцентрики. Наприклад, у певних відеокліпах української групи «От вінта»<sup>17</sup>.

Таким чином, в останні десятиліття спостерігається збагачення класичних канонів. Побоювання щодо художньої малоцінності новітніх зразків естрадної музичної ексцентрики не знайшли підтвердження в реальній практиці. Однак зазначені висновки не пояснюють повною мірою тему переважного поширення естрадної музичної ексцентрики, її естетичного домінування над цирковою в останні десятиліття. Відповідь на це питання криється в психологічних і соціокультурних аспектах.

Музична ексцентрика, як будь-яке мистецтво, здійснює свою пізнавальну функцію, являє собою певний гносеологічний феномен. Світопорядок, який, виходячи на сцену або манеж, відтворював артист – музичний ексцентрик – на початку та в середині ХХ століття, і світопорядок кінця тисячоліття – суть різні світи. Ставка на ризиковані «мертві петлі», видовищні механічні атракціони впливала на глядача післяреволюційних років. В епоху розквіту радянського цирку номер, заснований на трюкові, був розрахований на те, щоб здивувати своєю складністю. Сьогодні способи контактування людей з інформацією істотно

змінилися. Відповідно, піддалися коректуванню і комунікативна функція мистецтва, і його компенсаторна роль, а також зросла потреба людини в психотерапевтичному захисті в наявному стрімкому інформаційному потоці. Демонстрація ризиків у тій чи іншій формі підстерігає нас у будь-яких інформаційних, розважальних і пізнавальних програмах ТБ та інших ЗМІ. Ця демонстрація значною мірою відображає зростаючі ризики і швидкості в повсякденному житті самої людини. Приходячи на естрадний майданчик або відкриваючи відповідні сайти в Інтернеті, глядач прагне передусім не здивуватися смертельним трюкам, а радше вдивитися в себе.

Нові тенденції в музично-ексцентричних номерах, сценарна основа яких має серйозне змістовне підґрунтя, стали кодовим механізмом, що розшифровує буття людини в сучасному світі стосовно жанру. Сьогоднішній музичний клоун, виходячи на естраду, вже не прагне виконати смертельне сальто, граючи на скрипці, як клоун Грок у попередню епоху розквіту циркової ексцентрики. Сучасні виконавці дедалі частіше обирають форми довірчого і нюансованого діалогу з глядачем, не відвертаючи увагу на ускладнений трюк. У тренді – номер-вислів, номер-осмислення, який містить свій «месидж». Тобто лаконічне послання глядачам-сучасникам і – завдяки можливостям Інтернету – майбутнім поколінням. І можливості для подібної взаємодії з глядацькою аудиторією у сучасних естрадних форм значно варіативніші, ніж у циркових.

<sup>1</sup> Русская советская эстрада. 1917–1929. Очерки истории; [ред. Е. Д. Уварова]. – М. : Искусство, 1976. – С. 287–289.

<sup>2</sup> Славский Р. Рыжий + Белый +=? / Р. Славский // Искусство клоунады (букинистическое издание). – М., 1969. – С. 70.

<sup>3</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=vHS3vTWz5hQ>

<sup>4</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=17UZo16KLVU>

<sup>5</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу <https://www.youtube.com/watch?t=7&v=afAdLANgLS>

<sup>6</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Gy4b1BmDsBM>

<sup>7</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=j6Ts9bBS\\_U0](https://www.youtube.com/watch?v=j6Ts9bBS_U0)

<sup>8</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Mx0xCI1jaUM>

<sup>9</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=mg2b5RXS1qU>

<sup>10</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://spectator.io.ua/video45271>

<sup>11</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=8dBZ8\\_ewvKI](https://www.youtube.com/watch?v=8dBZ8_ewvKI)

<sup>12</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://peterburg2.ru/events/23005.html>

<sup>13</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=aUeysGoPFTk>

<sup>14</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=bUrjQZfSqMo>

<sup>15</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=U0JZszqC7mk>

<sup>16</sup> Ольшанская А. В. Коммуникативный процесс в условиях глобализации: социально-философский анализ. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. филос. наук / А. В. Ольшанская. – М., 2005 р.

<sup>17</sup> [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=CpJdWHNAgH8>

<sup>18</sup> Кузнецов Е. М. Цирк / Евгений Кузнецов. – М.-Л. : Academia, 1931. – С. 281–305.

<sup>19</sup> Эйдлен Л. На манежах мира / Эйдлен Л. // Журнал «Советский цирк». – 1960. – № 12. – С. 30.

<sup>20</sup> Коган М. Спор о музыкальной эксцентрике / М. Коган // «Советский цирк». – 1958, май. – С. 16–17.

<sup>21</sup> Макеева В., Макеева А. Еще о музыкальной эксцентрике / В. Макеева, А. Макеева // «Советский цирк». – 1958. – № 9. – С. 7–8.

<sup>22</sup> Гуревич З. Главное – это исполнители. Разговор о музыкальной эксцентрике продолжается / З. Гуревич // «Советский цирк». – 1959. – № 10. – С. 22.

<sup>23</sup> Беман Хельга. Маленькая скрипка – большой клоун / Хельга Беман // журнал «Советская эстрада и цирк». – 1980. – № 1. – С. 28–29.

<sup>24</sup> Гурович А. Исполнение желаний / А. Гурович // «Советская эстрада и цирк». – 1975. – № 9. – С. 22–23.

<sup>25</sup> Скороходов Г. Звезды советской эстрады (Глава вторая «Секрет Утесова») / Г. Скороходов. – М. : Советский композитор, 1986.

<sup>26</sup> [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ruscircus.ru/referat/timofeeva.shtml>

<sup>27</sup> Макаров С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. Макаров. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2001.

<sup>28</sup> Эрдман Б. Неповторимое время / Б. Эрдман // «Цирк и эстрада». – 1928. – №№ 3–4, 6–8.

<sup>29</sup> Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка / З. Б. Гуревич. – М. : Искусство, 1977. – С. 107–113.

<sup>30</sup> Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады [предисл. Н. П. Смирнов-Сокольский] / Евг. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – С. 161–162.

<sup>31</sup> Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургской Академии театрального искусства, 2009. – С. 162–178.

<sup>32</sup> Тихонова Н. Возвращение комической эксцентрики / Н. Тихонова // Эстрада. Что? Где? Зачем? Статьи, интервью, публикации ; [отв. ред. Е. Уварова]. – М. : Искусство, 1988. – С. 239.

<sup>34</sup> Ю. Б. Борев. «Глобализация и диалог культур». Секция 2. Диалог и конфликты культур в эпоху глобализации / Ю. Борев. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lihachev.ru/chten/8928/dokladi/8932/>. – С. 282–285.

# Архів



**«УКРАЇНСЬКА КІНЕМАТОГРАФІЯ НІ В ЯКОМУ РАЗІ  
НЕ МОЖЕ ПОГОДИТИСЯ НА УТВОРЕННЯ  
ВСЕСОЮЗНОГО КІНОСИНДИКАТУ...»  
Документи й матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю  
автономного статусу**

*У статті аналізуються передумови та процес втрати українською кінематографією автономії в 1929–1930 роках. До наукового обігу вводиться комплекс документів і матеріалів з означеного питання.*

**Ключові слова:** автономія, ВУФКУ, Кінокомітет, кіносиндикат.

*В статье анализируются предпосылки и процесс потери украинской кинематографией автономии в 1929–1930 годах. В научный оборот вводится комплекс документов и материалов по данному вопросу.*

**Ключевые слова:** автономия, ВУФКУ, Кинокомитет, киносиндикат.

*This article analyzes the background and the loss of Ukrainian cinematography autonomy in 1929–1930. To introduce complex scientific use of materials and documents definite issue.*

**Keywords:** autonomy, VUFKU, Committee on film, by cinema syndicate.

Кінець 20-х – початок 30-х років ХХ століття для української кінематографії став переломним. Ідеться не лише про впровадження технічних новаторств (прихід звуку), що значною мірою вплинули на естетику кіномистецтва. Не менш важливими стали організаційно-адміністративні зрушення. В цей час закладалися основи централізованого управління всією радянською кіногалуззю, що збереглося аж до розвалу СРСР. Відтак актуальність пропонованої теми має не лише теоретичний аспект (заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно), а й суто практичний: максимально використати досвід (позитивний і негативний) у сучасному кінопроцесі (зокрема, у побудові системи взаємодії між державою та кінематографією).

Мета публікації – проаналізувати окремі аспекти (зокрема, нормативно-правові) процесу інкорпорації української кіногалузії до складу союзної.

Запропонована проблематика частково знайшла своє висвітлення в працях радянської (Ю. Горячева<sup>1</sup>) та пострадянської доби (В. Ми-

хайлова<sup>2</sup>, Є. Марголіта<sup>3</sup>, О. Кузюк<sup>4</sup>, Р. Росляка<sup>5</sup> та ін.). Однак про створення цілісної і комплексної картини говорити ще зарано. Що, в свою чергу, переконує в її актуальності.

Одним з факторів, що позитивно позначився на розвитку українського кіномистецтва в 1920-х рр. був його автономний статус. Це давало змогу кіногалузії в особі Всеукраїнського фотокіноуправління (створене в 1922 р., підпорядковувалося Народному комісаріату освіти УСРР) обирати оптимальні шляхи розвитку (виходячи, звичайно, з тогочасних радянських реалій).

Автономія української кіногалузії була неможлива без переведення ВУФКУ на господарчий розрахунок. Такий крок зумовлювався необхідністю, з одного боку – здійснити розбудову кіногалузії, з іншого – відсутністю на це державних коштів. ВУФКУ залишалося державною організацією, але отримувало певну господарську самостійність і мало провадити свою діяльність на принципах рентабельності та самоокупності.

2 травня 1925 р. постановою Української Економічної Ради було затверджено статут ВУФКУ,

в якому відомстві надавалося право здійснення державної монополії в усіх «галузях і стадіях» кінематографії: виробництва продукції, прокату, демонстрування, купівлі й продажу кінофільмів, здійснення експортно-імпорتنих операцій, відкриття й експлуатації кінотеатрів (безпосередньо або ж шляхом здачі в оренду)<sup>6</sup>.

Надана ВУФКУ економічна самостійність позитивно вплинула на кіногалузь: активністю був позначений кіновиробничий процес (фільми вітчизняного виробництва демонструвалися не лише на союзних, а й на зарубіжних екранах), з року в рік зростала мережа кінотеатрів. Тож друге місце ВУФКУ серед радянських кіноорганізацій – закономірний результат (питома частка української кінопродукції сягала 40% загально-союзної, поступаючись лише Всеросійському фотокінематографічному акціонерному товариству «Радянське кіно» («Радкіно», більш відомому як «Совкіно»), створеному в 1924 р.

Щодо свого статусу, то ВУФКУ не було винятком: аналогічні монополійні права мали й інші республіканські кіноорганізації. Крім хіба що російських: деякі з них після створення «Совкіно» (яке, крім усього іншого, отримало монополійні права на прокат) просто перестали існувати. Власне кажучи, в 1924 р. була проведена реорганізація російської кіногалузі, наслідком якої й стала поява монополіста в особі «Совкіно».

Російський досвід намагалися поширити на решту республіканських кіноорганізацій, насамперед, на другу за потенціалом – українську. Назагал усі кремлівські потуги мали на меті одне: підпорядкувати республіканські кінематографії єдиному союзному центрові.

Серед таких спроб можна згадати й публікацію А. Луначарським 21 вересня 1927 р. в «Красной газете» статті «Перед партійною кінонарадою». Висловивши незадоволення напруженими стосунками між українською та російською кінематографіями (зокрема тим фактом, що фільм «Панцерник „Потьомкін“» в Україні показали набагато пізніше, ніж у Німеччині), російський нарком освіти закликав вирішити проблему «тільки шляхом чіткої установки принципів нашої кінематографії, <...> шляхом встановлення деякої єдності управління всієї союзної кінематографії <...>»<sup>7</sup>.

Та на перших порах Україні вдавалося стримувати тиск з боку Кремля. Не в останню чергу завдяки внутрішньопартійній боротьбі серед кремлівської верхівки. Її учасники, намагаючись отримати підтримку від українських комуністів

(які за чисельністю посідали друге місце в СРСР), не могли, природно, робити якихось дуже непопулярних кроків по відношенню до України. Утім, з кінця 1920-х рр., коли влада почала зосереджуватися в одних руках, відстоювати автономію щоразу ставало дедалі складніше.

Принциповим моментом видається і той факт, що за централізацію кіногалузі активно виступали не лише союзні та російські чиновники, а й російська творча інтелігенція (паралелі з сьогоденням напрошуються ще ті: кількості російських діячів культури і мистецтва в 2014 р. підтримали агресію РФ в Україні!). Доволі промовистим у цьому плані став лист восьми провідних російських радянських кінорежисерів: Г. Александрова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, О. Попова, Вс. Пудовкіна, А. Роома, С. Юткевича і С. Ейзенштейна (останній і став ініціатором його написання). У своєму колективному листі-зверненні до першої Всесоюзної партійної кінонаради (Москва, 15-21 березня 1928 р.) безпартійні, до речі, режисери (через це їх навіть не запросили на нараду) звертали увагу на відсутність планового ідеологічного керівництва кінематографією та пропонували створити «авторитетний орган, що планує продукцію кінопромисловості». Установа мала бути політичною і культурною, безпосередньо пов'язаною з ЦК ВКП(б). «Отже, має бути створений орган безпосередньо при Агітпропі ЦК, що організовано ставить перед виробничими організаціями вичерпні завдання політичного і культурного порядку», – зазначалося в листі<sup>8</sup>.

Саме на цій Всесоюзній партійній кінонараді відбулася гостра дискусія щодо всесоюзного керівного кіноцентру (розглядалися варіанти кіноносиндикату, акціонерного товариства, тресту). Не вдаючись до аналізу дискусії<sup>9</sup>, відзначимо, що серед учасників наради жоден з проєктів підтримки не знайшов. Надто сильними були побоювання представників національних кінематографій втратити автономію (хоча про це ніде й не говорилося, й офіційно була озвучена інша причина – небезпека комерціалізації кіногалузі).

Незважаючи на це, вагомі кроки на шляху до централізації були все ж зроблені. По-перше, резолюція кінонаради<sup>10</sup> (пункт 6) передбачала організацію при Агітпропі ЦК ВКП(б) постійно діючої комісії, основними завданнями якої мали стати «погодження тематичних планів кіноорганізацій з поточними завданнями партії та здійснення загальнопартійного нагляду і контролю за змістом кінопродукції»<sup>11</sup>. По-друге, визнано за доцільне створення «єдиного всесоюзного регулюючого і

плануючого центру (комітету) з питань кінопрокату і з питань експорту й імпорту при Наркомторзі СРСР»<sup>12</sup> (п. 9).

Така структура була організована постановою союзного Раднаркому «Положення про Кінокомітет при Раді Народних Комісарів Союзу РСР» від 29 січня 1929 р.

Як видно з документа, функції Комітету при РНК СРСР не обмежилися питаннями прокату та імпортно-експортних операцій. Комітет отримав також право законодавчої ініціативи, нагляду за кіно-, фотосправою, кіномережею на теренах усього СРСР. Насправді ж, Кінокомітет не мав відповідних важелів впливу на республіканські кіноорганізації. А його рішення мали радше рекомендаційний характер. Можливо, створення такого органу мало на меті перевірити реакцію керівництва республік на намагання здійснити централізацію кіногалузі у масштабах усього СРСР.

І така реакція не забарилася: невдовзі на адресу Політбюро ЦК КП(б)У надійшла доповідна записка народного комісара освіти УСРР М. Скрипника та голови Правління ВУФКУ І. Воробйова. Її автори формально підтримують створення нової установи. «Такий Комітет є, безперечно, більш відповідна й корисна форма регулювання взаємин між кіноорганізаціями союзних республік, які мають у своїй роботі цілу низку спірних питань (прокат, експорт, імпорт), ця форма більше відповідає загальній установці культурного будівництва радянських республік, ніж утворення кіносиндикату, тресту тощо», – йдеться в документі<sup>13</sup>. Згадка про прокат, експорт, імпорт – зовсім не випадкова; це пряме відсилання до резолюції вже згадуваної першої Всесоюзної парткінонаради, що обмежила функції майбутнього центру (комітету) прокатом, імпортом та експортом.

Однак невідповідність між резолюцією кінопартнаради і постановою союзного Раднаркому стосовно функцій Кінокомітету – очевидна. І в Україні це викликало обґрунтоване занепокоєння. Яке вилилося у вимоги обмежити функції Кінокомітету винятково питаннями сприяння розвитку кіно- й фотосправи та щоби він у жодному разі не втручався у внутрішні організаційні справи республіканських кіноорганізацій.

Претензії прозвучали і на адресу персонального складу Кінокомітету, який не гарантував «правильного розв'язання низки питань, як в справі взаємин між республіканськими кіноорганізаціями, так і в справі участі окремих республік в розвитку кіно- й фотосправи»<sup>14</sup>. Насамперед, це було пов'язане з непропорційним представни-

цтвом республік. Із загальної кількості членів Комітету в 31 чол. на союзні республіки припадало лише 4 особи, а решта 27 – представники РСФРР (причому з них лише 7 осіб мали безпосереднє відношення до кіно, решта 20 осіб представляли політичні, літературні, громадські та інші організації).

Нонсенсом було й те, що до складу Кінокомітету від України було введено лише одного представника. І це попри те, що українська кінематографія за своїм потенціалом посідала друге місце серед інших кіноорганізацій Радянського Союзу. В такий спосіб українську сторону фактично позбавили можливості впливати на рішення, що ухвалювалися Кінокомітетом.

Нарікання викликав і факт призначення до складу Кінокомітету від управлінь мистецтв наркоматів освіти союзних республік такого собі О. Свідерського. Людина, яка в принципі не могла бути представником від союзних республік, оскільки вона «провадить вперто певну лінію на підпорядкування російському мистецтву національної культури інших радянських республік».

Таким чином, вимоги наркома освіти й голови ВУФКУ зводилися власне до двох аспектів: конкретизації функцій Кінокомітету (щоб уникнути втручання з його боку в справи республіканських кіноорганізацій) та зміни персонального його складу в напрямі розширення представництва від союзних республік.

Реакція Політбюро ЦК КП(б)У нам невідома. Однак незабаром виникла набагато серйозніша проблема. На горизонті «замайорів» проект нового всесоюзного центру – кіносиндикату (монопольного об'єднання, при якому його члени позбавлялися права комерційного збуту своєї продукції; основою його діяльності мало стати розділення виробництва і прокату) при Вищій Раді Народного Господарства (ВРНГ) СРСР і який, у порівнянні з Кінокомітетом, мав би значно більші повноваження (головні з них: прокат радянських фільмів на території всього Союзу РСР, погодження тематичних і виробничих планів усіх кіноорганізацій<sup>15</sup>).

У перших числах вересня 1929 р. на адресу ЦК КП(б)У надійшов лист народного комісара освіти УСРР М. О. Скрипника та голови Правління ВУФКУ І. О. Воробйова. Його автори наголошували на тому, що передача кінематографії до Вищої Ради Народного Господарства «змазує клясову суть і роботу радянського кіно» і означатиме «висування на перший плян моментів технічно-матеріальних». «Це абсолютно не значить,



що треба занедбати технічно-матеріальний бік кінематографічної справи, її господарче значення, – йшлося в документі, – але ці моменти мусять бути підпорядковані, мусять служити основному завданню нашого кіна – бути чинником культурно-виховної роботи, бути чинником радянської культури»<sup>16</sup>. До того ж для координування тематичних планів кіноорганізацій не варто утворювати ще однієї організаційної надбудови – з цим завданням впорається й Кінокомітет при Раднаркомі СРСР<sup>17</sup>.

Насамкінець було запропоновано дві альтернативи: організація всесоюзного кінотресту («але цей шлях зводить радянську кінематографію з її дороги як чинника національно-культурного будівництва країни Рад»<sup>18</sup>) або більша децентралізація прокату роботи кіноорганізацій. Перевагу М. Скрипник та І. Воробйов віддавали другому варіантові – він, «не порушуючи основних організаційних і, значить, принципів форм роботи радянського кіна, допоможе йому позбутися тих хиб, що ще існують»<sup>19</sup>.

На деякий час ідея створення синдикату не те що втратила свою актуальність, схоже, вона перейшла в дискусійно-бюрократичну площину.

Та незабаром означене питання знову з'явилося на порядку денному. Формальною ж підставою стала робота позапланової комісії Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції (НК РСІ) РСФРР. Висновки цієї комісії не лише були затверджені російським наркомом РСІ, вони лягли в основу проекту постанови Раднаркому РСФРР про стан і перспективи кіносправи в Росії.

11 січня 1930 р. московська газета «Кино» опублікувала статтю «О чем говорит проект». Розпочинається публікація констатацією факту про незадовільний стан справ у російській кінематографії. А далі – дивовижні речі! Для подолання негарздів (наводяться в публікації) необхідно створити... всесоюзне акціонерне кінематографічне товариство (ВАКТ) для виробництва, прокату фільмів та експлуатації кіномережі в СРСР. Серед головних завдань акціонерного товариства – керівництво плануванням і контроль за всім виробництвом на території СРСР, монопольний прокат фільмів та ін. Однак, незалежно від того, чи буде створено ВАКТ, у Росії кіносправа буде все одно об'єднана й сконцентрована під егідою акціонерного кінотовариства РСФРР, йшлося в публікації<sup>20</sup>.

Вочевидь, саме проект російського акціонерного кінематографічного товариства й розглядався на Колегії НК РСІ РСФРР у перших числах січня

1930 р. Серед кінематографістів проект викликав заперечення. Підтримав його лише голова Правління «Совкіно» К. Шведчиков. Причому він наполягав на створенні всесоюзного кінооб'єднання (підпорядкованого ВРНГ СРСР), до складу якого республіканські кіноорганізації входили навіть не як акціонери, а всього-на-всього філії!<sup>21</sup>

Про чергову спробу створити всесоюзне кінооб'єднання дізнаються і в Україні. Реакція не забарилася: до Політбюро ЦК КП(б)У знову надходить доповідна записка народного комісара освіти УСРР М. Скрипника та голови Правління ВУФКУ І. Воробйова. Її автори аналізують два проекти загальносоюзного об'єднання: перша – «кіносиндикат з функціями загального плянування виробництва й тематики, а також здійснення монополії прокату у всьому Союзі без надання цієї монополії республікам», друга – «утворення всесоюзного кіноконцерну з функціями виробничими й прокату, причім у виробництві об'єднати абсолютно всі галузі, що стосуються до кінематографії»<sup>22</sup>.

Обидва запропоновані проекти, звісно, ведуть до втрати автономії української кінематографії. Тому керівники освітнього відомства й ВУФКУ пропонують свій варіант: «залишити форму будівництва, що є на сьогодні, а саме виробництво й монополію прокату в республіканських кіноорганізаціях, а всесоюзне плянування тематики, особливо по лінії культурфільмів, регулювання прокатом, введення стандартів у технічні засоби виробництва, залишити у віданню всесоюзного Кінокомітету при РНК Союзу»<sup>23</sup>. Тобто фактично пропонувалося залишити чинний Кінокомітет, дещо розширивши його повноваження.

Однак такий шлях розвитку подій був уже неможливим. Далі події розгортаються блискавично. 8 лютого 1930 р. у Москві проходить засідання Президії Кінокомітету. На ньому присутні представники Робітничо-селянської інспекції, «Совкіно», «Востоккіно», Вищої Ради Народного Господарства, Центросоюзу, «Межрабпому», «Білдержкіно», Фотохімтресту... Натомість – жодного представника ВУФКУ!

На порядку денному – єдине питання: про об'єднання кінопромисловості. Ухвалюється рішення, аби визнати необхідним створення загальносоюзного об'єднання з фотокінопромисловості при ВРНГ СРСР<sup>24</sup>.

Отримавши таємний протокол засідання Кінокомітету при РНК СРСР, голова Правління ВУФКУ І. Воробйов робить останню спробу вплинути на ситуацію. В листі від 12 лютого до генерального секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора він

наполягає на тому, аби «поставити питання про об'єднання кінопромисловости на засідання Політбюро ЦК ВКП(б) в розрізі рішення Політбюро ЦК КП(б)У»<sup>25</sup>. Однак резолюція на документі («Архів. Питання уже вирішене ПБ ЦК ВКП(б)»<sup>26</sup>) красномовно свідчить, що вороття уже нема. Тобто питання про долю українського кіно було вирішене вищою партійною верхівкою СРСР остаточно. Засідання ж Кінокомітету проводилося за вказівкою згори і мало суто формальний характер. А текст його рішення був завчасно підготовлений нагорі. Це засвідчує й постанова Ради Народних Комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловости», текст якої, ну дуже вже нагадує текст протоколу засідання Кінокомітету<sup>27</sup>...

З виходом цієї постанови доля української кінематографії була вирішена остаточно. У загальносоюзному кінооб'єднанні зосереджувалися виробництво фільмів, їх прокат та експлуатація; виробництво кінофотоапаратури, фотокіноприладдя та матеріалів. Українцям залишалось одне – добитися бодай якихось незначних преференцій до того часу, коли буде прийнято статут загальносоюзного об'єднання. Та це вже справа іншої публікації.

Таким чином, наприкінці 1920-х рр. у Радянському Союзі почали посилюватися процеси централізації. Кінематографія не стала винятком. Намагаючись підпорядкувати та зробити максимально керованим «найважливіше з мистецтв», кремлівська партійна верхівка розпочала активний вплив на республіканські кіноорганізації, насамперед, на українську. Документи, що публікуються нижче (зокрема, з центральних державних архівів громадських об'єднань і вищих органів влади та управління України (далі відповідно ЦДАГО України і ЦДАВО України), доводять, що вище республіканське керівництво чинило активний спротив спробам підпорядкувати національну кіногалузь інтересам центру. Однак зосередження одноосібної влади в одних руках (Й. Сталіна) та значне її посилення робили цей спротив мало-ефективним. Події початку 1930 року, коли українська кінематографія втратила свою автономію, підтверджують вищесказане.

Безперечно, публікація не вичерпує заявленої теми. Серед перспективних напрямів наукового пошуку – дослідження подій, що відбувалися упродовж наступних двох-трьох років. Коли, попри підпорядкування московському центрові, опір подальшій інкорпорації вітчизняної кіногалузі тривав.

## **Постанова Ради Народних Комісарів СРСР «Положення про Кінокомітет при Раді Народних Комісарів Союзу РСР»**

**29 січня 1929 ПОСТАНОВЛЕНИЕ  
СОВНАРКОМА СССР «ПОЛОЖЕНИЕ  
О КИНОКОМИТЕТЕ ПРИ СОВЕТЕ  
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР»**  
29 января 1929 г.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР  
постановляет:

1. При Совете Народных Комиссаров Союза ССР учреждается Комитет по делам кинематографии и фотографии – Кинокомитет Союза ССР.

2. На Кинокомитет Союза ССР возлагается:

а) разработка и внесение на утверждение правительства Союза ССР основных директив по развитию кино- и фотодела в Союзе ССР, а также разработка, как по поручению Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Совета Труда и Обороны, так и по инициативе Кинокомитета, отдельных проблем, связанных с развитием кино- и фотодела в Союзе ССР;

б) общее наблюдение и руководство развитием кино- и фотопроизводства, а также киносети на территории Союза ССР;

в) дача заключений правительству Союза ССР по представленным на рассмотрение последнего планам и проектам в части, относящейся к кино- и фотоделу.

3. Председатель Комитета, его заместители, ответственный секретарь и члены назначаются Советом Народных Комиссаров Союза ССР.

4. Кинокомитет создается по распоряжению председателя Кинокомитета.

5. О результатах своих работ и вынесенных им постановлений Кинокомитет сообщает Совету Народных Комиссаров Союза ССР.

6. Председателю Комитета и его заместителям предоставляется /право/:

а) непосредственно сноситься со всеми государственными учреждениями Союза ССР и союзных республик<sup>28</sup>;

б) давать учреждениям Союза ССР поручения по разработке отдельных вопросов, подготовке и представлению в Кинокомитет докладов, необходимых материалов, сведений, планов и отчетов как в письменной форме, так и через специальных докладчиков;

в) привлекать отдельных лиц для разработки и представления Кинокомитету докладов и материалов;

г) делегировать своих представителей во все учреждения для участия в обсуждении вопросов, связанных с развитием кино- и фотододела, причем посещение секретных заседаний производится с разрешения руководителей соответствующих учреждений;

д) созывать съезды и совещания по вопросам кино;

е) разрешать разногласия, возникающие между киноорганизациями и соответствующими народными комиссариатами Союза ССР по вопросам, связанным с экспортом и импортом картин, пленки, химикалий, аппаратуры и т.п.

7. Члены Кинокомитета имеют право вносить по своей инициативе на обсуждение Кинокомитета отдельные вопросы, входящие в компетенцию Кинокомитета.

8. Кинокомитет не имеет своего технического аппарата и пользуется аппаратом Управления делами Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Совета Труда и Оборона.

9. Расходы по содержанию Кинокомитета относятся на общесоюзный бюджет по смете Управления Делами Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Совета Труда и Оборона.

**Опубл.:** *Положение о Кинокомитете при Совете Народных Комиссаров Союза ССР: Постановление Совнаркома СССР от 29 января 1929 г. // Советское кино. Решения партии и правительства о кино (1917–1978): Сборник документов. – Т. 1 (1917–1936). – М., 1979. – С. 85–86.*

**Доповідна записка народного комісара освіти УСРР М. О. Скрипника та голови Правління ВУФКУ І. О. Воробйова до Політбюро ЦК КП(б)У в справі створення Кінокомітету при Раді Народних Комісарів СРСР після 29 січня 1929 р.<sup>29</sup>, м. Харків**

**ДО ПОЛІТБЮРА ЦК КП(б)У  
ДОПОВІДНА ЗАПИСКА**

Постановою Ради Народних Комісарів Союзу з 29/І-[19]29 р. ухвалено утворити всесоюзний Кінокомітет для регулювання справ кінематографії й фото. Такий Комітет є, безперечно, більш відповідна й корисна форма регулювання взаємин між кіноорганізаціями союзних республік, які мають у своїй роботі цілу низку спірних питань (прокат, експорт, імпорт), ця форма більше відповідає загальній установці культурного будівництва радянських республік, ніж утворення кіносиндикату, тресту<sup>30</sup> тощо.

Але функції цього Кінокомітету при РНК Союзу повинні бути обмежені лише питаннями, зв'язаними зі сприянням розвитку кіно- й фото-

справи і ні в якому разі повноваження цього Комітету не можуть поширюватися до втручання в внутрішні організаційні справи республіканських кіноорганізацій, що може бути лише на шкоду національним кіноорганізаціям, як складової частини<sup>31</sup> національної культури окремих радянських республік.

Отже, треба точно визначити функції цього Кінокомітету відповідно до зазначеної установки, щоб забезпечити правильне розв'язання тих чи тих справ. Проте склад Кінокомітету, що його затвердила РНК Союзу, на наш погляд, ні в якому разі не гарантує правильного розв'язання низки питань, як в справі взаємин між республіканськими кіноорганізаціями, так і в справі участі окремих республік в розвитку кіно- й фотосправи. Справа в тому, що з загальної кількості членів Комітету в 31 чол. на союзні республіки припадає лише 4 представника, а решта 27 представників припадає по різних вертикалях на РСФРР, причому з них 7 осіб – це представники безпосередньо від кінематографічних організацій, а 20 осіб – це представники політичних, літературних, громадських і інш. організацій РСФРР. Досить навести такий приклад, що від управлінь мистецтв наркоматів освіти союзних республік до складу Кінокомітету введено лише одного т. СВИДЕРСЬКОГО<sup>32</sup>, який не є (і ні в якому разі не може бути), як формально, так і по суті, представником від союзних республік, оскільки це є людина, яка провадить вперто певну лінію на підпорядкування російському мистецтву національної культури інш. радянських республік. Так само, не вважаючи на те, що українська кінематографія посідає друге місце серед інших кіноорганізацій Радянського Союзу, до складу Кінокомітету від України введено лише одного представника. Отже, українські літературні, мистецькі, громадські й інші організації позбавлені будь-якої змоги брати участь у роботі цього Комітету.

З огляду на вищезазначене просимо Політбюро ЦК КП(б)У зняти клопотання перед ЦК ВКП(б), щоб точно було визначено функції Кінокомітету при РНК Союзу з тим, щоб запобігти з його боку втручанням в внутрішні справи республіканських кіноорганізацій, а, по-друге, щоб було змінено склад Кінокомітету в бік поширення представництва від союзних республік.

Народній комісар освіти УСРР (*ніднус*) [М. Скрипник]

Голова Правління ВУФКУ (*ніднус*) [І. Воробйов]  
*ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2925. – Арк. 26. Машинопис. Оригінал.*

**Лист народного комісара освіти УСРР  
М. О. Скрипника та голови Правління ВУФКУ  
І. О. Воробйова до ЦК КП(б)У  
в справі створення всесоюзного кіносиндикату  
при Вищій Раді Народного Господарства СРСР  
5 вересня 1929 р., м. Харків  
ЦК КП(б)У**

До Кінокомітету при Раднаркомі СРСР внесено проєкта про організацію при ВРНГ СРСР всесоюзного кіносиндикату, що мусить прокатувати всі радянські фільми по території всього Союзу [РСР], погоджувати тематичні та виробничі плани всіх кіноорганізацій, давати технічну допомогу в справі раціоналізуванню кінофотопромисловости та технічно вдосконалювати якість продукції.

Цей проєкт уже не перший. Ще п'ять років тому висувалися подібні проєкти, але були відкинуті й по партійній, і по радянській лінії<sup>33</sup>.

Бурхливе ж зростання радянського кіна за останні роки, його досягнення й технічні (нові фабрики, перевестаткування старих фабрик досконалішою, новішою технікою), й матеріальні (накопичення коштів по кіноорганізаціях усіх республік), й художні, збільшення питомої ваги кіна в соціально-культурному житті країни – все це притягає до радянської кінематографії увагу всього радянського суспільства.

Деякі нездорові явища в господарчій та художній роботі кіноорганізацій, зокрема в роботі найміцнішої радянської кіноорганізації – «Совкіно», викликають з боку тих, що від цих явищ терплять, насамперед з боку дрібніших кіноорганізацій союзних республік, прагнення ці явища ліквідувати.

Гадаючи, що явища ці обов'язково притаманні тій організаційній побудові радянської кінематографії, що тепер існує, висувують думки про організаційну перебудову, про організаційні реформи, як от думку про утворення всесоюзного синдикату.

Цілком ясно, що організаційні форми, в яких розвиватиметься радянське кіно, цілком залежать від тієї класової суті і класової цілеспрямованости, що її носить в собі радянське кіно.

І от в ідеї утворення всесоюзного синдикату відбилися погляди на кінематографію лише як на специфічну галузь промисловости. Індустріальний характер цього чинника культури, його технічно-матеріальні підвалини, його значення для всього народного господарства, його фінансові можливості сприяли плеканню такого погляду.

Буржуазне кіно й є таки справді чи не найрентабельнішою галуззю капіталістичної індустрії. За це свідчать і колосальні вклади капіталів у кінематографію, і великі зиски з неї.

Але між суттю і цілеспрямованістю буржуазного кіна та кіна радянського є колосальна різниця. Про цю різницю забувають, коли говорять про промисловий характер радянської кінематографії, не акцентуючи насамперед її культурно-виховного значення, її агітаційно-пропагандистської ролі. Проте лише таке акцентування значення кіна як чинника радянської культури виявляє глибоку класову різницю в ролі та роботі радянського кіна від кіна буржуазного.

І тому організаційне підпорядкування радянської кінематографії, хоч би в формі синдикування, керівним органам народного господарства змазує класову суть і роботу радянського кіна. Це абсолютно не значить, що треба занедбати технічно-матеріальний бік кінематографічної справи, її господарче значення, але ці моменти мусять бути підпорядковані, мусять служити основному завданню нашого кіна – бути чинником культурно-виховної роботи, бути чинником радянської культури.

Передача ж кінематографії до ВРНГ й лише контроль її з боку НКО республік саме й означає висування на перший план моментів технічно-матеріальних.

Занедбати значення кіна як чинника національно-культурного будівництва – це значить гальмувати справу розвитку національних культур, а розвиток їх засобами всіляких синдикатів підмінить участь широких трудящих мас у цій справі канцелярсько-бюрократичним «плянуванням» та заходами непотрібних і зайвих організаційних надбудов. Адже централізоване будівництво національних культур виключає або зменшує, в усякім разі, ініціативу широких мас різних національностей у цій справі. Таким чином, проєкт синдикування радянського кіна перечить насамперед основним принципам будівництва радянської культури. Господарчий же ефект од такої реформи, коли її уважно розглянути, – ніякий.

Вся попередня практика роботи радянських кіноорганізацій довела, що в кінематографічній роботі штучне відокремлення виробництва від прокату призводить до загублення організаціями правильних ідеологічних та господарських перспектив. Приклад ідеологічно-художніх схиблень у продукції «Міжробпомфільму» це доводить<sup>34</sup>. Радянський прокат не є й не мусить бути лише низкою засобів для збування кінопродукції, а є роботою просування в маси цієї продукції, пам'ятаючи, перш за все, за культурне, виховне та пропагандистське значення цієї продукції. Отже, досвід прокатної роботи ні в якому разі не можна від-

ривати від виробничого досвіду. Таке відривання спричиняє чи цілковите зневажання на вимоги та потреби широкого глядача, чи, навпаки, надто вже старанне бажання продукцію давати якнайрентабельнішу, маючи за рентабельність продукції її успіх серед міщанського «широкого» глядача.

Отже, весь проєкт синдикування й просякнутий отією думкою про подвійність природи радянського кіна, про подвійність, що є характерна для кіна буржуазного, але що її немає в природі радянського кіна, де матеріально-господарчий бік справи не розірваний з ідеологічно-художніми завданнями кінематографії.

Окрім того, прокатна робота всесоюзного синдикату ніяк не гарантована від тих можливих хиб та недоліків, що їх має прокатна робота «Совкіна» у всеросійському масштабі. Всесоюзний синдикат не зможе врахувати специфічних особливостей прокату як культурної роботи по союзних республіках – через свою відірваність од цих республік, одірваність хоч би апаратну.

Досвід роботи «Совкіна» й ВУФКУ це також доводить. Коли ВУФКУ, працюючи на терені одної республіки, не зустрічає якихось принципових заперечень своїй прокатній політиці, то «Совкіно», обслуговуючи централізованим прокатним апаратом численні автономні республіки РСФРР, викликає великі скарги та невдоволення від цих республік.

Замість того, щоб переглянути й виправити прокатну політику «Совкіна», висувають проєкт ще більш централізованого, відірваного від реальних потреб різних республік та їхнього кінематографічного виробництва прокату, що може спричинитися до ще більших схиблень у прокатній роботі радянського кіна.

«Об'єктивність» же у роботі всесоюзного синдикату також нічим не гарантована. В той час, коли ВУФКУ й «Совкіно» посідають 90% всього союзного прокату й 75% всієї союзної кінопродукції, вони не матимуть рівних своїй питомій вазі в радянській кінематографії прав на керування політикою всесоюзного синдикату.

Отже, з одного боку, утворення всесоюзного синдикату б'є по кінематографіях дрібніших національних республік, позбавляючи їх господарчого досвіду й примушуючи їх працювати на ті кошти, які приділить їм синдикат, з другого ж боку, і більші національні кіноорганізації не матимуть з синдикату стимулів для дальшого розвитку.

Дуже важливою справою є справа координування тематичних та виробничих плянів кіноорганізацій. Але для цієї роботи цілком не треба

утворювати ще одної великої організаційної надбудови, як от синдикат, бо Кінокомітет при Раднаркомі СРСР, не потребуючи для цього спеціального апарату, виконує й може виконувати надалі всю роботу щодо погодження тематичних та виробничих плянів кіноорганізацій.

Деклярована ж в проєкті робота кіносиндикату щодо технічного вдосконалення радянської кінопродукції може означати або серйозне й постійне втручання синдикату в ту виробничу діяльність кіноорганізацій, що за принципами синдикування мусить бути незалежна від синдикату, й що обертає роботу синдикату на справжню роботу всесоюзного кінотресту, чи ж просто являється його голою фразою, бо не може ж організація без всякого виробничого досвіду займатися роботою щодо вдосконалення виробництва. Це може виллятися лише в форму кабінетних проєктів та апаратного прожекторства.

Отже, українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення всесоюзного кіносиндикату з викладеними в проєкті його формами роботи. Є лише два логічні й раціональні шляхи, щоб уникнути всіх тих хиб, що в роботі радянського кіна трапляються. Перший: утворення всесоюзного кінотресту. Але цей шлях зводить радянську кінематографію з її дороги як чинника національно-культурного будівництва країни Рад, і українське радянське кіно категорично протестуватиме проти спроб деяких товаришів висувати хоч би проєкти такого трестування. Другий шлях – це більша децентралізація прокатної роботи кіноорганізацій, уважний критичний розгляд і перевірка роботи тієї організації, що викликає якнайбільше невдоволення та скарги з боку широкої радянської громадськості, цебто роботи «Совкіна», підсилення роботи Кінокомітету при Раднаркомі СРСР. Цей шлях, не порушуючи основних організаційних і, значить, принципових форм роботи радянського кіна, допоможе йому позбутися тих хиб, що ще існують.

Фракція ВУФКУ просить Центральний Комітет КП(б)У якхутчий розглянути цю справу, ухвалити щодо неї відповідну постанову і надіслати цю постанову до ЦК ВКП(б), щоб остаточно вже розв'язати питання про утворення всесоюзного кіносиндикату та кінотресту<sup>35</sup>.

Народній комісар освіти (*підпис*) [М. Скрипник]

Секретар фракції Правління ВУФКУ (*підпис*) /Воробйов/

ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2925. – Арк. 16-18. Машинопис. Оригінал.

**Доповідна записка народного комісара освіти  
УСРР М. Скрипника та голови Правління  
ВУФКУ І. Воробйова до Політбюро ЦК КП(б)  
У в справі утворення всесоюзного керівного  
центру з кінематографії  
між 6 і 15 січня 1930 р.<sup>36</sup>, м. Харків**

ДО ЦК КП(б)У (ПОЛІТБЮРО)

Питання про утворення всесоюзного керуючого й оперативного органу в справах кінематографії знову поставлено в порядку обговорення у всесоюзному Кінокомітеті та в ЦК Робмис. Думка АПО ЦК ВКП(б) позитивна щодо всесоюзної організації, видно це з доповідної записки до Президії Кінокомітету, з приводу цього є рішення Колегії НК РСІ Союзу<sup>37</sup> від 6/І-30 р.<sup>38</sup> Таким чином, справа ставиться на сьогодні не лише в порядку дискусійному, а й порядком реалізації попередніх рішень ЦК Робмис та Кінокомітету. Висовується зараз дві форми організації кіносправ – одна це кіносиндикат з функціями загального планування виробництва й тематики, а також здійснення монополії прокату у всьому Союзі без надання цієї монополії республікам. В республіках залишається лише виробництво, продукція якого передається непосредньо синдикату на реалізацію. Цей проєкт вибиває всяку матеріальну базу для розвитку національної кінематографії і садовить її на асигнування синдикату, що неминуче призведе до обмеженого розвитку національної кінематографії і тим самим звуть коло тих задач, що стоять перед національною кінематографією як перед невід'ємною частиною національно-культурного процесу. Друга форма – це утворення всесоюзного кіноконцерну з функціями виробничими й прокату, причім у виробництві об'єднати абсолютно всі галузі, що стосуються до кінематографії, а саме: виробництво кіноапаратури, фотоапаратури, кіноплівки, фотопаперу, тонової апаратури та всього устаткування, освітлювання тощо для кіновиробництва. До відання такого кіноконцерну передати й міську кінотеатральну мережу. Інакше кажучи, досвід України переноситься у всесоюзний масштаб шляхом утворення кіноконцерну з виділенням окремих трестів по окремим функціям загального кіновиробництва. Утворення такого кіноконцерну, помимо відомих мотивів, додається мотив стандартизації виробництва технічних засобів (апаратура, плівка, папір, фотоапаратура, освітлююча апаратура тощо) та розробка дослідницьким аналітичним шляхом різних наукових питань, що стосуються виробництва. Цей проєкт, також як і перший, залишає у відання республік лише кіновиробництво, постачання якого, як грішми, так і засобами виробництва,

йде з кіноконцерну. Таким чином, і цей проєкт, як і перший, звужує справи розвитку національної кінематографії. Отже, слід залишити таку форму будівництва кінематографії, яка цілковито забезпечувала б розвиток кіно як невід'ємної частини культурного і національного будівництва. Тому вважаємо залишити форму будівництва, що є на сьогодні, а саме виробництво й монополію прокату в республіканських кіноорганізаціях, а всесоюзне планування тематики, особливо по лінії культурфільмів, регулювання прокатом, введення стандартів у технічні засоби виробництва, залишити у відання всесоюзного Кінокомітету при РНК Союзу. З приводу цього просимо ПБ ухвалити відповідну постанову.

НАРКОМ ОСВІТИ (*ніднус*) [М. Скрипник]  
ЧЛЕН КОЛЕГІЇ – ГОЛОВА ВУФКУ (*ніднус*)  
[І. Воробйов]

*ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 3112. – Арк. 18. Машинопис. Оригінал.*

**Протокол № 4 засідання Президії  
Кінокомітету при РНК СРСР  
8 лютого 1930 р., м. Москва**

Секретно

ПРОТОКОЛ № 4

засідання Президиума КИНОКОМИТЕТА  
от 8 февраля 1930 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОВАЛ т. РУДЗУТАК.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: тт. Кривов, Макеев, Румянцев (НК РКИ), Шведчиков («Совкино»), Котиев («Востоккино»), Аралов, Хундадзе (ВСНХ), Миссиано, Фридман, Малкин, Шальтто («Межрабпом»), Керженцев (ЦК ВКП(б)), Полонский («Белгоскино»), Преображенский (Фотохимтрест), Сливкер (Центросоюз), Трофимов (ТОМП), Гопнер (ИККИ), Кедрова – секр[етарь] Кинокомитета.

СЛУШАЛИ:

1. Об объединении кинопромышленности.

ПОСТАНОВИЛИ:

1.-1. Признать необходимым создание общесоюзного объединения по фотокинопромышленности в системе ВСНХ СССР с сосредоточением в нем всего дела по производству всей кино- и фотоаппаратуры (съемочной, проекционной, осветительной и пр.), принадлежностей, материалов (пленки, пластинки, бумага, фотохимикалий и пр.) и всех организаций по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации.

-2. Поручить ВСНХ СССР представить в Совет Труда и Оборона в двухдекадный срок подробный перечень всех предприятий и организа-

ций, которые должны войти в состав объединения по кино- и фотопромышленности.

-3. Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственных киноплёнки, киноаппаратуры и фотоаппаратуры, обязать ВСНХ в месячный срок представить конкретный календарный план развертывания производства как киноплёнки, так и съёмочной и проекционной кино- и фотоаппаратуры.

-4. Поручить ВСНХ СССР представить в Совет Труда и Оборона в срок не более двух декад основные положения устава создаваемого объединения с заключением Президиума Кинокомитета.

-5. Считать необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения, поручив Президиуму ВСНХ СССР представить в декадный срок подробный расчёт расходования ассигнуемых сумм.

Вместе с тем, поручить ВСНХ СССР в месячный срок проработать план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год.

-6. Передать в кинофотообъединение Научно-исследовательский институт по фото и кинопромышленности, Московский государственный техникум кинематографии и Ленинградский фотокинотехникум, тесно связав работу с объединением специальных кафедр высших учебных заведений.

-7. Создать комиссию под председательством тов. МАКЕЕВА в составе гг. ХУНДАДЗЕ (ВСНХ), КЕДРОВОЙ (ОДСК), ЭПШТЕЙНА (НКПрос), СЛИВКЕРА (Центросоюз), ШВЕДЧИКОВА («Совкино») для проработки вопроса о методах работы проката и управления киносетью на периферии.

Срок работы комиссии – декадный.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ Я. РУДЗУТАК

Верно: (подпись)

С подлинным верно:

*ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 3112. – Арк. 20-20 зв. Машинопис. Копія.*

#### Лист голови Правління ВУФКУ

**І. О. Воробйова до генерального секретаря**

**ЦК КП(б)У С. В. Косіора**

**12 лютого 1930 р., м. Київ**

Зовсім таємно

До ГЕН. СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б)У т. Косіора

Прикладаючи при цьому витяг з протоколу засідання Кінокомітету при РНК СРСР від 8/ІІ-

1930 р.<sup>39</sup>, Правління ВУФКУ вважає за потрібне поставити питання про об'єднання кінопромисловости на засідання Політбюро ЦК ВКП(б) в розрізі рішення Політбюро ЦК КП(б)У.

СЕКРЕТАР ФРАКЦІЇ ПРАВЛІННЯ підпис /Воробйов/

**На документі резолюція:** «Архив. Вопрос уже разрешен ПБ ЦК ВКП(б) (после [нерозб.] ПБ ЦК КП(б)У)».

*ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 3112. – Арк. 19. Машинопис. Оригінал.*

#### Постанова Ради Народних Комісарів СРСР

**«Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловости»**

**13 лютого 1930 р., м. Москва**

**Постановление**

Совета Народных Комиссаров СССР  
ОБ ОБРАЗОВАНИИ ОБЩЕСОЮЗНОГО  
ОБЪЕДИНЕНИЯ ПО  
КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ

1. Образовать в ведении Высшего Совета Народного Хозяйства Союза ССР общесоюзное объединение по кинофотопромышленности. В объединении должно быть сосредоточено все дело производства кинофотоаппаратуры (съёмочной, проекционной, осветительной и проч.), фотокинопринадлежностей и материалов (плёнок, пластинок, бумаги, фотохимикалий и проч.), а также все дело производства кинокартин, их проката и эксплуатации.

2. Поручить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в 20-дневный срок представить в Совет Труда и Оборона:

а) точный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения;

б) согласованные с Президиумом Кинокомитета при Совете Народных Комиссаров Союза ССР основные положения устава объединения.

В этих основных положениях должны быть предусмотрены:

а) обеспечение объединения культурно-национальных интересов отдельных союзных и автономных республик<sup>40</sup>;

б) организация в составе объединения совета с участием представителей этих республик, профессиональных союзов и других общественных организаций.

3. Признавая, что деятельность объединения может развиваться только при условии организации им в кратчайший срок производства киноплёнки, а также кинофотоаппаратуры, пред-

ложить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в месячный срок представить в Совет Труда и Оборона конкретный план развертывания этого производства.

Зам. Председателя СНК Союза ССР В. ШМИДТ

Управляющий Делами СНК Союза ССР и СТО Н. ГОРБУНОВ

Москва-Кремль.

13 февраля 1930 г.

*ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 199. – Арк. 727. Типографський примірник.*

**Опубл.:** *Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 15 [18 березня]. – С. 298.*

<sup>1</sup> Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. – М., 1981. – 69 с.

<sup>2</sup> Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом / Владимир Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы) : К 100-летию мирового кино.

<sup>3</sup> Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа / Евгений Марголит [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>

<sup>4</sup> Кузюк О. Управління українським кинематографом у 1930-х роках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Gileya/2011\\_48/Gileya48/I19\\_doc.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/I19_doc.pdf).

<sup>5</sup> Росляк Р. Державна політика в галузі української кинематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.) / Роман Росляк // Пам'ять століть. Планета. – К., 2012. – №1/2. – С. 95–104 ; *Його ж.* «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ...» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кинематографії союзному центру) / Роман Росляк // Студії мистецтвознавчі. – К., 2014. – Ч. 3 – С. 112–126.

<sup>6</sup> Статут Всеукраїнського фотокіноуправління «ВУФКУ». – Х., 1925. – С. 1.

<sup>7</sup> Луначарский А. В. Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / Сост. А. М. Гак, Н. А. Глаголева. – М. : Искусство, 1965. – С. 97.

<sup>8</sup> Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа. Сеанс. – 2011. – № 43/44 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>

<sup>9</sup> Докл. про це див.: Росляк Р. Деякі аспекти партійної політики в галузі кинематографії (1928 р.) / Роман Володимирович Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 4. – С. 191–195.

<sup>10</sup> Проти резолюції кінонаради проголосували 13 членів української делегації, незгодних, насамперед, з принципом перепрокату – п.14 резолюції (Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинема-

тографии / Под. ред. Б. С. Ольхового. – М. : Теакинопечать, 1929. – С. 445).

<sup>11</sup> Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Под. ред. Б. С. Ольхового. – М. : Теакинопечать, 1929. – С. 446.

<sup>12</sup> Там само. – С.447.

<sup>13</sup> ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2925. – Арк. 26.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. – Арк. 16.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. – Арк. 17–18.

<sup>18</sup> Там само. – Арк. 18.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> О чем говорит проект : [Ред. ст.] // Кино. – 1930. – 11 января.

<sup>21</sup> Конец «фирмам»: (На заседании Коллегии НК РКИ РСФСР) : [Ред. ст.] // Кино. – 1930. – 11 января.

<sup>22</sup> ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 3112. – Арк. 18.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само. – Арк. 20.

<sup>25</sup> Там само. – Арк. 19.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> До речі, й сам Кінокомітет після цього проіснував лише два тижні: 26 лютого 1930 р. він був ліквідований за постановою союзного Раднаркому (Про скасування Кінокомітету при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР: Постанова Ради Народніх Комісарів Союзу РСР від 26 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 18 [31 березня]. – Арт. 203).

<sup>28</sup> Постановою Раднаркому СРСР «Про зміну уставу про Кінокомітет при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР» цей пункт був викладений у редакції, що значно розширювала повноваження Кінокомітету: «а) мати безпосередні зносини в питаннях фото- й кіносправи з усіма державними установами Союзу РСР, громадськими організаціями загальносоюзного значення, центральними установами союзних республік і центральними органами загальносоюзних організацій республіканського значення» (Про зміну уставу про Кінокомітет при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР: Постанова РНК СРСР від 21 січня 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 5 [12 лютого]. – Арт. 58).

<sup>29</sup> Датується за змістом документа.

<sup>30</sup> Мається на увазі перша Всесоюзна партійна кінонарада (Москва, 15–21 березня 1928 р.), на якій створення кіносиндикату у всесоюзному масштабі було визнано нераціональним (Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Под. ред. Б. С. Ольхового. – М. : Теакинопечать, 1929. – С. 446).

<sup>31</sup> Так у тексті.

<sup>32</sup> Свідерський Олексій Іванович (1878–1933) – радянський державний і партійний діяч, дипломат. В означений період – начальник Головного мистецтва РСФФР. Постановою Раднаркому СРСР від 1 грудня 1929 р. О. Свідерський виведений зі складу Кінокомітету (Об изменении состава Кинокомитета при Совете Народных Комиссаров Союза ССР: Постановление



Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 1 декабря 1929 г. // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. – 1930. – Отдел второй. – № 1 [15 января]. – Ст. 1).

<sup>33</sup> Ідеться про постанову Раднаркому СРСР від 13 травня 1924 р. «Про кінопромисловість», в основу якої було покладено проект спеціальної комісії з кіносправи, очолюваної В. Манцевим. У документі союзний Раднарком, з одного боку – визнав за кожною республікою право монополії прокату на її території, з іншого – запропонував розробити проект всесоюзного об'єднання кінопідприємств, його роботи, підпорядкованості тощо (О кинопромышленности: Постановление Совнаркома СССР от 13 мая 1924 г. // Советское кино. Решения партии и правительства о кино (1917–1978): Сборник документов. – Т.1 (1917–1936). – М., 1979. – С. 32). Це викликало чимале занепокоєння в республіках. Однак XIII з'їзді РКП(б) (Москва, 23–31 травня 1924 р.) визнав за необхідне об'єднати наявні кіноорганізації лише в межах республік і зберегти монополію прокату в кожній республіці (Из резолюции XIII съезда РКП(б) «Об агитпропработе» // Советское кино. Решения партии и правительства о кино (1917–

1978) : Сборник документов. – Т. 1 (1917–1936). – М., 1979. – С. 33).

<sup>34</sup> Після свого створення «Совкіно» отримало, зокрема, право монопольного прокату на всій території РСФФР. Відтак «Міжробдопфільм» (таку мав назву, якщо дотримуватися буквального перекладу) відповідно був позбавлений права прокату навіть власних фільмів. Однак кіноорганізація зуміла вижити за таких умов, знімаючи фільми, що мали успіх у широкого глядача. Вочевидь, не всі з них відповідали ідеологічним вимогам. Звідси – й надумані «ідеологічно-художні схиблення».

<sup>35</sup> «Кінотресту» вписано від руки.

<sup>36</sup> Датується за змістом документа та супровідним листом (ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 3112. – Арк. 17). Супровідний лист такого змісту: «При цьому надсилаю 10 примірників доповідної записки з приводу всесоюзного об'єднання кінопромисловості і прошу роздати членам Політбюро для засідання від 18/I-30. З комуністичним привітом Еркстенюк. 15.I.30».

<sup>37</sup> Не НК РСІ СРСР, а НК РСІ РСФФР.

<sup>38</sup> Документ розшукати не вдалося.

<sup>39</sup> Див. попередній документ.

<sup>40</sup> Так у тексті.

## СТЕПАН ШАГАЙДА ОЧИМА СИНА

*Основу публікації становлять спогади про дитячі роки сина визначного українського актора Степана Шагайди, проведені ним в Одесі й Києві в кінематографічному середовищі ВУФКУ. Олександр Шагайда оповідає про епізоди зйомок батька в його найкращих ролях, про спілкування з друзями-актерами та про побут Київської кінофабрики початку 1930-х років.*

**Ключові слова:** Шагайда, Курбас, Довженко, кінофабрика, роль, актор, фільм, багатотиражка.

*Основу публикации составляют воспоминания о детских годах сына выдающегося украинского актера Степана Шагайды, проведенных ним в Одессе и Киеве в кинематографической среде ВУФКУ. Александр Шагайда повествует об эпизодах съемок отца в его лучших ролях, об общении с друзьями-актерами, о быте Киевской кинофабрики начала 1930-х годов.*

**Ключевые слова:** Шагайда, Курбас, Довженко, кинофабрика, роль, актер, фильм, многотиражка.

*The basis of the publication constitute memories of the son of a prominent Ukrainian actor Stepan Shahayda about childhood spent in Odessa and Kiev at the VUFKU cinematic surroundings. Olexandr Shahayda narrates the episodes about his father shooting in his best roles, communicating with fellow actors and about the life of the Kiev film studio at the beginning of 1930<sup>th</sup>.*

**Keywords:** Shahayda, Kurbas, Dovzhenko film studio, role, actor, film, factory newspaper.

У когорті українських кіноакторів першої половини ХХ століття Степан Васильович Шагайда (Шагадин) (9.01.1896 – 20.01.1938) посідає одне з чільних місць. На час приходу в кіно у 1924 році його акторська індивідуальність була рівною мірою сформована на рідкість насиченою подіями біографією і сценічним досвідом, набутим у «Березолі». Підлітком він був служкою у церкві Св. Юра у Львові, два роки провів послушником у Почаївському монастирі, опановуючи малярство в іконописній майстерні. Воював у складі Богданівського полку Січових Стрільців і служив в особистій охороні гетьмана Скоропадського. У 1918–1919 воював рядовим у складі петлюрівського війська. Встиг побувати і в лавах Червоної армії, а 1922 року вступив до «Березоля», де успішно зіграв кілька різнопланових ролей. Співпраця із О. Довженком почалася 1926 року зі зйомок фільму «Вася-реформатор», а згодом Шагайда зіграв батька головного героя в картині режисера «Іван» (1932), вклавши в цей образ весь драматизм долі селянина, змушеного відірватися від своєї землі й шукати порятунку на чужому для нього промисловому будівництві під час Голодомору.

1935 року О. Довженко фільмує Шагайду в «Аерограді» в ролі мисливця Глушака, все життя якого пов'язане з тайгою. Старий Глушак рухається давно звіданими стежками рідних лісів повільно й розважливо. Він, подібно до Тіля Уленшпігеля, дух своєї землі. Радянська влада змінила все у знайомому йому світі: вирубуються дерева, щоб будувати місто майбутнього; реалії нового ладу вимагають вбивства людини, з якою Глушак поєднували 50 років дружби. Якщо вже належить стратити друга, Глушак вирішує зробити це власноруч. Шагайда, з його досвідом участі в громадянській війні по обидва боки барикад, грає епізод розстрілу кращого друга глибоко драматично, піднімаючи його до рівня грецької трагедії. «Будьте свідками моєї печалі, – звертається він до глядачів, опускаючи після пострілу гвинтівку. Погляд його застигає у відчаї. – Убив своєю рукою Василя Петровича Худякова, 60-ти років». Після виходу на екран фільму «Аероград» С. Шагайда розповідав: «Глушак – це краща з моїх робіт у кіно. Цей образ я виносив в собі до певної його зрілості і в ньому полюбив навіть самого себе, що дуже рідко буває у актора...»<sup>1</sup>.

За тринадцять років роботи в кіно актор знявся у 22-х стрічках, більшість з яких належить до класики українського мистецтва. Плідно співпрацював із провідними режисерами Одеської і Київської кіностудій. Серед найкращих його екранних робіт – стрічки «Перлина Семіраміди» (1929) Г. Стабового, «Перекоп» (1930) І. Кавалерідзе, «Кришталевий палац» (1934) Г. Гричера-Чериковера. У ролі легендарного опришка Устима Кармелюка в пригодницькій романтичній драмі Фавста Лопатинського «Кармелюк» (1931) Шагайда міг конкурувати з лаврами Еррола Флінна у «Капітані Бладі» («Captain Blood», 1935) Майкла Кертіца. Натомість «Кармелюк» у готовому вигляді був заборонений як націоналістичний твір і спричинився до звинувачень Лопатинського і Шагайди в українському буржуазному націоналізмі. Радянське керівництво вочевидь вбачало історичну аналогію між боротьбою Кармелюка проти російського самодержавства у 1830-ті роки із прагненням України до самостійності у 1930-ті роки.

1937 року Шагайда зіграв у музичній комедії І. Пир'єва «Багата наречена», яка вийшла вже після смерті актора. За роль носія кращих якостей людини з народу – життєвого досвіду, щедрого почуття гумору, щирої й доброзичливої натури – перукаря Сидора Балаби в цій картині Шагайда був висунутий на здобуття звання заслуженого артиста республіки. Та 18 грудня 1937 його було заарештовано за звинуваченням у проведенні шпигунської діяльності на користь буржуазної Польщі й антирадянській агітації (ст.ст.54-6 і 54-10 КК УРСР) і розстріляно 20 січня 1938 року. Відомостей про місце виконання вироку й поховання в архівних матеріалах не збереглося. У листопаді

1958-го після численних звернень вдови актора до офіційних органів, родина отримала довідку про його посмертну реабілітацію. У Тернополі на його честь названо вулицю.

Історіографічна база даних про життя і творчість Степана Шагайди і митців його генерації вкрай мала і має переважно офіційний характер, витриманий в дусі радянської ідеології: статті й огляди в тогочасних журналах «Кіно», «Радянське кіно», газеті «За більшовицький фільм» тощо. Тому особливої цінності набуває текст, в якому в суто людському вимірі постає образ видатного артиста, яким він запам'ятовся синові – Олександрові Степановичу Шагайді. Спогади О. Шагайди про його дитячі роки в Україні, люб'язно надані мені для публікації сином Олександра і онуком Степана Шагайди – Андрієм Шагайдою, у повному обсязі оприлюднюються вперше. Рід Шагайди по чоловічій лінії триває. Сьогодні його наймолодшим представником є правнук Степана Васильовича, син Андрія Шагайди Павло.

#### СПОГАДИ ОЛЕКСАНДРА ШАГАЙДИ ПРО БАТЬКА

Народився я 10 лютого 1926 року в Києві на Левашівській вулиці (Печерськ).

Батько мій, Шагайда Степан Васильович, у той час працював актором у театрі «Березіль», яким керував талановитий режисер Курбас Олександр Степанович. Батько і мати, Антонівська Валентина Миколаївна, яка до мого народження теж працювала в тому ж театрі актрисою (на другорядних ролях) і акомпаніатором на фортепіано одночасно, дуже поважали Курбаса, на його честь назвали мене Олександром. Таким чином, я теж став, як і Курбас, Олександром Степановичем.



На знімку: Степан Шагайда з дружиною Валентиною Антонівською, новонародженим сином Олександром і матір'ю дружини Наталією Смутьською. Київ, 1926 р.

Мої спогади розпочинаються з Одеси, на кінофабрику якої (так у той час називалися кіностудії) батька запросили зніматися в кінофільмах. Мені тоді були 3–4 роки. Ми знімали кімнату в будиночку дачного типу.

У 1930 році батько отримав запрошення працювати на Київській кінофабриці. Ми переїхали в Київ і зняли кімнатку в Дикому провулку. Мама, як і в Одесі, не працювала. Напевно, нам вистачало заробітку батька (він дуже багато працював). Прожили ми тут не більше року, після чого батькові кінофабрика виділила у своєму будинку, розташованому поряд з нею на Брест-Литовському шосе (тепер проспект Перемоги), окрему квартиру. Це було в 1931 році.

Та сталося непорозуміння. Коли ми з речами приїхали в цей будинок, квартира, призначена нам, була вже кимось зайнята. Після досить бурхливої сцени між батьком і якимось нахабою, що забарикадувався в нашій квартирі, присутній при цьому представник кінофабрики, після переговорів з дирекцією, запропонував нам квартиру в будинку на території кінофабрики. І ми перебралися туди.

Це був двоповерховий будинок. На першому поверсі в лівому крилі розташовувалася їдальня, а в правому – редакція і друкарня місцевої відомчої газети. Не пам'ятаю достеменно, як вона називалася – «За більшовицьке кіно»<sup>3</sup> або щось подібне. На другому поверсі містилися чотири квартири. Поряд з нами жив комендант кінофабрики Каминський, навпроти – режисер Лазар Френкель<sup>4</sup>, а навскоси від нас – оператор Микола Топчій<sup>5</sup>.

Квартира складалася з двох кімнат, кожна розміром близько 20-ти квадратних метрів, кухні, туалету, ванни, балкону і передпокою. Опалювалися приміщення однією спільною для обох кімнат піччю. Топили дровами і вугіллям. Ванною ми не користувалися, оскільки для неї треба було воду гріти на плиті, для якої теж потрібні були дрова і вугілля. Вона нам служила коморою. Милися ми в міській лазні – навпроти кінофабрики або в одній з душових, яких було чимало у будівлях кінофабрики. Їжу готували на примусі.

У 1932 році почався на Україні справжній страшний голод. Я бачив на вулицях людей, які вмирили лежали на землі. В основному це були мешканці навколишніх сіл, які прийшли в місто з надією знайти щось поживне. Але, на жаль, у містян становище було ненабагато кращим. Голодували всі. Виручало те, що деякі категорії працівників отримували мізерні пайки на підприємствах. Батько, пам'ятаю, приносив щодня

по невеликому шматочку чорного хліба і по дві картоплини. Мама чистила картоплю і варила її й лушпиння. Батько категорично відмовлявся їсти картоплю, а їв лише лушпиння. Яюсь мама випадково знайшла каву й напекла з неї оладки. Ото була смакота! Від недоїдання (від голоду!) і слабкості під час зйомок батько впав зі сходів і зламав собі ногу. Його на директорській машині відвезли в поліклініку, а потім додому.

У восьмирічному віці 1 вересня 1934 р. я пішов до школи. Українська школа № 71 (були в Києві й російські школи), в яку мене записали, знаходилася по інший бік Брест-Литовського шосе. При цьому в школу треба було пройти через усю велику територію кінофабрики, перетнути трамвайну лінію і шосе, а потім ще пройти далі вулицею. Ходив до школи сам, без супроводу. Провчився сім років і лише на самі п'ятірки. Мав багато приятелів. У класі знали, що я син кіноартиста, тому часто просили провести на територію кінофабрики, яка охоронялася озброєною відомчою охороною. У мене, як і у моїх батьків, була постійна перепустка на кіностудію. А на будь-якого мого приятеля, який приходив зі мною, виписувалася тимчасова перепустка. На території кіностудії і в її павільйонах можна було побачити, як знімаються кінокартини, зустріти відомих тоді артистів, таких як Алейников<sup>6</sup>, Андреев<sup>7</sup>, Бернес<sup>8</sup>, Жизнева<sup>9</sup>, Окуневська<sup>10</sup> та інших.

Тато вважався одним з провідних артистів Київської кіностудії і почав добре заробляти. Батьки змогли найняти хатню робітницю. Вона мало що вміла, і мама її навчала азам домогосподарства. Сама ж мама з властивою їй енергією взялася до коректорської роботи в редакції, що містилася під нашою квартирою. Мала гарну освіту й завзяття, тому їй знадобилося небагато часу, щоб освоїти цю складну, я вважаю, професію. Гроші за цю роботу мама не отримувала – вона працювала, як то кажуть, на громадських засадах. Крім того, її частенько залучали для перекладів з англійської мови.

Мама дуже любила музику, але у нас ніколи не було свого піаніно. Часом увечері, коли всі після робочого дня йшли додому, завідувач музичним відділом кіностудії Белза<sup>11</sup> люб'язно надавав мамі можливість відвести душу грою на роялі в музичному кабінеті – залишав їй ключі від нього. Мама натхненно грала Шопена, Бетховена, Ліста, Чайковського... Я іноді теж приходив туди і, тихенько сидячи поруч, слухав спочатку з цікавістю, а потім й із задоволенням її гру. І коли в школі я дізнався, що у Будинку культури заводу «Більшо-

вик» (поряд з Пушкінським парком) можна записатися до музичної школи, я, нічого не кажучи батькам, пішов туди на прослуховування. Це було в 1936 році, коли мені було 10 років. Школа мала чотири класи: фортепіано, скрипки, віолончелі та балету. Мені дуже хотілося записатися в клас балету, але я чомусь вважав, що для балету у мене занадто товсті ноги, і записався в клас скрипки. Викладач перевірів, чи є у мене слух, і сказав: «Ми тебе приймаємо. Наступного разу приходь із скрипкою».

Я прийшов додому і повідомив цю несподівану новину батькам. Вони відразу ж поїхали в магазин, купили скрипку розміром  $\frac{3}{4}$ . Тато замовив в столярному цеху кіностудії футляр для неї, а сам змайстрував мені попітр для нот (він любив столярувати у вільний час: зробив табуретки для кухні, етажерку для книг, спальний тапчан та інші речі). Я навчався гри на скрипці і на фортепіано. Домашні завдання на скрипці я виконував удома, а на фортепіано – у знайомих, які жили поза територією кіностудії. До кінця навчального року я грав вже невеликі п'єски Гедике, Вебера й інших композиторів. Батько одного разу послухав, як я грав, готуючись до концерту. Акомпанувала мені мама. Я помітив, як на його очах з'явилися сльози.

«Дорогі мої, – сказав батько після невеликої паузи, – тепер я можу бути спокійним. Якщо зі мною щось станеться, ви завжди зумієте заробити собі на шматок хліба». До речі, вдома ми розмовляли українською.

Я не писатиму про батька те, що вже написано в спогадах про нього його друзями і просто знайомими в журналах, газетах і книгах. Тут я хочу розповісти тільки про наші з ним взаємини, про те, що я знаю не з чужих вуст.

Я пишу увесь час «тато», «про батька». Для мене досі це звучить незвично. Скільки я себе пам'ятаю, з раннього дитинства, я називав його просто: «Стьопа». І він ніколи не ображався на мене за це. Дивно, що маму я завжди звав «мамою», а батька чомусь на ім'я. Лише тепер це спало мені на думку, і мені здається, що в цьому був якийсь сенс. Батько ставився до мене, як до свого товариша, попри різницю в роках. У свої рідкісні вільні хвилини він багато часу приділяв мені – брав з собою на стадіон «Динамо» вболівати за київських футболістів, пояснював правила гри і розповідав про футбол загалом. Купив мені два – справжні! – м'ячі: футбольний і волейбольний. Навчав основам цих ігор (я досі їх найбільше люблю). Купив справжній (не настільний) більярд, трохи менший за звичайний. Ми його поставили

посередині моєї кімнати: на щастя, меблів у нас було мало, а місця багато. Подарував мені велосипед, знову-таки справжній – двоколісний! В ті часи таке багатство, як більярд і велосипед, було рідкістю і предметом заздрощів багатьох хлоп'ят. Тато навчив мене грати в шахи. Коли в одному з центральних кінотеатрів на Хрещатику демонстрували вперше кольорові американські фільми «Кукарача» і «Міккі Маус», я саме хворів на грип. Батько загорнув мене в ковдру, взяв на руки (мені були тоді років 6 – 7) і повіз на трамваї в центр, щоб я міг побачити це диво тих часів.

Лише одного разу впродовж нашого недовгого спільного життя батько розсердився на мене і почастивав ляпанцем нижче пояса. А було це так. Навіщоось знадобилося мені вийти на сходовий майданчик. Я був удома сам, а двері від протягу зачинилися, замок клац – і все. Стою я під дверима, зажурившись, думаю, що мені тепер робити: ключі залишилися в квартирі. А тут повернувся батько. У гримі, в тюремному одязі. Тоді в павільйоні кіностудії знімали фільм «Кришталевий палац»<sup>12</sup>, в якому батько грав роль німецького скульптора, антифашиста. Саме знімали епізод: скульптор Бруно у в'язниці. Батька відпустили поїсти не більше, ніж на півгодини. І ось він з досади лягнув мене, а сам поліз на дах, з даху по водостічній трубі – на балкон, а там і в квартиру. Добре що було літо і балконні двері лишались прочинені.

Батько ніколи не хворів. Я не пам'ятаю, щоб він коли-небудь лежав хворим у ліжку. Виняток склав лише випадок, коли він зламав ногу. Він був високим, з широкими раменами, сильним і дуже добрим. Він роздавав мій одяг, з якого я виростав, усім хлопцям, хто, на його думку, цього потребував. А потребував багато хто.

Найкращим другом батька був Степан Йосипович Шкурат<sup>13</sup>, тоді вже заслужений артист України, а в минулому – сільський пічник і учасник церковного хору. Бас був у нього видатний, і співав він чудово. До війни режисер І. Кавалерідзе поставив фільм-оперу «Запорожець за Дунаєм», де Шкурат грав і співав Карася, а батько зіграв незначну роль рибалки. Вони разом знімалися у фільмах Довженка «Іван» і «Аероград». У рідкісні вільні батькові дні ми родиною виїздили на Труханів острів на Дніпрі. Батько запрошував, коли траплялась нагода, і свого тезку. Там ми купалися, засмагали, вудили рибу. Дуже любили обидва Степани боротися. Борня була відчайдушна. Досі пам'ятаю, як я потерпав за батька. Шкурат був теж потужної статури, як і батько, але борював-

ся з таким могутнім ревінням, що у мене душа в п'яти тікала. Так само бувало і в Лубнах, де ми з мамою жили влітку, коли там знімався «Запорожець за Дунаєм».

До числа його друзів можна віднести також артистів Лисовського<sup>14</sup>, Капку<sup>15</sup>, Гайворонського<sup>16</sup>, Свашенка<sup>17</sup>. Уся ця компанія любила іноді розіграти кого-небудь або пожартувати. Мені батьки якось подарували металеву скарбничку з ключиком. Я туди збирав копійки. Одного разу Капка (комік в житті і на сцені, маленького зросту, шупленький) побачив у мене цю скарбничку і попросив до завтра дати йому жменю копійок. Я, звісно, їх йому позичив, не здогадуючись, що він з ними робитиме.

«Поїхали, хлопці, на Хрещатик, – сказав він своїм товаришам, – я вам покажу виставу!»

Повернувшись, батько з реготом розповів нам з мамою, що втнув там Капка.

Тоді на центральній вулиці Києва міліція суворо стежила там, щоб ніхто не переходив вулицю в недозволеному місці. Інакше – штраф 3 карбованці. Капка залишив на площі своїх товаришів, щоб спостерігали за його діями, а сам з манерами сільського дядька (артист же!) перетнув вулицю в недозволеному місці на очах у міліціонера. Тут же, звичайно, пролунав свисток.

«– Громадянине! Ви порушили правила переходу через вулицю. Платіть 3 карбованці!»

Капка дістає з кишені копійки і починає їх відлічувати.

– Одна, дві, три, чотири... – І так далі до якогось-небудь числа, після чого зойкав: – Тьху ти, здається, помилився, передав копійку». – І починав лічити знову.

Це тривало довго: то передав, то недодав і щоразу починав лічити спочатку. Міліціонер стоїть і увесь кипить. Не має він права не прийняти штраф копійками, адже це державна монета. Потім терпець йому увірвався:

«Забирай свої копійки й щезни, щоб я тебе більше не бачив!»

«Багату наречену»<sup>18</sup> знімали в Каневі. Ми з мамою жили там протягом усіх зйомок. Там, на Дніпрі, я навчився плавати.

Іноді і я знімався у фільмах. Звичайно, в невеликих епізодах.

У фільмі «Червона хустина»<sup>19</sup> Френкеля я грав панича. У «Наталці-Полтавці»<sup>20</sup> – простого сільського хлопчину. Козловський<sup>21</sup> у цьому фільмі-опереті грав і співав Петра. Під час зйомок, я пам'ятаю, прийшла подивитися на зйомки англійська принцеса! Чи не вона зараз – королева Англії?!

А коли я знімався в першому кольоровому фільмі<sup>22</sup>, поставленому на Київській кіностудії, мене загримували так, що, коли я прийшов додому поїсти, мене наш собака Пупс не упізнав і не хотів пускати в квартиру. За зйомки непогано платили. Карбованців десь до 8–10. Ці гроші мені батьки дозволяли використати на власний розсуд. Я часто ходив дивитися на зйомки. Якось, коли знімався фільм «Я люблю»<sup>23</sup>, на знімальному майданчику я познайомився з дівчинкою, яка грала внучку шахтаря Варку. Коли вона не була зайнята в зйомках, я на правах місцевого жителя водив її по павільйонах, по території і знайомив з усіма закутками кіностудії. Потім у павільйоні ми грали з нею в піжмурки, ховаючись в декораціях. Знайомлячись, вона представилася мені «Гуля Корольова»<sup>24</sup>, а я

*Онук Степана Шагайди Андрій Шагайда у Тернополі на вулиці, названій на честь його діда. 2012 р.*



їй – «Лесь Шагайда» (так мене завжди звали вдома: Лесь). Після війни я прочитав про неї книгу Олени Ільїної «Четверта висота», в якій описується її коротке життя і героїчна смерть на фронті. Вона була на чотири роки старшою від мене. На час знайомства мені було 10 років, їй – 14.

Кожного вихідного дня (тоді була шестиденка, і вихідні щомісяця припадали на ті самі числа – 6, 12, 18, 24, і 30) пожежникам і охоронцям видавали по одному фільму для перегляду з архіву кінофільмів. Показували як наші, так і зарубіжні фільми. Я завжди ходив на ці перегляди.

Тато був у розквіті фізичних і творчих сил. Вів активну громадську діяльність, як депутат райради часто зустрічався з виборцями. Завжди намагався відреагувати на скарги і обов'язково допомогти. Крім того, батько часто виїжджав на кінофестивалі, де виступав перед глядачами. Останнім часом йому підвищили платню – отримував 2000 карбованців на місяць. На той час це було дуже і дуже пристойно. Я пам'ятаю, коли наша хатня робітниця ішла на ринок, мама їй давала 50 карбованців, яких вистачало, щоб забезпечити харчами всю нашу сім'ю разом з нею самою на кілька днів.

Восени 1937 року вийшов на екрани фільм І. Пир'єва «Багата наречена», в якому брали участь, окрім мого батька, артисти Курихин<sup>25</sup>, Ладиніна<sup>26</sup>, Любезнов<sup>27</sup> та інші. Цей фільм мав великий успіх не лише у рядових глядачів, а й у вищого керівництва того часу. Згори дали розпорядження представити основних учасників творчої групи фільму до урядових нагород і почесних звань. Батько був теж у списку. Та в грудні доля нашої сім'ї круто змінилася.

17 грудня 1937 року я з батьком домовився, що завтра, у вихідний день, поїдемо купувати мені те, про що я давно по хлоп'ячому мріяв: духову рушницю. Таку, якою тепер стріляють у тирі. Тоді продавалися вони в магазинах. Я ніяк не міг заснути в передчутті завтрашнього дня.

Вранці, 18 числа, прокидаюся – і не можу зрозуміти, що сталося. Мама плаче ридма і збирає розкидані по квартирі речі.

«– Мамо, що сталося?»

– Стюпу заарештували.

– За що?

– Не знаю».

Пізніше, трохи заспокоївшись, розповіла.

Після дванадцятої ночі пролунав стук у двері. Батьки ще не спали. Мама читала. Батько сидів біля радіоприймача і крутив ручку, перебираючи станції. Приймач – СВД-9 з оптичним оком для

тонкого налаштування – остання новинка. Батько його купив місяць тому замість нашого старенького СІ. Ловити станції усіх країн світу було для нього великою насолодою. Мама відчинила двері. Увійшло двоє чоловіків у формі НКВС у супроводі нашого сусіда Каминського. Пред'явили ордер на обшук і арешт. Батько сполотнів, побілів мов стіна. Поки робили обшук, перетрушуючи одяг, білизну, книги, мої іграшки, батькові й мамі не дозволяли розмовляти. І лише коли дозволили на виході попрощатися, мама запитала у батька:

«– Стюпо, скажи чесно, ти в чому-небудь винен?»

– Присягаюся найдорожчим для мене – життям мого сина, що я ні в чому не винен!» – відповів він із сльозами в голосі, підійшов до мене, сплячого, і поцілував, прощаючись, в лоб.

За три тижні, якщо на той час він ще був живий, 9 січня 1938 року йому виповнилося лише 42 роки. Мамі були 32 роки, а мені ще не було 12-ти.

Ми з мамою були абсолютно впевнені, що це просто якась помилка, що там у всьому розберуться і відпустять його, що треба трохи потерпіти і почекати, а там знову буде все добре.

<sup>1</sup> Шагайда С. Моя робота в «Аерограді» / Степан Шагайда // Вітчизна. – 1996. – № 5–6. – С. 97.

<sup>2</sup> Шагайда Олександр Степанович (10.02.1926, м. Київ – 28.08.1985, м. Москва) – син Степана Шагайди. В дитинстві зіграв епізодичні ролі в картинах «Червона хустина» Л. Френкеля (панич), «Нагала Полтавка» І. Кавалерідзе (сільський хлопчик). Коли заарештували Степана Васильовича, Олександрові було 11 років. У 14 років він почав працювати на літніх канікулах учнем електрика, щоб якимось підтримати маму. Коли почалася війна, Олександрові було 15 років, він закінчив 7-й клас. Додавши собі зайвий рік, добровільно записався в протитанкову роту винищувального батальйону. При прориві з оточення – у вересні 1941 р. – був поранений і потрапив у полон, в госпіталь для військовополонених у Борисполі. Його мама, Антонівська Валентина Миколаївна, знайшла його там, через декілька днів принесла цивільний одяг і, нібито вони когось відвідували там удвох, вивела його звідти. У березні 1942 р. його відправили до Німеччини на «громадські роботи». Наймитував у німецького фермера, потім працював електриком на заводі. Звільнений навесні 1945 року військами союзників. Після переміщення в радянську окупаційну зону його призвали на службу в Червону армію. Служив у Чехії, Польщі. У вересні 1950 року демобілізувався і приїхав до Москви, де тоді жила його мама. Влаштувався працювати електромонтером і пішов до школи. Олександрові знову довелося йти в 7-й клас, оскільки жодних документів у нього не залишилося, а продовжувати навчання у вечірній школі робочої молоді без довідки про закінчення семирічки не допускали. У січні 1951 р. був висланий з Москви: не мав

свідомості про народження і через те не міг отримати паспорт і пропуску. Поїхав спочатку в Київ, а потім на Донбас, у Кадіївку (тепер – Стаханов), де влаштувався працювати на шахту електромонтером. Там знову пішов у школу, втратив в 7-й клас. У серпні 1952 р. подав документи і був прийнятий у Політехніку зв'язку ім. Подбельського в Москві. Вчився, паралельно працював. У 1953 р. після закінчення першого курсу відразу перевівся на третій курс Всесоюзного заочного електромеханічного технікуму. Там упродовж одного року склав усі предмети за другий і за третій курс і закінчив технікум у 1957 р. з відзнакою. У 1955 одружився на Катерині Тимирязевій. З 1960-го по 1982 рр. О. Шагайда працював у тресті «Міськгідроміст», обіймаючи посади старшого інженера дільниці, начальника дільниці, головного інженера Управління з експлуатації міських інженерних споруд. У 1982 р. після інфаркту вийшов на пенсію по інвалідності. Помер 28 серпня 1985 року. Похований у Москві, на Рогожському кладовищі. *Ці відомості надано сином О. С. Шагайди Андрієм Олександровичем Шагайдою.*

<sup>3</sup> «За більшовицький фільм» – багатотиражна газета Київської кінофабрики (згодом кіностудії). Виходила у 1930-ті роки. За аналогією з мосфільмівською багатотиражкою «За большевистский фільм» висвітлювала різні аспекти студійного кіновиробництва.

<sup>4</sup> Френкель Лазар Самійлович (1904 – 1978) – український актор, сценарист і режисер. Закінчив Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка (1923). Працював у театрі. З 1927 – на Київській кінофабриці. Знявся у кінокомедії О. П. Довженка «Вася-реформатор» (1926). Як режисер ігрового кіно видавав перевагу дитячій тематиці, майстерно працюючи з маленькими акторами. Поставив фільми «Сам собі Робінзон» (1929), «Свій хлопець» (1931), «Червона хустина» (1934), «Дивний сад» (1935), «Том Соєр» (1936). З 1947 – режисер Української студії хронікально-документальних фільмів.

<sup>5</sup> Топчій Микола Павлович (1905 – 1973) – український кінооператор. Закінчив Одеський кінотехнікум (1929). Працював на Одеській кінофабриці ВУФКУ, на Київській студії «Українфільм», на Київській студії хронікально-документальних фільмів. Навесні 1945 був незаконно заарештований і засуджений на 10 років таборів. Звільнений достроково в 1953 р. Працював з режисерами В. Юнаківським, І. Кавалерідзе, А. Роомом, М. Донським, І. Шмаруком, В. Довганем та ін. Був оператором-постановником картин «Млин на галєвині» (1927), «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Вовчий хутір» (1931), «Коліївщина» (1933), «Вітер зі Сходу» (1940), «Дорогою ціною» (1957), «А тепер суди...» (1966) та ін.

<sup>6</sup> Алейников Петро Мартинович (1914 – 1965) – російський і український кіноактор. Знявся у фільмах «Семеро сміливих» (1936), «Трактористи» (1939), «Гомони, містечко» (1939), «Велике життя» (1939), «Непереможні» (1942) та ін. Його творчості присвячено фільм «Петро Мартинович і роки великого життя» (1974).

<sup>7</sup> Андрєєв Борис Федорович (1915 – 1982) – російський і український актор, н. а. СРСР (1962). Виконав ролі у фільмах «Трактористи» (1939), «Велике життя» (1939), «Богдан Хмельницький» (1941), «Дві бійці» (1943), «Кубанські козаки» (1949), «Доля Марини»

(1953), «Ілля Муромець» (1956), «Чоботи некруто» (1978) та ін.

<sup>8</sup> Бернес Марк Наумович (Нейман, 1911 – 1969) – український і російський актор театру і кіно, співак. Н. а. РРФСР (1965). Зіграв у фільмах: «Шахтарі» (1937), «Винищувачі» (1939), «Велике життя» (1939), «Дві бійці» (1941), «Тарас Шевченко» (1951), «Женя, Женечка і «Катюша» (1967) та ін.

<sup>9</sup> Жизнева (Жизневська) Ольга Андріївна (1899 – 1972) – російська і українська актриса театру і кіно. Н. а. РРФСР (1969). Зіграла у фільмах: «Процес про три мільйони» (1926), «Привид, який не повертається» (1929), «Суворий юнак» (1936), «Черевички» (1944), «Гранатовий браслет» (1964), «Доживемо до понеділка» (1968) та ін.

<sup>10</sup> Окуневська Тетяна Кирилівна (1914 – 2002) – російська і українська актриса театру і кіно. З. а. РРФСР (1947). За звинуваченням в антирадянській пропаганді відбула покарання в таборах з 1948 по 1954 рр., зокрема у Джезказгані разом з українською актрисою Марією Ростиславівною Капніст. Зіграла у фільмах: «Пампушка» (1934), «Гарячі деньки» (1935), «Майська ніч» (1940), «Це було в Донбасі» (1945), «Давид Гурамішвілі» (1946), «Повернення резидента» (1982), «Дике кохання» (1993) та ін.

<sup>11</sup> Белза Ігор Федорович (1904 – 1994) – український і російський музикознавець, композитор, історик культури, з. д. м. РРФСР (1974). Закінчив Київську консерваторію (1925). У 1930–1937 рр. керував музичним відділом Київської кіностудії. З 1942 працював у Москві.

<sup>12</sup> «Кришталевий палац» (1934) – фільм Григорія Гричеря-Чериковера про участь німецької інтелігенції у боротьбі з соціальною несправедливістю. С. Шагайда зіграв архітектора Мартина Бруно. Картина демонструвалася 2006 року в Києві в рамках семінару «Взаємозв'язки українського та німецького кіно (30–80-ті роки ХХ століття)» із коментарем німецького мистецтвознавця Г.-Й. Шлегеля.

<sup>13</sup> Шкурат Степан Йосипович (1886 – 1973) – український актор театру і кіно, з. а. РРФСР (1935), н. а. УРСР (1971). Створив низку яскравих характерних образів у стрічках І. Кавалерідзе, О. Довженка, І. Савченка, М. Донського, С. Параджанова. Знявся у фільмах: «Злива» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932), «Чапаєв» (1934), «Наталка Полтавка» (1936), «Запорожець за Дунаєм» (1937), «Тарас Шевченко» (1951), «Дорогою ціною» (1957), «Українська рапсодія» (1961), «Вій» (1967). Акторський дует С. Шагайди і С. Шкурата в картині О. Довженка «Аероград» (1935) належить до найвидатніших здобутків українського кінематографа.

<sup>14</sup> Лисовський Володимир Володимирович – український і білоруський актор театру і кіно. Працював в Одеському українському драматичному театрі у першій половині 1920-х. У 1924–1925 – актор Харківського драматичного театру ім. І. Франка. У повоєнні роки грав на сцені Брестського театру драми і музики. Знявся у стрічках: «Тарас Шевченко» (1926), «Ягідка кохання» (1926), «Митя» (1927), «Черевички» (1927), «Проданий апетит» (1928), «Прометей» (1936), «Троє з однієї вулиці» (1936), «Кармелюк» (1938), «Гомони, містечко» (1939) та ін. Разом із С. Шагайдою виконав головні ролі у фільмі Олександра Соловйова «Фронт» (1931) про запровадження механізації на шахтах Донбасу.



<sup>15</sup> Капка (Капкунов ) Дмитро Леонтійович (1898 –1977) – український актор театру і кіно, з.а. України (1957). Навчався на екранному відділенні Вищих кінокурсів у Варшаві (1921 – 1922). Один з улюблених акторів О. Довженка. Зіграв понад 100 ролей у фільмах: «Остап Бандура» (1924), «Ягідка кохання» (1926), «Октябрюхов і Декабрюхов» (1928), «Шкурник» (1929), «Отаман кодр» (1958), «Наймичка» (1963), «Пропала грамота» (1972) та ін. Знявся у кількох стрічках разом із С. Шагайдою.

<sup>16</sup> Гайворонський Михайло – український актор. Знявся у фільмах: «Вовчі стежки» (1930), «Чорні дні» (1930), «Генеральна репетиція» (1931), «Іван» (1932), «Червона хустина» (1934) та ін. Створив галерею екранних образів кулаків.

<sup>17</sup> Свашенко Семен Андрійович (1904 – 1969) – український і російський актор театру і кіно. Закінчив Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка (1925). Знімався у фільмах: «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Перекоп» (1930), «Овід» (1955), «Балада про солдата» (1959) та ін. Знявся у кількох стрічках разом із С. Шагайдою.

<sup>18</sup> «Багата наречена» (1937) – фільм Івана Пир'єва. С. Шагайда зіграв у ньому свою останню роль – перукаря Сидора Васильовича Балабу.

<sup>19</sup> «Червона хустина» (1934) – фільм Лазаря Френкеля за сценарієм А. Варавви. Музику написав Б. Лятошинський. Екранізація однойменного оповідання А. Головка.

<sup>20</sup> «Наталка-Полтавка» (1936) – екранізація опери Миколи Лисенка. Режисер і автор сценарію – Іван Кавалерідзе, музичний редактор – Володимир Йориш.

<sup>21</sup> Тут автор припускається помилки: у здійсненій 1936 року кіно постановці «Наталки-Полтавки» в ролі Петра знявся тенор Київської опери Микола Платонов (Слуцький), а не Іван Козловський.

<sup>22</sup> «Сорочинський ярмарок» (1938) – перший український кольоровий фільм. Режисер – Микола Екк. Візуальний образ картини створено художником Василем Кричевським і оператором Миколою Кульчинським.

<sup>23</sup> «Я люблю» (1936) – фільм, у якому Леонід Луков почав розробляти шахтарську тему, найуспішніше втілену ним у «Великому житті» (1939).

<sup>24</sup> Корольова Гуля (Маріонелла Володимирівна) (1922 – 1942) – українська актриса. Знімалася в кіно з трьох років. Зіграла ролі у фільмах: «Каштанка» (1926), «Баби рязанські» (1927), «Дочка партизана» (1935), «Сонячний маскарад» (1936), «Я люблю» (1936). У 1930-ті роки мешкала в Києві в родині українського композитора Пилипа Козицького. Учасниця Другої світової війни. Загинула геройською смертю в бою поблизу хутору Паншине на березі Дону.

<sup>25</sup> Курихин Федір Миколайович (1882 – 1951) – російський актор театру і кіно комічного амплуа. У 1906 закінчив драматичні курси при Александринському театрі. Працював у театральних трупах Петербурга і провінції. У 1919 разом із К. Марджановим брав участь в організації в Києві естрадного театру «Кривий Джиммі». Один із засновників Театру сатири в Москві (1924). Першу кінороль зіграв у 1915 р. («Історія однієї дівчини»). Знявся у фільмах: «Чашка чаю» (1927), «Веселі хлоп'ята» (1934), «Воротар» (1936), «Цирк» (1936), «Багата наречена» (1937), «Злочин і покарання» (1940) та ін.

<sup>26</sup> Ладиніна Марина Олексіївна (1908 – 2003) – радянська актриса театру і кіно, н. а. СРСР (1950). Лауреат п'яти Сталінських премій (1941, 1942, 1946, 1948, 1951). Була першою дружиною режисера І. Пир'єва і зіграла в більшості його картин. Закінчила Державний інститут театрального мистецтва (1933). Працювала у МХАТі (1933–1935). Знялась у фільмах: «Ворожі стежки» (1935), «Багата наречена» (1937), «Трактористи» (1939), «Свинарка і пастух» (1941), «О шостій вечора після війни» (1944), «Кубанські козаки» (1949), «Тарас Шевченко» (1951) та ін.

<sup>27</sup> Любезнов Іван Олександрович (1909 – 1988) – російський актор театру і кіно, н. а. СРСР (1970). Закінчив Державний інститут театрального мистецтва в Москві. Працював у театрі-студії Малого театру (1931–1935), Московському театрі сатири (1935–1948) і Малому театрі (з 1948). Зіграв у 50-ти фільмах: «Ворожі стежки» (1935), «Багата наречена» (1937), «Гомони, містечко» (1939), «Закон життя» (1940), «Як посварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» (1941), «О шостій вечора після війни» (1945), «Зустріч на Ельбі» (1949), «Ідіот» (1958), «Летюча миша» (1978) та ін. Перший чоловік актриси М. Ладиніної.

## НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ КИЄВА ДОВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1930–1940 рр.)

*Стаття базується на нечисленних театральних афішах, програмах та анонсах до них, які залишилися у спадок авторці статті від батька і які висвітлюють невідомі сторінки театральної діяльності драматичних театрів Києва у довоєнний період (сезон 1930–1940 рр.).*

**Ключові слова:** Київ, Шевченко, драма, театр, репертуар, гастролі, актори.

*Статья основана на малочисленных театральных афишах, программах и анонсах к ним, которые остались в наследство автору статьи от отца и которые освещают театральную деятельность драматических театров Киева в довоенный период (сезон 1930–1940 гг.).*

**Ключевые слова:** Киев, Шевченко, драма, театр, репертуар, гастролі, актёры.

*This article was based on some theater post, programs and previews to them, which have been in legacy to the author of an article from his father, and which delight unknown pages of theatre activities of dramatic theaters in Kyiv (season 1930–1940)*

**Keywords:** Kyiv, Shevchenko, drama, theater, repertoire, tour, actors.

Упродовж 1930–1940 рр. Київ переживає справжній театральний бум. У театрах ішли драматичні, балетні вистави. Виступали українські, російські, польські та білоруські трупі, репертуар яких був досить різноманітний. Ставилася не лише українська, російська та західна класика, а й злободенні п'єси сучасних на той період авторів. П'єси «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «1-ша Кінна» В. Вишневського, «Любов Ярова» К. Треньова, «Міжбур'я» Д. Бурдіна тому підтвердження.

Всі театральні вистави 30-х років, пронизані революційною героїкою Жовтневої революції та громадянської війни, добре сприймалися глядачами не лише Києва, а й інших міст колишнього Радянського Союзу і мали величезний успіх.

Відомо, що колишній театр Бергоньє в Києві (вул. Фундуклеївська, тепер Б. Хмельницького, 5) був переданий у 1920 році Державному театрові російської драми імені Шевченка. На базі цього театру діяв Державний театр російської драми, а на базі Міського театру імені Шевченка – Київський обласний театр російської драми, майже до сезону 1937–1938 рр. З 1941 року театрові присвоєно ім'я Лесі Українки, 1966-го надано звання академічного, 1994-го – статус Національного.

Відомо, що у приміщенні Троїцького народного будинку (вул. В. Васильківська, 53) діяв театр, заснований у 1922-му та перейменований у 1923 році на Державний український драматичний театр імені М. К. Заньковецької.

1-й Польський Театр-Студія, створений у Києві (вул. Кругло-Університетська, 12) у 1916 році, у 1929-му був реорганізований у Польський державний драматичний театр, який поступово вливався в державні українські та російські драматичні театри міста.

У статті викладено зміст афіш та програм з власного архіву авторки. В них дано і опис дії самих п'єс, і відгуки та рецензії на них, і склад акторів. Правопис і форму архівних документів в основному збережено.

Сезон 1930–1935 рр.

### **Театр ім. ШЕВЧЕНКА ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР РОСІЙСЬКОЇ ДРАМИ**

**1-Я КОННАЯ** – п'єса автора В. Вишневського. 4 дії, 30 епізодів.

*«Вся п'єса побудована на ілюстраціях окремими картинами з історії виникнення боїв Чер-*

воної Армії, тому малюнки щільно пов'язані між собою послідовною хронологією історичних подій.

Дії малюють побут і традиції старої армії. Бездушність та свавілля начальства, сліпа муштра, підперта солдатським чоботом, грубо топче все людське, все живе в житті солдата. Мета ясна – перетворити людину на сліпе знаряддя, здатне знищити все, що буде наказано. Настає Лютнева революція. Лад, що його підтримували багнети, руйнується. Радісно фронт зустрів революцію, але чогось хмурі обличчя вищого начальства. Глибоку поразку завдала старій армії революція. Солдати щораз частіше відмовляються наступати, а Тимчасовий уряд настирливо вимагає війни до переможного кінця.

Вже нема такої сили, щоб припинила розпад російської армії. Селяни, які передосягнені в солдатські шинелі, не хочуть більше захищати кишені колишніх господарів і рішуче голосують проти війни; тікають з фронту також і рештки розбитої «кляси» дворян і буржуазії. Нестримно гудуть з фронту сірі маси, і гуркотіння коліс глушить окремі голоси старих героїв, що кличуть добити гідру контрреволюції, що вперто повзе на Дін.

Небагато в ті часи приєднується до перших партизанських загонів дуганського робітника Кліма Ворошилова і колишнього солдата-кавалериста (Семена – А. Ш.) Будьонного. В паніці тікає золотопогонна рать під натиском червоних. Непохитно обороняє Червона Армія спокійну працюючу трудящою людності Країни Рад.

Настає 1929 рік. З заходу над країною нависла чорна хмара озброєної інтервенції, але відважна Червона Армія з честю виконала свій обов'язок. Розбитого ворога відкинуто далеко від меж першої на світі країни робітників.

П'єса має глибокий драматичний зміст і супроводжується музичною ілюстрацією окремих епізодів драми, скомпонованою композитором Володимирським в одну загальну увертюру, яка відбиває дії в хронологічному порядку. Хід п'єси супроводжується поясненням «Ведучого», ролю якого виконує артист Ленінградської Держдрами В. А. Стронський. Референт театру В. Шумейко».

У складі акторів: Стронський В. А., Баталін В. В., Борисов Б. С. І-й, Салтиков Д., Соболін Г. А., Баратов Є. А., Певцов В. Т., Белов Л. І., Морозов Г. П., Волковичев М. М., Веріна В. Н., Федорович М. П., Каблуков В. М., Деммі Д. М., Блеккер А. А., Немировська Е. І., Воронцова-Лені А., Яковлев Я. В., Борисов Б. П. II-й, Алексєєв А. Д. і Саяров А. Д.

Постанова головного режисера В. А. Стронського. П'єсу ведуть: Дольський В. С., Нікі-

тін Ю. С., Хмарін П. М. Художній декоратор Богданович К. Н. Директор театру Губкін А. Н.

### **ИВАН КОЗЫРЬ И ТАТЬЯНА РУССКИХ.**

П'єса на 3 дії Ю. Смоліна.

«П'єса малює побут буржуазії Заходу та той жах, що охоплює її перед небезпекою комунізму.

В п'єсі яскраво зображені негативні боки буржуазії, шалені її розваги та нікчемність.

Перед глядачем червоною ниткою проходить життя російського емігранта Івана Козиря, колишнього солдата, що потрапив в полон під час імперіалістичної війни. Козиреві співчуття виявляють негри та китайці, що перебувають на пароплаві, де відбувається вся дія.

П'єса складається з 23-х епізодів, пронизаних гумором. Своїм змістом п'єса справляє велике враження на глядача».

У складі акторів залишилися, в основному, попередні актори, Так, роль Івана Козиря, виконує артист Стронський В. А. Інші дійові особи виконують як попередні, так і нові артисти: Аргонська Л. Г., Деммі Д. М., Блеккер А. А., Соболін Г. А., Салтиков Д. О., Борисов В. С. І-й, Бар'яновський К. І., Борисов Б. Г. 2-й, Певцов В. Т., Волковичев М. М., Яковлев Я. В., Саяров А. Д., Матковська Л. Г., Клейменова В. М., Белов А. І., Баратов Е. А., Татарова М. Т., Зубова О. Н. Веріна В. Н., Вейтко Н. Н. і Федорович М. П. За ходом дії балет у виконанні Леонової Е. І., Алексєєва А. Д., Морозова Г. П., Хрусталевої М. Н., Воронцової-Лені Л. В., Попова Н. М. П'єсу ведуть: Дольський С. М., Хмарін П. М. Поставу головного режисера В. А. Стронського. Художник Богданович К. Н. П'єсу ведуть Дольський С. М., Хмарін П. М. Директор театру Губкін А. Н.

### **Городской театр им. ШЕВЧЕНКО.**

#### **Киевский государственный областной театр РУССКОЙ ДРАМЫ**

**СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО.** Трагедия в 4 дейст., 7 карт. А. Толстого.

Склад майже нових акторів (мовою оригіналу): Царь Іван Васильєвич IV Барський В. М., Денисов А. В. Царица Марія Феодоровна Богатырєва П. І. Інші дійові особи виконують артисти: Морель А. С., Трофимова І. Г., Членов А. Я., Култук-Аш А. П., Вебер Б. Я., Юркевич С. П., Ашим М. М., Луценко П. В., Кончевський А. І., Смородин В. В., Инсаров В. Н., Котиков Н. К., Федорович М. П., Ильнарєв М. В., Владиславская Е., Карєнин В. О., Василєвський І. І., Гли-

нов Х. С., Зарина П. А., Блажевич Н. М., Матрос А. Г., Чёрная Н. И. и Голик Р. Г.

Постановка главного режиссёра *Южена А. А.* Художники *Ашим М. М., Бомко Ю. И.* Музыкальное оформление *Красовский И. М.* Спектакль ведёт *Членов А. Я.* Художественный руководитель *Морозов В. Ф.* Главный режиссер *Южен А. А.* Директор Киевского обл. русского театра *Каренин В. О.* Директор гортеатра *Кейниг Е.*

**ОЧНАЯ СТАВКА** *Бр. Тур и Л. Шейнин.* Пьеса в 8 картинах.

У складі акторів (мовою оригіналу), як попередні, так і нові сили: *Денисов А. В., Луценко П. В., Гринёв Х. С., Василевский И. И., Ашим М. М., Юркевич П. И., Зарина П. А., Урин С. М., Федорович М. П., Кончевский А. И., Вебер В. Я., Бруно Е. И., Львова Н. Л., Царёва-Лунина В. Н. и Блажевич Н. М.*

**ОГНЕННЫЙ МОСТ** *Б. Романов.* Пьеса в 3 действ. 8 карт.

У складі акторів (мовою оригіналу): *Ильнар М. В., Гизеке А. В., Луценко П. В., Барский В. М., Денисов А. В., Владиславская Е., Ашим М. М., Корчан В. А., Логиновская З. М., Инсаров В. М., Бруно Е. Н., Каренин В. О., Морель А. С., Глинов Х. С., Котиков Н. К., Блажевич Н. М., Вебер Б. Я., Кончевский А. И., Федорович М. П., Членов А. Я., Смородин В. В., Юркевич С. П., Чёрная Н. И. и Василевский И. И.*

*«Червоноармійці, матроси, фронтовики, робітники, юнкери».*

Постановка и художественный руководитель *В. Ф. Морозов.* Художник *Бомко Ю. И.* Зав. музыкальной частью *И. М. Красовский.* Ведёт спектакль *Членов А. Я.* Главный режиссёр *А. А. Южен.*

**ЛЮДИ В БЕЛЫХ ХАЛАТАХ** *С. Кингслей.* Пьеса в 4 действ. 7 карт. *Перевод И. Рубинштейна.*

У складі акторів, як попередні, так і нові особи (мовою оригіналу): *Инсаров В. М., Култук-Аш А. П., Каренин В. О., Вебер Б. Я., Богатырёва П. И., Корчан В. А., Денисов А. В., Василевский И. И., Юркевич С. П., Морель А. С., Кончевский А. И., Чёрная Н. И., Ашим М. М., Зарина И. А., Владиславская Е., Смородин В. В., Глинов Х. С., Федорович М. П., Бруно Е. И., Трофимова И. Г. и Матрос А. Г.* Постановка *В. О. Каренина.* Зав. музыкальной частью *И. М. Красовский.* Ведёт спектакль *Членов А. Я.* Художественный руководитель *В. Ф. Морозов.*

**ПАРИЖСКИЙ ТРЯПИЧНИК** *Ф. Пиа.* Французская мелодрама в 4 действ. 12 карт. с прологом. В Пролозі, в основном, склад акторів попередній (мовою оригіналу): *Денисов А. В., Инсаров В. М., Ашим М. М., Луценко П. М.*

У п'єсі: попередні актори: *Морель А. С., Юркевич С. П., Кончевский А. И., Вебер Б. Я., Смородин В. В., Гринёв Х. С., Блажевич Н. М., Василевский И. И., Федорович М. П., Корчан В. А., Трофимова И. Г., Бруно Е. И., Львова Н. Л., Логиновская З., Царёва-Лунина В., Голик Р. Г., Владиславская Е., Чёрная Н. И., Матрос А. Г., Котиков Н. К. и Савчук И. И.*

*«Учасники карнавалу, відвідувачі кабачка, гризетки. Між прологом и 1-ю картиною проходить 20 років».*

Постановка *Денисова А. В.* Художник *Бомко Ю. Б.* Зав. музыкальной частью *И. М. Красовский.* Ведёт спектакль *А. Я. Членов.* Художественный руководитель *В. Ф. Морозов.*

### **Театр им. ШЕВЧЕНКО** **ГАСТРОЛИ**

#### **Киевского областного театра русской драмы**

**ДЕТИ ВАНЮШИНА** *С. Найдёнов.* В 4-х актах.

У складі акторів, в основном, попередні особи (мовою оригіналу): *Барский В. Н., Зариг П. А., Каренин В. О., Юркевич С. П., Морель А. С., Гизеке А. В., Богатырёва П. И., Городецкая В. Н., Барская Е. В., Царёва В. Н., Кончевский А. И., Федорович М. П., Денисов А. В., Бруно Е. И., Львова Н. Л., Трофимова И. Г., Владиславская Е. и Гринёв Х. С.*

*«Дія відбувається в одному з великих губернських міст».*

Постановка и оформление главного режиссёра *А. А. Южена.* Художественный руководитель *В. Ф. Морозов.* Художественное оформление *К. Блажкова.* Директор Киевского областного театра русской драмы *В. О. Каренин.* Директор гортеатра *Баклаженко.*

### **Державний український драматичний театр імені ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ**

Мистецький керівник театру заслужений артист Республіки *Б. В. Романицький.*

**Прем'єра КОМУНА В СТЕПАХ** *М. Куліш.* П'єса у 4 дії. Поставка режисера *І. В. Богаченка.*

М. Куліш на літературній арені з'явився у 1924–1933 рр. при підтримці його театрального учителя Леся Курбаса. Куліш був свідком страшного голоду в степах України у 1921 році, що навів йому тему українського села в драмі «Комуна в степах», закінченої у 1925 р. Саме Український драматичний театр імені М. Заньковецької в Києві у 30-ті роки розпочав новий сезон цією виставою.

У складі акторів майже зовсім нові особи: Колесник-Шипенко, Задніпровський-Лісненко, Олесь О. Федькович, Андрієнко-Шевченко Є., Писаревський-Шевченко А., Кручина-Чабаненко, Любарт-Даценко, Гасенко-Гайдабура Шульга, Зініна Квитко-Іванова, Введенський-Палевич-Губенко, Яременко-Дударів, Грінченко-Борейшо, Крейтер-Губенко, Раков-Тугановський, Кушніренко-Янчук, Дригус-Покотило, Кринський-Шклярський, Соболева-Корольчукова-Олесь Г. і Тихий-Федорович.

Музика композитора Радченка О. М. Декоративне оформлення художника Саннікова М. В. Директор театру Правдін Г. І. Директор Міського Театру Лавров С. Л.

**ВІЙ** Остапа Вишні за Гоголем та Кропивницьким, з додатками А. Шпички, монтаж тексту Д. Козачковського, музичний гротеск у 4 дії. Музика Бака Воячека. Відновлює Режляборант І. Лаврик.

Склад акторів: Введенський, Гаєнко-Соболева, Колесник, Палевич, Олесь О., Квітка, Семененко-Супоня. Федькович, Лісненко, Кричина, Покотило, Шевченко, Писаревський, Супоня, Раков, Грінченко, Губенко, Корольчук, Федорович, Янчук, Крейтер, Тугановський, Кринський, Фразен, Дударів, Слива-Кручина, Семененко, Богаченко, Андрієнко, Іванова, Колесник, Фразенко, Зініна, Шульга, Кушніренко і Михайлова.

Режисер І. В. Богаченко. Музика композитора Бака М. Танки ставить Явір М., Декоративне оформлення художника Криги І. Виставу веде Фразенко Є.

**Отдел искусств  
при Черниговском облисполкоме  
Черниговский Областной К-С театр  
Русской драмы**

**МОЙ СЫН** Ю. Гергель и О. Литовский. Драма в 4 актах, 7 картинах.

У складі нові актори (мовою оригіналу): А. Е. Попов, Г. В. Попова, Г. В. Ларина, Ю. И. Фа-

левич, В. В. Долгов, Ю. А. Вагин, М. Ф. Копьева, В. М. Беньдигов, А. П. Смирнов, В. И. Нафтулин, Л. Г. Гельберг, Ю. А. Вагин, Г. С. Гори, М. П. Федорович, К. И. Шапошникова, Ю. Кардашенко, П. И. Коваль и А. И. Рогалев.

Постановка художественного руководителя театра М. М. Борейша. Художники: Бордюг, П. И. Коваль. У рояля Р. М. Милова. Директор театра Г. С. Гори.

**ГОРЬКОВСКОЕ  
краевое управление по делам искусств  
МУРОМСКИЙ  
городской драматический театр  
СЕЗОН 1936–1937 г.г.**

**ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ** К. Тренёв. Пьеса в 5 действиях.

«Пьеса «Любовь Яровая» принадлежит перу известного советского драматурга К. Тренёва. «Любовь Яровая» по праву заняла почётное место в репертуаре театров Советского Союза.

Основная тема пьесы – героическая борьба рабочего класса за диктатуру пролетариата и расслоение интеллигенции.

Этим спектаклем наш театр хочет показать героические будни гражданской войны, борьбу за завоевание побед Октябрьской революции, плоды которой столь реально ощущают трудящиеся нашей прекрасной социалистической родины.

– «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее».

Этими словами гениального вождя народов товарища Сталина определяется наше бытие – СЕГОДНЯ, за которое ВЧЕРА было отдано тысячи жизней лучших сынов – рабочих и крестьян».

У складі нові актори: Левандовская Н. Ф., Михайловский Г. Г., Раздолин М. В., Федорович М. П., Машковский Д. Ю., Арманова А. Н., Сенниковский Д. И., Никольский Г. Д., Юматов В. В., Востокова Е. Д., Кадмин В. В., Левандовский Ю. А., Зайцев Н. И., Куш И. И., Сталинская А. И., Грекова К. Е., Уколов Н. А., Греков С. М., Крючкова Е. В., Дубровин И. М., Леонов С. М., Леонова М. И., Морин М. В., Михайловская Т. Д. и Лошкарёв В. Ф.

«Робітники, червоноармійці, громадяни, спекулянти – допоміжний склад».

Постановка главного режиссёра Грекова С. М. Художник Строев В. М. Музыкальное оформление Сидорина И. А. Спектакль ведёт Леонов С. М. Директор театра Дольский И. М.

СЕЗОН 1937 р.

**ТЯЖЁЛЫЕ ДНИ** А. Островский. Комедия в 3-х действиях.

Постановка Раздолина. Спектакль ведёт Арбузов.

У складі артисти (мовою оригіналу): Зайцев Н. И., Дубровин И. М., Куш И. И., Раздолин М. В., Сенниковский Д. И., Лошкарёв В. И., Федорович М. П., Леонова М. И., Арманова А. Н., Крючкова Е. Н. и Кадмин Я. А. Художественный руководитель и гл. режиссёр Греков С. М.

**ЛЮДИ В БЕЛЫХ ХАЛАТАХ** Сидней Кингслей. Пьеса в 4-х действиях и 7 картинах. Перевод с английского и переработка Ильи Рубинштейна. Постановка Грекова С. М. Художник Пивоваров К. О. Спектакль ведёт Леонов А. Я.

*«Пьеса “Люди в белых халатах” явилась крупнейшим событием нью-йорского театрального сезона 1933–1934 гг. и получила первую премию на всеамериканском конкурсе этого сезона.*

*Вот выдержки о пьесе из американской периодической прессы.*

*“Хорошая смелая пьеса, пронизанная зажигательной искренностью. Она изобилует увлекательными театральными сценами, теплостью жизни и высока по замыслу” (Аткинсон «Нью-Йорк Таймс»).* *“Замечательная пьеса: отрывистая, чёткая, решительная, пронизательная, заостренная. Это подлинная драма, искусно взвешенная, мастерски изложенная, мудрая, очень верная, человечная и трогательная” (Поллак, «Игл»).*

*Этот успех заключается в живости сюжета, а также мастерски разработанной интриге. Кроме того, успех – в остром и насыщенном диалоге, в свежей тематике пьесы, а также в смелой (в американских условиях) её трактовке.*

*Действие целиком заключено в рамки четырёх стен крупного нью-йорского госпиталя, жизнь и трудная работа которого составляют его фон и пронизывают всё его содержание.*

*Пьеса ставит довольно смело проблему роли и положения доктора в условиях капитализма и изобилует эмоциональными конфликтами.*

*Аналогичными обстоятельствами можно объяснить нахождение в госпитале в качестве доцента Кунингама, который ничего не смыслит в медицине, а диплом и доцентуру получил благодаря влиятельным родственным связям.*

*Все персонажи пьесы даны умело, чётко и убедительно. Они очерчены чёткими штрихами, и язык их прост, лёгок, но за этой простотой*

*стоит большое чувство, глубокое содержание и переживание.*

*Основная сюжетная линия пьесы – противопоставление врачебного долга окружающей коммерческой – капиталистической обстановке.*

*Пронизывающий пьесу реализм так непосредственно ярок и убедителен, что, создавая впечатление фотографической точности авторской работы, он полностью звучит и в условиях советской аудитории».*

У складі в основному попередні актори (мовою оригіналу): Дубровин И. М., Машковский Д. Ю., Михайловский Г. Г., Раздолин М. В., Перестяни В. В., Михайловская Т. Д., Кадмин Я. А., Костриков И. И., Зайцев Н. И., Арбузов А. И., Уколов Н. А., Сенниковский Д. И., Леонова М. И., Востокова Е. Д., Минеев П. Е., Федорович М. П., Сталинская А. И., Морин М. В., Крючкова Е. Н., Максимова М. М., Пшенин В. Ф., Лошкарёв В. И. и Леонов С. М.

**ДУРАК** Фульд. Комедия в 4-х действиях.

Постановка Раздолина. Художник Пивоваров. Музыкальное оформление Пивоваровой. Спектакль ведёт Арбузов.

*«Комедия “Дурак” написана Фульдом как шарж на мелкое буржуазное германское общество. Стремление и смысл существования, которого сводится к одному – к собственному индивидуальному благополучию.*

*Для достижения этих целей, люди этого общества пользуются всеми далеко не честными средствами, нарушая дружеские и даже родственные отношения. Но если им требуется, ради своего благополучия, объединиться, то они сейчас же забывают обиду и оскорбления ранее друг другу и временно объединяются.*

*Очень характерно определяет их взаимоотношения один из действующих лиц пьесы Курт Энгельгардт, словами: “Мы все унижаем друг друга одинаково, но в основном сходимся”. Вот это основное и есть та грязь, которую они творят другим людям для достижения своих целей. В противовес им автор поставляет Юстуса Габерлин.*

*Для Юстуса чужды интересы его двоюродных братьев, т. к. он верит во всё лучшее, что должно быть заложено в человеке. В нём живёт большая вера в человека, творца лучшей жизни. Но, в конце концов, он убеждается, что для того общества, в котором он живёт, это – утопия. Образ Юстуса сильно “заидеализирован” автором, что, между прочим, очень свойственно не-*

мецкой литературе XIX столетия, и что для нашего времени звучит слишком наивно».

У складі попередні актори (мовою оригіналу): Востокова Е. Д., Крючкова Е. В., Раздолин М. В., Дубровин И. М., Зайцев И. И., Сенниковский Д., Арманова А. Н., Грекова К. Е., Уколов Н. А., Кадмин Я. А., Федорович М. П., Минеев П. В. и Максимова М. М.

СЕЗОН 1937-1938 г.г.

г. ЖИТОМИР

**Театр им. ШЕВЧЕНКО**

**Гастроли Киевского Областного Театра  
РУССКОЙ ДРАМЫ**

Премьера В. Рафалович. **КАК ЗАКАЛЯ-  
ЛАСЬ СТАЛЬ** Пьеса в 5 действиях, 12 картинах по роману Н. Островского.

Постановка художественного руководителя В. Ф. Морозова. Художник Е. С. Донченко.

Картина 1-я. Шепетовка. Улица перед домом П. Корчагина.

У складі головний актор: Павло Корчагін *Василевский И. И.* Інші дійові особи виконують актори (мовою оригіналу): Денисов А. В., Луценко П. В., Зарина П. А., Барская Е. В., Морель А. П., Финкельштейн Б. Г., Григорьева Л. Л., Федорович М. П., Ашим М. М., Инсаров В. М., Членов А. Я. и Савчук И. И. Картина 2-я. Рыбная ловля.

У складі нові актори: Городецкая В. Н., Корчан В. А., Юркевич С. П. и Морель А. С.

Картина 3-я. Улица перед домом Корчагина.

Склад попередніх та нових акторів: Урин С. М., Царева-Лунина В. Н., Трофимова И. Г., Григорьева Л. Л., Матрос А. Г., Кончевский А. И., Вебер Б. Я. и Котиков Н. К.

Картина 4-я. Комендатура и тюрьма.

Нові актори: Ильнарлов М. В., Владиславская Е. С., Богатырева П. И., Гринёв Х. С. и Барский В. Н.,

Картина 5-я. У Тумановой.

Новий актор: Бруно Е. И.

Картина 6-я. Под Житомиром.

Новий актор: Блажевич Н. М.

Картина 7-я. Лазарет.

Нова акторка: Львова Н. Л.

Картина 8-я. Лес.

Картина 9-я. Шепетовка. Дом Корчагиных.

Нові актори: Юркевич П. П. и Федорович М. П.

Картина 10-я. Южный город.

Картина 11-я. Южный город.

Картина 12-я. Южный город.

Склад попередніх акторів.

Литературный консультант И. И. Василевский. Музыкальное оформление И. М. Красовский. Главный режиссёр А. А. Южен. Ведёт спектакль А. Я. Членов. Декоратор Н. М. Блажевич. Директор Киевского областного театра В. О. Каренин.

**АННА КАРЕНИНА** Л. Н. Толстой. Инсценировка в 6 действиях, 12 картинах. Б. Дьякова и С. Свэнова.

У складі попередні актори Київського обласного театру російської драми (мовою оригіналу): Култук-Аш А. П., Царева-Лунина В. Н., Инсаров В. М., Богатырёва П. И., Вебер Б. Я., Владиславская Е. С., Городецкая В. Н., Каренин В. О., Гринев Х. С., Верина В. В., Барский В. Н., Ильнарлов М. В., Финкельштейн Б. Г., Барская Е. В., Корчан В. Я., Трофимова И. Г., Урин С. М., Матрос А. Г., Юркевич П. П., Морель А. П., Луценко П. В., Членов А. Я., Зарина П. А., Ашим М. М., Блажевич Н. М., Бруно Е. И. и Федорович М. П. Картина 3-я. У Карениных в Петергофе. Постановка главного режиссёра А. А. Южена.

**Управление по делам искусств  
при Воронежском Облсполкоме  
1939 – СЕЗОН – 1940 гг.  
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР  
г. ОСТРОГОЖСК**

**ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ** А. Н. Островский. Комедия в 4 действиях.

У складі актори (мовою оригіналу): Г. В. Берг, К. П. Новицкая, А. Н. Кастальский, Клавдий Муратов, Г. Ф. Смольский, Б. В. Горнов, Н. И. Грацовская, Л. Н. Зеленева, В. Г. Марковский, М. А. Баранов, П. А. Борицкий, Н. В. Зеленева, Н. Ф. Барановская, М. П. Федорович и П. Ф. Исаков.

Постановка гл. режиссёра и художественного руководителя Д. Д. Дмитриева. Художник А. Н. Клотц. Директор театра Б. М. Тамаров.

**ВТОРЫЕ ПУТИ**

Склад акторів (мовою оригіналу): В. Г. Марковский, К. М. Мозжухина, А. Я. Севрюкова, М. А. Баранов, В. И. Муханов, Н. И. Грацовская, Б. В. Горнов, Б. Л. Неволин, Г. В. Берг, Т. Т. Алёхин, М. П. Федорович и А. Н. Гольцен.

Постановка главного режиссёра и художественного руководителя Д. Д. Дмитриева. Художник А. Н. Клотц.

**Чкаловский областной отдел искусств  
ОРСКИЙ драматический ТЕАТР**

**НЕДОРОСЛЬ** Д. И. Фонвизин. Комедия в 4-х актах (6 картинах).

Постановка главного режиссера и художественного руководителя Баталина Е. М. Художник Берестов В. А.

У складі актори (мовою оригіналу): Лаевский П. Г., Негина З. В., Митрофанов В. Н., Чепыженко Ю. Ф., Журина Г. А., Иванова Т. В., Брувер В. Я., Левитская Т. Г., Левитский Г. А., Шишкин М. А., Ошев Н. И., Федорович М. П. и Руднев Н. А. «*Слуга Простаковых, крепостные девушки и слуга Стародума – вспомогательный состав театра*».

**АКССР  
КАРГОСДРАМТЕАТР**

**«МЕЖДУБУРЬЕ»** Д. Бурдин. Пьеса в 4-х актах, 11 эпизодах.

Главный режисер и художественный руководитель Княжич В. И. Художник Эрбштейн Б. М. Музыкальное оформление Артемьева В. П. Спектакль ведёт Ратманова Е. А. Название эпизодов:

1–5: Пушки и сабли из моды вышли.

Я забыл свою полевую сумку.

Стать! Дисциплину забыли.

Гражданская война и почему она началась.

Товарища потерял.

6 эпизод: Удивительные вещи бывают на свете.

7: Заездили нашего командира.

8: Тоска меня гложет что-то.

9: К нему... К Андрейке.

10: Приходи, командир, в лагерь.

11: Мы, командиры запаса, готовы.

Склад акторів (мовою оригіналу): Ярцев С. И., Королёв Г., Чаплыгин П. Н., Воробьев С. П., Горшва Э. О., Гусев В. Д., Стебаков В. И., Смирнов Г. Н., Витковский Ю. К., Делекторский Г. А., Ивершин И. Ф., Виноградов Н. В., Ванин П. И., Ягодкин К. А., Шипов Н. А., Данский А. Н., Федорович М. П., Кристенс Е. В., Старостина Е., Динар Н. С., Шибуева А. И., Третьякова М. М., Кюн Л. П., Ягодкин К. А. и Лейчинский Н. А.

**ВОЛКИ И ОВЦЫ.** А. Н. Островский. Комедия в 5-ти действиях.

Главный режиссёр и художественный руководитель Княжич В. И. Художник Эрбштейн Б. М. Помощник режиссера Воробьев О. П. Музыкальное оформление Артемьева В. П. Танцы поставлены Динар Н. С. Спектакль ведёт Ротми-

нова Е. Н. Склад акторів (мовою оригіналу): Шибуева А. И., Чаплыгин П. Н., Кристенс Е. В., Бартенева О. Н., Соломина В. Н., Картанов Н. В., Скворцов А. А., Шипов Н. А., Данский А. Н., Федорович М. П., Лежнев О. Г., Хворостов Г. И., Смирнов Г. А., Ивершин И. Ф., Ягодкин К. А., Виноградов Н. А., Витковский Ю. К., Ванин П. И., Новиковская Е. Е., Кюн Л. П., Делекторский Г. А., Лейчинский и Павлов.

По ходу 3-го действия русский танец исполняют Динар Н. С., Третьякова М. М., Кюн Л. П., Воробьев О. П., Виноградов И. В., Ванин П. И. Директор театра Артемьев В. П.

**«СТРАХ».** А. Афиногенов. Пьеса в 4-х действиях, 9 картинах.

Главный режиссёр и художественный руководитель Княжич В. Постановка режиссёра Ярцева С. И. Художественное оформление Завгороднего В. Музыкальное оформление Артемьева В. Н. Спектакль ведёт Ротманова Е. Н. Склад акторів (мовою оригіналу): Ярцев С. И., Кирикова А. А., Скворцов А. А., Федорович М. П., Стебаков В. И., Горшва Э. О., Третьякова М. М., Кристенс Е. В., Чаплыгин П. Н., Динар Н. С., Шибуева А. И., Гусев В. Д., Дежнев О. Г., Омерская М. М. и Павлов Н. И.

**Беларускі другі дзяржаўны театр  
Мастацкі кіраўнік В.А. ДАРВІШЭУ**

**ГИБЕЛЬ ЕСКАДРИ** А. Корнейчук. П'еса у 4-х дзеях (7 малюнках). Переклад І. Матусевіча. Постановка рэжысёра – заслуж. арт. респуб. К. Зубава. Рэжысёр А. Донаці. Кампазытар і дырыжор К. Маркевич.

У складі попередні актори Київського обласного театру російської драми.

«*Афіцэры, матросы, камендоры*». «*Дзея ацбываеца у 1918 г. у Наварасейскім парту. Паказ вядзе Майсак і Л. Ваучэцкі*».

**ЧАЛАВЕК ВЫРАШАЕ** Д. Курдзін. Пас-таноука рэжысэра В. А. Дэрвішэва. Рэжысэр Ц. Н. Сергейчык. Кампазітар Н. Ф. Богуслаўскі.

Артисти Київського обласного театру російської драми і нового складу (мовою оригіналу): М. Белінская, В. Тышкезі, М. Гардынін, І. Матусевіч, П. Іваноу, А. Шэлег, Я. Мірановіч, А. Ільінскі, Н. Глебоўская, Т. Романі, І. Тупік, С. Хацкевіч, Н. Чэркас, Э. Кагайн, А. Шэпкін, А. Буданава, З. Дзехцярова, М. Федаровіч, Г. Майсак, З. Канапелька, С. Вечфінскі, Н. Фадзееу, Т. Зорына і В. Заборскі. «*Робітнікі, робітніці, колгоспнікі*».



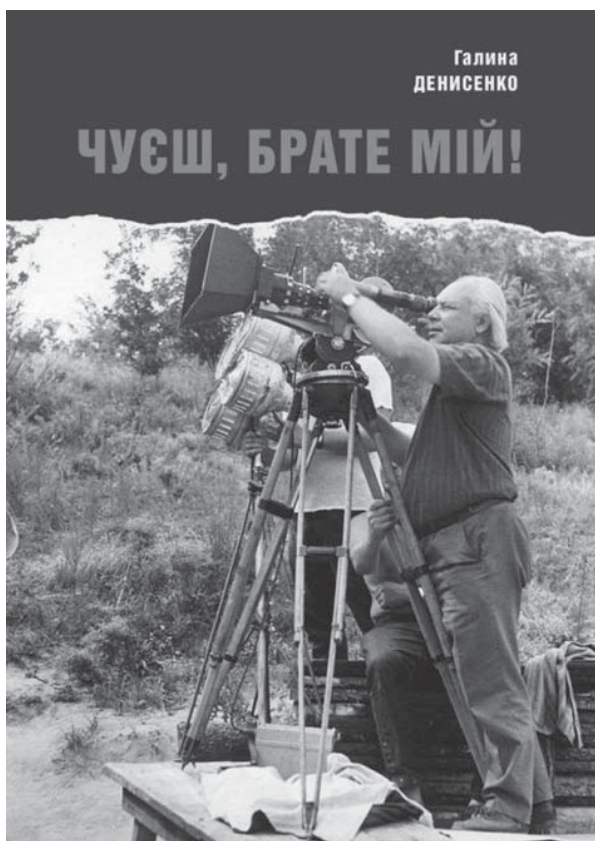
Таким чином, згадані театральні афіші за програмами 25 вистав висвітлюють невідомі сторінки театральної діяльності Державного театру російської драми імені Шевченка, Державного українського драматичного театру імені Заньковецької у Києві, репертуар яких складався з класичних тво-

рів вітчизняних і зарубіжних авторів. У драматичних театрах України, Росії та Білорусії відбувалися гастролі Київського державного обласного театру російської драми, які зробили значний внесок в українське театрознавство довоєнного періоду (1930–1940 рр.).



# Бібліографія





**Чуєш, брате мій!** Спогади, фотодокументи / [упоряд.] Галина Денисенко ; [відп. ред. Ю. Буряк]. – К. : Український письменник, 2013. – 236 с.

Пропоноване видання розповідає про народного артиста України, сценариста, режисера, педагога, лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка Володимира Терентійовича Денисенка. Її автор-упорядник – Галина Денисенко, відомий науковець, кандидат медичних наук, доцент. Головне ж, Галина Терентіївна – рідна сестра митця, свідок його нелегкого життєвого та творчого шляху.

Книга «Чуєш, брате мій!» складається з вступу, сповіді Галини Денисенко «Спогади сестри», цікавих і багатогранних спогадів під назвою «Очима сучасників, учнів і друзів», розділу «З архівів», окремо зазначені «Фільмографія» та «Кадри з фільмів».

Вступ до книжки написав відомий кінознавець, голова Національної спілки кінематографістів України Сергій Тримбач («Володимир Денисенко. Осяння»). Це один з фільмів Володимира Терентійовича, де головну роль виконав Богдан Ступка – легендарний актор, який зіграв тут молодого інтелектуала-науковця.

Вступ починається інтригуюче і неординарно: «Так рано помер... Надто багато рубців – на тілі, на душі – залишило життя. Зокрема, кінематографічне. Був обдарований – надзвичайно. Літературним талантом, кінематографічним, а власне гуманітарним у цілому. Тобто мав осо-

бливу здатність читати людське життя та тексти, прозираючи в них то Космос, то Хаос».

С. Тримбач згадує характеристику, яку дав Денисенкові в інституті Мар'ян Крушельницький. Він зазначав, що Денисенко має прекрасні здібності режисера-постановника, оригінальні творчі замисли, вимогливий до себе, усі роки навчання був відмінником, має бурхливу фантазію, яскравий режисерський темперамент, сильне образне мислення, схильність до експериментальної роботи. Прочитавши цю характеристику, написану 1956 року, виникає питання: «Тільки чому ж тоді студент навчався так довго? З 1947 по 1956 – дев'ять літ. Бо ще студентом-другокурсником був перенаправлений в інший «вуз», табірний. За український націоналізм, звісно».

Стисло, але точно, С. Тримбач розкриває нам творчий шлях Денисенка, доленосну зустріч з класиком кіно Олександром Довженком, яка мала великий вплив на його подальше творче життя. При цьому кінознавець прагне з'ясувати, як творчість В. Денисенка, його естетичний світогляд впливали на покоління шістдесятників (до якого належав і сам Володимир Терентійович).

Безперечним достоїнством книжки є те, що в ній аналізують ті фільми, які навіть сьогодні залишаються на маргіналах кінознавчої думки,

а могли б увійти у світову історію («Осяяння», «На Київському напрямку», «Високий перевал»).

Розділ «Спогади сестри» – багатоаспектний і актуальний. В особі Галини Денисенко читачі знайшли ретельного біографа. Вона вміє точно, аналітично і разом з тим емоційно розповісти про складні періоди в житті свого брата, переконливо і з любов'ю передати ті трагічні сторінки його біографії, де перспективні проекти часто невіддільні від партійного тиску та ідеологічної кон'юнктури.

Особливе зацікавлення викликають розповіді про фільми режисера. Так, сценарій майбутньої стрічки «Сон» був звинувачений в... петлюрівщині. Й лише 150-річчя із дня народження великого Кобзаря дало можливість закінчити картину, яка увійшла в історію світового кіно. Надзвичайно драматична доля випала також фільмам «На Київському напрямку» та «Високий перевал», де за вимогою компетентних органів по-живому вирізали кадри, навіть цілі частини картини.

До відзначення тисячоліття хрещення Київської Русі Володимир Денисенко взявся за здійснення давньої мрії – повернення справжньої історії українського народу. Радянська влада зробила все, щоб цей задум не був реалізований. Після його титанічної праці з написання сценарію, коли було прочитано й оброблено величезну кількість історичних джерел (мав навіть такий необхідний на той час документ від Інституту історії з Москви про достовірність використаних документів), постановка цього фільму була заборонена. І серце Митця не витримало. Як з боєм і гіркотою стверджувала Галина Денисенко: «Тільки за те, що ти українець, що прагнеш бути собою, що ти – наділений талантом син народу, багатостраждальна і щедра земля якого тисячоліттями приваблювала чужинців».

Пізнавальним і цікавим видався розділ «Очима сучасників, учнів і друзів», де люди, які добре знали Володимира Денисенка, розкривають у книжці нові грані цієї непересічної особистості.

Скажімо, відомий український поет, актор, кінорежисер Микола Вінграновський згадував, що Денисенко взяв у природи бурхливу уяву, чітку вибагливу пам'ять, ясну голову, ранимість і настрійність, без чого не буває справжнього художника, був творцем, а не інтерпретатором.

Народний артист СРСР і педагог Костянтин Степанков назвав свої спогади «Найкраще в людині – сама людина». Разом з В. Денисенком вони випустили два курси режисерів і акторів на кінофакультеті Київського державного театрального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого. Кость Степанков запам'ятав слова Денисенка, що сту-

дентів «будемо приваблювати. До музики, до живопису, до архітектури, до скульптури, до дерева, яке росте, до бруньок, які розпускаються, не просто вчити, а приваблювати».

«Спогади в мене як найтепліші. <...> Я в цій родині багато років їла кутю, борщ – і на Різдво, і на Водохреще. Це завжди було родинне свято. Ми багато років були рідні. Може, не так часто спілкувались, як хотілося, але це була радість життя. І Володя, нехай йому вічна пам'ять, був людиною прекрасною», – це вже рядки зі спогадів дружини К. Степанкова, народної артистки СРСР Ади Роговцевої, яка знімалась у Денисенка в головній ролі у фільмі «Важкий колос».

Кілька важливих спогадів про Володимира Денисенка – педагога Київського державного театрального інституту – надали його учні. Так, кінорежисер України В'ячеслав Криштофович згадував: «Я в житті більше не зустрічав людини з такою працездатністю. Дуже багато знав. Якщо брався за якусь тему, вирішував її на рівні фаху... Думаю, що через це він так рано й пішов від нас».

Микола Олійник (нині заслужений артист України) свого часу тричі вступав до Київського театрального. І лише В. Денисенко зумів розпізнати його акторський талант. «Він спалахував як порох у своєму дикому темпераменті, і його півторагодинна лекція пролітала, мов мить. Всі ми були у захваті, – відзначав М. Олійник, – незважаючи на свою велич митця, був дуже простим, людяним, гостинним і хлібосольним». Він назвав свої спогади про Вчителя «Глиба в інтелектуальному розумінні».

Відомий критик Андрій Яремчук окремо зупинився на стрічці «Совість». Усі, хто дивився цей фільм, пророкували йому велике майбутнє. Але доля картини була трагічною: негатив змили, а фільм заборонили. «Совість» дістала схвальну атестацію як «високоінтелектуальне кіно, якого в нас ще не було», і увійшла до списку реабілітованих картин золотої спадщини українського кіно. Роман Балаян писав: «Потаємний німб цієї видатної картини завжди стояв над Денисенком, хоч би що потім робив».

Як підсумував Андрій Яремчук – стрічки свідчать «про перспективи українського кіномистецтва, значний творчий потенціал фільму, включений в контекст українського кіно і культури, він заслуговує на це не лише своїми високохудожніми якостями, а й незвичною історією створення і повернення до глядача. Зрештою, це й наш обов'язок перед пам'яттю відомого митця».

Поет, кінокритик, викладач Михайло Сіренко написав про свої зустрічі з В. Денисенком у

Київському театральному інституті: «Промені таланту з очей Володимира Терентійовича освітили мені шлях у майбутнє».

Композитор Мирослав Скорик згадував про спільну працю з Володимиром Денисенком у фільмі «Високий перевал», яка виявилася дуже важливою і важкою, хоча, на його думку, і вдалою, як і весь фільм, який розповідав про повоєнний час у Карпатах.

Про творчу співпрацю кінорежисера з композитором Олександром Білашем розповіла його донька Олеся Білаш. Важко уявити фільми «Сон», «Роман і Франческа», «На Київському напрямку» без творів О. Білаша.

Дуже цікаво зіставити і проаналізувати поєднані у книжці Г. Денисенко два спогади про фільм «На Київському напрямку»: кінознавців Леоніда Череватенка і Лариси Брюховецької.

Книжка Галини Денисенко «Чуєш, брате мій!..» завершується спогадами самого Володимира Денисенка про зустрічі і спільну працю з Олександром Довженком, що їх він назвав коротко і точно «Щедрість», лібрето фільму «Тризна по Добрині» та інтерв'ю відомого митця Миколи Шудрі «Володимир Денисенко: Зустріч, яка визначила моє життя».

Видання прекрасно оформлене, містить чимало фотоілюстративного матеріалу.

**Валентина СЛОБОДЯН**



**Брюховецька Л. І. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії** / Лариса Брюховецька // Кінематографічні студії. Випуск другий. – К. : Задруга, 2014. – 496 с.

У світовому кіно 1990 – 2010-х простежується помітне підвищення інтересу до історичних постановок, зумовлене пошуками базових засад національної ідентичності різних народів в умовах глобалізму, вплив якого посилюється з середини 1980-х. Разом зі збільшенням виробництва кінотворів на історичному матеріалі формується і цілий напрям присвячених їм мистецтвознавчих студій. Розвідки такого стибу вимагають від авторів глибокого розуміння процесів, які відбуваються не лише в кінематографі, а й у всіх царинах функціонування національної спільноти, – від духовної до економічної. І саме з цих позицій підійшла до справи Лариса Брюховецька в першому вітчизняному дослідженні цього напрямку – фундаментальній праці «Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії», виданій у 2014 році.

Праця Л. Брюховецької являє собою своєрідний кінознавчий епос, в якому історія країни, історія кіно і біографія автора органічно поєднані в одному монументальному тексті. Завдяки міждисциплінарному підходу аналіз виходить далеко за межі кіно, поширюючись на явища літератури, живопису, музичної культури. На відміну від традиційних мистецтвознавчих розвідок «Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії» послідовно приділяє значну увагу історичному наративу, про-

водячи чітку паралель між реальними подіями різних епох і їхніми екранними прочитаннями. Перший розділ є своєрідним заспівом до студій і окреслює основи авторського бачення теми в коротких есеях про літературні концепції історії України – від Тараса Шевченка до Ліни Костенко. Власне розгляд кінематографічного контексту авторка розпочинає добою ВУФКУ, зауважуючи, що «найперший український радянський фільм радянських часів визначити важко». На думку Л. Брюховецької, таких картин було дві й вийшли вони майже одночасно: «Тарас Трясило» (1926) і «Звенигора» (1927). За спостереженням авторки, за дев'ять десятиліть, які відтоді минули, історичний жанр так і не набув поширення в українському кіно: через негласне табу влади на українську історію з'являлися лише поодинокі зразки цього жанру. Вітчизняні кіномитці десятиліттями намагалися втілити чимало цікавих задумів, які так і не дістали змоги реалізувати. Особливу цінність дослідження Л. Брюховецької становить її аналітичний огляд найпоказовіших з цих задумів, вперше розглянутих комплексно як невід'ємну частку кінопроцесу в Україні.

Ця праця поєднує в собі об'єктивність мистецтвознавця і суб'єктивність безкомпромісного патріота. Конфлікт цих двох підходів прозора про-

ступає в розлогому аналізові контроверсійної картини Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», в якій метафоричну тканину образів проштрикнуто списками політичних викриттів. Цілковито поділяючи пафос викриття злочинної імперської політики Росії цього фільму, Л. Брюховецька вступає в боротьбу з самою собою, оцінюючи його драматургію і глядацький потенціал. Прагнучи, з одного боку, цілковито підтримати цей амбітний україноцентричний проект, вона разом із тим не може цілковито зректися об'єктивності оцінки твору. Привертає увагу ремарка у передмові до книги, де авторка висловлює окрему подяку дочці – Ользі Брюховецькій – за «конструктивну критику». Це невеличке згадування відкриває завісу над полем культурних баталій представниць двох поколінь династії Брюховецьких, котре розгорнулося під час роботи над 32-ма сторінками розділу, присвяченого фільмові Ілленка. Хоча в межах розділу перемогу зрештою одержує безкомпромісний науковець Ольга, але Лариса лишає останнє слово за собою, розміщуючи на обкладинці своєї книги іконографічний кадр з «Мазепи» як визнання його визначального значення для історичного жанру в Україні. Це показовий приклад конструктивної взаємодії визнаного мистецтвознавця з молодого генерацією науковців, до чийої творчості вона ставиться зацікавлено і з повагою – як-от до публікації аспірантки ІМФЕ ім. М. Т. Рильського А. Шулґіної, чий інтерв'ю з художницею по костюмах фільму «Захар Беркут» цитує в книжці,

оповідаючи про реконструкцію історії в процесі цієї постановки Л. Осика.

Важливою рисою праці Л. Брюховецької є залучення до аналізу не лише готового фільму, а й істотних характеристик процесу його творення. Аналізуючи діалектичні взаємини між минулим і сучасністю, авторка з'ясовує, як фільми про минувшину оцінюють історичний поступ України, її досягнення і прорахунки, які образи українськості доносять до національної й міжнародної спільнот.

Починаючи з середини 1980-х Л. Брюховецька опублікувала цілу низку монографій, присвячених творчості окремих митців («Своє/рідне кіно Леоніда Бикова», «Леонід Осика», «Кіносвіт Юрія Ілленка» та ін.), стильовим течіям («Поетична хвиля українського кіно») і специфічним явищам («Випробування творчистію. Молоді режисери українського кіно», «Приховані фільми. Українське кіно 90-х») українського кіно. Сфера її мистецтвознавчих зацікавлень охоплює широке коло питань, пов'язаних із кінопроцесом і дає змогу максимально об'ємно осмислити його проблематику. Велику роль тут відіграє і багаторічний досвід роботи на посаді головного редактора журналу «Кіно-Театр» і керівництва Центром кінематографічних студій НаУКМА. «Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії» є вражаючим за масштабом мислення і глибиною осягнення теми підсумком трьох десятиліть творчості Лариси Брюховецької. Підсумком, який, на мою думку, вартий статусу дійсного члена Академії мистецтв України.

*Людмила НОВІКОВА*





**Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 2. Книги і публікації в збірниках : бібліогр. показч.** / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. Н. Казакова за участю Н. Тертички; наук. ред. В. Кононенко. – К., 2015. – 272 с.

**Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 3. Публікації з літературно-мистецьких журналів та газет : бібліогр. показч.** / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; авт.-упоряд. Н. Тертичка; наук. ред. В. Кононенко. – К., 2015. – 248 с.

Про важливість довідникової літератури та бібліографічних показчиків нема потреби говорити – це відомий, цілком очевидний факт. Проте слід звернути увагу на контекст, в якому створюються й існують подібні видання, а також на умови їх створення. Показчики, про які йдеться тут, – продовжуване видання серії в рамках історико-бібліографічного дослідження «Матеріали до історії українського кіно». Перший випуск вийшов друком у 2013 році, до нього увійшли бібліографічні відомості наукових збірників та матеріалів конференцій (Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 1. Публікації в наукових збірниках та матеріали конференцій. Бібліографічний показчик. – К., 2013. – 216 с.).

Період, який охоплюють вказані Показчики – 1991–2011 рр., – в загальному державному, суспільному масштабі, як відомо, позначений певною нестабільністю соціального, економічного, політичного життя, навіть і кризовими явищами, особливо це стосується 1990-х років. Для науки, як економічно залежної бюджетної сфери, це були складні часи, а для такого специфічного предмету її дослідження, як мистецтво, зокрема кіномистецтво (предметна галузь Показчиків, про які йдеться) – це період активних пошуків, трансформацій, критичного переосмислення усталених

форм і активних спроб винайдення форм нових. В будь-які історичні епохи специфічні періоди мистецьких трансформацій створюють культурно-естетичне середовище, особливо складне для вивчення і дослідження. Не є винятком і зазначений період 1990-х – поч. 2000-х рр. в українському мистецькому та культурному житті.

Відтак зазначені Показчики мають подвійне позитивне значення: поряд з якістю довідникового наукового інструмента вони мають особливу цінність як інструмент вивчення певного історичного контексту, специфіка якого коротко зазначена вище. Це стосується, передусім, матеріалів періодики, зокрема присвячених висвітленню питань кіновиробництва та кінопрокату, подій кінофестивалів та кінофорумів тощо, відомості про які містяться у третьому випуску Показчика: до нього увійшли матеріали публікацій в газетах «День» та «Дзеркало тижня» а також в літературно-мистецьких журналах («Березіль», «Дніпро», «Київ», «Сучасність» та ін.). Також слід зауважити, що в реаліях сьогодення опрацювання такої великої кількості джерел на відповідному науковому фаховому рівні – справа великих зусиль і професійного ентузіазму авторського колективу.

Другий випуск «Матеріалів...» містить відомості про книжкову продукцію, безпосередньо

присвячену питанням кіно, а також про видання ширшого гуманітарного профілю (історія, літературознавство, культурологія), в яких є відомості про ті чи інші аспекти історії українського кіно. Зміст Показчика відповідним чином структурований і складає багато позицій, з огляду на широкі межі: історія, персоналії, кіноосвіта, кіновиробництво.

Автори доречно врахували міжгалузеву специфіку кіномистецтва і залучили підрозділ «Кіно і література» (екранізації, сценарії), також вміщено відомості про кіно і музику і окремий підрозділ у «Персоналіях» («Музика в кіно. Композитори»).

Матеріал Показчиків становить значну базу персоналій – режисерів, акторів, сценаристів, операторів, кінознавців, продюсерів – з відповідними бібліографічними довідками; наведено фільмографію українських фільмів зазначеного періоду. Видання містять зручний внутрішній (допоміжний) довідковий апарат: показчики – іменний, назв фільмів.

Представлені видання є корисним і необхідним інформаційним джерелом для дослідників вітчизняного кінопроцесу в його історичному, суспільному, політичному, теоретичному аспектах. В цьому розумінні, поза сумнівом, робота авторів належить до виняткової галузі – адже створення наукових, науково-допоміжних, інформаційних баз даних та академічних інформаційних джерел будь-якого національного контексту фактично можливе лише завдяки зусиллям вітчизняних фахівців, оскільки вони найбільше включені в матеріал, у контекст вітчизняної галузі. Описувані Показчики – становлять корпус матеріалу, величезного за обсягом, логічно вибудованого і структурованого з урахуванням складної синтетичної природи кіномистецтва, який дає основу для роботи дослідників на сучасному рівні забезпечення інформаційними науковими джерелами. Випуски «Матеріалів...» в загальному, так би мовити, ідейному розумінні – є ознакою орієнтації вітчизняних учених на ґрунтовний академічний підхід до вітчизняної мистецтвознавчої науки.

**Георгій ЧЕРКОВ**

---

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Андрійцьо Василь Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільних дисциплін Карпатського інституту підприємництва Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

**Бабак Ольга Анатоліївна** – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Безчастна Анастасія Олександрівна** – магістр театрального мистецтва.

**Вержбицький Богдан Володимирович** – доцент кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Геннар Мохсін** – здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Грінє Тамара Борисівна** – старший викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв ім. Л. В. Утьосова.

**Дем'яненко Сергій Миколайович** – аспірант кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Клековкін Олександр Юрійович** – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

**Костюк Христина Фрідріхівна** – викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Лебедев Олексій Михайлович** – асистент кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Миропольська Євгенія Валеріївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** – член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Наумова Лариса Миколаївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

---

**Новікова Людмила Євгеніївна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Овчієва Леся Петрівна** – старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Палій Оксана Сергіївна** – здобувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Погоріла Марія Сергіївна** – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Прядко Олександр Михайлович** – кандидат технічних наук, доцент кафедри кіно-телеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Росляк Роман Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Слободян Валентина Романівна** – заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Соколан Олена Ігорівна** – здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Терещук Надія Ігорівна** – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Фіалко Валерій Олексійович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Фількевич Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Шамраєва Амелія Маріанівна** – мистецтвознавець.

**Юдова-Романова Катерина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

**Науковий вісник** Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. — К., 2016. — Вип. 18. — 190 с.

#### ДО УВАГИ АВТОРІВ!

**З № 19 «Наукового вісника» змінився порядок внесення у статті посилань на цитування. Посилання (примітки) вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури – відповідно до нумерації всередині тексту – з указанням повної кількості сторінок видання.**

**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 не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **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 супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу 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 форматуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури України  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

**НАУКОВИЙ ВІСНИК**  
**Київського національного університету**  
**театру, кіно і телебачення**  
**імені І. К. Карпенка-Карого**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 18**

*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 26.05.2016 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.  
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 20,9 а.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Видавництво «Освіта України»,  
04136, м. Київ, вул. Маршала Гречка, 13, оф. 808  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи ДК №1957 від 27.09.2004 р.  
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.  
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавництво «Освіта України» запрошує авторів до співпраці  
з випуску видань, що стосуються питань управління,  
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних  
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу  
у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.