

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 17

Київ
2015

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN1997–4264

У числі 17 «Наукового вісника» подано розвідки, в яких автори аналізують пошуки майстрів українського театру, організаційні аспекти театру минулого та сучасного, досліджують питання художнього простору й часу, історію термінів, що відбивають режисерську діяльність від античності до ХХІ століття. Окремим блоком виділені статті, присвячені творчій діяльності І. Карпенка-Карого (до 170-річчя від дня народження) та театрові корифеїв. У розділі «Екранні мистецтва» подано розвідку про процеси одержавлення кіногалузі (1918–1920), в різних аспектах висвітлено творчість, стосунки, долі С. Параджанова та Д. Демуцького в історії кіно, розглянуто феномен авторства в кінематографі та приклади варіативності в українському кіно. В розділах «Культурологія» та «Бібліографія» знаходимо аналітичні матеріали щодо потенціалу міжнаукового зв'язку в українській гуманістиці та фільму «Левіафан» А. Звягінцева. Зацікавлять читачів і рецензії на книжкові новинки.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого Карпенка-Карого (протокол № 8 від 06.10.2015 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 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.

ЗМІСТ

CONTENTS

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

THEATRE ART

Олександр Клековкін

Отці театру..... 8

Агнія ПашкевичГастролі театру ім. Вс. Мейєрхольда 1927 року
в Харкові в контексті культурно-мистецького
життя міста столичного періоду 20**Валерій Фіалко**Сценічний час як дієвий чинник формування
образних систем вистав українського театру
70–80-х років ХХ століття..... 29**Сергій Дем'яненко**Передумови створення фестивалю
«Тернопільські театральні вечори. Дебют»
та його роль у театральному просторі
України 35**Oleksandr Klekovkin**

Fathers of theatre..... 8

Agnia PashkevychTour of Meyerhold theatre in 1927 in Kharkiv
in the context of cultural-artistic life of city
in capital period..... 20**Valerii Fialko**Scenic time as active factor of forming image
systems of performances of Ukrainian theatre
of 1970s-1980s..... 29**Serhii Demianenko**Background of creating of festival
«Ternopil theatre evenings. Debut»
and its part in theatre space of
Ukraine..... 35ДО 170-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
І. К. КАРПЕНКА-КАРОГОTO 170 ANNIVERSARY OF BIRTH
OF I. K. KARPENKO-KARYI**Ірина Мелешкіна**Театр корифеїв і єврейський театр:
перехресні стежки..... 42**Петро Кравчук**«Мазепа» — маловідома п'єса
І. К. Карпенка-Карого..... 47**Світлана Валуца**Михайло Старицький та Марко Кропивницький:
взаємовплив на розвиток театрального
мистецтва в Україні у другій половині
ХІХ століття..... 58**Леся Овчієва**Любов Ліницька у ролі Гандзі з однойменної
п'єси І. К. Тобілевича..... 64**Аліна Марченко**П'єси І. Карпенка-Карого в репертуарі
театру М. Садовського 74**Тетяна Зілінська**

Акторська система П. К. Саксаганського..... 77

Ірина ЗубченкоП'єси Марка Кропивницького
на сучасній українській сцені 81**Iryna Meleshkina**Coryphaeus theatre and Jewish theatre:
crossroads..... 42**Petro Kravchuk**«Mazepa» — not known play
of I. K. Karpenko-Karyi 47**Svitlana Valutsa**Mykhailo Starytskyi and Marko Kropyvnytskyi:
mutual influence to development
of theatre art in Ukraine
in second half of 19th century..... 58**Lesia Ovchieva**Liubov Linytska as Gandzia from homonymous
play of I. K. Tobilevych..... 64**Alina Marchenko**Plays of I. K. Karpenko-Karyi in repertoire
of M. Sadovskyi theatre..... 74**Tetiana Zilinska**

Acting system of P. K. Saksaganskyi..... 77

Iryna ZubchenkoPlays of Marko Kropyvnytskyi on modern
Ukrainian stage 81

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Роман Росляк	
Більшовики й український кінематограф: деякі аспекти державної політики в перші роки радянської влади	88
Анастасія Пашченко	
Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років (на прикладі творчості Д. Демуцького)	93
Богдан Вержбицький	
«Соціально небезпечні елементи» в радянському кіно	99
Лариса Наумова	
Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника	105
Галина Погребняк	
Італійський неореалізм і українське авторське кіно. Точки перетину	111
Іван Канівець	
Елементи варіативності сюжетів в українському кінематографі	118
Сергій Марченко	
Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини	123

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
Теоретико-методологічний потенціал міжнаукового зв'язку: європейський досвід кінця ХІХ–першої половини ХХ ст.	132
Марина Братерська-Дронь	
Левіафан Росії	139

БІБЛІОГРАФІЯ

Людмила Новікова	
Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів	146
Георгій Черков	
Музична культура України і документальний кінематограф (за матеріалами ЦДКФФА імені Г. С. Пшеничного): довідник	149
Олександра Шаповал	
Братерська-Дронь М. Т. «Царство Духа і царство Кесаря» в дзеркалі кіноекрана	151

SCREEN ARTS

Roman Rosliak	
Bolsheviks and Ukrainian cinematograph: some aspects of state policy in first years of soviet period	88
Anastasia Pashchenko	
Visual images of history in cinema of soviet Ukraine on 1920s (on example of D. Demutskyi's work)	93
Bohdan Verzhbyskyi	
«Social dangerous elements» in soviet cinema	99
Larysa Naumova	
Rhythmic part of composition of film frame in theory of L. Skrypnyk	105
Halyna Pohrebniak	
Italian neorealism and Ukrainian author cinema. Meeting points	111
Ivan Kanivets	
Elements of variability of plot in Ukrainian cinema	118
Serhii Marchenko	
(Phenomenon of film «Tini zabutyh predkiv» («Shadows of forgotten forefathers») in context of consideration of language of novel and film)	123

CULTURE STUDIES

Olena Onishchenko	
Theoretical-methodological potential of interscientific connection: European experience of late 19th — first half of 20th century	132
Maryna Braterska-Dron	
Leviathan of Russia	139

BIBLIOGRAPHY

Liudmyla Novikova	
Serhii Paradzhanov and Ukraine. Collection of articles and documents	146
Heorhii Cherkov	
Musical culture of Ukraine and documentary cinema (on materials of H. S. Pshenychnyi CDKFFA): guide	149
Oleksandra Shapoval	
Braterska-Dron M. T. «Kingdom of Spirit and kingdom of Caesar» in reflection of cinema screen	151

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



ОТЦІ ТЕАТРУ

У розвідці здійснено спробу визначити зміст понять «отці театру», «отці режисури», «перші режисери» тощо, поширених в українському і зарубіжному театрознавстві. Досліджено історію термінів, у яких віддзеркалено режисерську діяльність від античності до XIX століття. Виявлено фейковий характер метафор на кшталт «отці театру». Це змушує у процесі вивчення історії режисури зосередити увагу не на пошуку «праотців», а на дослідженні практичних прийомів майстрів сцени, адже знання цих прийомів допоможе зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера практичні способи організації роботи над виставою. Зосередження на функціональних зв'язках і формальних прийомах, а не на питаннях інтерпретації, дасть змогу виявити технологічні прийоми професії і, можливо, наповнити реальним змістом розглянуті на початку метафори на кшталт «отці театру» і т. ін.

Ключові слова: історія режисури — історія театру — отці театру — режисура — театральна школа — театральні прийоми.

В исследовании предпринята попытка определить содержание понятий «отцы театра», «отцы режиссуры», «первые режиссеры» и т.д., распространенных в украинском и зарубежном театроведении. Исследована история терминов, в которых отражена режиссерская деятельность от античности до XIX века. Вывявлено фейковый характер метафор подобных «отцам театра» и пр. Это заставляет в процессе изучения истории режиссуры сосредоточить внимание не на поиске «прародителей», а на исследовании практических приемов мастеров сцены, т. к. знание этих приемов поможет понять неповторимость методологии и присущие творчеству того или иного режиссера практические способы организации работы над спектаклем. Сосредоточение внимания на функциональных связях и формальных приемах, а не на вопросах интерпретации, позволит выявить технологические приемы профессии и, возможно, наполнить реальным содержанием рассмотренные в начале исследования метафоры типа «отцы театра» и т. д.

Ключевые слова: история режиссуры — история театра — отцы театра — режиссура — театральная школа — театральные приёмы.

The study attempted to define the concept of «the fathers of the theater», «fathers of direction», «first directors» and so prevalent in ukrainian and foreign theater criticism. It explores the history of terms, which reflect the director's work from antiquity to the XIX century. Fake web revealed the nature of metaphors like «the fathers of the theater» and so forth. This makes the process of studying the history of directing focus is not on finding the «forefathers» and to study practical prim masters of the stage, that is knowledge of these techniques will help to understand the uniqueness of the methodology and the inherent creativity of a director of the practical ways of organizing work on the show. Focusing on the functional relationships and formal methods, and not on matters of interpretation, will identify and processing methods of the profession might give real consideration to the content of the beginning of the study metaphor of the «fathers of the theater» and so en.

Keywords: history of directing — the history of the theater — the fathers of the theater — direction — theater school — theater techniques.

Дата народження режисури у різних дослідників істотно коливається — від античності і середини вісімнадцятого століття аж до початку

століття двадцятого; інколи — визначається з відповідними доповненнями, уточненнями й обмеженнями — початки сучасної режисури, режи-

сура у сучасному значенні, сучасна режисура, до-
стеменна режисура тощо. Ще більшу плутанину
у питання про родовід режисури вносить надзви-
чайно динамічна зміна уявлень ХХ століття про
природу *театральності і мистецтва*.

Звісно, можна поставитися до питання про
генезу режисури зневажливо: яка, мовляв, різни-
ця, від кого тягнеться родовід мистецтва і профе-
сії? Однак пошук праотців — це не лише данина
традиції і пошана до предків («Авраам породив
Ісака...»), а й спосіб визначення пунктів, крізь які
проліг маршрут. Адже від того, на які вершини ми
спиратимемося у своїх уявленнях про шлях про-
йдений, залежать наші уявлення і про сьогоднішні
творчі борсання.

Щоправда, уявний маршрут, геометрична до-
сконалість якого створює ілюзію правдивості, —
ще небезпечніший, адже спрощує живий процес,
призводить до лакованого схематизму і заганяє
надто довірливого адепта у глухий кут мистец-
твознавчої патристики.

Перші спроби канонізувати найголовніші ре-
жисерські постаті і прокласти таким чином істо-
ричний шлях режисури з відповідним пантеоном
відомі ще від початку ХХ століття, коли режисура,
як відносно новий чинник у сценічному мис-
тецтві, привернула до себе посилену увагу теа-
тральної спільноти. Так Г. Крижицький 1928 року
запропонував склад радянського режисерського
«Олімпу»: І. І. Сценічний натуралізм. Режисура
старого натуралістичного театру — Московський
Художній театр; Вс. Мейерхольд. М. Єврейнов.
Ф. Комісаржевський. К. Марджанов. Є. Вахан-
гов, О. Таїров. «Малим режисерським Олімпом»
він уважав режисерські угруповання, серед яких
виокремив і театральних контрреволюціонерів
[32].

Французькі дослідники датою народження
професійної режисури вважають 30 березня 1887
року — день відкриття «Вільного театру» *Андре
Антуана* [16, с. 16] (Патріс Паві цим днем датує
офіційне народження авангарду [46, с. 229]).

Німецькі історики віддають пальму першості
майнінгенцям (*Людвіг Кронек*) і Байройтському
театрові (*Ріхард Вагнер*); російські — ведуть від-
лік від 1898 року, коли підняв завісу *МХТ* (відпо-
відно — *Костянтин Станіславський і Володимир
Немирович-Данченко*) [15, с. 13]. Батьком сучас-
ної акторської школи (modern acting) вважають
Станіславського й автори іншого видання [72,
с. 477].

Від *Девіда Беласко* розпочинає історію про-
фесійної англомовної режисури С. Лейтер [82].

Олександр Анікст у спільній зі Стефаном
Мокульським праці писав, що фундатором *об-
становочної режисури* у Німеччині був *Август
Іффланд* [4, с. 549].

Мартін Есслін вважав, що найповніше втілив
у своїй творчості принципи нової незалежної про-
фесії режисера *Макс Райнгардт* [69, с. 367] (один
із перших дослідників творчості Райнгардта нази-
вав його «найбільшим майстром сучасної сцени»
[74, с. 1], який представляє «новий тип артистич-
ного керівника» [74, с. 31]; цієї ж думки дотри-
мується і Дж. Л. Стайн, який пише: «найвидатні-
шим режисером ХХ століття був австрієць Макс
Райнгардт» [61, с. 87]).

Василь Сахновський (так само, як і Адольф
Віндс [25, с. 305]) одним із перших режисерів на-
зивав *Йоганна Гете* [58, с. 20].

Олексій Гвоздев на роль першого німецького
режисера висуває *Фрідріха Шредера* [20, с. 81–82].

Девід Віттон першими режисерами французь-
кого театру називає *Андре Антуана й Орельєна
Льоньє-По* [86, с. VIII].

Герберт Бірбом Трі вважав виставу
«Венеційський купець» (1875) *Вільяма Годвіна*
«першою постановкою, в якій заявив про себе су-
часний дух [англійської] режисури» [33, с. 127].

«Театр Старого Голубника став символом
нового сценічного мистецтва Франції, а самого
Жака Копо вважають батьком французької режи-
сури» [65, с. 4].

Беатріс Пікон-Валлен серед перших режисе-
рів європейського театру називає Андре Антуана,
Орельєна Льоньє-По, Людвіга Кронєга і Ріхарда
Вагнера [48, с. 272], звертаючи при цьому увагу,
що вже 1884-го року у Франції з'явилася перша
праця про режисуру [48, с. 273].

Іншу постать висуває на роль батька режи-
сури Валерій Фокін: «*Мейерхольд* для мене —
не просто тип режисера, а, напевно, все-ж *батько
режисури* як професії. Станіславський почав істо-
рію режисури, і його роль в узагальненні, тео-
ретичному осмисленні театру, професії режисера
величезна. Але Мейерхольд перший зміг реалізу-
вати у своїх виставах сформульовані закони цієї
професії. Саме йому належить формула режису-
ри як мистецтва композиції. А мистецтво компо-
зиції — своєрідна партитура, яка, інтерпретуючи
автора, розкриває сенс його твору. Не випадково
в його статтях є порівняння режисера з диригентом.
Мейерхольд довів, що спектакль створюється
за законами музичної композиції. Відкриття
Мейерхольда — що вистава має свій сюжет, чут-
тевість, який пов'язано не лише з драматургічним

твором, а й може йти паралельно до слова або узагалі без слів. Він відкрив, що, виставляючи п'єсу, можна поставити всього автора» [66, с. 432–433].

Деякі дослідники взагалі ведуть відлік історії режисури від Лессінга («зародки режисерської, постановочної діяльності виявляються вже у працях Лессінга, в його теоретичних працях, у «Гамбурзькій драматургії». Надалі ідеї режисури розвинено у Шредера і, звісно, у Гете, в його «Вільгельмі Мейстері» і у «Правилах для акторів»» [40, с. 192]; тут, на думку автора, відбувається підміна понять, адже варто розрізнити вплив загальнотеоретичних та естетичних ідей від самої режисури, котра передусім є діяльністю практичною). Далі, однак, стає ще цікавіше: «Обов'язковою стає вимога ідеї, концепції вистави, що визначає появу нового типу мислення — режисерського. <...> Отже, в романтизмі сформувався режисерське мислення. <...> Одним із перших, хто прагнув перетворити романтичні ідеї на реальну сценічну практику, хто був справжнім режисером, виявився Ернст Теодор Амадей Гофман (1776–1822). <...> Режисерське начало помітне і у прозі, де майстер своєю уявою створює світ» [40, с. 192]. Щоправда, додає дослідниця, «Гофмана-режисера то підводила техніка — не спрацювала машинерія, то траплялися нещасні випадки — свічки несвоєчасно гаснули, падали. <...> Актори <...> не розуміли, чого від них хочуть. <...> Гофман дійшов висновку, що вітчизняний театр не доріс до високих ідей» [40, с. 193] (надзвичайно поширена відмовка доби невизнаних геніїв, стосовно якої варто пригадати репліку Ельфріди Єлінек: «Актори мають схильність до фальшування, глядачі — ні» [26, с. 20]).

Аж ось іще карколомніший поворот у слідстві про батьківство: Жака Копо, пише О. Фінкельштейн, «часто називають французьким Станіславським» [65, с. 5]. «Ірландським Станіславським» Ерік Бентлі називав Бернарда Шоу [73, с. 228]. До цього способу канонізації неодноразово зверталися радянські дослідники («[Бернард] Шоу виступав також постановником багатьох своїх п'єс на лондонській сцені у 1900–1920 роках, заслуживши прізвисько ірландського Станіславського» [45, с. 322]). Обґрунтування видається показовим, адже має такий вигляд, ніби завдяки порівнянню з канонізованим у радянському театрі Станіславським відповідний статус надається Жакові Копо та Бернардові Шоу, хоча насправді — все навпаки (втім, саме порівняння Шоу зі Станіславським — сумнівне, адже Шоу пропагував несумісну з ідеями Станіславського

модель театру). Той самий принцип — виводити одне з іншого — бачимо й у таких порівняннях: «Новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога Райнгардта»; Таїров — «російський Райнгардт» і «російський Есснер» [30, с. 243–244], до того ж іще й одночасно.

Один із перших дослідників творчості Макса Райнгардта серед митців, творчість яких унаочнила нові вимоги до мистецтва режисера, називає ляйпцієцького інтенданта (*intendant*) доктора Лофенфельда (Loewenfeld), режисера-критика (*critic-director*) Отто Брама, режисерів-літераторів (*literary-director*) Георга Фукса, Вільяма Поула, Карла Гагемана [74, с. 28].

Серед отців режисури, а подеколи навіть і сучасного театру, називають також Анрі-Луї Лекена [43, с. 252], Конрада Екгофа і Фрідріха Шредера [44, с. 540], Жака Копо [83, с. 61]; в українському театрі — Марка Кропивницького [18, с. 310], у польському театрі — Войцеха Богуславського [42, с. 18] та ін. (щоправда, «батьком реальної драми і комедії характерів безперечно треба признати Карпенка-Карого» [19, с. 134] і визначити «батька реалізму» на російській сцені — Михайла Семеновича Щепкіна» [17, с. 316].

До легітимного списку радянських режисерів, зафіксованого у праці «Портрети режисерів» (1972–1986), увійшли, крім канонізованих ще у 1930-х роках К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, такі постаті: М. Кедров, М. Акімов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Єфремов, Ю. Завадський, Ю. Мільтініс, Б. Равенських, Ю. Любимов, Р. Симонов, Л. Вів'єн, Д. Алексідзе, І. Владимиров, Л. Хейфец, О. Дикий, С. Данченко, А. Шапіро [52].

Інший підхід демонструють автори праці, на сторінках якої, без пояснення причин селекції, розглянуто «п'ятдесят ключових постатей у режисурі»: Андре Антуан, Володимир Немирович-Данченко, Костянтин Станіславський, Гордон Крейт, Макс Райнгардт, Всеволод Мейєрхольд, Жак Копо, Олександр Таїров, Ервін Піскатор, Антонен Арто, Бертольт Брехт, Лі Страсберг, Жан Вілар, Тадеуш Кантор, Джоан Літлвуд, Юрій Любимов, Джорґо Стрелер, Джуліан Бек, Пітер Брук, Августо Боаль, Єжи Гротовський, Лука Ронконі, Петер Шуманн, Джозеф Чайкін, Евдженіо Барба, Юкіо Нінагава, Річард Форман, Петер Штайн, Аріана Мнушкіна, Піна Бауш, Роберт Вілсон, Анатолій Васильєв, Патріс Шеро, Лев Додін, Еймунтас Някрошус, Роберт Лепаж та інші [76].

Ще складнішою проблема канону стає, коли йдеться про створення бодай приблизної типології. Так, Роберт Ліч у праці «Творці модерного теа-

тру» вирізняє лише *Костянтина Станіславського, Всеволода Мейєрхольда, Бертольта Брехта й Антонена Арто* [81], а Джеймс Руз-Еванс вирізняє в *експериментальному театрі* такі постаті і напрями: *Станіславський, Мейєрхольд (авангард), Таїров (синтетичний театр), Вахтангов, Крейґ і Анніа (візіонери), Копо (батько модерного театру), Райнгардт, Піскатор, Брехт, екстатичний театр (Арто, Охлопков, Жером Саварі), сучасний танець (Марта Грехем, Елвін Ніколаї), Річард Форман, Роберт Вілсон, Петер Шуманн, Ежи Гротовський, Евдженіо Барба (третій театр), Пітер Брук, Альфред Вольфсон і Рой Харт* [83].

Фабріціо Кручіані визначає таких отців-фундаторів театральної школи початку ХХ століття: *Анніа, Крейґ, Фукс, Станіславський, Райнгардт, Копо* [31, с. 264].

В одному з останніх театральних видань, видрукуваному поважним видавництвом, у переліку найголовніших дійових осіб театру ХХ століття згадуються *Марина Абрамович, Антонен Арто, Михайло Бахтін, Евдженіо Барба, Піна Бауш, Августо Боаль, Бертольт Брехт, Пітер Брук, Джон Кейдж, Жак Копо, Гордон Крейґ, Мерс Каннінгем, Ервін Гоффман, Тадеуш Кантор, Рудольф фон Лабан, Жак Лекок, Роберт Лепаж, Всеволод Мейєрхольд, Річард Шехнер, Костянтин Станіславський, Віктор Тернер, Роберт Вілсон...* Однак прізвища режисерів, на які спирається писана історія театру, згадано лише побіжно [70]. Ця обставина може обурити, однак набагато краще — замислитися: чи не надто *патріотичним* шляхом рухалися і продовжуємо рухатися? і чи не настав час розплющити очі?

А ось ще один загадковий результат: «Георг Бюхнер, правдивий театральний дідусь Брехта...» («*Georg Büchner, Brecht's real theatrical godfather*» [78, с. 1]).

Так само можуть викликати подив судження сучасних американських дослідників, які писали про радянський театр: «... *Жодна країна у світі настільки серйозно [як у СРСР] не сприймала театр як рушій ідей та невід'ємну частину життя суспільства*» [11, с. 447]. Можливо, саме тому «митцям залишився єдиний вибір — *соціалістичний реалізм і єдиний метод* — Московського художнього театру» [11, с. 494].

Звісно, така зневажлива оцінка понад півстоліття існування радянського театру і режисури також мусить обурити, однак чи не краще замість цього замислитися: про власний сумнівний патріотизм і про те, як сприймають нас у світі? Чи не настав час подивитися на звичні досягнення

іншими очима й, озирнувшись, ще раз прочитати свідчення радянських театрознавців 1930-х років? Як писав у статті «Школи і секти» Борис Алперс, «змагання різноманітних акторських “систем” фактично завершилося. Лише дві школи акторської майстерності вийшли із нього не переможеними після важких випробувань і складних трансформацій <...> — акторські школи Художнього і Малого театрів» [2, с. 301]. Цю ж думку підтверджував і Мейєрхольд, коли 27 травня 1936 року у бесіді «Шляхи театру» з самодіяльними художніми колективами заводу «Шарикопідшипник» казав: «...На сьогодні не існує такої різниці між системами театрів, яка була у перші роки після 1917 року, тому що у перші роки після 1917 року у кожного театру було напружене завдання — виявити своє власне обличчя, тобто точилася боротьба за вияв свого власного обличчя, після чого ця боротьба поступово згасла» [41, с. 123]. Не було б від того ніякої шкоди, коли б метод Станіславського не ототожнювався з естетикою МХТ, а отже й стилем створеної Станіславським психологічної вистави (*четверта стіна, переживання* тощо), що парадоксальним чином поєднувалося із новими категоріями мистецтвознавства, запропонованими Й. Сталінін: «*правильніше за все було б оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне*» [22, с. 79].

Істотно відрізняються списки режисерів у працях початку ХХІ століття: французи — *Андре Антуан, Поль Фор, Люньє-По, Жак Копо, Картель чотирьох, Арто, Барро, Віктор Гарсія, Жером Саварі, Хорхе Лавеллі...* [86]; американки — *Оцеола Арчер, Анна Богарт, Джуліан Бойд, Марта Кларк, Грацієла Деніел, Ліз Даймонд, Гленда Дікерсон, Зельда Фічандлер, Мері Хантер, Марго Джонс, Роберта Левітов, Джудіт Маліна, Мередіт Монк, Антуанета Перрі, Шанель Перрі, Елайн Стюарт, Мері Ціммерман...* [77].

Нарешті ще один батько: «Арто часто висувається на роль батька сучасного авангардового театру», хоча насправді, додає автор, йдеться про непорочне зачаття [79, с. 59].

Показово, що, коли йдеться про відбір конкретних прізвищ для формування списків, кількісний показник зазвичай не перевищує п'ятдесять імен.

Проте, крім *батьків, дідусів, фундаторів, передвісників* та інших не менш поважних осіб, забобонна свідомість інколи вирізняє ще кілька десятків інших артистичних статусів: *ідолів* [84],

королев (Арманда Бежар, Марія де Шампеле, Адрієнна Лекуврер, мадемуазель де Камарго і мадемуазель Клерон [87], *останніх королев* сцени [88] і — від початку XIX століття — *зірок*.

Однак і на дідусях родовід не завершується, за ними постає цілий шерех статусних *епітетів*, якими визначається видатна, визначна, незабутня роль тих або інших діячів або їхніх творів. Так, праця Дмитра Антоновича, як, утім і більшість праць цього періоду, рясніє гучними епітетами, якими він торує алею слави національної культури. У праці, в якій лише двісті двадцять сім сторінок основного тексту, постійно повторюються компліменти на кшталт *видатні* явища українського театру («*видатний* теоретик піітики Феофан Прокопович» [5, с. 20]; «*видатна* п'єса [«Владимір» Ф. Прокоповича]» [5, с. 20]; «власне “Милость Божія” [Лаврентія Горки] — *найвидатніше* явище між усіма українськими трагікомедіями вісімнадцятого віку» [5, с. 21]; «Іван Некрашевич <...> був *видатним* оратором» [5, с. 42]; «*найвидатнішими* акторами українського театру того часу були Михайло Щепкін (1788–1863), Карпо Соленик (1811–1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840–1910)» [5, с. 42]; «актор Александров, що мав славу *видатного* актора» [5, с. 77]; «про Дрейсиха Мізко в 1860 році пише, як про *видатного* українського актора у Харькові» [5, с. 77]; «“Підгоряне” [І. Гушалевича] — *найвидатніша* п'єса репертуару галицького українського театру» [5, с. 100]; «появлення таких історичних п'єс, як “Гальшка Острозька” Огоновського, “Павло Полуботок” Осипа Барвінського та «Ярополк» Корнила Устияновича вже були *видатними* явищами» [5, с. 100]; «*видатніший* в Галичині актор на комічні ролі» [5, с. 103]; «*найвидатнішою* акторською силою галицького театру <...> був все таки Іван Гринецький» [5, с. 103]...

Подібним інструментом користувалася і тодішня критика: так, у Івана Франка це, головним чином, розмиті епітети, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави: *гарна* (гарна [музична] партія; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка; гарний альбом; гарний спів; гарні букети; гарні зразки; гарні костюми; гарні фрази; гарно виконано; гарно відтворив; гарно вмотивована поведінка; гарно задумані сцени; гарно зіграли; гарно поставили); *добре* (актори грали добре; артисти грали загалом добре; в обох виставах артисти грали добре; виконана була добре; виконано її добре; гра артистів була дуже до-

бра; гра артистів і особливо артисток була загалом добра; добре виконала роль; добре зіграв (зіграла); добре обдуманих щодо малюнка характерів; п'єса збудована добре; добре показали; добре справилися; доброю грою артистів і доброю режисурою; добру гру; дуже добре зіграв; дуже добре зіграли; менші ролі були зіграні також добре; обидві ці ролі були виконані добре; п'єса була поставлена добре і добре була прийнята публікою; п'єса добра; роль зіграла, як завжди, дуже добре, вдала п'єса; вдала постаць; вдалий вибір; вдалий твір...); загалом «*вдало / невдало*» у рецензіях Франка трапляється понад двадцять разів). Так само понад десятки разів повторюються варіації оцінок: *психологічно / непсихологічно, правдоподібно / неправдоподібно, природність / неприродність* і т. ін.

Відтак у мінливій системі оцінок коливаються і *дати народження української режисури*. Так, Юрій Бобошко писав: «Театр корифеїв <...> одним з перших на європейському континенті надав великих повноважень в організації сценічного видовища режисерові, як чиннику, що забезпечує виставі єдність, цілісність ідейно-художнього задуму і його втілення. У піонерів, засновників цього театру, М. Кропивницького, М. Старицького режисерська діяльність ще не відривається від авторської, драматургічної, вона є її продовженням» [10, с. 27]. Так само з іменем Кропивницького пов'язує становлення режисури в українському театрі Іван Піскун, який вважав, що *першим національним українським режисером був Марко Лукич Кропивницький* [50, с. 86]. Цієї ж точки зору дотримувалася і Наталія Кузякіна: «Поняття *режисер*, — писала вона, — виникло в професійному українському театрі у 80-ті роки XIX століття» і саме «рідкісна єдність драматурга, режисера й актора визначила швидкий злет українського *професійного театру*» [35, с. 3].

Однак, на думку С. Владимірова, котрий спеціально досліджував історію режисури, *витоки української режисури* можна виявити ще раніше, адже «у Полтаві Щепкін разом з П. Є. Барсовим і М. В. Городенським входили до складу режисерської колегії створеного ними театру» [15, с. 27].

На думку Петра Руліна, «був з нього [І. Котляревського — Ю. К.], сучасною театральною термінологією висловлюючись, *мистецький керівник* театру, з О. Імберха ж — директор, що відав фінансовою справою в театрі; хоч і тут чимала, певно, частка праці спадала на плечі того ж таки І. Котляревського» [57, с. 219–220].

Однак переконливішою видається концепція Володимира Перетца, аргументи якого спирають-

ся на дослідження конкретних прийомів виконання вистави. Розглядаючи «театральні ефекти в старовинному українському театрі» [47, с. 30–31], він цілком обґрунтовано пише про *режисерські ремарки і режисерів шкільного театру*.

Такого самого погляду дотримувалася і В. Адріанова-Перетц, котра досліджувала практику українського і російського шкільного театру, писала про те, що «езуїти були досвідченими режисерами» [1, с. 9] і «до режисера шкільного театру езуїти висували дуже суворі вимоги» [1, с. 15].

Іншу думку щодо становлення української режисури мав Лесь Курбас, який вважав, що «коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року» [39, с. 269]. Водночас Курбас дуже чітко визначав природу театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили» [38, с. 123]. Він казав також: «Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах. <...> І цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. <...> В час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як *метод*. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм...» [37, с. 138–139].

Можна було би продовжувати цей перелік і далі, якби не умовність цих дат, епітетів і визначень, адже, як справедливо наголошують дослідники генези режисури, «у сучасному розумінні, — як мистецтво створення художньо-цілісного сценічного твору» режисерське мистецтво «виникло наприкінці XIX століття», а «початкові форми режисури утворилися у вигляді більш-менш сталих *театральних традицій, правил, норм*» [64, с. 568]. Так само і С. В. Данченко вважав, що режисерське мистецтво «в сучасному розумінні виникло у другій половині XIX століття. Однак елементи режисури існували вже в античному театрі» [24, с. 319].

Тієї ж точки зору дотримується й автор навчального посібника з історії режисури

Д. С. Чайковський: «*Режисура в сучасному розумінні слова виникла в кінці XIX століття; однак окремі форми режисерської діяльності з'явилися з виникненням театрального мистецтва і супроводжували його протягом усієї багатовікової історії*» [68, с. 3].

«Хто такий постановник? — запитував Гастон Баті. — Справа так само давня, як і театр. У давнину у глибині єгипетського святилища жрець визначав, як рухатися декламаторам, котрі представляли божественне сімейство Озіріса, як поводитися плакальницям навколо Ізиди, як співакам коментувати дійство. Жрець вже був постановником» [8, с. 263].

До цих точок зору, обґрунтованих і необґрунтованих дат слід додати *Тесніса* (одного з батьків античного театру) й *Есхіла* (батька трагедії, отже й театру), *Аристофана* (очевидно, батька комедії), *Марину Абрамович* (бабусю світового перформансу), «*Наталку Полтавку*» — «праматір українського театру» і ще низку інших прізвищ і назв.

Або 534 рік до Р. Х. — дату першої відомої нам постановки трагедії під час свята Великих Діонісій в Афінах.

Однак і ця дата — сумнівна, адже її появу було зумовлено уявленнями те, що достеменний формат театру — літературний, театр трагедії. Відтак театральні-видовищні форми, котрі існували вже у II тисячолітті до Р. Х. на Криті і в Мікенах було кваліфіковано як *недотеатр* [23].

Чи й справді всі ці дати дають щось для розуміння театру? І чи не нагадують у такому викладі всі ці довжелезні списки претендентів на батьківство створених патріотичною уявою *ідола витоків* [9, с. 19–20], якому й досі примушують молитися полохливих студентів?

Хіба кожна із запропонованих дат не є вірогідною і сумнівною одночасно?

Адже *найістотніші ознаки режисури, котрі б давали підстави для її відокремлення від «нережисури» не визначено*.

Ще хиткішим стає питання про історію режисури, коли вона зіставляється з національною традицією, адже «настільки складну і багатопланову історію неможливо вивчати стосовно якоїсь однієї країни. Її слід розглядати виключно в рамках європейського поля, — в яке, втім, на початку століття вписалася й Азія» [48, с. 271], де також були свої батьки: приміром, *Yaqun Sanni* — батько сучасного єгипетського театру [71, с. 31], *Tung Xuanzong* — батько китайського театру [85, с. 215], *Kuo Pao Kun* — батько сингапурського театру [80, с. 260].

Поряд із цим існує й інша традиція, котра, спираючись на евфемізм, спрямовує зусилля на визначення ще глибших коренів режисури.

Так, *режисерами дорежисерської доби* називає В. Сілюнас іспанських драматургів XVI–XVII століть [59, с. 207]. На таку саму роль висуває режисуру французького містерійного театру XVI століття і Густав Коен [75, с. 155–167].

Беатріс Пікон-Валлен пропонує терміном *педрежисура* застосовувати до «режисури, котра існувала завжди, однак була вдосконалена. Адже завжди існувала якась організація сценічного простору, так само як і правила спільного існування [виконавців на сцені]» [48, с. 271].

Режисер Б. Сушицький 1929 року, перебуваючи під впливом модних на той час соціологічних ідей, писав, що народження режисури — «результат ідеології промислово-індустріальної буржуазії, що прагнула високої організації виробництва, дала театру режисера-організатора <...>, режисер-організатор — прямий відбиток крупної буржуазії на театрі» [62, с. 45].

На думку Костянтина Рудницького, «режисерське мистецтво — *мистецтво створення художньо цілісної вистави* — виникло у Росії на півстоліття пізніше, ніж у Західній Європі; перші європейські режисери, *Чарлз Кін* (у 1850 році він очолив Театр Принцеси у Лондоні) і *Генріх Лаубе* (з цього ж періоду керував Бургтеатром у Відні), з успіхом вирішували специфічні постановочні завдання, котрі в Росії ще не цікавили нікого. Зазвичай народження режисури пов'язують з вторгненням в театральний репертуар “нової драми” Ібсена, Гауптмана, Стріндберга, Метерлінка. В Росії, у союзі Чехова і МХТ, склалися зовсім інші стосунки, адже Чехов запропонував театрові не лише нові змістовні мотиви, а й нову драматичну форму, що диктувала нове розуміння самої природи сценічної дії. Чеховський спектакль поза режисурою не може бути здійснено» [56, с. 7–14]. Справді, Чехов запропонував театрові нову драматичну форму, однак лише одну з можливих. Невже лише із нею, цією формою, пов'язано розвиток режисури? Невже всі інші форми театру, зокрема й, ті, що народилися дві з половиною тисячі років тому, — це лише якийсь *недотеатр*?

Далі, здавалося б, спостерігаємо суперечність: з одного боку, «як організація і творче керівництво виставою, режисура існувала на театрі завжди» [58, с. 17], однак сам термін *режисер* з'явився в західноєвропейському театрі лише на початку XVIII століття (на території Російської імперії — з 1742 року, вперше — стосовно ке-

рівника французької трупи, що гастролювала у Росії; з 1762 року слово *режисер* уживається в офіційних документах; з 1771 року *головним режисером* Придворного театру призначається І. Дмитревський; згодом упроваджується також посада *інспектора*, що поєднував адміністративні і творчі функції [28]).

На цю суперечність звертає увагу зокрема І. Глікман: «У нас немає історії режисури, і напевно чи вона може в найближчому майбутньому з'явитися, адже сам предмет дослідження набув характеру міфу. У сучасній літературі про театр поширена думка про те, що професійна режисура виникла лише на початку поточного [двадцятого] століття, ознаменованого різного роду сенсаціями і відкриттями, а до цього її й близько не було. У своїй цікавій і дуже цінній книжці “Про професію режисера” Г. О. Товстоногов пише: “XX століття — століття атома, супутників, кібернетики і... режисури”. Автор виходить з того, що у попередні епохи існували “театри Шекспіра, Мольєра, Гольдони, Островського”, але не було театрів, у яких керівна роль належала б режисерам. Відбувалося це, мабуть, тому, що в них ще не було історичної необхідності. Вони були покликані на авансцену театрального життя тільки XX століттям. В іншому місці своєї книжки Г. О. Товстоногов наполегливо наголошує, що “театр не може жити без режисера” (автор, імовірно, має на увазі професіональний театр). Якщо це так, то яким чином він все-таки жив протягом принаймні трьохсот років, не маючи режисерів, які почали формуватися лише на межі XIX і XX століть? У цей нескінченно довгий, умовно кажучи, “безрежисерський” період в історії театру лунали скарги на погану гру акторів, на слабкість або відсутність ансамблю, на невиразність або безглуздість мізансцен. Але хіба ці скарги назавжди замовкли, коли у театр прийшов професійний режисер, наділений умінням, знаннями, владою?» [21, с. 5].

Правда, мабуть, — у компромісі, в тому, що «під різними личинами, під різними найменуваннями режисер незмінно існував і буде існувати на театрі, адже буття його породжене основною сутністю театрального мистецтва» [63, с. 100].

У різні часи під цими театральними личинами приховувалися драматурги, актори-менеджери, художники, котрі посідали відповідні посади:

– *хорег, корифей, дидаскал, хородидаскал, орхестродидаскал* [14, с. 479], *трагедодидаскал, гіподидаскал* — у давньогрецькому театрі [49 с. 30–31];

– *dominus gregis* — у давньоримському театрі [13, с. 145];

– *conducteurs du jeu* (керівники гри) [27, с. 82];

– *conducteurs des secrets* (творці сценічних чудес) [27, с. 76];

– *суперінтендант* — у театрі середньовіччя;

– *festaiolo* (від ісп. *fiesta* — свято) — у XV століттях — мандрівні постановники святкових урочистостей;

– в Англії — при дворі королеви спочатку *Lord Chamberlain* (лорд-камергер), а з 1494 року — *Master of The Revels* (розпорядник розваг [3, с. 69]; 1848 року королева Вікторія призначила на цю посаду Чарлза Кіна [11, с. 369]);

– *капокоміко* (*sarcomica, sarcomico* — букв. керівник трупи) — в Італії XVI століття [29, с. 133];

– *autor de comedias* — в Іспанії XVI століття [59, с. 150];

– *grand divertisseur* (завідувач королівськими розвагами) та *інтендант* [67, с. 246] — у Франції XVII століття;

– *хорег* — у шкільному театрі єзуїтів [36, с. 808];

– *принципал* — у німецькому театрі XVIII століття [51];

– *magister comaediae* — у польському й українському шкільному театрі (1736 року термін фіксується у Митрофана Довгалевського, який, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського, позначив навпроти його прізвища — *magister comaediae*; на думку Д. Вишневського, це свідчить, що учні самі були режисерами [6, с. 60]; термін *magister comaediae* (польськ. *magister komedyjej*) був поширений і у західноєвропейському театрі XVII століття;

– *медіатор* — у російському шкільному театрі [6, с. 60];

– *віташій* — у придворних розвагах Петра I [34, с. 358–382];

– *адхикарі* — у бенгальському народному театрі джатра [7, с. 8];

– *муйін-бука* (той, що допомагає проливати сльози) — в арабському театрі [53, с. 47];

– *режисер* — (фр. *régisseur* — завідувач, від лат. *rego* — керую) — у французькому театрі XVIII століття (одна з дійових осіб п'єси Ежена Скріба «Адрієна Лекуврер», написаної 1849 року, — Мішоне, режисер театру Комеді Франсез; дія п'єси відбувається 1730 року, і драматург характеризує цього персонажа як жалюгідну, варту співчуття постать, котра, переходячи з місця на місце, відповідає на запитання акторів і,

нарешті не витримуючи, вибухає: «Тільки й чуєш: «Мішоне! Мішоне!» Ні хвилини спокою! А хто винен? <...>. Сам узявся за всім стежити, включаючи й аксесуари; сам не спав би ніч, якби власноручно не вручив Іпполітові шпагу, а Клеопатрі змію. <...> Я лише <...> головний режисер <...>, я мушу виконувати будь-які доручення» [60, с. 621].

– *metteur en scene* — у французькому та італійському театрі XVII століття [54, с. 275] (з 1932 року в італійському театрі — *regista*) [12, с. 165] тощо.

Поряд із цим у програмі російської придворної оперної вистави «Сципій» 1745 року виокремлюються такі види діяльності, як *музику сочинил, стихотворство учинено и изобретение оперы* (останнє визначення, судячи з контексту, стосувалося режисури).

1747 року у програмах російського придворного театру зустрічаються також інші словосполучення, що мають відношення до функції режисури: «*Украшения. Виды и танцы всея оперы*». 1750 року зустрічаємо таке: «*Украшения, Зрителства и балеты*» (у цьому розділі подається опис декорацій і постановочних ефектів).

Водночас при дворі Єлизавети Петрівни режисерська функція фіксується у таких термінах: *інвентатор* (постановник видовищ з машинами); *учредитель позорищних действий* та ін.; вірогідно, що й назви *штукмейстер, шпрінгер, позитурний майстер* також були пов'язані з організацією видовищ.

Нарешті на початку XIX століття у Франції фіксуються терміни *mise en scene* і *mise en jeu*, значення яких відповідає сучасному *режисура* (у Франції термін *mise en scene* і досі залишається чинним для позначення режисури, в чому легко переконатися передивившись титри французьких кінострічок); у цьому ж столітті у режисури з'являється і своя муза — *Sünñis*.

Проте мав рацію один із отців театру Макс Райнгардт, який вважав, що «режисер — тимчасове чи, краще, минуше явище в подальшому розвитку сцени» [55, с. 75].

Чи залишається щось після того, як минуше, тобто режисура, за словами Райнгардта, минає?

Так, залишається.

Залишається те, що Мейєрхольд називав сутністю мистецтва режисера — *винахідництво у царині методів, прийомів, інструментів або принаймні істотна зміна кута зору на природу театру та його завдання*.

Адже історія впровадження у практику, а згодом і в теорію тих або інших технологічних або

методичних прийомів — це історія винаходів і відкриттів мистецтва, які, з'явившись на світ, уже ніколи не втрачають своєї актуальності. Інколи ми забуваємо або взагалі не знаємо імен першовідкривачів і винахідників, однак продовжуємо користуватися їхніми знахідками.

На відміну від винаходів і відкриттів науки й техніки, мистецькі винаходи й відкриття ніколи не вмирають; вони лише можуть на певний час втратити актуальність, опинитися на узбіччі нашої пам'яті; і у цьому сенсі ми й справді можемо називати їх безсмертними: саме тому кожне покоління із задоволенням гортає сторінки Гомера і Шекспіра, слухає твори Баха і Моцарта, розглядає картини Брейгеля і Рафаеля. Отже, винаходи і відкриття — працюють.

До таких винаходів належить і театр, але не якийсь абсолютний, а той, що його кожна доба або кожен режисер вигадують на свій лад. І якщо вона, ця доба, здатна неупереджено дивитися на життя, то, кажучи театр, вона намагається побачити не якусь одну правильну модель театру, а всі театри разом узяті, без жодного винятку. Адже театр — це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, здається, неможливо охопити якоюсь загальною ознакою. Це поняття містить у собі театр греків і римлян, середньовіччя і королівського двору, братських шкіл і ярмарків, вулиць і площ. Кожен із цих театрів має час і місце народження, але жоден з них не має кінця, і не лише у метафоричному сенсі.

Одночасне співіснування театрів різних часів можна виявити на мапі будь-якого міста: ось театр бульварів (звісно, з іншою і доволі престижною назвою); ось салоновий театр і театр урядових концертів; ось експериментальний театр, який і досі імітує бурхливі пошуки, здійснені його попередниками понад сто років тому; і таких одночасностей можна виявити безліч.

Прагнучи збільшувати кількість таких моделей, мусимо систематизувати знання про організаційні, стилістичні й інші аспекти театру; передусім про сфери, що мають першорядне значення для театральної практики: організація і фінансування видовищ; принципи жанроутворення, постановочні засоби, методи репетиційної роботи, — тобто питання технології професії; все, що можна визначити як *соціальний досвід театральної професії*, зумовлений її мінливим статусом у суспільстві, стосунками із замовниками, особливостями ринку мистецької продукції, а врешті, й усіма тими заходами, які окреслюють-

ся словосполученнями соціальний театр, паратеатр тощо.

Саме тому потребує розгляду *методологічний і технологічний доробок перших режисерів європейського театру — режисерів «дорежисерської доби»*, щоб виявити у творчості наших попередників те, чим може скористатися сучасний театр, а одночасно і спосіб краще зрозуміти їхню естетику, сприйнявши її крізь призму технології.

Відтак і завдання дослідження історії режисури полягає в тому, щоб *виявити практичні прийоми, які допоможуть зрозуміти неповторність методології і притаманні творчості того або іншого режисера практичні способи організації роботи над виставою*.

На жаль, інформація стосовно методології режисури XIX століття — недостатня і нерівноцінна, здебільшого вона має клаптиковий характер, що пояснюється, з одного боку, неусвідомленням режисури як об'єкта дослідження у XIX столітті, а з іншого, — звичною для театрознавства XX століття орієнтацією на соціальну й естетичну інтерпретацію твору і нехтування прагматикою театральної справи. Тому у багатьох випадках, шукаючи відповіді на поставлені запитання, мусимо спиратися на опосередковані факти (іконографія, літературні джерела), що можуть дати уявлення про організацію репетиційного процесу, форму вистави і т. ін. До такого типу інформації належать зокрема повідомлення про кількість і завдання репетицій, про витрати на декорації тощо.

З іншого боку, прагнучи подолати недостатність документів, які б могли безпосередньо свідчити про особливості режисури того або іншого митця, мусимо створити відповідний естетичний та методологічний контекст, в якому розвивалося тогочасне театральне життя; адже театр розвивався не лише завдяки практикам, а й завдяки тим, хто збагатив його гроном бунтівних ідей, методів аналізу драматичних творів і виховання акторів. Так само, як і завдяки вимогам глядача.

Щоправда, таким чином, — у слаломі між велетнями, — значна кількість звичних постатей залишається поза увагою; боляче, однак не кожному судилося стати винахідником.

Чи передбачає такий підхід інтерпретацію вистави?

Навряд, адже інтерпретація вистави — це лише одна зі звичок, вихована театром і театальною критикою, що його супроводжує, у XIX столітті. Тим більше, що тлумачення мистецького явища більше розповідає про самого інтерпретатора, ніж про об'єкт його дослідження. Адже *пере-*

повідати виставу, а надто з третіх вуст (критиків, учасників, пізніших дослідників), — це приблизно те саме, що переповідати музику: марнування часу читача й автора.

Чи не краще спробувати систематизувати *принципи, правила і прийоми*, на які спиралися у своїй практиці режисери? Інакше кажучи, зосередитися на тому, *що можна запозичити сьогодні з практики того або іншого режисера?*

Коли такі винаходи об'єднують навколо себе групи послідовників, ми кажемо про народження нової школи.

У буквальному значенні *театральна школа* — це навчальний заклад, який готує фахівців театру (акторів, режисерів тощо). У ширшому сенсі — система спільних правил, методів, навичок і прийомів роботи над роллю або виставою, а також фахової термінології, що характеризують творчість певної групи театральних діячів — учнів того або іншого навчального закладу або майстра. Навіть якщо в інституціональному сенсі такої школи створено не було. Саме у цьому широкому сенсі вживаються словосполучення *школа корифеїв, школа Станіславського, школа Курбаса*. У такому самому сенсі говорять і про виховання актора *школи Станіславського*, про школу режисури (саме про *школу режисури Немировича-Данченка* пише М. О. Кнебель, хоча, як відомо, інституціонально Немирович-Данченко жодного режисера не виховав). У такому самому сенсі говоримо і про відмінності у підготовці акторів театральними школами різних країн і окремих навчальних закладів. У такому самому сенсі говоримо і про відсутність *школи* — тобто елементарних професійних знань, навичок і вмінь у межах певного напрямку. Інколи, цілком обгрунтовано, поняття *школи* ототожнюємо з поняттям *стиль, метод, напрям, течія* тощо.

Результат зусиль школи — отримана учнем професія, тобто сукупність знань, вмінь і навичок, які дають змогу фахівцеві створювати певний *продукт* і вступати, завдяки результатів своєї праці, у стосунки обміну із соціумом, отримуючи від останнього підкріплення й винагороду — оплески і премії, гонорари і замовлення, визнання й славу. Вважається, що саме для забезпечення цих обмінних процесів і здійснюється навчання — передача системи знань, вмінь і навичок використання найрізноманітніших винаходів і відкриттів людства для створення *предмета обміну*.

Гуманітарна й мистецька сфери, з цього погляду, не здатні запропонувати соціумові нічого такого, що можна було б уважати конче необхідним

для його фізичного виживання; однак вони дають людині інше: очі й дзеркала — способи бачення й віддзеркалення світу, наповнення свого існування змістом, а відтак і можливість вступати у стосунки зі світом — зі світом явленим і прихованим, з минулим і майбутнім, з усім тим, що неможливо побачити неозброєним оком. Це окуляри, скельця яких відрізняються у кожній добу. Але окуляри ці й справді магічні, адже допомагають наблизитися до дива — дива, що називається життям.

Поза тим історія театру, як і мистецтвознавство у цілому, приречена на висмикування придатних до моменту цитат зі спадщини отців на підтвердження власних тез. Це, у свою чергу, замість опанування винаходів попередників веде до подальшого ігнорування їхнього досвіду і перетворення мистецтвознавства на додаток до ідеології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц В. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России : Сб. статей / Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — Л. : Academia, 1928. — С. 93.
2. Алперс Б. Театральные очерки : в 2-х т. / Б. В. Алперс. — М. : Искусство, 1977. — Т. 2 : Театральные премьеры и дискуссии.
3. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира / А. Аникст. — М. : Искусство, 1965.
- Аникст А., Мокульский С. Немецкий театр // История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского : в 8 т. / А. Аникст, С. Мокульский. — М. : Искусство, 1957. — Т. 2.
4. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Дмитро Антонович. — Прага : Український громадський видавничий фонд (друк. «Легіографія»), 1925.
5. Бадалич И., Кузьмина В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам) / И. Бадалич, В. Кузьмина. — М. : Наука, 1968.
6. Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики / Л. Барабан, В. Дятчук. — К. : СВС, 1999.
7. Бати Г. Постановщик // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия / Сост. Я. И. Гительман, В. И. Максимов. — СПб. : СПбГАТИ, 2004.
8. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Михаил Блок ; [примеч. и вст. ст. А. Я. Гуревича]. — М. : Наука, 1986 (Памятники исторической мысли).
9. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К. : АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1990.
10. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру ; пер. з англ. — Львів : Літопис, 2014. — Вид. 10-ге.
11. Бушуева С. К. Полвека итальянского театра. 1880–1930 / С. Бушуева. — Л. : Искусство, 1978.

12. Варнеке Б. Античний театр. — Х. ; К., 1929.
13. Велишский Ф. История цивилизации: Быт и нравы древних греков и римлян / Ф. Велишский. — М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2000.
14. Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кино. — Л., 1976.
15. Владимиров С. Исторические предпосылки возникновения режиссуры // Сергей Васильевич Владимиров. К истории режиссуры : В 2 ч. — Ч. 1 : Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956–1965). — СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2012.
16. Вороний М. Михайло Щепкін (1788–1863). Етюд. — Сяйво. — 1913. — № 7–9. — С. 182 // Вороний М. Театр і драма : збірн. критич. статей / Микола Вороний. Твори ; упоряд., вст. ст. О. К. Бабишкін. — К. : Мистецтво, 1989.
17. Вороний М. Наші артисти в сценах. — Зоря. — 1896. — № 23 // Там само.
18. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — К. : Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К. : Мистецтво, 1989.
19. Гвоздев А. От акробатизма к трагическому искусству (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера) // А. Гвоздев. Из истории театра и драмы. — Пг. : Academia, 1923.
20. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. — Л. : Советский композитор, 1989.
21. Громов Е. Сталин: власть и искусство / Евгений Громов. — М. : Республика, 1998.
22. Дальский А. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тысячелетии до нашей эры / А. Н. Дальский. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937.
23. Данченко С. Режисерське мистецтво // Українська Радянська Енциклопедія. — Вид. 2-ге. — К., 1983. — Т. 9.
24. Дмитрова Л. Підручна книга з історії все-світнього театру ; за ред. і вступними увагами проф. О. І. Білецького / Людмила Дмитрова. — [К.] ; Держвидав України, 1929.
25. Елинек Э. Не хочу глубины // Э. Елинек. Смысл безразличен. Тело бесцельно : Эссе и речи о литературе, искусстве, моде и о себе ; [пер. с нем.] / Эльфрида Елинек. — СПб. : Симпозиум, 2010.
26. История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. — М., 1956. — Т. 1.
27. Кимягарова Р. Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века : Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1970.
28. Клабб Л. Дж. Итальянский ренессансный театр // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна ; [пер. с англ.]. — М. : БММ АО, 1999.
29. Колязин В. Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века ; [сост. и общ. ред. В. В. Иванов]. — Вып. 1 / Владимир Колязин. — М. : ГИТИС, 1996.
30. Кручиани Ф. «Отцы»-основатели театральной школы начала XX века // Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Э. Барба, Н. Саварезе. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2010.
31. Крыжицкий Г. Режиссерские портреты ; предисл. С. А. Воскресенского / Г. Крыжицкий. — М. ; Л. ; Театинопечатъ, 1928.
32. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма ; пер. с англ. // Сост. и ред. А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридштейн / Эдвард Гордон Крэг. — М. : Искусство, 1988.
33. Крюгер А. Самодеятельный театр при Петре I // Старинный спектакль в России : сб. статей / Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. — Л. : Academia, 1928.
34. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.) : Учеб. пособие. — Л. : ЛГИТМИК, 1984.
35. Ланг Фр. Рассуждение о сценической игре // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульского : В 2 т. — М. : Искусство, 1955. — Т. 1.
36. Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25. 04. 1925 // Лесь Курбас. Березіль: Из творчої спадщини. — К. : Дніпро, 1988.
37. Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31.03.1925. — Там само.
38. Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9. — Там само.
39. Макарова Г. Германия, Австрия: театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века : Искусство XIX века. — Кн. 2 : Германия, Австрия, Италия. — СПб. : ООО Дмитрий Буланін, 2004.
40. Мейерхольд Вс. Пути театра // Театр. — М., 1957. — № 3.
41. Мокульский С. Введение // История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. — М. : Искусство, 1957. — Т. 2.
42. Мокульский С. Театр Французской комедии. — Там само.
43. Мокульский С. Мещанская драма XVIII века. — Там само.
44. Образцова А. Письма Бернарда Шоу // Б. Шоу. Письма. — М. : Наука, 1971.
45. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда ; [Сост., вст. ст., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева]. — М. : ТПФ Союзтеатр», изд-во «Гитис», 1992.
46. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. — 1926. — Кн. 1.
47. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссуры: К вопросу о предрежисуре // Вопросы театра / Prosaenium. — М. : ГИИ, 2010. — № 1–2.
48. Пиотровский Адр. Античный театр // А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. История европейского театра : Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М. ; Л. : Academia, 1931.
49. Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру / І. Піскун. — К. : Книжка палата України, 2000.
50. Полякова Н. Фридрих Людвиг Шредер / Н. Б. Полякова. — М. : Искусство, 1987.

51. Портреты режиссеров. — Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1972. — Вып. 1 : М. Кедров, Н. Акимов, Г. Товстоногов, В. Плучек, О. Ефремов ; Портреты режиссеров. — Л., 1977. — Вып. 2 : Ю. Завадский, Ю. Мильгинис, Б. Равенских, Ю. Любимов ; Портреты режиссеров. — Л., 1982. — Вып. 3 : Р. Симонов, Л. Вивьен, Д. Алексидзе, И. Владимиров, Л. Хейфец ; Портреты режиссеров. — Л., 1986. — Вып. 4 : А. Дикий, С. Данченко, А. Шапиро.
52. Путинцева Т. Тысяча и один год арабского театра / Т. А. Путинцева. — М. : Наука, 1977.
53. Разгонникофф Ж. О зачатках режиссуры (*Mise en scene*) в «Комеди Франсез» XVII–XIX вв. // Вопросы театра / *Proscenium*. — М. : ГИИ, 2010. — № 1–2.
54. Райнгардт М. Про ідеальний театр // Макс Райнгардт : Я лише театроман ; пер. з нім. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015.
55. Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1898–1907 / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1989.
56. Рулін П. На шляхах революційного театру / П. Рулін. — К. : Мистецтво, 1972.
57. Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания / В. Сахновский. — М. ; Л. : Госуд. изд-во «Искусство», 1939.
58. Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин / В. Силюнас. — М. : РИК «Культура», 1995.
59. Скриб Э. Пьесы / Эжен Скриб ; пер. с фр. — М. : Искусство, 1960 (Серия «Библиотека драматурга»).
60. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : У 3 кн. ; пер. з англ. / Дж. Л. Стайн. — Львів : ЛНУ, 2004. — Кн. 3.
61. Сушицький Б. Театр ліворуч // Нова генерація (Х.). — 1929. — № 1.
62. Таиров А. Записки режиссера / А. Таиров. — М. : Издание Камерного театра, 1921.
63. Театральная энциклопедия : в 5 т. — М. : Сов. энциклопедия. — Т. 4. — 1965.
64. Финкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой Голубятни / Е. Л. Финкельштейн. — Л. : Искусство, 1971 (Биографии и мемуары).
65. Фокин В. Забег на длинную дистанцию // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века / Авторы проекта А. Смелянский, О. Егошина. — М. : Изд-во «Московский художественный театр», 1999. — Вып. 1.
66. Хоуард У. Д. Французский ренессансный и классицистский театр // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М. : БММ АО, 1999.
67. Чайковский Д. Шляхи розвитку режисури як професії : Навч. посібник. — Львів : Драм. театр «Ми», 1997.
68. Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М. : БММ АО, 1999.
69. Allain P., Harvie J. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. — L. ; N. Y., 2004.
70. Badawi Muhammad Mustafa. *Early Arabic Drama*. — Cambridge Univ. Press, 2010.
71. Barton R., McGregor A. *Theatre in your life*. — 3 Ed. — Pennsylvania State University, 2014.
72. Bentley E. *Bernard Shaw*. — New York, 1957.
73. Carter H. *The Theatre of Max Reinhardt*. — N. Y., 1914.
74. Cohen G. *La mise en scene au XVIe siecle: la presentation de Marie au Temple* // *Revue d'Histoire du Theatre*. — 1958. — № 3.
75. *Fifty key Theatre Directors* / Ed. by S. Mitter and M. Shevtsova. — L. ; N. Y., 2005.
76. Fliotsos A., Vierow W. *American Women Stage Directors of the Twentieth Century*. — University of Illinois Press, 2008.
77. Fuegi J. *Bertolt Brecht: Chaos, according to Plan*. — Cambridge Univ. Press, 1987.
78. Innes C. *Avant Garde Theatre: 1892–1992*. — L. ; N. Y., 1993.
79. Kevin J., Wetmore Jr., Siyuan Liu, Erin B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. — Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
80. Leach R. *Makers of Modern Theatre*. — L. ; N. Y., 2004.
81. Leiter S. L. *From Belasko to Brook, Representative Directors of the English-Speaking Stage*. — Greenwood, 1991; Leiter S. L. *From Stanislavskiy to Barrault, Representative Directors of the European Stage*. — Greenwood, 1991.
82. Roose-Evans J. *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. — L. ; N. Y., 1989.
83. Suhterland E. H. *Idols of the French Stage*. — L., 1889.
84. Thorpe A. *The role of the chou («clown») in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage*. — Edwin Mellen Press, 2007. — Maryland : Scarecrow Prwss Inc., 2013.
85. Whitton D. *Stage directors in modern France*. — Manchester Univ. Press, 1987.
86. Williams H. N. *Queens of the French Stage*. — L. ; N. Y., 1905.
87. Williams H. N. *Later Queens of the French Stage*. — N. Y., 1906.

ГАСТРОЛІ ТЕАТРУ ІМ. ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА 1927 РОКУ В ХАРКОВІ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ МІСТА СТОЛИЧНОГО ПЕРІОДУ

У статті досліджено гастрольну діяльність Вс. Мейєрхольда та його театру в Харкові 1927 року. Вперше в українському театрознавстві в науковий обіг введено тексти рецензій харківських критиків, присвячених приїздові Вс. Мейєрхольда до Харкова. Простежується вплив режисера на культуру і театральну ситуацію міста. Досліджується Харків як культурний осередок, який дає можливість розвиватися інтенсивній гастрольній діяльності.

Ключові слова: гастролі Вс. Мейєрхольда, театри Харкова, мистецтво Харкова, Харків — культурний центр.

В статье исследована гастрольная деятельность Вс. Мейерхольда и его театра в Харькове 1927 года. Впервые в украинском театроведении в научный оборот введены тексты рецензий харьковских критиков, посвященных приезду Вс. Мейерхольда в Харьков. Отслеживается влияние режиссера на культуру и театральную ситуацию города. Исследуется Харьков как культурный центр, который дает возможность развиваться интенсивной гастрольной деятельности.

Ключевые слова: гастролі Вс. Мейєрхольда, театри Харькова, искусство Харькова, Харьков — культурный центр.

The article deals with the guest performances of Vsevolod Meyerhold's theater in Kharkiv in 1927. For the first time in Ukrainian drama studies, the texts of Kharkiv critics' reviews on the subject are introduced into academic circulation. The author also researches V. Meyerhold's influence on the development of theaters and culture in Kharkiv in general. The role of Kharkiv as a major cultural center is studied with the accent on its potential for successful organization of guest performances.

Keywords: V. Meyerhold's guest performances; Kharkiv theaters; arts in Kharkiv; Kharkiv as cultural center.

Здавна в колах філософів, науковців та поетів існувала ідея певного середовища, яке дає можливість зароджуватися та розвиватися різним явищам культури, мистецтва, суспільного життя і т. ін. У соціальній філософії навіть з'явився цілий напрям «географічного детермінізму», який намагався пояснити явища в суспільстві та житті особливостями природних умов та географічним положенням країни. Отже, в історії завжди спостерігалися «особливі» міста. Міста з історичною багаточаровістю культури. Їх історія формує й так званий дух місцевості, про який згадував ще Г. В. Ф. Гегель у «Філософії історії», а також «народний/національний дух», особливо цікавий для таких філософів, як Ж. Боссьє, Ш.-Л. Монтеск'є, Вольтер, Ф. Мозер та Г. Гердер. Таким особливим

містом став Харків, побудований від початку на перетині шляхів. Місто, якому судилося стати на деякий час серцем культурного життя України.

Важливе місце в культурному житті міста посідала гастрольна діяльність акторів та творчих колективів. Задовго до того, як Харків отримав статус столиці, він був обов'язковим пунктом у гастрольних маршрутах багатьох театральних зірок. Бували тут видатні зарубіжні артисти — Айра Олдрідж, Томмазо Сальвіні, Ернесто Россі, Сара Бернар, Елеонора Дузе та ін. Навіть побутувало напівжартівливе повір'я: якщо прийме публіка в Харкові, то приймуть усюди. І якщо для XIX ст. характерним був приїзд на гастролі акторів-зірок здебільшого поодинці (для бенефісів та співпраці з уже діючими харківськими трупами (винятками

були візити Сари Бернар та Ернесто Россі), то на початку ХХ ст. спостерігається тенденція до гастролей цілих колективів.

На театральне життя Харкова у цей період істотний вплив чинили бурхливі політичні події. Так, після 1917 року влада в місті змінювалася багато разів: листопад 1917 р. — січень 1918 р. — радянська влада; квітень-листопад 1918 р. — німецькі війська та війська гетьмана П. Скоропадського; листопад-грудень 1918 р. — війська С. Петлюри; січень-червень 1919 р. — радянська влада; червень-грудень 1919 р. — денікінські війська; грудень 1919 р. — радянська влада¹. У 1919 році Харків оголошено столицею новоствореної Української Радянської Республіки (пізніше — Української Радянської Соціалістичної Республіки у складі СРСР), що, звичайно, не могло не позначитись на культурі та мистецтві міста.

Попри те, що умови не сприяли розвитку мистецтва, окрім Міського театру, де грала трупа М. Синельникова, працюють також Героїчний театр, Великий театр (у приміщенні театру Муссури). А в приміщенні колишнього Комерційного клубу виступає Оперна трупа. Окрім цього, розвиваються і національні театри. З традиційним українським репертуаром показував вистави новостворений 1-й Український радянський театр під керівництвом Лева Сабініна, який працював у приміщенні закритого театру «Тіволі». В Малому театрі виступала єврейська трупа А. Фішзона, пізніше, у 1918 р., був створений перший стаціонарний єврейський театр у Харкові «Унзер Вінкль». Також відкриваються вірменський та польський театри. Продовжують працювати численні театри мініатюр («Жар-птиця», «Синяя птиця», «Дом артиста», «Табакерочка» та ін.) і театральні студії (Студія П. Ільїна при Художньому цеху)².

У цей же час до Харкова втікає велика кількість акторів та режисерів з інших міст та країн. Так, скажімо, в Харкові з'являється Б. Глаголін, епатажний режисер та прихильник Вс. Мейєрхольда, вплив якого значною мірою позначився на творчості митця. До того ж цілий сезон 1923/24 рр. Б. Глаголін з дружиною працював у театрі Вс. Мейєрхольда актором, пропонуючи тому і деякі режисерські рішення вистав³.

Після революції до столичного Харкова приїжджає з гастролями величезна кількість театрів. Серед них МХТ-1, МХТ-2, Театр ім. Є. Б. Вахтангова, Камерний театр, Державний єврейський театр під керуванням С. Міхоелса, численні колективи з міст України, Білорусії, Росії, Грузії тощо. Саме на «столичний» період в житті міста

припадає найяскравіший період гастрольної діяльності такого видатного діяча театрального мистецтва, як Всеволод Мейєрхольд, у гастрольний маршрут якого Харків потрапляв неодноразово. Гастролі проходили у різних театральних приміщеннях, режисер виїжджав із трупою на заводи і підприємства та влаштовував відкриті лекції, на яких робив доповіді про стан сучасного йому театру, розповідав про «умовний» театр, «лівий рух» «Театральний Жовтень», на чолі якого стояв. Досить частими були спілкування критиків та публіки з акторами, цікаві пересувні виставки Театру ім. Вс. Мейєрхольда.

І хоча про гастролі труп за участю та під керівництвом Вс. Мейєрхольда написано загалом чимало, більшість дослідників згадують Харків фактично одним рядком. Майже немає подробиць навіть найвизначніших харківських приїздів Вс. Мейєрхольда, а проблеми висвітлення його діяльності місцевою пресою дослідники взагалі не торкаються. Втім вочевидь внесок Вс. Мейєрхольда в театральну культуру Харкова був неабияким. Це простежується з відгуків преси та спогадів його сучасників. Знайомство харківських акторів з принципами роботи представників «лівого» театру на чолі зі Вс. Мейєрхольдом мало видимий вплив на їхню роботу. Зокрема, це можна простежити у діяльності колективу під назвою «Терабмол»⁴, який спочатку мав ім'я Вс. Мейєрхольда та ін.

У період з 1900-го до середини 1930-х років режисер побував у місті з творчими візитами принаймні одинадцять разів. За цей час репертуар постійно поповнювався, а деякі п'єси вперше були поставлені саме у Харкові (наприклад, «Командарм 2» І. Сельвінського (24 липня 1929 р.)). До репертуару входили п'єси як класичних (О. Островський, М. Гоголь, О. Сухово-Кобилін, О. Грибоєдов та ін.), так і сучасних режисерів авторів (О. Файко, М. Ердман, С. Третьяков, В. Маяковський, І. Сельвінський тощо).

Побувавши в Харкові вперше у квітні 1908 року, Вс. Мейєрхольд залишив після себе неоднозначні відгуки та враження. Невисока зацікавленість критиків та здебільшого обережне ставлення до вистав у стилі «нової драми» певним чином сприяли тому, що рецензії мали переважно критичний характер.

У 1920-х рр. рецензії здебільшого захоплені, а діяльність режисера в основному схвалюється. Відомо, що публіка із задоволенням відвідувала вистави, а квитки й абонементи розкуповувалися заздалегідь. Анонси цього періоду великі та

інформативні, друкуються на перших шпальтах газет. До того ж інформацію про гастролі подають багато різних видань, що певною мірою доводить збільшення зацікавленості. Також істотно поліпшуються у професіональному аспекті рецензії критиків. У них знаходимо, за поодиноким винятком, докладний аналіз вистави, який дає змогу реконструювати деякі фрагменти вистав та сценографії у спектаклях. Якщо й бачимо критичні відгуки, то вони аргументовані.

Тим часом діяльність столичних театрів починає дедалі більше регламентуватися партійними установами. Роль лідера у Харкові отримав Театр ім. І. Франка (створений під опікою УГА у Вінниці й у 1923 р. переведений до Харкова), головний режисер якого, Гнат Юра, доволі вдало балансував у своїй творчості між традиційними та новаторськими формами. Традиційний український театр у Харкові представляв Український народний театр. Проїшов довгий шлях і Червонозаводський театр, який працював у приміщенні колишнього Народного будинку і позиціонувався як театр, найбільш наближений до робочих. Спочатку тут працювали російські трупи, а пізніше, з 1927 р., приміщення передали Українському народному театру, перейменувавши його на Червонозаводський державний народний театр. Працювали наприкінці 20-х рр. і опера з оперетою, яка перейшла на українську мову і стала називатися музичною комедією. Активно працює театр для дітей, театри робочої молоді (ТРОМи) та малих форм (ТЕМАФОРи), особливо — «Веселий Пролетар». Знов-таки постійно гастролують трупи українських, російських та зарубіжних театрів⁵. Однак головною подією цього періоду стає переведення у 1926 році з Києва театру «Березиль» під керівництвом Леся Курбаса. «Березолеві» віддають приміщення, яке займав Театр ім. І. Франка, який натомість відправляють до Києва.

Сприяли розвитку театрального мистецтва і гастролі найкращих театральних колективів — Московського Художнього театру, Камерного театру, Державного єврейського театру та ін. Але чи не найбільше враження справляв на харків'ян флагман «Театрального Жовтня» — Театр ім. Вс. Мейєрхольда.

Поступово зростаюча прихильність глядачів та критиків до вистав та театру Вс. Мейєрхольда викликала зрозумілий інтерес до його гастролей у місті. Чи не найцікавішими в період 20-х рр. стають гастролі 1927 року, на яких і зосередимо увагу. Впродовж двох тижнів було показано дві прем'єрні для Харкова вистави, відбувся відкри-

тий виступ самого Вс. Мейєрхольда, а преса з ажіотажем відгукувалась на кожну подію. Ставлення до режисера та його театру суттєво змінювалось.

Отже, Вс. Мейєрхольд перебував у Харкові з 3 по 17 липня і за цей час показав зі своєю трупою п'ять вистав в Українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка (колишньому Муссурі, за іменем театрального підприємця Г. Муссурі): «Ліс» О. Островського (3, 10 липня), «Гарчи, Китай!» С. Третьякова (5, 6, 8, 9 липня), «Даєш Європу» М. Падгаєцького (10, 17 липня). Також вперше в Харкові були показані «Ревізор» М. Гоголя (12, 13, 14, 15 липня) та «Професор Бубус» О. Файка (16, 17 липня).

З огляду харківських газет першого ж дня гастролей, 3 липня 1927 року, одразу зрозуміло, що глядачі та критики з нетерпінням чекали приїзду режисера і його трупи. Вистави широко анонсувалися, порівняно з попередніми приїздами, а на окремі навіть продавали абонементи за попереднім записом (наприклад, два абонементи на спектаклі «Ліс», «Гарчи, Китай!», «Ревізор», «Даєш Європу», «Професор Бубус», датовані певними днями)⁶.

Слід відзначити, що інформація в пресі в цей час подається постійно, без затримок. Кожна вистава анонсується безпосередньо в день показу із зазначенням дня і часу наступної. Анонси розлогі, з чималою кількістю подробиць. Так, можна було дізнатися, які саме вистави включено в абонементи, де і як можна купити квитки. Знаходимо і певні подробиці про показані вистави, зокрема про «Ліс» зазначено, що будуть задіяні хор та гармоністи⁷, а про «Ревізора» — що спектакль почнеться на півгодини раніше через важкість постановки⁸. Окремою подією гастролей стала доповідь Всеволода Мейєрхольда «Театр в Європі та в СРСР» 11 лютого в закритому театрі Центрального профспілкового з'їзду⁹. Ще однією особливістю можна було назвати вступні промови Вс. Мейєрхольда майже перед кожною виставою та зібрання режисерської групи, на якому затверджували спектаклі на наступний сезон¹⁰.

Першу розгорнуту рецензію знаходимо на сторінках газети «Харьковский пролетарий» 8 липня. Вона присвячена виставі «Гарчи, Китай!», яка у попередній приїзд трупи до Харкова, у 1926 році, стала центральною подією і викликала своєрідний скандал. Власне, саме з нею й був пов'язаний розкол у театрі. Якщо простежити, що відбувалося на той час у колективі Вс. Мейєрхольда, то вочевидь помітним стає протистояння двох режисерів: самого Всеволода Мейєрхольда та його учня Василя Федорова, яке максимально загострилось з вихо-

дом нової постановки. В мемуарній книжці, посвяченій В. Федорову, його донька Олена Федорова вбачає в причинах цього конфлікту ревності Вс. Мейєрхольда до успіху вистави¹¹. Так чи інакше, ще до приїзду в Харків В. Федоров виходить зі складу трупи. Ні він, ні сам Вс. Мейєрхольд у місті під час гастролей 1926 р. не з'явилися, що, однак, не завадило розгорнутися подальшому конфлікту в пресі¹², де активно сперечалися з приводу авторства режисури вистави.

Слід зазначити, що у 1927 році режисер постановки тепер не згадується взагалі. Зазначено лише, що це постановка Державного театру ім. Вс. Мейєрхольда¹³.

Рецензент за підписом «Дим-ров» у значній частині свого тексту аналізує більше виставу, аніж п'єсу. Тут знаходимо безперечно цінні фрагменти, присвячені вже безпосередньо сценічному тексту. Так дізнаємося, що «...спектакль не шукає і не чекає спокійно-благодушного схвалення глядачів. Він не переконує, а підпорядковує. Вже першими сценами він захоплює і до кінця тримає в полоні розхвилюваного співчуття і дедалі зростаючої тривоги», вся вистава овіяна «пафосом народного страждання і гніву» і т. д.¹⁴. Рецензент передає читачеві інформацію про всі ключові елементи вистави. Виокремлюються чіткі та композиційно добре вималювані масові сцени. Китайські сцени розгорталися на передньому плані, далі — залитий водою простір, а в глибині — конструкція, що нагадувала військове судно. Власне, це і є «Кокчефер», корабель, на якому припливли загарбники. Рецензент яскраво характеризує конструкцію: «Жерла її гармат нависли над містом лютою загрозою, вона викидає на берег білі шеренги збройних матросів, а на борту її дзвенять келихи і ритми фокстроту»¹⁵.

Натуралізм, аж до краю, окремих сцен і деталей поданий у доволі вигідному ракурсі: «...страшні докладні сцени страти і жива вода, яка колише човен або стікає з мокрих весел»¹⁶. Китайський народ зображений на передньому плані низкою вантажників, які працюють під тужливі наспіви, і човнярів, з веслами в руках або зайнятих лагодженням своїх човнів. Це люди, виснажені працею і горем, яких нужда змушує продавати власних дітей за десятки доларів. У всіх звично зігнуті спини і сумна покірність¹⁷. Щодо сцен на «Кокчефері» та самих американців (рецензент помилково називає їх «європейцями»), то вони «показані в манері гострого і злого гротеску, рисами сухої і різкої характерності. Це майже не живі люди, а маски. Найбільш викінчені, одягне-

ні живою плоттю фігури — капітан «Кокчефера» (К. Башкатов), чудовий у своїй крижаний броні непереможного нахабства і спокійної жорстокості. А американець Холей — «експорт, імпорт і пароплаводство», — це втілення бездушної жадібності і презирливої зарозумілості»¹⁸.

Окремо відзначено сцени випадкового вибору на страту, коли човнярі тягнуть жереб смерті з братської руки, прийом китайської делегації на борту «Кокчефера», передсмертна пісенька маленького китайченяти і, звичайно, остання заключна динамічно-трагічна сцена, яку автор називає останньою межею сценічного реалізму і яка відгукується у серці щемкою тугою через прощальний заповіт старого човняра, — «Китайці, ви не забудете мене»¹⁹. Можемо відзначити, що основна увага рецензента була зосереджена на масових сценах та аналізі побаченого, а не на окремих акторських роботах. Однак, розглядаючи акторський склад, зазначений у Вс. Мейєрхольда, та подальші рецензії в харківських газетах, можемо припустити, що трупа прибула у «зірковому» складі, і у виставі були задіяні дуже відомі артисти.

Того ж року у Ленінграді виходить рецензія відомого режисера С. Радлова «Рычи, Китай!», який не критикує п'єсу, навпаки, називає її лаконічною, простою та неприкрашеною²⁰. Запитуючи себе, чи змогли в театрі передати колорит Далекого Сходу, автор відповідає, що вдалося не все. Так, на думку С. Радлова, у виставі дещо перевантажили дію натуралістичними елементами китайського побуту. А скорившись спокусі передати колорит китайської мови, досягли певної невідповідності: «Секундами здається, що чуєш справжню китайську мову. але <...> наступні ж слова, сказані російською, звучать якось особливо по-московськи смачно, і китайці миттєво нагадують купців Островського»²¹.

Однак, попри певні недоліки, найкращими у виставі С. Радлов також визнає масові «китайські» сцени. Що ж до сцен з «європейцями», то рецензент наголошує, що поставлені «в душі найелементарнішого, нарочитого гротеску, вона ламає виставу на дві абсолютно непеєднувані стильові половини <...> виходить зовсім незрозуміле поєднання халтурного плакату з гарною картиною репінського толку»²². Втім, автор зауважує, що таких невдач небагато.

Аналізуючи акторські роботи, С. Радлов наголошує на певній «нерівності» складу трупи. Окремо виділивши роботи чоловічої половини, він зазначив, що жіночий склад вразив своєю професійною слабкістю: «Доводиться з подивом

констатувати, що більшість актрис цього чудового театру не володіють елементарною акторською технікою і говорять непоставленими придушеними голосами. А між тим якість акторського виконання особливо чітко виявляється при тому незвичайно повільному темпі, що взятий протягом усієї вистави...»²³.

Взагалі, аналізуючи рецензії на виставу «Гарчи, Китай!», можна помітити, що в харківських, на відміну від російських, фактично не визначені хиби вистави. Хоча в цьому разі нам здається, що критичні зауваження були цілком аргументовані. Ймовірно, відсутність критичних зауважень у харківських рецензентів була пов'язана, по-перше, з особистою прихильністю до театру ім. Вс. Мейєрхольда. По-друге, слід відзначити і той факт, що вистава, на відміну від післяпрем'єрних рецензій, суттєво змінилася за півроку на краще (про зміни до кращого від вистави до вистави наголошували і російські рецензенти).

Наступним матеріалом, який має велику цінність, стає широкий огляд лекції Вс. Мейєрхольда «Театр в Європі та в СРСР», прочитаної ним у закритому театрі центрального профспілкового саду²⁴. Автор, який підписався ініціалами «С. Г.», намагався якнайточніше відтворити для читачів основні положення доповіді, переказуючи її зміст. Вс. Мейєрхольд розподілив лекцію на дві частини: театр на Заході та театр в СРСР. Він аналізував стан театральної справи та драматургії в Англії, Італії, Франції, Німеччині, порівнюючи загальну картину з тим, що відбувалося в Радянському Союзі.

Так, про п'єси англійського драматурга О. Вайльда Вс. Мейєрхольд каже, що вони не близькі для їх (режисера та глядачів — *А. П.*) сприйняття тому, що в них розкритий моральний розклад буржуазного суспільства. А театральні майстри, які ставили п'єси драматурга, так і не зрозуміли їх сутності. Режисер зауважує, що зрозуміти англійський театр можливо лише тоді, коли вивчиш, як ставляться до своєї аудиторії так звані майстри сцени. І, підсумовуючи, зазначає, що, незважаючи на численних великих майстрів театру, серйозні постановки поступилися легковажним. І видатний режисер Г. Крег втік з Англії через мерзентність системи, в якій був змушений працювати²⁵.

Італійський театр, на думку майстра, здав свою зброю Піранделло та Марінетті тому, що діячі його не цікавляться долею пролетаріату, хапаючись за капіталістичну систему²⁶. Таке ж становище, на думку митця, й у французькому театрі, де на околицях грають фарси та комедії, а в центрі

створюють надзвичайно дорогі постановки, де виконують ревію. Вс. Мейєрхольд зазначає, що театр там фактично перетворився на бордель, де «актриси змушені не лише грати, але й <...> продавати своє тіло»²⁷. Втім, режисер знаходить у ревію й «дещо позитивне — музичну структуру»²⁸.

Значно вигідніше положення приписується німецькому театрові, де серйозніше ставляться до вибору тем для вистав. Особлива увага сконцентрована на таких драматургах, як Г. Гауптман з його «Ткачами» та Г. Кайзер і його «Корал». На думку митця, театр у Німеччині вирішує найважчі суспільні проблеми, а не стає лише розвагою²⁹.

Про стан театру в СРСР, Вс. Мейєрхольд пише, що цей театр навчався у старовинних театрів. І лише в Радянській республіці, завдяки домінуванню нового масового глядача, можна було звільнити сцену та актора від кайданів. Та, незважаючи на солідні досягнення, новому театрові важко йти вперед без нового драматурга, який, на думку режисера, ще не з'явився. Агітаційні схеми, що скидалися на ілюстрації до газет, що ними оперували сучасні Вс. Мейєрхольдові драматурги, не могли, на його думку, надати театрові потрібної підтримки³⁰.

Вс. Мейєрхольд зазначає, що «лівий» театр розкріпачив актора. Що на сцені театр хоче створити реальний побут, але взяти його не в статистіці, а в постійній динаміці та суперечностях. А ці суперечності в новому театрі не стираються, а ще більше загострюються.

Актор же має право «об'єктивно грати: він повинен бути або адвокатом, або прокурором. Сам він повинен бути сильною, спритною людиною. Адже на нього дивляться, як на модель нової людини»³¹. Окрім того, наводиться статистика, з якої з'ясується, що більшість старих акторів мали слабку нервову систему, тож актор має добре володіти своїми нервами. За приклад акторам Вс. Мейєрхольд наводив П. Мочалова, для якого роль була лише приводом для висловлення власних почуттів³².

Закінчив лекцію режисер тим, що закликав глядачів самих брати активну участь у створенні нового театру³³.

Найбільшу рецензію за весь час перебування театру на гастролях знаходимо в газеті «Харьковский пролетарий» 14 липня. Вона присвячена прем'єрній для Харкова виставі «Ревізор» в постановці Вс. Мейєрхольда.

Це була одна з найбільш резонансних постановок Вс. Мейєрхольда. Як і більшість його робіт, неоднозначно сприйнята глядачами та критиками,

свого часу вона викликала справжній фурор. Одні рецензенти звинувачували режисера в знуванні над класикою і закидали йому, що у спектаклі «немає Гоголя»³⁴, а інші — в той же час стверджували, що «...геніальна комедія <...> нарешті дочекалася рівної собі театральної постановки»³⁵. Навіть більше того — всю роботу режисера до «Ревізора» називали лише «пробою пера та недбалими малюнками на полях»³⁶. Відповідь на питання, чому саме відомий театральный критик М. Романовський прирівнює виставу «со-геніальній п'єсі», знаходимо далі у рецензії: «Вперше “Ревізор” звучить у Мейєрхольда <...> як інтернаціональна світова комедія епохального значення»³⁷.

Напис на театральной афіші, що її могли побачити перехожі напередодні прем'єри, проголошував: «Автор вистави — Всеволод Мейєрхольд». І ніхто з тих, кому вдалося побачити спектакль, не міг би посперечатися з цими словами. Звичний кожному гоголівський текст перетворився на щось принципово інше! Несподівано для себе тут можна було впізнати і «Невський проспект»³⁸, і «Ніс»³⁹, і «Шинель», і «Мертві душі»⁴⁰ і у розв'язці побачити весь світ цих напівмістичних героїв М. Гоголя. Вставки з інших творів письменника, нові епізоди і навіть герої... Позбувшись звичних для тогочасного глядача штампів, Вс. Мейєрхольд творив нового «Ревізора». За словами М. Романовського, «Вперше “Ревізор” звучить у Мейєрхольда <...> як інтернаціональна світова комедія епохального значення»⁴¹, де саме провінційне містечко стало уособленням Світу. Театральний критик П. Марков стверджував: «Це — і “Ревізор” і не “Ревізор”»⁴².

З точки зору сьогодення важко відтворити неповторну атмосферу, в якій опинялися глядачі театру ім. Вс. Мейєрхольда тих далеких років. Втім, докладні рецензії та фотографії, що їх можна відшукати в архівах, а також унікальні кадри вистави, котрі збереглися до наших днів, дають змогу принаймні частково торкнутися світу мейєрхольдівського «Ревізора».

Перше, що міг побачити глядач, опинившись у залі, — півколо з одинадцяти дверей на сцені, пофарбованих під червоне дерево. Насправді — і про це глядачі дізнавалися згодом — дверей було п'ятнадцять. Як і епізодів у виставі, на які розбив усю дію режисер. Значно пізніше, у 9-й сцені «Хабар», коли з усіх дверей вилізли руки з товстенькими конвертами для Хлестакова, а потім двері взагалі відчинялися, демонструючи глядачам обличчя-маски чиновників, їх справжня кількість ставала видимою⁴³.

Над дверима — суцільні темно-зелені гардини і похило, вперед до стелі, — небо. Широкі центральні двері з шумом прочинялися, і виїжджав спадикий майданчик, приблизно 3 на 4 метри, з диваном, на якому розміщуються актори, зайняті у першій дії, осяяні вигадливою системою прожекторів. Взагалі вся дія вистави, за поодиноким винятком, відбувалася на цих маленьких майданчиках. Створювалася ілюзія того, що актори — люди? — перед глядачем як на долоні. Поки йшов один епізод, за кулісами готувалася наступна «фурка» — саме так називалися ці конструкції. Так, змінюючи один одного, проходили всі п'ятнадцять епізодів «Ревізора»⁴⁴. Наче манекени, актори завмирили, коли розставлялися, — просто тут! — меблі (диван Анни Андріївни чи гардероб, в якому, за свідченням сучасників, можна було гуляти серед шикарного вбрання) і майданчик виїжджав до глядачів. Закінчився епізод — і знову, наче ляльок, застиглих у позах акторів відвозили за куліси. Цю неперевершену конструкцію створив художник І. Кисельов, який оформляв виставу. Музику ж написав М. Гнесін⁴⁵.

А. Луначарський зазначав, що обстановка вистави своєю розкішшю буквально кидала виклик тогочасному суспільству — сценічний простір був оздоблений справжніми антикварними речами. Меблі, бронза, кришталь! Герої носили костюми за модою 1830-х років. У виставі на сцені з'являлися справжні фрукти, а в епізоді спокушання Хлестакова жінкою Городничого — розрізали стиглу, ароматну та соковиту диню. Так режисер зобразив «скотство» у витонченому, духовну та душевну гнилість у розкішній миколаївській обстановці⁴⁶.

Вистава була глибоко символічна, поставши певним віддзеркаленням тогочасної епохи. Режисер у ній суворо картає вади, притаманні його сучасникам і людям загалом: егоїзм, жадібність, прагнення насолоди, підлабузництво, ненависть, грубість і т. п. Вс. Мейєрхольд дав абсолютно нове, місцями несподіване трактування сцен і персонажів. Так, скажімо, харків'янин М. Романовський писав, що Хлестаков виведений, як «рафінована нікчемність», а Ганна Андріївна є носієм краси та чуттєвості⁴⁷.

Роль Хлестакова виконував молодий Ераст Гарін, який більше скидався на якийсь містичний персонаж. Уперше він з'являвся перед глядачами у чорному фраківі та циліндрі, а в петлиці висів бублик, який герой щедро дарував слугі. Худорлявий та блідий, з гострим зором і чітко окресленою лінією губ, цей Хлестаков нікого

не боявся — він сам наводив жах. Леонід Гросман писав, що Хлестаков–Гарін — «персонаж гофманської казки <...> ніби занурений у марево своїх тяжких видінь»⁴⁸. Б. Алперс відзначив: «З минулого життя виглядає на аудиторію цей багатолікий фантом невських берегів, який холодними вицвілими очима розглядає світ крізь квадратне скло рогових окулярів»⁴⁹. В. Волькенштейн був вражений «демонічною впевненістю» Хлестакова⁵⁰. За спостереженням М. Романовського, Хлестаков у виставі став уособленням Брехні⁵¹. «Те страшно, моторошно, що п'ять років назад вгадав у Хлестакові Михайло Чехов, що в чеховській засмиканій хворобливій фігурці раптом виглядало з похмурою посмішкою і — знову ховалося, вислизало, то тут, у виконанні Гаріна, було твердо узаконено і затверджено»⁵². М. Чехов побачив людину, яка «збожеволіла від власної брехні, втратила відчуття часу, як ніби вона брехатиме вічно»⁵³.

Що ж до трактування образу Анни Андріївни у виконанні Зінаїди Райх, то він став у виставі ледь не головним. Так Віктор Шкловський уїдливо назвав свою рецензію «П'ятнадцять порцій городничихи», оскільки Вс. Мейєрхольд вставляв цю героїню буквально в кожен епізод⁵⁴. Актриса надіяла Анну Андріївну властивим їй романтизмом та еротизмом, відзначеним критиками. При цьому грала смертельну тугу за коханням — «...у цій комедії не лише дають хабарі, їдять та п'ють, а й кохають, своєрідно можливо, але кохають»⁵⁵, — зауважував Вс. Мейєрхольд.

Дві речі у виставі характеризували Анну Андріївну: шафа та диван. Великий та розкішний диван стояв просто напроти шафи — малесенький простір, де відбувалися всі сцени її фантазій у фантомному колі офіцерів, які проривалися до неї буквально звідусіль. Так третій епізод вистави згадує поет та критик В. Пяст: «Камін. Тканини зі Сходу. Офіцери, офіцери, — під стільцями, в скринях, самі у вигляді стільців, — розмістилися в будуарі полкової дами <...>. В кінці епізоду — офіцери вже займають усю сцену і звабливо-заклично наспівують та грають на невидимих гітарах <...>. Її чоловік офіцерів не бачить. Чи не сон це Анни Андріївни?..»⁵⁶. Навіть з тумбочки вискакував молодий офіцер з букетом квітів для дами! Так режисер висміював мрії героїні.

Але найбільше глядачів вражав, звісно, фінал, в якому і ховалася головна розгадка, ключ до розуміння змісту всього спектаклю. Після прочитаного листа Хлестакова, мешканці маленького містечка, кожен по-своєму, переживають горе⁵⁷.

«Помахом чарівної палички геніального режисера, — писав А. Луначарський, — Мейєрхольд раптом показує страшну автоматичність, мертвеність, яка наводить жах зображеного Гоголем світу, котрий все ще живе поряд з нами... Розклавши цей світ на спокій та рух, Мейєрхольд владним голосом художника-ясновидця говорить: ви мертві, і рух ваш мертвенний»⁵⁸.

Пильно придивившись до застиглих фігур, глядач розумів, що перед ним звичайні ляльки, манекени. Наче мерці сидять рядком. Цю сцену М. Романовський визначає кульмінацією всього і називає «народженням всесвітньої комедії кінця»⁵⁹. І цим режисер абсолютно потрясає глядача, насичуючи слова «чому смієтесь — над собою смієтесь» новим сенсом, який «проникає крізь найтовстішу шкуру, за якою сидить ще незаймана людина старої епохи»⁶⁰.

Докладно аналізуючи враження М. Романовського, бачимо, що значну частину рецензії займають роздуми автора над сенсом, який вкладав М. Гоголь у свою п'єсу, її окремі елементи та коментарі про те, як чудово вдалося режисерові відобразити це на сцені. М. Романовський називає Вс. Мейєрхольда романтиком і фантастом, до того ж фантастом такого розмаху, що для нього фантастичне навіть травлення⁶¹. Однією з найвищих оцінок рецензента можемо назвати слова: «Як кожен великий витвір мистецтва, “Ревізор” не лягає на прокрустове ложе “лівого” чи “правого” мистецтва. Це просто мистецтво, мистецтво непідробне і тому формально найбагатше»⁶².

Наостанок рецензент говорить про те, що вистава розкриває перед глядачами цілий ряд великих акторських обдарувань, які зіграли в прекрасному ансамблі. Позитивно відгукується М. Романовський абсолютно про всіх, навіть тих, хто грав найменші ролі. Втім, це не дивно, оскільки у виставі був задіяний справді зірковий склад акторів, зокрема: Зінаїда Райх (Анна Андріївна), Ераст Гарін (Хлестаков), Марія Бабанова (Марія Антонівна), Василь Зайчиков (Землянік) та ін.⁶³.

Слід відзначити і те, що російські рецензії на виставу були абсолютно полярними одна до одної — від захоплено-схвальних до розгромних. Очевидно і те, що харківські критики одностайно приєднувалися до позитивно налаштованих.

Пізніше в газеті «Харьковский пролетарий» з'являється повідомлення про режисерське зібрання, на якому затверджували репертуар на майбутній сезон у театрі Вс. Мейєрхольда та новина про серпнево-вересневі гастролі у Ленінграді. Ця невелика замітка дає можливість гадати, що

зацікавлення публіки режисером та його театром було великим⁶⁴.

В тому ж номері з'явилась рецензія, присвячена виставі «Дасш Європу». Рецензент під псевдонімом «Дим-ров» зазначає: попри те, що спектаклю вже чотири роки, повернення на одну з вже пройдених театром сходинок дає можливість порівняти досягнення теперішнього і минулого. Спостерігається явне погіршення якості вистави: пропущені та слабкі епізоди, нестача деяких акторів, порожні елементи дії. Взагалі рецензія дуже поверхова, майже немає конкретики, і вся суть зводиться до висновку, що, незважаючи на погану нині якість, спектакль зберіг головне — тему про швидке зростання у боротьбі пролетарської країни і торжествуючої революції, яка не загубила сили свого впливу на глядача. Окрім того, відзначається, що дія надзвичайно динамічна⁶⁵.

Отже, проаналізувавши гастролі 1927 року, ми можемо зробити висновок, що вони були надзвичайно успішними. Спектаклі були популярними, з'явилось декілька схвальних рецензій, а сам Харків побачив дві прем'єри. Зокрема, критика відзначила і склад трупи, яка приїхала на гастролі. На жаль, ми не знайшли жодного відгуку на другу прем'єрну виставу Вс. Мейерхольда «Професор Бубус», який би, безперечно, став логічним та яскравим завершенням палітри цих гастролей. Можливо, надзвичайний успіх цього приїзду і підштовхнув режисера два роки потому до найбільш масштабних гастролей в Харкові, які тривали фактично цілий місяць.

Гастролі, безперечно, стимулювали пошуковий та експериментальний напрям у розвитку театрального мистецтва Харкова, готували ґрунт для подальших реформ. Простежувався і вплив Вс. Мейерхольда та його театру на пресу міста. Наявна тенденція до більш регулярного подання матеріалу та інформативні, з точки зору реконструкції вистав, рецензії. Окрім того, статті про перебування у Харкові трупи Вс. Мейерхольда, котрі стимулювали критиків шукати нові виразні засоби для опису експериментальних мистецьких явищ, в цьому плані є доволі характерними.

¹ Полякова Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика / Ю. Полякова // Вісн. Одес. нац. ун-ту. Сер. : Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. — Одеса, 2012. — Т. 16. Вип. 1/2. — С. 110–126.

² Там само. — С. 112–113.

³ Авангард и театр 1910–1920-х годов / [отв. ред. Г. Ф. Коваленко] ; Гос. ин-т искусствоведения Феде-

рального агентства по культуре и кинематографии. — М. : Наука, 2008. — 687 с.

⁴ Берлін М. «Терабмол» / М. Берлін // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 11 лист. ; [Іполіт Б.] Терабмол. (До заснування його) / Іполіт Б. // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 28 серп. ; Театр робітничої молоді // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 1 груд.

⁵ Полякова Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика / Ю. Полякова // Вісн. Одес. нац. ун-ту. Сер. : Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. — Одеса, 2012. — Т. 16. Вип. 1/2. — С. 18.

^{6–8} [Анонс] // Харьковский пролетарий. — 1927. — 3 июля.

⁹ «Театр в Европе и в СССР» // Харьковский пролетарий. — 1927. — 9 июля.

¹⁰ [Анонс] // Харьковский пролетарий. — 1927. — 16 июля.

¹¹ Фёдорова Е. В. Повесть о счастливом человеке : [О режиссёре В. Ф. Фёдорове] / Е. В. Фёдорова. — М. : Ключ, 1997. — 336 с.

¹² Там само. — С. 80.

^{13–19} Дим-ров. Искусство. Гастроли театра имени Мейерхольда. «Рычи, Китай» / Дим-ров // Харьковский пролетарий. — 1927. — 8 июля.

^{20–23} Радлов С. «Рычи, Китай!» / С. Радлов // Красная газета. — 1927. — 28 авг., веч. вып.

^{24–33} «Театр на Западе и в СССР (на лекции В. Э. Мейерхольда)» // Харьковский пролетарий. — 1927. — 13 июля.

³⁴ Кугель А. В защиту / А. Кугель // Жизнь искусства. — Л., 1927. — № 3 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 ; сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 214–218. — С. 215.

^{35–37} Романовский М. «Ревизор» в постановке Мейерхольда / М. Романовский // Харьковский пролетарий. — 1927. — 14 июля.

³⁸ Кугель А. В защиту / А. Кугель // Жизнь искусства. — Л., 1927. — № 3 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 ; сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 216.

³⁹ Марков П. «Ревизор» Мейерхольда / П. Марков // Красная нива. — М., 1927. — № 5 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 ; сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 226.

⁴⁰ Чехов М. Постановка «Ревизора» в Театре им. В. Э. Мейерхольда / Мих. Чехов // Гоголь и Мейерхольд : Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП ; под. ред. Е. Ф. Никитиной. — М. : Никитинские субботники, 1927. — С. 85–86.

⁴¹ Романовский М. «Ревизор» в постановке Мейерхольда / М. Романовский // Харьковский пролетарий. — 1927. — 14 июля.

⁴² Марков П. «Ревизор» Мейерхольда / П. Марков // Красная нива. — М., 1927. — № 5 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 — 1938 ; сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 225.

⁴³ Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда) / В. Пяст // Красная газета. — 1926. — 7 дек., веч. вып.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Луначарский А. В. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда / А. В. Луначарский // Новый мир. — М., 1927. — №2 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 — 1938 ; сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 231–232.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Романовский М. «Ревизор» в постановке Мейерхольда / М. Романовский // Харьковский пролетарий. — 1927. — 14 июля.

⁴⁸ Гроссман Л. Трагедия-буфф «Ревизор» у Мейерхольда / Л. Гроссман // Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП. — М. : Никитинские субботники, 1927. — С. 42.

⁴⁹ Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. / Б. Алперс ; предисл. Н. С. Тодрия. — М. : Искусство, 1977. — Т. 1. Театральные монографии. — С. 91–92.

⁵⁰ Волков Н. Д. Мейерхольд : в 2 т. / Н. Д. Волков. — М. ; Л. : Academia, 1929. — Т. 2 : 1908 — 1917. — 493 с.

⁵¹ Романовский М. «Ревизор» в постановке Мейерхольда / М. Романовский // Харьковский пролетарий. — 1927. — 14 июля.

⁵² Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1969. — С. 356.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Шкловский В. Пятнадцать порций городничихи / Виктор Шкловский // Красная газета. — 1926. — 22 дек., веч. вып.

⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : В 2 ч. / В. Э. Мейерхольд ; ком. А. В. Февральского. — М. : Искусство, 1968. — Ч. 2. (1917 — 1939). — С. 114.

⁵⁶ Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда) / В. Пяст // Красная газета. — 1926. — 7 дек., веч. вып.

⁵⁷ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1969. — С. 375–376.

⁵⁸ Луначарский А. В. О театре и драматургии / А. В. Луначарский. — М. : Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 406.

^{59–63} Романовский М. «Ревизор» в постановке Мейерхольда / М. Романовский // Харьковский пролетарий. — 1927. — 14 июля.

⁶⁴ [Анонс] // Харьковский пролетарий. — 1927. — 16 июля.

⁶⁵ Дим-ров. Искусство. «Д.Е.» / Дим-ров // Харьковский пролетарий. — 1927. — 16 июля.

СЦЕНІЧНИЙ ЧАС ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ ВИСТАВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 70–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Сценічна практика 1970–1980-х років дає усі підстави говорити про те, що художньо переосмислений сценічний час ставав найважливішим чинником формування образної системи вистави. Аналізуючи пошуки майстрів українського театру, вистави провідних режисерів інших республік країни того часу, а також теоретичні дослідження питань художнього простору і часу, автор статті висвітлює процес збагачення образного потенціалу сценічних хронотопів, які, оприявнюючи естетичні ресурси, давали змогу театру охоплювати нові сфери та рівні життя.

Ключові слова: український театр, сценічний простір, сценічний хронотоп, образна система вистави, режисура, сценографія.

Сценическая практика 1970–1980-х годов дает все основания говорить о том, что художественно переосмысленное понятие времени становилось важнейшим средством формирования образной системы спектакля. Анализируя поиски мастеров украинского театра, спектакли ведущих режиссеров других республик страны того времени, а также теоретические исследования вопросов художественного пространства и времени, автор статьи выявляет процесс обогащения образного потенциала сценических хронотопов, которые позволили театру охватывать новые сферы и уровни жизни.

Ключевые слова: украинский театр, сценическое пространство и время, образная система спектакля, режисура, сценография, сценический хронотоп.

The scene practice of 1970–80s' gives every reason to say that the artistically reinterpreted concept of time became the most important factor in shaping the performance image system. Analyzing the searches of Ukrainian theater maestros, performances of the leading directors of the other country republics and theoretical study of the artistic space and time issues, the author highlights the process of enrichment of the stage chronotop imaginative potential which by revealing the aesthetic resources allowed the theater to cover the new areas and life levels.

Keywords: Ukrainian theater, stage space, stage-space, performance imagery system, directing, stage design.

«Час і простір у театральному мистецтві» — під такою рубрикою у розділі «Теорія» журнал «Театр» (1978, № 7) запросив до розмови практиків, теоретиків, театральних критиків. У редакційній статті йшлося про підвищений інтерес до категорій простору та часу вчених найрізноманітніших галузей знання, зокрема увага акцентувалася на дослідженнях питань художнього простору й часу у працях М. Бахтіна, Д. Ліхачова, М. Храпченка, Ю. Лотмана, В. Іванова та ін.

Представлені на сторінках журналу публікації заторкували питання теорії здебільшого в аспекті розвитку сучасного театального проце-

су. Зокрема, спираючись на практику провідних майстрів, Р. Кречетова писала: «Долання, переосмислення, заперечення й розвиток тисячоліттями формованих у театральній культурі хронотопів багато в чому визначають процеси, що спостерігаються у сучасному театрі. <...> Спектакль тепер виявився здатним всотати дуже складну систему часів, інтерпретувати час одразу в кількох його іпостасях. І не в сенсі минулої лінійної його тягlosti (теперішнє, минуле, майбутнє), натомість у вертикальному поєднанні: час побутово-особистий, історичний, філософсько-абстрактний і — особливий, художній, породжений силою самого

лише мистецтва, естетично конкретизований (час притчі, наприклад)»¹.

Аналітичний погляд критика звернений на творчість Ю. Любимова, А. Ефроса, В. Панса, Е. Хермакюли, Я. Тоомінга. Цей типологічний ряд без сумніву можна продовжити іменами Р. Стуруа, А. Васильєва, А. Шапіра, К. Гінкаса, Е. Някрошуса, Р. Тумінаса, С. Данченка та ін.

Практично всі спектаклі, що містили елементи новаторства, котрі визначили основні вектори розвитку естетичної складової театрального процесу 70–80-х, пов'язані зі створенням ємних сценічних хронотопів.

Просторово-часове лесування «**Одруження**» М. Гоголя (Московський драматичний театр на Малій Бронній, режисер — А. Ефрос, художник — В. Левенталь, 1975) дає змогу побачити і «якийсь вислизаючий і тасмничий образ іконостасу»², і «сцени метушливого петербурзького життя»³, і кімнати, котрі «ніби викочуються з глибин всесвіту. Вічно духовне, конкретно-соціальне та побутове зустрічається тут на рівні образів зримих»⁴, і «здатність театру передати існування героїв, яке неможливо розірвати або розкласти у часі»⁵.

У спектаклі Грузинського академічного театру драми ім. Ш. Руставелі «Річард III», із жанровим діапазоном від бурлеску до гротескного фарсу і далі — до високої трагедії, Р. Стуруа відійшов від заданої В. Шекспіром послідовності сценічної оповіді. Об'єднуючи сцени у поліфонічні пласти, він виносив на поверхню завуальовані для глядача причинно-наслідкові зв'язки, створюючи в такий спосіб зони смислового та емоційно-психологічного напруження.

Опановуючи простір, Р. Стуруа «не обмежує себе якимсь одним принципом, — аналізуючи образну систему вистави, зазначав Г. Орджонікідзе, — він залишає собі свободу вибору, прагне, якщо можна так сказати, до поліпросторовості. Смысловий акцент з простору, що тільки-но реально існував, переноситься на інше, не підкреслене, котре, проте потенційно все ж таки було присутнє завдяки якійсь “незначній” деталі, якомусь штриху, що ще до пори не привернув уваги»⁶. Водночас режисер розробляв складну часову структуру вистави, її поліфонізація «здійснювалася шляхом створення сітки контрапунктів. <...> час ніби тече трьома каналами, його акценти зміщені й тому створюють “напружене поле” дії»⁷.

Хоча відмінності режисерських лексик Р. Стуруа та А. Ефроса очевидні, не можна не помітити, що концептуально перетворений сценіч-

ний час для обох режисерів є незмінною складовою створення позатекстової сценічної реальності.

Хронотопи ефросівського «Одруження», вважає Р. Кречетова, сприяють тому, що «до п'єси через спектакль проникає щось досі п'єсі непридатманне, всередині нього спроквола формуються якісь нові можливості та рішення. Починає проступати світ, який раніше відлітав у момент сценічної інтерпретації, не закріплений драматургом у слові, проте зростаючий з усієї системи стосунків його героїв. Світ немовби необов'язковий і тому приголомшливий, як непередбачуване одкровення. Оголоюється двоїстість ситуації, що вміщує дійсність та її сприйняття, існуючи невідривно в тій самій миті»⁸.

Спостереження критика стосовно конкретної вистави, на нашу думку, відображають універсальні характеристики функціонування сценічного часу в образній системі спектаклю.

Акцентуючи увагу на сценічному часі як дієвому чиннику формування образної системи вистави, слід зауважити, що українська режисура попередніх десятиліть зазвичай вибудовувала лише «сюжетний» час драми.

Навіть у тих випадках, коли в драматургічному матеріалі пропонувалася нелінійна часова структура, постановники здебільшого лише ілюстрували переходи із сьогодення в минуле або майбутнє. Одну з таких ситуацій описує А. Спиридонова в рецензії на спектакль «Горлиця» О. Коломійця (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Лизогуб, художник Б. Чернишов, 1969): «Дія відбувається в трьох площинах часу — сьогодні, вчора, завтра. Тим самим стилістика п'єси наче розділена на два потоки — традиційно-реальний і умовний. Вони об'єднуються в єдиний поетичний стиль, характерний для автора. Але саме цієї єдності і немає у франківців. Побутово-земні інтонації другої дії суперечать авторському задумові. Ілюзорність подій, що відбуваються, наголошує лише блакитний колір надто детально відтворених предметів середовища, що оточує героїв, тоді як декорації картин реального життя умовні: вільна синя тканина, в яку одягнена сцена, нагадує легкі вітрила — символ вічного руху життя»⁹.

Кардинальні зміни, що відбулися в сценографії 60–80-х років, посилили вплив часопросторових структур на формування образної системи вистави. Показові в цьому плані міркування Л. Альшиця щодо створення образно-пластичного світу вистави «Дош» С. Моема в Одеському театрі ім. А. Іванова (режисер К. Черняєв, 1976). Він звертає увагу на запропоновані обставини існуван-

ня героїв, закинутих долею на маленький острів в океані з одним-єдиним жалюгідним готелем, де нема куди подітися і нема чого робити, лише з виснажливим очікуванням вдивлятися в імлісту далечінь, вишукуючи силует корабля: «Життя зупинилося, стало якимось в'язким, тьмяно-безформним. Відчуттям тягучості часу, що втратив значення, тупого нескінченного дощу, цим відчуттям, зрозуміло, мало бути позначене все у пластиці спектаклю. І ритм її представлявся тягучим, монотонним, ниочим. У ньому — заціпеніння, неможливість вирішення, рух на одному місці»¹⁰.

Концепція постановки спонукала художника до пошуку таких виразних засобів, щоб «...виникало відчуття очікування, атмосфера події, що ніяк не відбудеться, що зрештою представляється усім як щось неможливе, нереальне, як настирлива галюцинація»¹¹.

У Київському театрі ім. І. Франка у роботі над виставою «Голосіївський ліс» В. Собка (режисер Б. Мешкіс, 1968) Л. Альшиць зіштовхнувся із досить поширеним в українській драматургії поєднанням двох часових шарів — сучасності та спогадів про дні минулої війни, що послідовно чергуються, від картини до картини просто змінюють одне одного. «І художникові можна було б просто обійтися простими традиційними змінами, — зазначає сценограф. — Але оскільки для героїні п'єси воєнні події не просто спогади, а щось таке, що існує щосекунди, котре нікуди не зникає, не стирається в пам'яті, необхідно було знайти такий образ, котрий містив би в собі ці два шари одночасно. І не поєднанням деталей, грою знаків і, тим паче, не простим чергуванням двох різних зображувальних рядів. А містив би їх, насамперед, у динаміці одночасного існування, постійної орієнтованості одне на одного, врешті, просто в їхній нерозривності»¹².

У центрі сценічного майданчика вибудовувалася кімната з підкреслено знеособленим інтер'єром — адже не він був важливий для митця, натомість те, що у цій кімнаті героїня постійно повертається думками в осінні дні сорок першого року: «Треба було ввести ці дні сюди, в цю сьогоднішню кімнату, в її чистоту, її спокій, в її зовсім невоєнний побут. Треба було передати відчуття часу, що плине своїм звичаєм і продовжується звідти, з тієї осені, вливаючись у кожний новий день. Тому я «вирвав» кімнату з будинку і помістив її у лісі, оточив осінніми деревами. <...> Смісл рішення полягав у тому, що ліс «входив» до цієї кімнати, ставав її реальністю»¹³.

У виставі синхронно з думками героїні стіни кімнати роз'їжджалися, мінялося світло, і в отвір

між стінами «в'їжджав» ліс, заходили персонажі тієї доби. «В цьому спектаклі, як і в «Дощі», не було пластичної розв'язки. Її й не могло бути в цьому образі, тому що весь сенс цього образу полягав у неможливості піти від минулого, у вічному поверненні»¹⁴.

Сценічна практика другої половини 70–80-х дає усі підстави говорити про те, що художньо переосмислений час ставав найважливішим моментом формування концепції, образної системи вистави. Цікавими в цьому сенсі є судження М. Резніковича: «У комплексному підході до того, ЯК СТАВИТИ, першочергове, як видається, питання ЧАСУ І ПРОСТОРУ. Вирішувати сценічний час і простір — означає вирішити спектакль.

Щільність часу, його спресованість або розрідженість. Побутовий час течії щоденного життя, коли важливі й необхідні подробиці побуту людей, накопичення цих подробиць, де логіка подій наголошується природною зміною годин, днів, тижнів, місяців, і в цьому є своя чарівність та образність. Або час умовний — із плину життя вихоплюється хвилинка, година, і всі події збиті, спресовані у цю хвилину, в цю годину, а деталі укрупнено й наближено до метафори, символу.

<...> Від природи обраного часу залежить і простір, його організація, побутовий або умовний підхід до образності у пластиці. Від цього — й особливості ритму, ступінь умовності, й спосіб гри акторів, їхнє спілкування між собою та з глядацьким залом, й відбір подробиць»¹⁵.

У книзі «Довгий шлях до вистави» М. Резнікович детально описує «муки й радощі» розв'язання проблеми часової організації спектаклю «Безприданниця» О. Островського у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки (1973). «Обласканий» увагою публіки, він викликав позитивні відгуки критики, яка з особливим захватом писала про виконання Г. Кішком ролі Карандишева, проте подією в культурному житті України не став. Режисер сам зізнавався, що не все задумане йому вдалося реалізувати цілком.

І все ж таки безперечний інтерес викликає спроба посилити трагічну напругу, добитися стрімкості розвитку дії, спресованості подій, зіграти всю «Безприданницю» як «кульмінацію драми Лариси Огудалової»¹⁶, й одночасно зберегти масив тексту п'єси Островського. Важливу роль у вирішенні цих завдань відіграло сценічне середовище, організоване потужним концептуальним баченням сценографа Д. Боровського.

На всю широчінь сценічного простору художник вибудував річковий «поплавок» — ста-

рий корабель, обладнаний під трактир. На його верхній — прогулянковій — палубі вздовж білих поручнів стояли білі лавки, а обабіч дерев'яного причалу, що витягнувся у бік глядацької зали, «гойдалися на хвилях» пришвартовані білі човни. Стіни трактиру прикрашали рекламні написи «Квас», «Пиво», «Раки», а велетенський перст показував у бік «Великого розпродажу». Недалеко від цієї вивіски, біля входу в один з кабінетів річкового трактиру, на стіні висіла гітара. В цьому сегменті простору розгорталася сцена у Огудалових. З іншого боку трактиру, біля входу в такий самий кабінет, на стіні висіла старовинна зброя. Тут відбувався званий обід та інші епізоди у домі Карандишева.

Таким чином, життя цього закладу поширювалося на територію життя всіх дійових осіб п'єси О. Островського. І поки полові послужливо метушилися, вгледівши Кнурова, інші офіціанти вже принесли білий емальований таз, горщик з водою для «омовіння» рук Вожеватова. За цією метушнею з інтересом спостерігають, неспішно походжаючи горішньою палубою, перехожі. За кілька хвилин там з'являються Лариса й Карандишев і між ними спалахує сварка через Паратова...

Стереоскопічність охоплення всього, що відбувається, надалі дає можливість одночасно побачити й події в кабінеті Карандишева, і діалог усамітнених в окремій кімнаті Лариси та Огудалової, й біганину лакеїв, і «бунт» тітки Карандишева.

Обрана оптика давала змогу віднаходити видовищний еквівалент суті драматичного конфлікту, фокусувати увагу на невідворотності трагічного фіналу. Так, коли під час розмови з Паратовим драма героїні сягає кульмінації, її біль та відчай стають прилюдними — біля входів до кабінетів річкового «поплавка», зачавши подих, ловили кожне слово Кнуров і Вожеватов, які вже за мить розпочнуть цинічний торг за Ларису.

Образна система спектаклю вибудовувалася монтажними зміщеннями сценічних хронотопів. У кожному окремому епізоді природа сценічного часу обумовлювалася достовірністю побутових та насиченістю психологічних складових подій, що відбувалися. Разом з тим, запропонований монтаж епізодів ущільнював розгортання сценічних подій, створюючи передумови для реалізації задуму режисера — зіграти всю «Безприданницю» як кульмінацію драми Лариси Огудалової.

Однак, ще раз наголосимо, повноцінно втілити цей задум театрові не вдалося. «Вочевидь, слід було інакше репетирувати, — через кілька років після прем'єри написав М. Резнікович. —

Вочевидь, “Безприданниця” не піддається звичним професійним навичкам репетиційної роботи нормального театру. <...> Можливо, для кожного персонажа потрібно було окремо придумати ситуації та репетирувати їх, аби логіка характерів увійшла у свідомість акторів до того, як вони зіштовхнуться з подіями п'єси. Половину репетиційного часу слід було віддати такій роботі»¹⁷.

Режисер розмірковував про те, що «таку класичну п'єсу не можна нині репетирувати з тексту, що на початку краще з'ясувати сутність зіткнень й перевести їх на майданчику в доступні емоційному досвіду артистів конфлікти. Потім треба зіграти багато чого у передісторії у романі життя, прожити передісторію на майданчику в дії. І тільки після цього повернутися безпосередньо до п'єси. Якщо цього не зробити, майже все, що задумано, лишиться нереалізованим, навіть якщо задумане виражає п'єсу та автора»¹⁸.

Лишається тільки здогадуватися про дієвість запропонованих «рецептів» опанування новими технологіями акторського проживання ролі. Сама ж вистава з усією очевидністю продемонструвала високий художній потенціал співтворчості режисера та сценографа й естетичні втрати, що виникають через акторське існування в образі поза системою заданих просторово-часових координат.

Ці проблеми, що виникли на початку 70-х на хвилі змін у системі театрального синтезу, з гнітючою закономірністю нагадуватимуть про себе у наступні десятиліття. Процес опанування новими акторськими технологіями з огляду на цілу низку об'єктивних і суб'єктивних факторів розвитку українського театру, відбуватиметься дуже повільно. Якщо йдеться про театр ім. Лесі Українки, то певні зрушення у цьому напрямі намітилися у спектаклях «Священні чудовиська» Ж. Кокто, «Уроки музики» Л. Петрушевської, «Дама без камелій» Т. Реттігана, поставлених Р. Віктюком (1987, 1989, 1991).

Боротьба за безмежну ємкість сценічних хронотопів розгорталася на території практично будь-якої п'єси, оприявнюючи естетичні ресурси, які давали театрові можливість охопити нові сфери та рівні життя. Проте з особливою наочністю ці процеси виявляли себе в сценічному втіленні прози.

Досить показовою у цьому сенсі видається робота Київського ТЮГу над повістю В. Тендрякова «Весенние перевёртыши» (вистава «Весняна Мадонна», режисер В. Пацунов, художник М. Френкель, 1975). Повість В. Тендрякова насичена безліччю поетичних спостережень, вну-

трішніх монологів головного героя — Дюшки. Наприклад, приходиться до нього **любов** і народжується відчуття, що «... на вулиці за ці п'ятнадцять хвилин щось сталося. Небо не просто синє, воно тягне, засмоктує, здається, ось-ось піднімешся навшпиньки та й так залишишся на все життя. Сонце раптом кошлате, непричесане, весело-розбишацьке. <...> Й під ногами щось посапує, лопається, ворухиться, ніби стоїш не на землі, на чомусь живому, що змагає від тебе»¹⁹.

Надалі, йдучи за авторською оповіддю, у підлітка народжується **ненависть** до жорстокості, зла, насилля, і герой відкриває для себе, що «... ніс у Санька сірий, дерев'яний, неживий. <...> Хотілося плакати, але не через страх перед Саньком і вже ж не від жалості до Миньки — так йому і треба! — від незрозумілого. Сьогодні з ним щось сталося... І Дюшка відчув навколо себе порожнечу — нема на кого спертися, нема за що вхопитися, живи сам як можеш. Як можеш?.. Земля здається хиткою. І стоїть перед очима Римка — легкі літаючі руки, кучеряве біля скронь волосся... І не прогнати з голови дихаючу животою жабку <...> і він ненавидить Санька! Все переплуталося. Що з ним зараз?..»²⁰.

У процесі духовного дорослішання хлопчина відчуває гостру потребу пізнавати та перетворювати світ. І він побачить хід часу, і Земля стане «сліпучо рудою», і буде «...терзатися за нікчемність усього людства, яке живе на загубленій Землі»²¹, й розмовляти з другом, загубленим у безмежності Всесвіту. А далі В. Тендряков у такій самій образній формі розкриє переживання підлітка через безкарність зла, байдужість оточення.

Ці виражені в образній формі роздуми, емоційні стани героя надають повісті поетичного характеру, поглиблюють філософське начало, створюють особливу атмосферу існування персонажів. Усі вони були збережені й в інсценуванні, і в спектаклі Київського ТЮГу, де стали основними подіями, їхнє образне рішення давало можливість розкрити становлення характеру головного героя, переконливо донести думку: особистість формується під впливом любові, в активному протиборстві зі злом.

... На чорному тлі сцени височать заготовлені для лісосплаву березові стоси. Перемішуючись у просторі, вони утворюють стіни школи, квартири, вулиці містечка. Водночас ажурна композиція з дерев'яних зрізів робить штабелі на диво легкими, невагомими і надає їм якихось загадкових обрисів. Виникає поетично втілений образ ліричного світу Дюшки, світу його мрій. Цю картину доповнює

й невидима для всіх стара гілка, котра здається хлопчиківі «маятником всесвітнього часу».

З глибини сцени на крихітному острівці «випливала» береза в сріблястій павутині та золочена рама, а в ній — хлопчисько. Глядачеві одразу ніби говорили: «Ось він, герой цієї вистави. Струнке деревце-підліток. Рама — чистий аркуш його душі, на якому свої сліди залишать любов і ненависть, самотність і дружба, сумніви й відкриття». В експозиції вистави відразу було зауважено наявність двох світів — сфери внутрішнього «я» героя і довкілля.

Спочатку Дюшка (Л. Ігнатенко) нічим не вирізнявся серед своїх однолітків. Аж ось у його свідомості зринула дивна асоціація: однокласниця Римка схожа на Наталю Гончарову! Театр дає можливість побачити навколишній світ очима героя в ті хвилини, коли в його душі відбувається переворот.

... Дюшка задихається від несподіванки відкриття. Скоріше, скоріше перевірити: затемнення, дівочий сміх, сонячне світло, спів птахів, у промені прожектора — острівець з березою, а в рамі — Бертенєва Римка. Так, вона — Гончарова!

А голоси птахів, зливаючись із дівочим сміхом і пушкінським рядком «Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна...», наповнюють повітря. Дерев'яні мережива попливли ліворуч, праворуч, назустріч одне одному... Тепер у єдиному темпоритмі, у єдиному масштабі поетичності живе все: звуки, простір, Дюшка. І ми віримо в те, що «... на вулиці за ці п'ятнадцять хвилин щось сталося. Небо, сонце, горобці, дівчатка — все як було і все не так».

Прагнучи наголосити напружений момент духовного прозріння героя — народження в його душі **любові**, — режисер у наступній сцені контрастно змінює темпоритмічний лад постановки.

...Змагаючи від неробства і спеки, хлопці безцільно блукають вулицями. Сонце гріє так, що лінки рухатися, говорити, думати. Біг часу ніби сповільнюється. Не знаходячи застосування своїм силам, один із хлопчаків знущається над малюком, чиї голова і руки затиснені між колодами. Але насильство не закінчується, зло множить, викликаючи інше зло. Тому садистські розваги з жабою — не лише акт жорстокості. Це — вбивство. І саме тоді народжується в душі Дюшки **ненависть**.

Театр образно показує мить усвідомлення ним жахливої суті того, що відбувається — в його баченні жабку кидають у золочену раму, що висить на берЕзі. Змусивши хлопців завмерти в очікуван-

ні Саньчиного кидка — своєрідний стоп-кадр — режисер зосереджує увагу глядачів на внутрішньому монологі героя. «А ніс-бо у Санька сірий, дерев'яний, неживий», — ці слова карбуються у свідомості Дюшки і в нашій пам'яті. Тиша, всі зазмерли у промені світла. І знову вибух — двобій Дюшки і Санька (Л. Марченко).

Вибудовуючи образну систему вистави, режисер виносив ряд епізодів на авансцену. Актора подавали «крупним планом», що давало змогу зосередитися на психологічному стані персонажа, на принципово важливих для нього питаннях буття. Поєднання різноманітних образно-стилістичних прийомів сценічної оповіді, чергування «спресованого» й «уповільненого» часу, моментів його «зупинок», — допомогли знайти ключ до створення сценічної поліфонії «Весняної Мадонни».

Необмежені можливості просторових та часових трансформацій літературних текстів, авторська присутність у кожній миттєвості опису подій, що відбуваються, найтонших душевних вібрацій персонажів, — привносили в театр прози пошуки зримого еквіваленту висвітлення головних подій вистави, видовищного способу розбудови драматичної дії.

Новітні підходи у взаєминах літератури і театру засвідчили сценічні прочитання режисером С. Данченком і сценографом Д. Лідером роману «Вибір» Ю. Бондарева та п'єси Г. Горіна «Тев'є-Тевель» за циклом оповідань «Тев'є-молочник» Шолом Алейхема (Київський театр ім. І. Франка, 1984, 1989). Сценічне прочитання прози дедалі активніше долучалося до прихованих у глибинах літературного материка сенсів, демонструвало досвід радикального перетворення структури прозового тексту та нові підходи у формуванні обра-

зних систем вистав, що виразно простежувалося в режисерських роботах І. Бориса, В. Кучинського, І. Волицької, Д. Богомазова, О. Кужельного та інших, котрі стали помітними явищами культурного процесу кінця ХХ — початку ХХІ століття.

¹ Кречетова Р. Преодоление данного / Р. Кречетова // Театр. — 1978. — № 7. — С. 79–80.

² Кречетова Р. Художник и пьеса // Современная драматургия / Р. Кречетова. — М : Искусство, 1983. — № 3. — С. 233.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. — С. 234.

⁶ Орджонкидзе Г. «Ричард III» в Театре имени Руставели / Г. Орджонкидзе // Вопросы театра-82. — М. : Всероссийское театральное общество, 1983. — С. 146.

⁷ Там само. — С. 119–120.

⁸ Кречетова Р. Художник и пьеса — С. 234.

⁹ Спиридонова А. Режисерські шукання / А. Спиридонова // Мистецтво. — 1969. — № 6. — С. 21.

¹⁰ Альшиц Л. Решение всегда рядом / Л. Альшиц // Советские художники театра и кино'76. — 1978. — С. 155.

¹¹ Там само. — С. 156.

¹² Там само.

¹³ Там само. — С. 156–157.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. — К. : Мистецтво, 1979. — С. 25.

¹⁶ Там само. — С. 191.

¹⁷ Там само. — С. 203.

¹⁸ Там само. — С. 204.

¹⁹ Тендряков В. Весенние перевертыши / Владимир Тендряков. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Художественная литература, 1980. — Т. 4. — С. 542.

²⁰ Там само. — С. 550.

²¹ Там само. — С. 571.

ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ «ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ. ДЕБЮТ» ТА ЙОГО РОЛЬ У ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

У статті йдеться про заснування театрального фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» та його організаційні аспекти. Розглянуто загальну спрямованість і функціонування цього фестивалю від його початку становлення до наших днів.

Ключові слова: фестиваль, театр, вистава, актор, Тернопільський обласний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.

В статье рассматривается создание театрального фестиваля «Тернопольские театральные вечера. Дебют» и его организационные аспекты. Рассмотрена общая направленность и функционирование этого фестиваля от его начала становления до наших дней.

Ключевые слова: фестиваль, театр, спектакль, актер, Тернопольский областной академический украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко.

Speech goes in the article about foundation of theatrical festival «the Ternopil theatrical evenings. Debut» and him organizational aspects. A general orientation and functioning of this festival is considered from his beginning of becoming to our days.

Keywords: festival, theater, performens, actor, Ternopil Regional Academic Ukrainian Drama Theater named of T.G. Shevchenko.

Актуальність теми дослідження зумовлена інтересом до висвітлення історичних та організаційних аспектів фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» окремого регіону України і його значення в історії українського театру.

Західна Україна здавна цікавила театральних критиків та організаторів театральної справи своєю стійкістю традицій, умінням зберігати та примножувати своє театральне надбання. Досі цей регіон не розглядався як соціокультурний інститут, який має свої регіональні особливості. До того ж витоки, становлення та розвиток дослідженого регіону є дуже важливими для розуміння усіх складнощів розвитку театрального процесу в Україні. За радянського періоду багато імен та фактів були закритими для громадськості. На той час ідеологія охопила не лише політичний простір, а й усе театральне життя цього регіону. Відбиток радянської пропаганди проглядався на всіх театралізованих заходах, які відбувалися тоді. Незважаючи на скрутні часи, Західна Україна зуміла зберегти європейську культуру, яка через геополітичні об-

ставини дійшла до наших днів. Фестивальний рух Західної України набув великого розмаху лише за період незалежності України, адже за радянської влади українські театральні фестивалі того часу були заангажованими. Потрібно було відроджувати свою культуру та свій театральний досвід. Отож «Тернопільські театральні вечори. Дебют» — це ознака європейської інтеграції в нашій країні.

За двадцять чотири роки державної незалежності України з'явилися лише поодинокі публікації з цієї проблематики. Так, діяльність Тернопільського театру стала об'єктом наукових зацікавлень Л. Ванюги. Зокрема у своєму дисертаційному дослідженні «Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (XX–XXI століть)»¹ дослідниця лише поверхово торкається деяких аспектів проведення фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» на базі театру. Окрім того, фестивалю присвячено статтю Г. Садовської «Два пера — одна любов»², яка аналізує аспекти

фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» лише на перших роках його існування.

В. Собуцька у своїй праці «Фестиваль вразно натякнув, що матиме своє обличчя»³ у вигляді інтерв'ю з відомими театральними діячами Галичини, аналізує лише окремі вистави, але не подає найважливіших етапів розвитку фестивалю. В. Неволов⁴ — член журі цього фестивалю — також дає характеристику лише окремим виставам, показаним на цьому заході, не розкриваючи організаційні аспекти цього фестивалю в цілому.

Проте й досі немає фундаментальних праць, у яких досліджувалися б найважливіші історичні та організаційні аспекти проведення фестивалю, а також його роль у фестивальному русі незалежної України загалом. Відтак метою нашого дослідження є аналіз феномена фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» з погляду історії його створення й розвитку.

Театральне мистецтво України, а особливо Галичини, тісно пов'язане з Тернопільщиною. Ця земля подарувала світові багато талановитих акторів, режисерів, театрознавців. Важко уявити театральний світ без Леся Курбаса, Катерини Рубчакової, Мар'яна Крушельницького тощо.

Через історичні обставини Тернопіль у різні часи перебував у складі різних країн: Польщі, Австрії, Росії, Радянського Союзу. З кінця 1918-го до 2 січня 1919 р. місто стає столицею Західноукраїнської Народної Республіки. У складі Другої Речі Посполитої Тернопіль до вересня 1939 р. — адміністративний центр воєводства. В ніч з 17 на 18 вересня 1939 р. Червона Армія ввійшла до Тернополя, а до 27 вересня вся територія Галичини була очищена від польських військ. Народні Збори Західної України 27 жовтня 1939 р. проголосили встановлення на території Західної України радянської влади та возз'єднання її з Українською Радянською Соціалістичною Республікою. Обласним центром УРСР Тернопіль стає 4 грудня 1939 р., а Державний обласний український драматичний театр ім. І. Франка у Тернополі⁵ утворено 15 жовтня 1939 р. у надзвичайно стислі терміни, що свідчить про те, яку важливу роль радянська влада відводила театрові як ідеологічній установі.

Фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» виводить театральне мистецтво України на інший рівень — рівень співпраці та самореалізації не лише акторів, а й молодих режисерів. Завдяки цьому фестивалю глядачі мають можливість споглядати вистави європейського рівня.

Засновником фестивалю став М. Форгель⁶. Аналізуючи театральний процес Західної України

у різні періоди, не можна обминути увагою період під його керівництвом (1992–2006). М. Форгель — унікальна особистість, якій притаманні такі риси, як чуйність, відкритість, глибокі та різноманітні знання не лише в галузі організації театральної справи, а й у інших освітніх сферах, своєрідність мислення й водночас сувора дисципліна. Він закінчив Київський інститут культури, після нього — славнозвісний ГІПС (Державний інститут театрального мистецтва в Москві). Працював викладачем у Тереховлянському культосвітньому училищі, зазначає В. Собуцька⁷.

Г. Садовська у статті «Перерваний політ. Михайло Форгель» пише: «Він прийняв важку спадщину — розділений та розварений колектив і зробив диво: об'єднав усіх цікавою роботою, наповнив театр творчістю та пошуком, повернув у нього глядача, надбав йому багато друзів та подарував найголовніше — майбутнє. Вже коли театр працював у повну силу, Михайло Якубович бачив, як невблаганно вичерпується в ньому ресурс молодості. Запросити випускників театральних вузів не було змоги: усе впиралось у житло, якого театр не міг дати. Єдиний вихід — готувати молоду акторську зміну в Тернополі. І Михайло Форгель докладає багато зусиль, щоб відкрити акторське відділення в Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької, стає одним з його викладачів, а потім приймає 12 перших випускників у театральну трупу»⁸. З листопада 1992 р. він очолював обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Великою заслугою М. Я. Форгеля є і те, що у 2001 р. Тернопільському обласному драматичному театру ім. Т. Г. Шевченка присвоєно звання академічного. Саме за час його керівництва був організований Міжнародний фестиваль-конкурс «Тернопільські театральні вечори. Дебют» (1999), який став визначною мистецькою подією в Україні⁹. Помер М. Форгель 29 вересня 2006 р., похований у м. Тернополі. Це була велика втрата не лише для західноукраїнського театру, а й для всієї України. У 2007 р. засновано премію фестивалю ім. М. Форгеля. Організаційні ідеї Михайла Форгеля відіграють важливу роль у театральному житті Західної України та в розвитку українського театру загалом. Фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» презентує здобутки не лише Тернопільського театру, а й дає змогу оцінити досягнення інших театрів. Театральний факультет у музичному училищі ім. Соломії Крушельницької піднявся до висот Інституту мистецтв, який зараз успішно функціонує. Започаткування театрального фестивалю такого

масштабу стало першим кроком до Європейської інтеграції.

Всеукраїнський фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» відбувається раз на рік у місті Тернополі. Фестиваль ставить за мету пошук молоді талановитої української режисури, репрезентацію вистав молодих режисерів України, ближнього та далекого зарубіжжя, вистав різного формату на камерній, малій та великій сценах, а також відстеження сучасного театального процесу в різноманітності його напрямів, стилів. Саме ця його діяльність робить вагомий внесок у вирішення найбільшої проблеми сьогоденного театру — проблеми режисури. Фестиваль дає можливість відстежувати загальні тенденції розвитку європейського театру, а також обмінюватися досвідом між театральними режисерами, художніми керівниками, директорами, сценографами, акторами — усіма творчими працівниками театрів, обговорювати і вирішувати проблеми розвитку національного театального мистецтва та його збагачення під час творчих зустрічей та проведення прес-конференцій за участі представників державних, культурно-мистецьких організацій та установ і засобів масової інформації.

У статті «До підсумкового протоколу засідання журі...» В. Неволов зауважує: «З усіх 39 фестивалів, які проходять зараз в Україні впродовж року, „Тернопільські театральні вечори” чи не найповажніший і найпотрібніший. Є у нього одна особливість: йому генетично приписано бути завжди молодим, бо ж дебют може бути тільки один раз у житті. І цей фестиваль завжди оновлюватимуть ті сили молодих режисерів, які будуть сюди з хвилюванням привозити свої роботи»¹⁰.

Проведення Всеукраїнського фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» присвячується пам'яті всесвітньо відомого режисера-реформатора Леся Курбаса. Свою назву фестиваль узяв саме від назви започаткованого цим видатним режисером у 1915 році в м. Тернополі першого професіонального театру.

«Тернопільські театральні вечори» були надзвичайно цікавим явищем українського театального процесу. Вони виникли внаслідок тимчасового припинення діяльності Львівського театру Товариства «Українська Бесіда»¹¹ під час гастролей у Борщеві на початку Першої світової війни 1914 року. Саме тоді частина чоловічого складу була мобілізована до австрійської армії, а група акторів повернулася до Львова, де у 1916 році відновила роботу театру Товариства «Українська бесіда». Ті актори, які залишилися на Терно-

пільщині (Л. Курбас, М. Бенцаль, Т. Бенцалева, Ф. Лопатинська, Г. Юрчакова, І. Рубчак, а з весни 1917 р. С. Стадникова і А. Осиповичева), стали ядром новоствореної Л. Курбасом трупи у Тернополі. Стефан Чарнецький у своїй праці «Нарис історії українського театру в Галичині» зазначає: «З приходом австрійської армії театр знов ожив, спершу під формою “Український льодовий театр під управою Василя Косака”, потім після недовгого й безславного життя, прийняв назву театру “Української Бесіди” під тою самою управою. Та до поважного ведення театру не доставало сил. Всякі сподівання на “Бесіду” завели, бо вона була безсильна. А проте, хочачи нібито показати, що вона цікавиться театром (навіть і без соймової субвенції!), відібрала дирекцію В. Косакові й передала її Катерині Рубчаковій... За той час у іншій частині Східної Галичини, що залишалася під російською владою, Лесь Курбас зорганізував у Тернополі окрему трупу й давав у 1915 і 1916 р. вистави, що так і звалися “Тернопільські театральні вечори”. У склад цього гурту, крім Курбаса, входила зі знаних артистів Фільомена Лопатинська, Микола Бенцаль, Теодосія Бенцалева, Ганна Юрчакова. Гурт мав і свою оркестру»¹².

Починаючи з 2006 року в цьому фестивалі беруть участь студенти театального факультету, у них з'являється можливість продемонструвати всі свої вміння та навички акторської гри на професійній сцені на рівні з іншими учасниками. Якість їхніх робіт не набагато поступається професійним колективам-учасникам. «Спеціальним дипломом “Театральна перспектива” журі нагородило постановочну групу та учасників вистави „Кінець діло хвалить” В. Шекспіра (кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка, художній керівник курсу народна артистка України Таїсія Литвиненко)»¹³. У статті «Нотатки з десятого ювілейного фестивалю “Тернопільські театральні вечори. Дебют”-2012» В. Неволов пише: «У 2013 році спеціальним дипломом журі “Мистецька надія” журі відзначило студентську виставу “Моральність пані Дульської” Г. Запольської — кафедри театального мистецтва Тернопільського Національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. (Завідувач — нар. арт. України В. А. Хім'як, керівник курсу — Ігор Кусяк)»¹⁴.

Всеукраїнський фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» має свою історію становлення, розвитку та вдосконалювання мистецьких форм його проведення. З кожним роком він набуває все більшої ваги у театальному житті

України та світу. За своєю професійністю фестивалі виходять за рамки Всеукраїнського і набуває статусу Міжнародного, оскільки у ньому беруть участь не лише українські, а й закордонні театри: з Польщі, Молдови, Румунії та інші. У Тернополі Всеукраїнський фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» є великою мистецькою подією, адже має свого постійного глядача. Він є єдиним в Україні та Європі фестивалем, який підтримує молодих режисерів, сучасних драматургів, художників, композиторів, акторів.

Починаючи з 2002 р. у фестивалі беруть участь закордонні театри, Придністровський театр драми та комедії вистава «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна¹⁵.

2003 р. Македонський драматичний театр — вистава «Шлюбні ігри» Е. Олбі¹⁶.

2004 р. Польський театр Стефана Ярича — вистава «Королева краси з Леннану» ірландського драматурга М. Макдонага; Національний сербський театр з Нового Саду — вистава «Диско свині»¹⁷.

Театр імені Олександра Севрука з міста Ельблонга у 2005 році привіз до Тернополя дві вистави — «Сон літньої ночі» за В. Шекспіром та «Кафе “Сакс”» за піснями Агнешки Осецкої. Справжньою несподіванкою для тернопільських глядачів стала вистава «Кафе “Сакс”», дія якої відбувалась у фойє театру¹⁸. Гості з Польщі були відзначені: дипломом за кращу чоловічу роль — Леслав Осташкевич за роль у виставі «Сон літньої ночі»; спеціальною відзнакою журналу «Просценіум» «За високу сценічну культуру» та призом міського голови Тернополя — вистава «Кафе “Сакс”». Порадували тернополян польські театральні колективи і на наступних фестивалях.

Також слід назвати українських режисерів, які брали участь у Всеукраїнському фестивалі «Тернопільські театральні вечори. Дебют» за такі періоди його існування:

«1999 р. (I фестиваль)

1. Євген Курман («Контрабас», П. Зюскінд. Київський театр юного глядача).

2. В'ячеслав Жила («Ромул Великий», Ф. Дюрренматт. Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

3. Андрій Бакіров («Історія про щастя та біду і кохання у саду», Г. Лорка. Чернігівський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

2000 р. (II фестиваль)

1. Андрій Бакіров («Ідентифікація танго» за творами Е. Йонеска «Урок» і Ф. Достоєвського «Злочин і кара»). Чернігівський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка).

2. М. Гринишин («Галілео Галілей», Б. Брехт. Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка).

3. Василь Юрців («Кілер і зануда», Ф. Вебер. Чернівецький музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської).

4. Беял Беялов («Макбет», В. Шекспір. Кримсько-татарський музично-драматичний театр з м. Сімферополя).

5. Олександр Александров («Подорож у відкритому серці», А. Платонов. Севєродонецький російський театр драми).

6. В'ячеслав Жила («Коханий нелюб», Я. Стельмах. Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

2002 р. (III фестиваль).

1. В'ячеслав Жила («Ромео і Джульєтта», В. Шекспір. Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

2. Вадим Сікорський, заслужений діяч мистецтв України («Арт», Я. Реза. Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

3. Василь Юрців («Украдене щастя», І. Франко. Рівненський обласний музично-драматичний театр).

4. Галина Воловецька («Маргаритка», А. Салакру. Львівський національний академічний театр ім. М. Заньковецької).

5. Ірина Волицька («Одержима», Леся Українка. Львівське творче об'єднання «Театр у кошику»).

6. Іван Сорока («Дерева помирають стоячи», А. Касон. Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка).

7. Андрій Приходько («Увертюра до побачення», І. Франко. Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка).

8. Олександр Андрієнко («Моцарт і Сальєрі», О. Пушкін. Придністровський театр драми і комедії).

9. Борис Смирнов, Юрій Невгамонний («Воскреслий і злий», Т. Оглоблін. Одеський будинок актора).

2003 р. (IV фестиваль)

1. Ірина Волицька («Сон. Комедія», Т. Шевченко. Львівський «Театр у кошику»).

2. Галина Воловецька («Анатоль», А. Шніцлер. Львівський національний академічний театр ім. М. Заньковецької).

3. Алла Бабенко, народна артистка України («Дама з собачкою», А. Чехов. Львівський національний академічний театр ім. М. Заньковецької).

4. Ярослав Федоришин («Йов», К. Войтила. Львівський театр «Воскресіння»).

5. Люпчо Тозія («Шлюбні ігри», Е. Олбі. Македонський драматичний театр м. Скоп'є).

6. Василь Юрців («Підступність і кохання», Ф. Шіллер. Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка).

7. В'ячеслав Жила («Не судилось», М. Старицький. Тернопільський обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

2004 р. (V фестиваль)

1. Бартоломей Вишомірський («Королева краси з Леннану», М. Макдонаг. Театр ім. Стефана Ярача з м. Ольштина, Польща).

2. Предраг Штрабац («Диско свині», Е. Волш. Національний сербський театр з м. Нови Сад).

3. Володимир Петрів («Суперники», М. Манохін. Рівненський обласний музично-драматичний театр).

4. Віталій Семенцов («Таїна буття», Т. Іващенко. Київський театр на Подолі).

5. Ігор Тихомиров («Ромео і Джульєтта», В. Шекспір. Київський академічний «Молодий театр»).

6. Ганна Кобець («Одержима», Леся Українка. Харківська академія культури).

7. Таїсія Славинська («Кохання у стилі бароко», Я. Стельмах. Вінницький обласний музично-драматичний театр ім. М. Садовського).

8. Дарія Дейниченко («Служниці», Ж. Жене. Київський театр «Колесо»).

9. Володимир Лісовий, заслужений артист України («Чарівний перстень», В. Лісовий. Тернопільський театр актора і ляльки).

2005 р. (VI фестиваль)

1. Євген Курман («Полювання на качок», О. Вампілов. Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

2. Сергій Павлюк («Дума про братів Неазовських», Ліна Костенко. Черкаський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка).

3. Мірослав Седлер («Сценарій для трьох актрис», Б. Шеффер. Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

4. Галина Воловецька («Серенада для суженої», О. Пчілка, С. Мрожек. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької).

5. Андрій Білоус («Жінка в пісках», Кобо Абе. Київський театр «Сузір'я»).

6. Таїсія Литвиненко («Три любові», за книгою Айседори Дункан «Мое життя». Львівський

національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької).

7. Олег Мельничук («Колотнеча в Кйоджі», К. Гольдоні. Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської).

2006 р. (VII фестиваль)

1. Максим Голенко («Воа-constriktor», І. Франко. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича).

2. Аніта Яроцька («Про Федота-стрільця», Л. Філатов. Херсонський академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша).

3. Віктор Кручина («Влада темряви», Л. Толстой. Київський молодий театр кіноактора).

4. Сергій Павлюк («Дуже проста історія», М. Ладі. Рівненський академічний музично-драматичний театр).

5. Олександр Бельський («Безсоння», за Т. Шевченком. «Академія руху», м. Кривий Ріг).

6. Дімо Дімов (Болгарія) («Портрет планети, або Попередження нерозумному людству», Ф. Дюрренматт. Київський театр «Колесо»).

7. Світлана Пасічник («Горохове плем'я», О. Теліга, Ліна Костенко та укр. нар. казки. Харківський театр «P.S.»).

8. Олексій Кравченко («Очікуючи на Году», С. Беккет. Львівський театр ім. Леся Курбаса).

9. Таїсія Литвиненко, народна артистка України («Джинси, танго й перстень», В. Шекспір. Кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету).

10. Гжегож Кемпінський («Самотній захід», М. Макдонаг. Ельблонзький драматичний театр ім. А. Севрука).

11. Гжегож Кемпінський («Оскар і пані Ружа», Ерік Е. Шмідт. Драматичний театр з м. Катовіце).

12. М. Седлер («Помста», О. Фредро. Ельблонзький академічний драматичний театр ім. А. Севрука).

13. Джованні Кастелланос («Подорож у сутність кімнати», М. Вальчак. Театр ім. С. Ярача з м. Ольштина, Польща).

2007 р. (VIII фестиваль)

1. Кирило Кашліков («Солдатики», В. Жеребцов. Київський національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки).

2. Богдан Ревкевич («Безіменна зірка», М. Себастьян. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької).

3. Метью Заяц (Шотландія) («Сьомі небеса», Г. Макдонаг. Dogstar Theatre).

4. Тарас Жирко, заслужений артист України («Агасфер». Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка).

2011 р. (IX фестиваль)

1. Ростислав Держипільський («Нація», М. Магіос. Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка).

2. Дмитро Мельничук («Аншлаг любові», О. Мардань. Волинський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка).

3. Орест Пастух («Ревізор», М. Гоголь. Хмельницький обласний музично-драматичний театр ім. М. Старицького).

4. Влада Белозоренко («Розмова, якої не було», Р. Белецький. Херсонський академічний обласний музично-драматичний театр ім. М. Куліша).

5. Сергій Павлюк («Вій», М. Гоголь. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича).

6. Орест Огородник («Останній гречкосій», О. Огородник. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької).

2012 р. (X фестиваль)

1. Володимир Мартишук («Отак загинув гуска», М. Куліш. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича).

2. Людмила Колосович («І все-таки я тебе зраджу», Неда Неждана. Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки).

3. Орест Пастух («Фатальні жінки Бальзамінова», О. Островський. Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка).

4. Сергій Павлюк («Калігула», А. Камю. Рівненський академічний музично-драматичний театр).

5. Богдан Ревкевич («Поліанна», Е. Портер. Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької).

6. Оксана Бандура («Я б тобі небо прихилив», за І. Карпенком-Карим. Вінницький обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського).

2013 р. (XI фестиваль)

1. Ірина Стежка («Замовляю любов», Т. Іваненко. Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка).

2. Микола Бажанов («Занадто одружений таксист», Р. Куні. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).

3. Богдан Ревкевич («Катерина», Т. Шевченко. Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької).

4. Владислав Шевченко («Бог є любов, або Едіт Піаф», Г. Цибань. Полтавський музично-драматичний театр ім. М. Гоголя).

2014 р. (XII фестиваль)

1. Олексій Скляренко («Кураж», за Б. Брехтом. Київ).

2. Леслав Осташкевич («Весь Шекспір за одну годину», А. Лонг, Д. Зінгер, Д. Вінфілд. Ельблонг).

3. Вікторія Сиванич («Записки кирпатого Мефістофеля», за В. Винниченком. Тернопіль)¹⁹.

Сьогодні великою проблемою у організації фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» лишається фінансування. Фестиваль відіграє важливу роль у театральному житті Західної України та в розвитку українського театру загалом. Фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» презентує здобутки не лише Тернопільського театру, а й дає змогу оцінити досягнення інших театрів. Він є не лише свідченням високої культури, а й здатний задовольнити потреби глядача, який завдяки цьому фестивалю має змогу духовно та культурно збагатитися.

¹ Ванюга Л. Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (XX — XXI століть) : дис. на здобуття наук. ст. кандидата мистецтвознавства: 26.01.01 — теорія та історія культури / Л. Ванюга. — Тернопіль, 2014. — С. 296.

² Садовська Г. Два пера — одна любов / Галина Садовська, Влада Собуцька. — Тернопіль : Збруч, 2007. — 448 с.

³ Собуцька В. Фестиваль виразно натякнув, що матиме своє обличчя / В. Собуцька // Свобода. — 1999. — 5 жовтня.

⁴ Неволов В. Нотатки з десятого ювілейного фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют-2012» / [Електронний ресурс] / Василь Неволов // Театрознавство. — 2012. — Режим доступу : <http://nevolov.com.ua>

⁵ Ванюга Л. Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (XX — XXI століть) : дис. на здобуття наук. ст. кандидата мистецтвознавства: 26.01.01 — теорія та історія культури / Л. Ванюга. — Тернопіль, 2014. — С. 296.

⁶ Садовська Г. Сьомий «Дебют» — сумний та оптимістичний водночас / Г. Садовська // Вільне життя. — 2006. — 15 листопада.

⁷ Собуцька В. Серце віддане театрові / В. Собуцька // Свобода. — 2006. — 7 жовтня

⁸ Садовська Г. Перерваний політ. Михайло Форгель / Г. Садовська // Вільне життя. — 2006. — 4 жовтня.

⁹ Садовська Г. Тернопільські театральні вечори-2006 / Г. Садовська // Вільне життя. — 2006. — 15 листопада.

¹⁰ Неволов В. До підсумкового протоколу засідання журі (нотатки на театральних програмках та роздуми опісля) // [Електронний ресурс] / Василь Неволов // Театрознавство. — 2012. — Режим доступу: <http://nevolov.com.ua>

¹¹ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська Бесіда». 1915–1924 / Олена Боньковська. — Львів : Літопис, 2003.

¹² Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Стефан Чарнецький. — Львів : накладом фонду «Учітесь, брати мої», 1934. — 156 с.

¹³ Садовська Г. Тернопільські театральні вечори-2006 / Г. Садовська // Вільне життя. — 2006. — 15 листопада.

¹⁴ Неволов В. Нотатки з десятого ювілейного фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют»-2012» / [Електронний ресурс] / Василь Неволов // Театрознавство. — 2012. — Режим доступу : <http://nevolov.com.ua>

¹⁵ Собуцька В. Години вечорів, мистецтвом зачаровані / В. Собуцька // Свобода. — 2002. — 12 жовтня.

¹⁶ Собуцька В. У стихії смутку і любові / В. Собуцька // Свобода. — 2003. — 9 жовтня.

¹⁷ Садовська Г. Фестиваль назвав переможців / Г. Садовська // Вільне життя. — 2004. — 2 жовтня.

¹⁸ Ванюга Л. Формування культури міжнародного спілкування засобами театального мистецтва (Україна–Польща) / Л. Ванюга // Spheres of culture. — Volume VI. — Lublin, 2013. — P. 360–366.

¹⁹ Архів Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. — 2014.

ДО 170-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО



УДК 792.2/.5(=161.2)+792.2/.5(=411.16)](470) ”18/19”

Ірина МЕЛЕШКІНА

ТЕАТР КОРИФЕЇВ І ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР: ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ

У дослідженні розглянуто комплекс процесів та чинників, які об'єднують єврейський (їдишистський) театр з українським. Простежено аналогії у розвитку національних театрів як музично-драматичних, з обома однаково потужними складовими — виразним драматичним мистецтвом з сильною ігровою природою та багатою музично-пісенною народною культурою. Зроблено акцент на особливостях побутування національних театрів у Російській імперії.

Ключові слова: український театр, єврейський театр, корифеї українського театру, Аврам Гольдфаден, Естер-Рохл Камінська.

В исследовании рассмотрен комплекс процессов и факторов, объединяющих еврейский (идишитский) театр с украинским. Прослежены аналогии в развитии национальных театров как музыкально-драматических, с равно мощными обеими составляющими — выразительным драматическим искусством с сильной игровой природой и богатой музыкально-песенной народной культурой. Сделан акцент на особенностях бытования национальных театров в Российской империи.

Ключевые слова: украинский театр, еврейский театр, корифеи украинского театра, Аврам Гольдфаден, Эстер-Рохл Каминская.

The study reviewed the complex processes and factors that unite the Jewish (Yiddish) with the Ukrainian theater. Traced analogies in the development of the national theater as a musical drama with equal strengths in both components - expressive dramatic art with a strong gaming nature and rich musical and singing folk culture. Emphasis is placed on the characteristics of existence of national theaters in the Russian Empire.

Keywords: Ukrainian Theatre, Jewish Theatre, coryphaei of the Ukrainian theater, Abraham Goldfaden, Esther-Rokhl Kaminska.

Відомий переказ про те, що, знайомлячись з Шолом-Алейхемом, Марк Твен представився йому так: «американський Шолом-Алейхем». «Єврейський Марк Твен», — навзаєм привітався той. Вивчаючи історію різних етносів, мимоволі знаходиш аналогії у процесах, що відбувалися, а також у ролі, яку відігравав той чи інший діяч у національній культурі.

Так, досліджуючи історію єврейського театру в Україні, не можна не звернути увагу на найяскравішу творчу аналогію Гольдфаден — Кропивницький. Коли у національній культурі з'являється особистість всебічно обдарована — так звана людина Відродження, що здатна п'єсу написати,

поставити її на кону, зробити оформлення, самому зіграти в ній, а навколо утворюється група однодумців і учнів, тоді з'являється можливість побудови театру. В єврейському (їдишистському) театрі Аврам Гольдфаден посідає почесне місце, яке в українському театрі по праву належить Марку Кропивницькому — акторові й режисеру, організатору першої професійної трупи, драматургові, який створив для свого театру перший повноцінний репертуар.

А. Гольдфаден — уродженець Волині, видатний єврейський поет, актор, драматург, композитор і режисер. Захоплення театром у нього розпочинається ще у юнацтві. Є свідчення того,

що 1862 року, під час навчання у Житомирському рабинському училищі, 22-річний Аврам Гольдфаден зіграв заголовну роль у виставі «Серкеле», здійсненій силами учнів-аматорів¹.

Після періоду аматорства Гольдфаден заробляє собі на хліб, виступаючи як бродерзінгер. Свою назву бродерзінгери набули від невеликого містечка Броди на Галичині, яке у той період було важливим пунктом міжнародної транзитної торгівлі та одним з центрів Хаскали (єврейське просвітництво).

На відміну від традиційних бадхенів, бродерзінгери являли собою новий тип єврейського актора як за ознаками виконавської манери, так і за характером репертуару. Виступи бродерзінгерів були систематичними й регулярними, а не приуроченими лише до дат єврейського календаря або подій родинного життя. Влаштовувалися такі виступи найчастіше у пивничках, трактирах, садах при ресторанах, що значно розширювало аудиторію. Провідне місце у репертуарі бродерзінгерів посідало виконання пісень, що супроводжувалося драматичним дійством на тему їх сюжету, задля чого актори гримувалися та вбиралися у сценічні костюми².

1876 року у м. Яссах (Румунія) Аврам Гольдфаден збирає трупу, від початку діяльності якої веде відлік історія єврейського професійного театру. На свято Суккот (свято кущів) він із бродерзінгерами — широко відомим на той час І. Гроднером та початківцем С. Гольдштейном — поставив власну комедію на дві дії, написану спеціально для події. Виставу грали протягом двох днів — 5 та 6 жовтня — у міському саду «Помул верде». У Яссах трупа встигла показати ще одну комедію Гольдфадена, написану ним на основі двох популярних власних пісень³. Загалом, відпочатковий розвиток національного театру як музично-драматичного, з обома однаково сильними складовими — виразним драматичним мистецтвом з надзвичайно сильною ігровою природою та багатою музично-пісенною народною культурою — об'єднують єврейський театр з українським.

Вистави мали неабиякий успіх у публіки. Трупа поповнюється новими акторами. До кінця того ж 1876 року трупа Гольдфадена переїздить до м. Ботошані (Румунія), де на Хануку зіграли новий водевіль свого керівника «Рекрут» — вперше у закритому приміщенні, а не на відкритому майданчику. На початку наступного року актори з великим успіхом гастролують у Галаці, де Аврам Гольдфаден за допомогою місцевих меценатів винаймає справжнє театральне приміщення зі сце-

ною, для якої він власноруч створює декорації. На цій сцені вперше була показана комедія «Ди Бобеміт дем Ейнікл» («Бабуся та онучок»), написана А. Гольдфаденом на сюжет популярної російської пісні. Вистави єврейської трупи у Галаці були із захватом сприйняті місцевою публікою, в тому числі — неєврейською, що принесло їй перший матеріальний успіх та увагу з боку румунської преси. Навесні того ж 1877-го трупа Гольдфадена переїздить до Бухареста, де затримується більше ніж на рік⁴.

А на початку 1879 року Гольдфаден отримує запрошення від своїх шанувальників з Одеси, де на той час працювала невеличка трупа І. Розенберга, що грала гольдфаденівські п'єси та відверто копіювала стиль гри його акторів. Він переїздить до гостинного причорноморського міста, яке згодом стане справжньою єврейською театральною столицею.

У цей період трупа Гольдфадена налічує вже понад сорок акторів, серед яких були справжні зірки національного театру — Якуб Адлер (перший єврейський трагік), Зейлік Могилевський (перший єврейський комік, згодом прославився під псевдонімом Зігмунд Могулеско), Я. Співаковський, Л. Цукерман⁵. Був набраний хор, котрим під час перебування в Одесі керував хазан Хіршенфельд (Дунаєвський), дід відомого радянського композитора Ісаака Дунаєвського. Цього ж 1879 року в Одесі вперше була показана вистава «Ді Кішефмахерін», легендарна гольдфаденівська «Чаклунка», що відтоді триумфально мандруватиме сценами різних єврейських театрів⁶.

Як і український, єврейський театр часто-густо — справа родинна. Наступного, 1880, року гастрольна трупа, директором якої Аврам Гольдфаден призначив свого брата Нафтолі Гольдфадена, виїхала в подорож південними губерніями Російської імперії. Друга половина трупи, очолювана самим керівником, також вирушила у великі гастролі та виступала протягом майже двох років у різних містах України й півдня Росії.

У цей час А. Гольдфаден завершив і поставив свої п'єси, що згодом набули шаленої популярності, — комедію «Дер Фанатик, одер Ді цвей Кунілемлех» («Фанатик, або Два телепні») та першу на єврейському кону історичну оперету «Шуламис» («Суламіф»), музичні номери з якої дуже швидко перетворилися на народні пісні.

Цього ж року трупа Гольдфадена підкорює Москву. Прихильниками трупи та глядачами її вистав стає не лише єврейська спільнота, а й московська інтелігенція, студентство. Одна з вистав

трупі — гольдфаденівський «Шмендрик» — користувався такою популярністю, що московських євреїв після цих гастролів стали називати не інакше як «шмендриками». Актори жартували, що п'єса назавжди увійшла до «залізного репертуару» єврейського театру. Наступного року трупа гастролює у Санкт-Петербурзі, де столична інтелігенція і російська преса доволі високо оцінили і репертуар, і майстерність акторів єврейського театру⁷. 1882 року трупа повернулася до Одеси. Пригадаймо тріумфальні гастролі в обох столицях українських акторів (1886–1887 рр.), після яких трупа набула почесного статусу «трупі корифеїв».

Слід зазначити, що в трупі ставилися тільки п'єси самого Гольдфадена. Всього його перу належить понад 40 п'єс на їдиш, і головна заслуга Гольдфадена-драматурга (як і Кропивницького) полягає у тому, що він першим створив повноцінний репертуар для єврейського театру в усій жанровій різноманітності: від історичної трагедії до соціально-побутової комедії. Драматургія Гольдфадена закріпила музично-драматичну спрямованість єврейського театру (сам драматург часто виступав також автором музики до своїх постановок). Ця спрямованість, безперечно, базується на багатій музично-пісенній культурі єврейського народу.

Діяльність Аврама Гольдфадена як організатора і керівника на тривалий час визначила характер розвитку національного театру, цей період вважається гольдфаденівською епохою. П'єси драматурга стали стрижнем репертуару єврейського театру та, у певному сенсі, еталоном для багатьох драматургів, що писали на їдиш.

Географія єврейського театру в цей період значно розширилася, охопивши, окрім майже всієї України та Бессарабії, також північно-західні області Росії та всю Польщу. Мандрівні трупи єврейських акторів приїздили без винятку у всі містечка. Театр мав надзвичайну популярність серед публіки, тісно контактував із нею та розумів її потреби. Драматургія на їдиш у свій оригінальний спосіб відбивала проблеми, що хвилювали єврейське суспільство. Безперечно, національний театр рідною мовою — як єврейський, так і український, — потужний інструмент самоідентифікації, що стверджує почуття національної гідності, закликає до боротьби проти приниження. А це зазвичай викликає різке невдоволення з боку влади.

У вересні 1883 року спеціальним урядовим указом проведення вистав на їдиш в Російській імперії було заборонено. Ця заборона виявилася одним з результатів посилення жорсткості дер-

жавної політики щодо єврейського населення. Фактично це означало заборону єврейського театру взагалі, що спричинило необхідність шукати можливості для продовження своєї діяльності поза межами Росії для значної частини єврейських акторів, антрепренерів та драматургів. Так трупа Аврама Гольдфадена знову опиняється в Румунії, а згодом переїздить до Америки⁸. Заборона фатально відбилася на стані єврейського (їдишистського) театру в Російській імперії. Натомість важливу роль у справі його збереження та розвитку продовжували відігравати Румунія та Галичина, особливо м. Лемберг (Львів).

Ганебна урядова заборона на єврейський театр близька за часом та подібна за змістом до Емського акту 1876 року, що заборонив створення українських труп. Подальший шлях національного театру в російській імперії, який був позбавлений можливості давати вистави й говорити рідною мовою, який потерпав від прискіпливого контролю цензури й повністю залежав від свавілля місцевої влади, — цей шлях єврейський та український театри пройшли пліч-о-пліч.

В епоху «театральної заборони» основу єврейського театрального життя у межах Російської імперії становили численні мандрівні трупи. Одним з перших справу Гольдфадена продовжує актор і антрепренер Абрам Фішзон. Це легендарна фігура на терені єврейського театру. Відомий бродерзінгер приєднався до трупи Гольдфадена ще 1878-го у Бухаресті. Після заборони 1883 року він очолює одну з найвідоміших, так званих німецько-єврейських, театральної труп у Російській імперії. Річ у тім, що єврейські трупи мали змогу отримати офіційний дозвіл на постановку спектаклів виключно за умови, що гратимуть німецькою⁹. Дружина Фішзона, відома єврейська актриса Хана Брагинська, згадувала, як нелегко було існувати єврейським трупам та добиватися дозволу буквально на кожному виставу.

«Приїздить трупа до якого-небудь містечка. Там грає мандрівний цирк. Фішзон домовляється з антрепренером цирку: наприкінці циркового виступу він покаже пантоміму „Суламіф” або „Чаклунку” — і отримує дозвіл місцевої поліції на виступ. Коли наприкінці програми починається виступ єврейської трупи, актори, переконавшись, що за ними не наглядає поліція, грають єврейською мовою. Якщо ж під час виступу вони дізнаються, що в цирку перебувають справник чи пристав, актори миттєво переходять на гру пантомімою»¹⁰.

Одного разу антрепренер Житомирський, один з численних керівників єврейських труп,

зібрав непогану трупу для поїздки до Одеси та Кишинева. Для отримання дозволу на проведення вистав треба було надати місцевому поліцмейстеру цензурований примірник п'єси, дозволеної Санкт-Петербурзьким департаментом поліції. У Житомирського такого примірника годі було й шукати. Проте, як людина досвідчена та винахідлива, він знайшов блискучий вихід зі складного становища: видобув десь «Урядовий Вісник», у якому друкувалися усі п'єси, що були дозволені до постановки. Звісно, єврейських п'єс там не було, та й бути не могло з огляду на заборону, але Житомирського це не зупинило. Антрепренер скористався назвами окремих німецьких п'єс, що не мали нічого спільного з тими єврейськими, що він збирався ставити. Наприклад, до назви «Ім Форціммер» («У передпокої») в афіші він додавав «або Герцелє Меюхес»; до назви «Дер Юнгер» («Молодий чоловік») додавав «або Мільйонер-жебрак» тощо. Оскільки поліцмейстер німецькою мовою не володів, він, довго не вагаючись, підписав дозвіл¹¹.

Закономірне питання — а чи варті були ці вистави таких зусиль і мудрувань? Бо дуже часто вони йшли у непристосованих, брудних приміщеннях, у цьому разі — в убогому кишинівському трактирі з гучною назвою «Зал Берлін». Про режисуру годі було й говорити, трупи — різнорідні, погано зіграні. Давалася взнаки також відсутність інформації, реклами — досить часто касові збори були мінімальними та не покривали гастрольних витрат. Та все ж у такий спосіб заборонений єврейський театр виживав у несприятливий час, так забезпечувалася тяглість та безперервність театрального процесу, що є надзвичайно важливою для мистецтва театру у сенсі постійного оновлення, підготовки молодих кадрів. Все вищесказане є справедливим також для театру українського. Так, під час гастролей трупи Житомирського в Одесі й Кишиневі дуже добре проявив себе молодий талановитий актор М. Вайсблат, що невдовзі став одним з провідних виконавців ролей героїчного та романтичного репертуару. Згодом Вайсблат переїхав до Америки, де посів видне місце як актор та антрепренер (працював він під псевдонімом М. Міхолеско). До України повертався лише з гастрольми¹².

Так талановитий актор єврейського провінціального театру з глибинки ставав зіркою світового масштабу. Цей процес чудово відобразив Шолом-Алейхем у романі «Мандрівні зорі». Подібним чином склалася доля у Клари Юнг — однієї з найталановитіших актрис-гастролерок, однаково популярної як в Україні та Росії, так і за кордоном.

Ще одна яскрава аналогія — дві великі актриси національних театрів Есфір (Естер-Рохл) Камінська і Марія Заньковецька.

Естер-Рохл Камінська — найяскравіша зірка старого єврейського театру. Її поважно й образно називали матір'ю всіх єврейських акторів. Її героїні — прості жінки, славу їй як актрисі принесли ролі класичного єврейського репертуару, зокрема у п'єсах Якова Гордіна. Талантові Камінської були притаманні великий темперамент і пристрасність¹³. Двічі видатна єврейська актриса з великим успіхом гастролювала на петербурзькому кону, виступала на сценах Європи й Америки.

Між цими видатними актрисами було багато спільного, зокрема кожна з них втілювала на сцені національний характер. Критики залюбки зіставляли виконання Камінською ролі Хасі-сиротини у однойменній п'єсі («Хасє ді Ісойме») Якова Гордіна та виконання Заньковецькою ролі Харитини в «Наймичці» Івана Карпенка-Карого. Як образ Харитини-Заньковецької втілює найкращі риси українського жіночого характеру, так і Хася-Камінська, насамперед, дочка свого народу — нещасна, стражденна, проте здатна зберегти свою доброту, чесність, працьовитість, почуття власної гідності.

Разом з тим і Камінська, і Заньковецька у своїй творчості гармонійно поєднували національне й загальнолюдське, показували локальні конфлікти у масштабі світової драматургії. Недарма ж їх обох сучасники порівнювали з Сарою Бернар і Елеонорою Дузе¹⁴.

В історії двох театрів — єврейського та українського — можна знайти ще багато спільних моментів, процесів, чинників.

З огляду на вищесказане, можна стверджувати, що розвиток українського і єврейського театру в Російській імперії відбувався багато в чому аналогічно. Хоч яким би неможливим це здавалося, в експозиції «Театральне мистецтво України» можна провести повноцінну екскурсію з історії виникнення та розвитку єврейського театру в Україні (висвітлюючи не реалії, а спільні для обох культур процеси). Основні пункти перетину:

– Вертепний (перший) зал — поява перших паростків театру у традиційному єврейському побуті: театралізовані релігійно-проповідницькі дійства — пурімшпілі, діяльність скоморохів-бадхенів¹⁵;

– Другий зал — драматургія стає однією з найважливіших форм втілення ідей Хаскалі — єврейського Просвітництва¹⁶. До написання п'єс долучаються найкращі з літераторів-просвітників

(маскалім) Израель Аксенфельд, Шломо Етінгер, класик єврейської літератури Менделе Мойхер Сфорим. Діяльність бродерзінгерів¹⁷;

– Зал корифеїв-драматургів — Аврам Гольдфаден і створення професійного єврейського театру¹⁸, заборона його діяльності, реалії побутування. Яків Гордін, реформатор єврейської драматургії¹⁹;

– Зал акторської майстерності корифеїв — Естер-Рохл Камінська, найяскравіша зірка та інші непересічні таланти старого єврейського театру (Рудольф Заславський²⁰, Григорій Вайсман²¹, Надія Нерославська²², Яків Ліберт²³); музично-драматична природа театру;

– Зал 1905 року — Чернівецька конференція з мови їдиш (1908)²⁴, піднесення значення їдишистської літератури та драматургії як актуального явища;

– Зал театру М. Садовського — реформа єврейського театру. Підвищення художнього та літературного рівня національної сцени²⁵ (письменники і режисери Марк Арнштейн, Перець Гіршбейн, драматург Іцхак Лейбуш Перець);

– Зал мандрівних труп — діяльність на території України численних єврейських антреприз (близько 40) з кількістю артистів та хористів понад 600 осіб²⁶. Трупа Сем. Адлера.

Насамкінець — про розбіжність. Багато рядків було присвячено спільним моментам в історії єврейського та українського театру. А ось головне, що їх відокремлює — це те, що український театр, переживши скрутні часи, зберіг свою мову; грав, грає і гратиме українською. Єврейському (їдишистському) театрові це не вдалося. Він втратив свою мову, «маме лошн» (материнська мова) і пішов у небуття. Сьогодні повноцінне відродження єврейського театру, на жаль, не видається можливим.

¹ Етінгер Шломо / Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 10, колонка 746–748. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15129> — заглавие с экрана.

² Театр на идиш в Восточной Европе (1830-е–70-е гг.) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 8, колонка 785–856. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

³ Начало еврейского профессионального театра (1876–83) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — Там само. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

⁴ Там само.

⁵ Файль И. Жизнь еврейского актёра / И. Файль. — М. : ВТО, 1938. — С. 71.

⁶ Начало еврейского профессионального театра (1876–83) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 8, колонка 785–856. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

⁷ Там само.

⁸ Підопригора О. Єврейський театр / Нариси з історії та культури євреїв України / О. Підопригора. — К. : Дух і літера, 2008. — С. 401.

⁹ Годы «театрального запрета» в Российской империи (1883–1905) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 8, колонка 785–856. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

¹⁰ Файль И. Жизнь еврейского актёра / И. Файль. — М. : ВТО, 1938. — С. 64.

¹¹ Там само. — С. 26.

¹² Там само. — С. 27.

¹³ Мелешкина И. Еврейский театр в дореволюционной России. Страницы истории. / Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті : Зб. наук. праць. — К. : Інститут юдаїки, 2002. — С. 130.

¹⁴ Биневич Е. Авраам и Эстер Каминские / Страницы истории еврейского театра в Галиции : Сб. статей. — Львовский ЕБФ «Хесед-Арье». — Л., 2002. — С. 15, 17–18.

¹⁵ Пуримшпил (16–20 вв.), Элементы театрального искусства у евреев (от древних времен до середины 18 в.) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 8, колонка 785–856. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

¹⁶ Театр на идиш в Восточной Европе (1830-е–70-е гг.) / Театр. История еврейского театра. Электронная еврейская энциклопедия. — Там само. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15425> — заглавие с экрана.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Файль И. Жизнь еврейского актёра / И. Файль. — М. : ВТО, 1938. — С. 63.

¹⁹ Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950 / Моисей Лоев. — К. : Дух і літера, 2003. — С. 204–205.

²⁰ Файль И. Жизнь еврейского актёра / И. Файль. — М. : ВТО, 1938. — С. 77.

²¹ Там само. — С. 77–78.

²² Там само. — С. 80.

²³ Лоев М. Украденная муза... — К. : Дух і літера, 2003. — с. 201–202.

²⁴ Черновицкая конференция по языку идиш / Электронная еврейская энциклопедия. — КЕЭ. — Т. 9, колонка 1172. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/14673> — заглавие с экрана.

²⁵ Файль И. Жизнь еврейского актёра / И. Файль. — М. : ВТО, 1938. — С. 67–69.

²⁶ Там само. — С. 65.

«МАЗЕПА» — МАЛОВІДОМА П'ЕСА І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

У статті вперше зроблена спроба театрознавчого аналізу драматичного твору І. Тобілевича «Мазепа», який до наших часів залишався невідомим не лише широким масам читачів і глядачів, а й фахівцям.

Ключові слова: *маловідома п'еса, композиційна побудова, сюжет, жанр, сценічна інтерпретація, труппа корифеїв українського театру.*

В статье впервые осуществлена попытка театроведческого анализа драматического произведения И. Тобилевича «Мазепа», которое до нашего времени оставалось малоизвестным не только широкому кругу читателей и зрителей, но и специалистам.

Ключевые слова: *малоизвестная пьеса, композиционное построение, сюжет, жанр, сценическая интерпретация, труппа корифеев украинского театра.*

This article attempts for the first time to conduct a theatre science analysis of the dramatic work «Mazepa» by I. Tobilevych, which up to our times has remained unknown not only to the masses of readers and viewers, but also to the professionals.

Keywords: *a little-known play, composite construction, plot, genre, theatrical interpretation, the troupe of Ukrainian theater luminaries.*

Наприкінці ХІХ і на початку ХХ століття серед сузір'я літературних талантів України зростає блискуча плеяда драматургів — М. Кропивницький, М. Старицький, І. Франко та І. Тобілевич. Останній, поєднуючи в собі талант актора, режисера, драматурга і громадського діяча, відіграв велику роль у боротьбі за народність, реалізм та ідейність української літератури і театру. Драматичні твори І. Тобілевича потужніше, ніж п'єси інших авторів названої епохи, ставали енциклопедією народного життя, висвітлювали глибоко і талановито сутність умов людського буття не лише пореформеного українського села, а й історико-героїчні діяння українського народу давно минулих часів, де новаторство драматурга виявлялося з найбільшою силою.

В особі І. Тобілевича українська культура надбала художника, який добре умів грати на струнах душі людської протягом усього свого твору і спроможний був тримати її під впливом творчого таланту аж до фіналу. Більшість його драм і комедій — «Безталанна», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Суєта», «Сто тисяч» та інші, ставлячи ту чи іншу соціально-психологічну проблему, так

само, як і ті, що воскрешають перед громадськістю минуле українського народу — «Бондарівна», «Паливода ХVІІІ століття», «Гандзя» і «Сава Чалий», — стають вічними, бо зачіпають людські серця і колись, і сьогодні, і хвилюватимуть у майбутньому.

Один з перших дослідників творчого здобутку І. Тобілевича академік С. Єфремов писав: «Кількома штрихами, однією чи двома рисами він уміє виразно зазначити той фон і вже відповідно до нього розгортає дію — здебільшого жваво, цікаво, колоритно й консенквентно. Можна іноді не згоджуватись з тим, як рішає питання автор, але ви раз у раз будете з цікавістю його слухати»¹. І далі продовжував: «... бо він був самим собою, і навіть торкаючись часом старих тем, він давав щось своє, карпенківське, — пив, як французи кажуть, з власної чарки»².

Ще у 1931 році драматург і театрознавець Я. Мамонтов у своїй праці «Драматургія І. Тобілевича», перелічуючи його оригінальні п'єси, зауважував: «С. В. Тобілевич і дехто із сучасників його (Тобілевича. — П. К.) говорили мені про п'єсу «Мазепа», що її І. Тобілевич випустив на теа-

тральний ринок за псевдонімом “Тугай”. Але мені не пощасливило добути цю п’єсу, а той факт, що її випущено за новим псевдонімом і не заведено ні до репертуару (тут автор помиляється, бо п’єса «Мазепа» перебувала упродовж шести років у чинному репертуарі трупи Саксаганського і Карпенка-Карого. — П. К.), ні до авторського видання творів, говорить не на її користь»³.

Історико-романтична драма «Мазепа» сьогодні дійшла до читача завдяки старанній праці упорядника Світлани Бронзи, яка у 2012 р. підготувала ґрунтовну працю «Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», де вміщено 200 листів драматурга до різних осіб, а також опубліковано дві п’єси: маловідому — «Гандзя» і зовсім невідому «Мазепа»⁴.

У давні часи життя і творчості І. Тобілевич, піклуючись про збагачення рамок репертуару своєї, з братом П. Саксаганським, трупи, разом з п’єсами, що відтворювали тогочасне суспільне життя і збуджували громадський інтерес, змушені були для заробітку ставити і малохудожні твори, такі, як «Нещасне кохання» Л. Манька, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Червоні черевики» В. Захарченка та інші. І хоч трупа Саксаганського та Карпенка-Карого й чинила опір включенню до репертуару творів низької ідейно-художньої якості, але глядач постійно вимагав нових вистав. Таким чином до репертуару у 1896 р. було залучено драму К. Мирославського-Винникова «Мазепа».

Драматургія «Мазепа», як і раніше названих творів, була заробітчанською і засновувалась на грубих ефектах — отруєння, божевілля і деяких інших видах добровільної і насильницької смерті. А «комедії не обходились без пияцтва, бійки, неадекватного варнякання. І комедії, і драми обов’язково були з піснями і танцями, де треба і де не треба, та й після вистави актори виступали з піснями і танцями, розважаючи глядачів»⁵.

К. Мирославський-Винников — антрепренер, актор, режисер і драматург, досить активно пропагував свої п’єси, серед яких популярною була «Веселі полтавці». Вона мала пошлий зміст, вбогу і примітивну мову та веселі пригоди персонажів безсмертної «Наталки Полтавки» І. Котляревського; Возний тут намагався одружитися з матір’ю Наталки — Терпелихою, а Микола, побратим Петра, під фінал одружувався з сільською дівчиною. П’єса закінчувалася хором «Гоп, мої гречаники». Дивно, що на Одеському виданні п’єси зазначено «дозволено цензурою 16 октября 1892 г.».

У драмі «Мазепа» Мирославського-Винникова для більшої важливості зауважувалося, що

вона є інсценізацією поеми «Полтава» О. Пушкіна. У своїй праці «Двадцять п’ять років українського театру» Л. Старицька-Черняхівська пише: «Була собі така п’єса “Мазепа” — историческая картина в 6 действиях, текст от части заимствован из поэмы Пушкина “Полтавский бой” (sic), сочинение артиста К. П. Мирославского-Винникова”. Заголовок свідчить про освіченість автора. Дарма, що автор сумирно зазначає: “Текст от части позаимствован из поэмы Пушкина”, але відомо, що в поемі Пушкіна Мазепу змальовано “злодеєм, Іудою, бежавшим в страхе”. Хто бачив Мазепу на сцені у виконанні кращих труп, той бачив, що Мазепу не було виставлено ні злодієм, ні Іудою в страхе... Так пробивалися струмочки думки й життя у нещасний український театр»⁶.

Прем’єра п’єси К. Мирославського-Винникова «Мазепа» відбулася у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого 19 квітня 1896 р. у Миколаєві. Всього вона була виставлена ще три рази: 7 травня в Одесі (відгук на виставу помістив «Новоросійський телеграф» за 8 травня № 6786; на жаль, одеську рецензію розшукати не вдалося. — П. К.); 10 червня показана вистава у Житомирі; 10 серпня — в Катеринославі.

До певної міри може пробудити уяву про цю виставу відгук Київського рецензента М. Порядинського, який зауважує, що у теперішньому вигляді п’єса «Мазепа» дещо грішить і проти художньої, і проти історичної правди, «опріч цього, в п’єсі відсутній послідовний розвиток дії, на якій би міг зосередити увагу глядач»⁷.

Далі рецензент більше зупиняється на оцінці виконавців головних ролей, які рятували виставу. Так, М. Садовський у ролі Мазепа був беззаперечно хорошим, хоча у сцені любовного освідчення Марії героєві «не вистачало переконливості, глядач не бачив душевної боротьби, викликані обставинами, — зіткнення різних почуттів і пристрастей, які ведуть до драматичного кінця»⁸.

Інші виконавці ролей оцінюються незадовільно: навіть М. Заньковецька у ролі Марії, виявляючи абстрактну емоційність, була дуже блідою. «Мабуть, ця роль була зовсім не в її амплуа. Вона часто впадала то в надлишковий драматизм, то в нудотну солодкавість»⁹.

Найбільше невдоволення рецензент виявив до гри І. Карпенка-Карого у ролі Кочубея, між іншим, з матеріалу рецензії видно, що цей персонаж було виведено цілком у позитивному значенні і в протиставленні Мазепі. Тому до виконавця цієї ролі пред’являлись особливі вимоги, а самій ролі надавалося особливе значення. Проте, як ствер-

джує рецензент, у актора не вистачало для ролі голосових засобів, багато фраз пропадали взагалі. «Сцена Кочубея у тюрмі йому зовсім не вдалася. Тут слід було виділити, з одного боку, християнське почуття, що вимагало прощення ворогам, а з другого — почуття помсти, що викликало у ньому внутрішню боротьбу в очікуванні страти»¹⁰. У виконанні не відчувалося внутрішнього протесту до нахабства ворога, який відняв у персонажа найкращі скарби і все ще не бажає залишити його у спокої навіть в останні години життя: «У Карпенка нічого цього не було видно»¹¹.

З рецензії стає зрозуміло, що п'єса «Мазепа» трималася у репертуарі недовго, бо її примітивне вирішення і текст не давали можливості навіть таким першорядним талантам, як М. Заньковецька та І. Карпенко-Карий, розкрити і збагатити характеристики історичних постатей вистави.

Думаємо, що І. Карпенко-Карий усвідомлював невідповідність сюжету п'єси К. Мирославського-Винникова історичній правді. Тому паралельно відтворює свою версію загадкового Гетьмана, створивши романтично-реалістичну драму і, як уже говорилося, під псевдонімом «Тугай». Слід зауважити, що висвітлення діяльності Мазепи як дореволюційною, так і радянською наукою не можна вважати достатньо повним і об'єктивним. Влучно стверджує літературознавець С. Гальченко: «Проголошена церквою анафема діяла з однаковою силою і на тих, хто таврував його, як “зрадника” Петра І, і на тих, хто бачив у спілці з Карлом XII лише позитивні сторони. Переважна більшість істориків не змогла уникнути тенденційності в оцінці цієї складної і суперечливої особистості, а дехто переходив на звичайну лайку»¹².

Сильна, овіяна романтикою постать Гетьмана Мазепи неодноразово притягувала як світових, так і українських діячів мистецтва. Окрім поеми О. Пушкіна, читачеві відомі творчі фантазії на цю тему Вольтера, Гюго, Байрона, Рилеєва, Чайковського, Сокальського, Лепкого, Сосюри і багатьох інших. Романтичний герой для українського театру був і залишається тепер мрією. Але слід пам'ятати, що звернення до історичної проблематики, навіть і використання слів «козак», «гетьман», «Україна» тощо, царська цензура забороняла. Тому однією з найвиразніших особливостей драми «Мазепа» Тугая (І. Тобілевича) є органічне і сміливе перенесення уваги на особисто-інтимні риси характерів героїв на тлі жорстокої суспільно-політичної боротьби того історичного часу.

Сьогодні може виникнути питання: чому І. Тобілевич не вдався до висвітлення суспіль-

но-політичних обставин у темі взаємостосунків Мазепи і Петра І? Чому автор послав до театру п'єсу під псевдонімом «Тугай»? Відповідь на перше питання буде однозначною, хоч і вірний син свого народу, І. Тобілевич не міг ще тоді показати загарбницькі наміри Петра І — знищити українців як націю, знищити українську мову та народну пісню, перетворити українців на росіян, або хоч на малоросів, вкрати тисячолітню українську культуру, сплюндрувати славу України. Тому і висвітлив автор постать Мазепи в площині особистих стосунків з коханою, дружиною, друзями й ворогами. У відповідь на друге питання слід пояснити, що за І. Карпенком-Карим вже давно тягнувся шлейф неблагодійності: у кожному місті чи містечку за ним велося стеження. Наприклад, після закінчення гастролей у Житомирі І. Тобілевич виїжджає до Києва, а начальник Волинського жандармського управління сповіщає у департамент поліції про від'їзд І. Карпенка-Карого. І так фактично після гастролей у кожному місті посилювалася депеша до департаменту поліції — куди переїхав І. Карпенко-Карий.

І хоч І. Тобілевич в епіграфі до «Мазепи» написав, що «деякі тексти з поеми О. С. Пушкіна “Полтавський бій”», але прекрасно розумів, що йти шляхом наслідування Пушкіна — дорога безперспективна (та й нащадки не сприймуть). Дружина драматурга Софія Тобілевич у спогадах відтворює факти народження авторського задуму: «Не пам'ятаю вже, як мала розгортатись дія у цій п'єсі. Знаю тільки, що І. Карпенко-Карий мав почати свій сюжет з того моменту, коли шведи потерпіли поразку, і Мазепа, їхній спільник, мусив тікати з України разом із своїм вірним слугою Орликом»¹³. Але цей первинний сюжет здався авторові малоперспективним і недійвовим. Тому, добиваючись сценічності, драматургові «хотілося показати <...> долю підступного честолюбця (Пам'ятаймо: книжка С. Тобілевич виходила в 1957 році. — П. К.), який не спинився ні перед злочинним вбивством батька своєї коханки Марії, ні перед зрадою народові»¹⁴. Отже драматург у ті часи начебто змушений був іти у руслі загальнополітичної оцінки постаті Мазепи російським царатом, але, уникаючи тенденційності, він по-своєму створив образ Гетьмана. Навіть при тому, що 12 листопада 1809 року у Глухові після молебню, на якому був присутній Петро І і проголошено Мазепі анафему та вічне таврування зрадником. Перед мислячими людьми завжди поставало питання: для кого? Адже відомо, що перед українським військом Гетьман виголосив щойно свою історичну промову: «Браття! Настав

наш час. Покористуємося сею нагодою — віддячимо москалям за їх насильство над нами, за всі нелюдські муки і неправду, що вчинено нам! Ось коли прийшов час скинути ненависне ярмо і нашу Україну зробити вільною стороною, ні від кого не залежною!»¹⁵.

Як уже сказано, за І. Тобілевичем роками тягнувся жандармський вирок політично неблагонадійного, через що його намір подати об'єктивну картину мазепинської доби з позиції історичної правди не можна вважати вдалим. За політичних обставин драматург не наважився розкрити мотиви розриву гетьмана з російським царем і показати його справжнім борцем за суверенну Україну. І, для того щоб замаскуватися від пильного ока цензури, Тобілевич на першій сторінці твору зафіксував: «Деякі тексти з поеми О. С. Пушкіна "Полтавський бій"». Але насправді п'єси Тобілевича не має нічого спільного з поемою О. Пушкіна. Про це навіть стверджувала С. Тобілевич у листі до «Общества русских драматических писателей и оперных композиторов» від 16 листопада 1908 року: «... Я вполне согласна с Вами, что следует включить в список сочинений моего мужа др(аму) "Мазепа" 6 д., так как я свидетельствую, что пьеса эта написана им. Вся техническая постройка и стилистическая отделка принадлежат перу покойного. Сюжет был заимствован первоначально, а потом от него не осталось и следа, но это побудило мужа подписаться никому не известным именем Тугая. Я полагаю, что разоблачение псевдонима пусть будет известно только Вам, а на афишах перед публикой пусть останется псевдоним Тугай»¹⁶.

Відчуваючи певне невдоволення від вистави «Мазепа» К. Мирославського-Винникова, Тобілевич хотів донести до публіки правдиву суть діянь Гетьмана. Тому своїй дружині з ентузіазмом заявляв: «Візьмусь я за Мазепу <...> Вирішив написати щось цікаве для сцени»¹⁷. Він засів за вивчення багатьох історичних праць часів гетьманства Мазепи і зрозумів, що не хоче йти за Пушкіним, адже сам автор «Полтавського бою» в оцінці петровських подій пройшов через певний еволюційний розвиток: змолоду перебував в атмосфері піднесення та обожнювання Петра І і всієї його епохи. Саме це виявилось і в поемі «Полтавський бій», де цар поза колом особистих стосунків — «он свыше вдохновенный», і під час битви під Полтавою, де він вчинив для Росії грандіозний народний подвиг у цій битві, що стала тріумфом і доленосною подією для Петра І. Та тільки після того, як О. Пушкін почав вивчати глибше іс-

торичну епоху свого недавнього кумира, поетові відкрилася справжня природа самодержавства Петра І. «Полтавський бій» написаний у 1828 році, а «Мідний вершник» — у 1833 р., де через особу Петра І поет викриває антинародність самодержавної царської влади. Автор уже усвідомлює, якою дорогою ціною було куплено величавий вигляд петербурзької столиці, де владарював деспот і «горделивый истукан». Що мав робити драматург? Йти за Пушкіним не доводилося. Потрібно було відшукати свій, карпенківський, шлях, замаскований під псевдонімну оцінку Тугая.

На час написання п'єси драматург вже досконали володів фактичним матеріалом. Відомо було, що сім'я Кочубеїв ворогувала з Мазепою (об'єкт ворогування — сватання літнього Гетьмана до доньки Кочубеїв — своєї хрещениці Мотрі). Кочубеї відправляють Петрові І таємне донесення, у якому попереджають царя, що Мазепа готує проти нього заколот. Але Петро І переконаний у безгрішності Мазепи і відкидає ці звинувачення. За цей факт Гетьман жорстоко покарав Кочубея і його спільника, полтавського полковника Іскру. Їм стягли голови на площі у м. Білій Церкві при великому зібранні народу.

Отже за матеріал для написання п'єси І. Тобілевич взяв історичні події й певну пушкінську першооснову, хоч з великим сумнівом щодо неї. «Мазепа» І. Тобілевича при першому знайомстві видається нібито зрозумілою за формою і глибиною змісту, хоч насправді через свою багатопластову тематику стає твором поліфонічним, у якому навіть ще не все висловлено. Історія Кочубея та його доносу на Мазепу є важливою темою, але не єдиною у п'єсі. У ній виразно проявляються такі підтеми, як ображені почуття батьків, сувора, страшна людська ворожнеча й зло; сильні людські почуття у світі жорстокості, підступності й ворожнечі; світла тема любові і прагнення до щастя.

Ідейним звучанням твору є відтворення того, як завойовництво — сила російських загарбників — знищує сімейно-любовний устрій поневолених людей.

Драматичність обраного сюжету допомогла вибудовуванню гострого конфлікту і своєрідної форми п'єси. Історичні картини, де конкретна інформативність поєднується зі специфічними театральними ефектами, надають сценам атмосфери епічності. Монологи відчаю і спогади Мазепи та Марії переплетені з епізодами: Марія та Мазепа, Кочубей і Орлик, Марія і матір. Ліричні відступи героїв, їхні внутрішні монологи надають дії ще гострішої і захоплюючої сценічності.

У творчому доробкові І. Тобілевича налічували п'ять історичних п'єс. Тепер сміливо можемо додати шосту — «Мазепа». Але коли подивитися на всю спадщину драматурга, то у жанрово-стильових реалістичних ознаках п'єс можемо виділити два виразних напрями: психологічний і романтичний, які, зрештою, перепліталися від початку творчості — скажімо, «Бурлака» і «Бондарівна», і до завершення — «Понад Дніпром» і «Мазепа». Цікаво, що майже всі, за винятком «Сави Чалого» (трагедія), потрапляють у жанрове визначення «історико-романтична драма» з приналежністю до «мелодрами». Адже всі вони («Мазепа» не виключення) характеризуються гостротою сюжетної ситуації, виразною фабульною динамікою, гіперболізованим зображенням людських пристрастей, відвертою морально-дидактичною тенденцією, яскравою запрограмованістю персонажів з максимальною виразністю добра і зла.

У «Мазепі» автор виразно виокремлює ще й лірико-психологічні риси персонажів, що постають на історико-драматичному матеріалі. Так, спостерігаємо у п'єсі сцени сварки, допитів, страсти, смерті, божевілля, і поруч — поетичні лірично-любівні признання Мазепи і Марії. Своїм тональним звучанням «Мазепа» мало чим відрізняється від характерних ознак драматичної спадщини І. Тобілевича, де є спроба у кожній п'єсі дати своє пояснення причин особистих невдач дійових осіб, що залежать переважно від соціально-економічних структур суспільства. І хоч ці спроби не завжди дають прийнятні для кожного читача чи глядача пояснення, проте вони створюють підґрунтя для осмислення та визначення причин драматично-психологічних переживань героїв п'єс. Тому, хоч як би зазначав жанр своїх творів драматург: «Бурлака», «Безталанна» — драма, «Мартин Боруля», «Житейське море» — комедія, «Понад Дніпром» — драматичні картини, «Сава Чалий» — трагедія, «Мазепа» — історичні картини, — але у кожному з цих творів простежується виразна ідейно-емоційна позиція автора і щодо колоритних подій, і щодо характерів персонажів. У випадкові з «Мазепою» відчуваємо певний осуд як Мазепи, так і Кочубея, і розуміємо авторське співчуття молодим — Мотрі й її нареченому Василеві, який не зумів завоювати кохання юної Кочубеївни. У реалістичній п'єсі «Мазепа» стержневою стає романтична, дещо лірико-психологічна лінія нещасливого кохання Мазепи і Мотрі в умовах вагомих історичних подій, а не в обставинах любовного трикутника, хоч третя постать у п'єсі є відчутно присутньою.

У протизвагу офіційним тодішнім історикам І. Тобілевич, як митець, у п'єсі делікатно обходить обставини історичних подій, пов'язаних з Петром І, його діянь як полководця, героя і рятівника Росії, що творить історію Російської імперії. Адже автор розумів сувору правду і ту «неоплатну» ціну, яку було заплачено за всі ці імперські перетворення (особливо внесок українців у величний вигляд петровської столиці) і за всі ці жорстокі й своєрідні закони, «записані батогом». Залишився за межами сценічної дії й крах шведського короля Карла XII. Звичайно, 20-літнє гетьманування Мазепи, його вагомий внесок у розбудову державності України для І. Тобілевича були не байдужими, тому і виніс драматург його прізвище у назву п'єси — «Мазепа», у якій особиста доля гетьмана вирішувалась на тлі подій Полтавської битви. При тому, що інші учасники цієї епохальної для України події залишилися мало помітними і не введені у драматичний конфлікт п'єси. Про них лиш інколи згадується. Так, у першій дії Мазепа у розмові з Кочубеєм заявляє: «...Коли ж байдужі всі до школи, а я скажу, таких і не люблю, рубаться добре вміє, а все погано, як вийде на полковника, то й підписать себе не тямить. Я вчусь од нашого царя Петра. Ви знаєте, як він учених любить?!». Оце і вся авторська увага до постаті російського царя. Є у п'єсі і висловлювання стосовно шведського короля. У третій дії під час наради гетьмана з представниками старшин Мазепа заявляє: «Нам треба Карлу королю допомогти, і він pomoже потім нам...».

Окрім історичних постатей, активізує дію п'єсі третя сила — гроші. Хоч вони не відіграють ролі особистого збагачення персонажів. Вони потрібні для влаштування загальнодержавних справ, для підкупів союзників. Ось розмова Мазепи й Орлика:

«Мазепа:» А Кримський хан?

Орлик:» Коли почнеться літо, з Ордою він, як туча, набіжить.

Мазепа:» А султан Турецький?

Орлик:» А той вагається ще поки! Послати йому треба бочонок-два червінців, і, певно, він на все згодиться.

Мазепа:» Послать! Ви чуєте, панове, яка за нами сила, а золота чимало є у Кочубея і Палія...»

Отже, враховуючи обставини, що Мазепа у Росії був проголошений зрадником і цар наказав духовенству його проклясти та всякими способами ганьбити його ім'я, Тобілевич не міг висвітлити позитивний характер гетьмана, через що події п'єси переносять в атмосферу родинно-сімейних

колізій. Фактично історико-романтичні події забарвлюються мелодраматичними ознаками, хоч головний герой, як у мелодрамі, зазнає поразки, але добро у п'єсі не торжествує.

П'єса І. Тобілевича починається нібито як сімейна драма, а завершується широким розмахом народної трагедії. У такому сюжетному розвитку нелегко було вибудувати чіткий конфлікт. Драматург основний конфлікт вичерпує вже у п'ятій дії, зі стратою Кочубея та Іскри. Об'єктом боротьби є донька генерального судді Марія (Мотря). Русійська сила конфлікту — помста. Кочубей помщається Мазепі, Мазепа — Кочубеєві, а в тій непримиренній боротьбі жертвою стає Марія. На допиті генеральний суддя відповідає Орликові: «Чого від мене хочеш? Хіба я не сказав, що Гетьман хотів згубити мене із-за помсти? Себе признав я винуватим!» Визрівання конфлікту, що єднає драматичну дію, драматург зрощує на виразній архітектоніці п'єси («історичних картин у шести діях»: картина перша — «Лукавий гетьман»; картина друга — «Донос царю»; картина третя — «Запорожець Палій»; картина четверта — «Замисли Мазепи»; картина п'ята — «Страта Кочубея»; картина шоста — «Полтавський бій»). Якщо зорієнтуватись на авторове визначення картин, то окремі з них, на наш погляд, скажімо, «Запорожець Палій», мають епізодичний характер і «випадають» із основної конфліктної боротьби.

Отже, спробуємо вибудувати дієвий аналіз твору за головними подіями й відповідно простежити розвиток конфлікту. Картина перша. Дія відбувається у домі Кочубеїв. Йде приготування до зустрічі гостей, має прибути сам Гетьман Мазепа, він кум Кочубеїв і хрещений батько їхньої доньки Марії. Експозиція драми досить колоритна і насичена цілою низкою подій, котрі згодом — яка більше, яка менше — матимуть у драмі розвиток: повертається з Січі козак Василь, наречений Марії; Марія зізнається козакові, що кохає гетьмана Мазепу; зрада Марії; прибуття Гетьмана і прийом на його честь; любовне освідчення Гетьмана і Марії; Мазепа просить у Кочубеїв благословення на одруження з Марією; незгода батьків Марії на її шлюб з Мазепою, причини — «батьків завіти, народний звичай, совість, віра не дозволить шлюб такий» і «не може шлюб такий благословити свята церква» (Мазепа хрещений батько Марії); зізнання Марії у коханні до Гетьмана і прийняття нею рішення: з «ним готова жить і вмерти»; розрив стосунків Кочубеїв з Мазепою — «однині дружбу і кумівство з тобою я навіки розриваю і зараз же прошу тебе покинуть мою хату і більше

вже не заглядать ніколи в неї». Важко знайти ще подібний драматичний твір, щоб у експозиції було вісім важливих подій, але найголовнішою є остання — розлад між Кочубеями і Мазепою. Вона і становить зав'язку п'єси — розрив кумівства. Драматург випукло і яскраво показав конфлікт між Мазепою і Кочубеєм, чим відразу відтворив напружену зав'язку драми. Конфлікт визначено.

Цікаво, що у тій самій картині автор намічає подальший розвиток подій. Мазепа зі злості відповідає Кочубеєві: «Гляди, щоб ти не каюся за твій прийом і за усі твої слова, якими ти мене вітав сьогодні. Прощай, суддя мій Генеральний».

Друга дія знову відбувається у будинку Кочубеїв, причому відразу розпочинається із важливої події — зникнення Марії. Батьки і челядь шукають доньку. У Кочубея виникає підозра, що доньку викрали прислужники Мазепи. Яким чином провчити гетьмана, як покарати? Дія за наміченим конфліктом розвивається з наростанням. Спосіб знайдено: Кочубей має інформацію, що гетьман надумав зрадити цареві Петрові І і стати на бік шведського короля Карла XII. Для виходу із ситуації «цареві службу вірною докажем і разом з тим за честь сім'ї, потоптану лукаво, одплатимо Мазепі! О, всім життям готов я заплатити, аби побачить на пласі єхидну голову Мазепи. Тобі ж, мій сину, я поручу везти Великому Цареві лист». Цареві складено донос, і відвезе його колишній наречений Марії козак Василь. Основна подія другої дії логічно вкладається в назву «Сімейний донос».

Третю дію драматург розгортає у палаці Мазепи. Сцена лірично-любовних стосунків Мазепи і Марії. Марія щиро кохає Мазепу, заради нього залишила дім і забула батька та матір. Але Мазепі не дають спокою сімейні ситуації (як прореагує Марія на звістку про арешт батька?), а також державні справи. Для налаштування стосунків взаємодопомоги кримських і турецьких правителів потрібні кошти. Для цього слід «потрясти» співвітчизників, зокрема фастівського полковника Палія, який своїми вчинками на Правобережжі дещо принижує авторитет Мазепи. Палія усувають від влади. Подія — ув'язнення Палія та конфіскація усіх його статків. У розвиток сімейних стосунків втручаються службово-політичні ситуації, що переходять у четверту дію. Хвилювання і внутрішні суперечності турбують головного героя. Мазепі не дають спокою думки про те, що станеться з Марією, коли вона дізнається про смерть батька, адже смертельний вирок йому підписав саме гетьман — тією самою рукою, якою гнучкий стан Марії обнімав. Марія відчуває відчуження Мазе-

пи і прозріває у своїй любові та шані до батьків: «Тату! Мамо! Я вас бачу, очима бачу... Ви плачете обоє? Не плачте, мої любі. Після цієї ночі я зрозуміла, як я вас люблю, я утечу до вас і буду з вами, тільки прийміть мене, не проклинайте!» Наче уві сні з'являється матір і сповіщає про смертельну небезпеку, що нависла над батьком. Завершується четверта дія — Марія вирішує врятувати батька: «До Гетьмана, до Гетьмана мерщій, матусю! Йому я в ноги упаду, я утоплю його в своїх сльозах, я розтоплю його холодне серце! Молить, просить, клясти його буду, і він помилує, він не посміє кров батькову пролити, коли дочку коха». Четверта дія дає напружене емоційне забарвлення центральній дії і веде підготовку найголовнішої події твору. Її умовно можна зазначити, як «Лукавий задум Мазепа».

П'ята дія відбувається в темниці. Передсмертна година і смерть Кочубея. Драматург у вирішенні сцени страти Кочубея використовує давній прийом позакулісного відтворення замість натурального зображення страти персонажа. До речі, такий прийом у цій п'єсі, через колосальне нагромадження подій, автор використовує часто, для прикладу — втеча чи викрадення Марії, арешт Кочубея, страта Кочубея, сцени бою та ін. Ці важливі події всі відбуваються поза сценою. Тіло батька Марія бачить крізь вікно в'язниці: «Кров, кров таткова у мене на руках! Душогубка! Убила батька! Тату, тату мій коханий, прости мене (умліває)». Відтворена сцена стає найголовнішою подією п'єси і становить її кульмінацію, призводячи до сумної розв'язки у шостій дії, де впливає сутність діянь кожного із персонажів, як наслідок їхньої конфліктної боротьби. Тут ми одноставно з автором називаємо подію «Смерть Кочубея».

Постріли (знову ж таки за кулісами), бухкання барабанів, обгорілий ліс, наполовину обгорілий будинок Кочубеїв. На тлі цих сумних і драматичних обставин бродить у лахмітті божевільна Марія: «Ось він, Гетьман! Чого тобі від мене треба? Пріч! Не бери мене за руку! Не пригортай мене! Не цілуй! Пусти! <...> Чого ти ластишся до мене? Душогуб! Ти батька вбив, і мене знов хочеш заманути у сільце. Ні, не піймаєш, бо я літати умію... не піймаєш, я в річку заховаюся на саме дно... Пріч! Не піймаєш... не піймаєш» (*Пишла, махаючи руками, мов крилами*)». Спаливши батьківський будинок, Марія топиться у річці. Її мертво виносить з води Василь Незбінко. Поєдинок Мазепа і Василя, Орлик стріляє у Незбієнка, який мертвим опускається над тілом Марії. Мазепа, підсумовуючи боротьбу зі своїми противниками і

з самим собою, проголошує слова каяття: «Я керував своїм народом, сьогодні остаюсь один, між ворогів, усім чужий, склоняю голову сиву перед могучим правом рока і тікаю! Гетьман Іван Мазепа — тікає з України, шукаючи помочі султана... О! Небеса! Я прогнівив вас вкрай, проливши кров невинну Кочубея! <...> Прощай, Маріє! Прости, не смерти — щастя я хотів тобі». Фінальна, шоста картина насичена, як і перша, великою кількістю подій, але вони вже не пов'язані з перспективою розвитку конфлікту, а лише констатують долі кожного персонажа. Фінальні події розв'язки драми завершують не лише боротьбу більшості з головних дійових осіб, а й їхній життєвий шлях, і тут запрошується назва останньої події — «Розплата». Цікаво, що автор, йдучи за життєвим матеріалом, також не дуже хотів розлучатися з усіма персонажами. Ось остання фраза Мазепа: «О, вперед, мій Орлику! З безчестям ми тікаєм і з славою повернемось сюди». Власне, це майже підсумок прожитих до розв'язки літ, визнання поразки, але не втрата надій. Правда, жити гетьманові на чужині залишались лічені місяці, адже у тому ж 1709 р. він помер. Розрахунки Мазепа на повернення зі славою не здійснилися. Підтримки від турецького султана не було, співвітчизники також відвернулися від нього. Тому І. Тобілевич і відмовився від свого першого задуму — відтворити останні місяці й дні життя славетного гетьмана у драматичній формі. Матеріал завершальних місяців життя Мазепа більше годився для інших літературних видів, скажімо, повісті чи поеми. Але це не входило у творчі плани І. Тобілевича.

Виходячи із сюжетної побудови п'єси, а також із приналежності персонажів до конфліктної боротьби дійові особи розподіляються на головних — Мазепа, Мотря, Кочубей, Василь і на епізодичних: Орлик — писар, наблизений Мазепа, Іскра — одностайний Кочубея, полковник Палій та інші. Значна частина персонажів є історичними постатями, хоч автор нам подає їх менше державними діячами, ніж особами, які наділені конкретними мріями, силою і слабкістю. Співвідношення життєвої правди і художнього вимислу найбільше не відповідає постаті Марії (Мотрі). Чимало істориків стверджують, що після страти Кочубея та Іскри «Мазепа прохав у своєму листі Головкина, щоб жінок і родин покараних на смерть одпустили і дали їм спокійно, "без жодної біди і туги", пробувати у своїх маєтках, та не однімати їх, бо чоловіків їх вже доволі покарано. Мотря (Марія) Кочубеївна ще у 1707 році вийшла заміж за молодого Чуйкевича, котрий був прихильний поглядам

Мазепа до кінця. Зате після Полтавської битви він був засланий у Сибір з жінкою. Але Мотря потім повернулася з Сибіру і жила у монастирі, і там вона і вмерла»¹⁸.

Центральним носієм дії у творі, звісно, є Мазепа. Вольовий і владний гетьман протиставлений атмосфері сімейного щастя і спокою родини Кочубеїв. Сімдесятирічний Мазепа через кохання до юної доньки Кочубеїв Марії цю сімейну ідилію руйнує. І. Тобілевич не змальовує його честолюбцем і хитрим політичним інтриганом, коли він зовнішньо виявляє повну відданість Петру I, а в душі мріє про звільнення України від російського поневолення, зробивши її незалежною державою. У Тобілевича від початку і до завершення твору Мазепа одержимий двома особистими зацікавленнями — доля рідної держави і кохання до юної красуні Марії. Проте часто на перший план автор виводить образ палкого романтичного коханця, якому не чужі муки совісті, ліричний сум, викликаний непростою долею коханої Марії, і терзання внутрішньої боротьби. Особливо виразні риси стійкості характеру гетьмана виведені у сценах, де герой душевно розривається між любовними пристрастями до Марії і прийняттям рішення про страту батька коханої. У цих моментах автор чітко використовує засіб романтизації героя і подій, але цей романтизм народжений самим життям. Мазепа у І. Тобілевича багатогранний, він не зрадник і не честолюбець, закоренілий у підступах і злочинах, він діяч державного масштабу, в чому його підтримують Марія і Орлик, який вірний Мазепі й батьківщині. Якщо для частини авторів Орлик — безсердечний і грубий кат, то Тобілевичів Орлик рішучий і сміливий побратим Мазепа. Василь Незбіненко давно і щиро кохає Марію, вона для нього весь світ. За неї він відправлявся на Січ, щоб змужніти, загартуватись і повернутися сильним та досвідченим козаком, якого б з гідністю оцінила донька генерального судді — Марія. Та не судилося!

Найбільш цільним характером п'єси став образ Марії. Нам здається, що у І. Тобілевича жіночі образи взагалі завжди були ґрунтовними і виконували функції цілісності драматичних творів. Як не згадати бондарівну, наймичку, безталанних Варку та Софію. Марія у «Мазепі» — це протиставлення загальнолюдського характеру, прямодушного сильного почуття кохання світові жорстокості, підступності та ворожнечі. Марія смілива дівчина з ніжною душею, найбільш вражаючі ознаки її характеру — це ліричні риси, доброта, м'якість, жіночність з проявами честолюбства і сили. Ось Мазепа розповідає їй про свої плани:

«**Мазена:** Тепер настав жаданий час, і треба сміло поборотись.

Марія: Мій коханий, ти будеш королем? О, як тобі пристане царська корона!

Мазена: Ох, моя дитино! Не треба забігати вперед: ніхто не знає сьогодні, що жде його завтра.

Марія: Тебе жде слава — я певна в тім! Величний погляд твій — твоя могутча сила духу — це свідчить лиш одно: славу, славу...

Мазена: А як плаху?

Марія: Тебе не переживу — з тобою я піду на плаху <...> аби ти був зо мною, мій коханий, я все готова в жертву принести!»

Як і в Мазепі, в Марії поєднується глибокий внутрішній конфлікт між безмежною прив'язаністю до гетьмана і дочірньою любов'ю до батьків. Залишивши рідний дім і порушивши волю батьків, вона не може заглушити у своїй душі гострого відчуття тривоги і каяття.

Навіть якщо образ Марії взятий із життя і вивершений з додатком художнього домислу, то у п'єсі це найпереконливіший характер, і протягом всього твору він безперестанно вірний функції однієї з конфліктуючих сторін. Особиста драма Марії тісно пов'язана з розвитком грізних суспільних подій. Це зрештою і приводить героїню до традиційного мелодраматичного фіналу — безумна недавня красуня, у нападі божевілля і з проявом істеричності, кидається у річку і гине — бурхливого темпераменту дівчина принесла життя у жертву коханню до Мазепа.

Образ Марії (Мотрі) настільки цікавий, що продовжував збуджувати творчу уяву й інших письменників. Згадаймо багаточастинну серію романів на мазепинську тему Б. Лепкого, де одна частина так і називається — «Мотря».

Інші постаті не менш важливі у розкритті авторської ідеї твору, але епізодичні. Люблячий батько Марії — Кочубей — показаний хлібосольним, гордим, прямодушним. Він схильний до поетично-символічних висловлювань. Наприклад, на запитання Орлика в тюрмі, де заховані його скарби, відповідає багатозначно:

«**Орлик:** Так ти скажеш: куди все своє добро ти поховав, адже на той світ ти його не візьмеш?

Кочубей: Ти правду кажеш, так! Я мав великої ціни три клади, я в них кохавсь, моє все щастя в них було. І перший клад, мій скарб найбільший — честь моя, її ви питкою від мене відняли! Другий мій клад, душі моєї половина — дочка моя, котру любив я, як життя своє, — і цей клад дорогий — украв у мене Гетьман! А третій клад, від Бога даний, — то життя моя — її я Богові віддам».

Колоритна постать у п'єсі і матері Марії Любові, яка виведена драматургом гарячою, сильною і мстивою особою.

Романтичність твору «Мазепа» підсилюється за рахунок мовних особливостей п'єси, викладених у засобах ритмізованої прози (деякі театральні рецензенти зауважували, що п'єса написана у віршах). У поетиці твору відчуваємо мистецьку зрілість драматурга, його сміливість до ритмічного викладу думок (вір начебто справді написаний білим віршем). Ось прозовий діалог Марії і Василя:

«Марія: Не знаю я й сама, що діється зі мною. Перше здавалося мені — полинула б з тобою на край світу. Тепер же Гетьман так мене причарував, що я, мов нежива, ходжу в ті дні, коли його не бачу. Тобі, як братові, сказала те, чого не зна ніхто ще й досі... Не гнівайся ж на мене і прости, коли уразила твоє я серце!

Василь: Невже, Маріє, ти забула берег Ворскли, де ми щовечора стрічались?.. Невже забула ті черешні, де присягалася кохати мене до смерті? О, краще б я пропав у бусурман в неволі, ніж маю на волі сушити свою душу від зради лихої.

Марія: Василю, серденько, мій братику! Прости мене за муки, що я тобі неждано причинила, і краще пожалій мене, бо Бог його ще зна, які мені прийдеться муки пережити, коли довідаються батько й мати».

Або монолог Марії: «Василь і... і Гетьман. Боже милий, як серце б'є тривогу... Молодий, хороший, як світ, Василь і старий, величний, як небо, засіяне зорями, мій Гетьман! Краса злиняє і молодий вік пройде, а розум — сила могутча — і слава дзвінка не поляже, вона виросте на увесь мир, вона осяє і мене своїм розкішним промінням... Гетьманша! О, мій милий, ясновельможний Гетьман мій, тебе кохаю я, твоєю буду...». У мові персонажів спостерігаємо лірично-музичне чуття, потужний емоційний струмінь, де акторському виконанню пропонуються широкі гами почуттів. В одному із газетних інтерв'ю драматург зізнавався, що віршів він ніколи не писав, а ритм у його п'єсах з'являється сам по собі, майже несвідомо. Ритм у текстах з'являється в моменти особливо важливі для розгортання дії і вираження піднесених емоцій. Текст «Мазепи» пронизаний народно-пісенною образністю, музичністю мови, схильною до ритмізації.

І. Тобілевич у своїх творах мало використовував елементи етнографії, фольклорні матеріали та музичні номери, але у «Мазепі» виявляємо і співи, і танці, втім, вони не є основним компонентом ви-

разності. Співи й танці використані у першій дії, коли автор наголошує особливу урочистість гостинності й поваги Кочубея до високого гостя — гетьмана Мазепи:

«Кочубей: Ану лиш, дівчата й козаки, потіште ясновельможного Гетьмана гарною піснею і добрим танцем».

Хор співав пісню «Походжено та поброджено» з плавним переходом у музику «Козачка». Драматург вдало використовує прийом контрасту — з одного боку, щирість і святковість у прийомі гетьмана, а з іншого — рішучість Кочубея в епізоді розриву дружніх стосунків:

«Кочубей: Ти гетьман, а я батько, пан в своїм дому, і не дозволю нікому безчестити мою сім'ю».

Відомо, що М. Старицький, М. Кропивницький та й І. Карпенко-Карий, маючи свої театральні колективи і пишучи нові твори, орієнтувались на наявних у трупі виконавців, характеристики дійових осіб досить часто розраховувались на акторів певного театального амплуа і на конкретний театральний ефект. Звичайно, роль Мазепи призначалася для провідного героя трупи — М. Садовського, так само, як і інші: Марії — на Л. Ліницьку, Кочубея — на самого І. Карпенка-Карого, Палія — на П. Саксаганського.

Відомо, яка невдячна справа реставрації давніх театральних постановок, проте ми спробуємо хоч приблизно подати колишню виставу «Мазепа», використовуючи відгуки рецензентів того часу.

Відразу зауважимо, що це рецензії двох російськомовних газет, які не завжди з повагою ставились до вистав українських театрів. Особливо злобною до всього національного була газета «Киевлянин», вона і подала рецензію у номері від 16 січня 1899 року: «Постановка пьесы г. Тугая “Мазепа”» (рецензія без підпису). У ній зазначалося: «В пьесе нет ни одного мало-мальского очерченного характером в историческом отношении, она представляет из себя ряд небылиц. Несмотря на краткость актов, “Мазепа” оказывается драмой невероятно скучной, и действие ее не развивается, как бы следовало по драматическому регламенту, а скачет в робком подчинении “Полтаве” Пушкина»¹⁹.

Рецензент більш поміркованої до українства газети «Киевское слово» закинув авторові зауваження про неоригінальність п'єси «Мазепа». Більше того, мабуть, не читаючи тексту оригіналу, дійшов висновку: «Очевидно, г. Тугай потому полагал, что его пьеса будет новой, что она написана стихами»²⁰. Але ми то вже переконались, що

п'єсу І. Тобілевич написав у формі майстерних прозових діалогів і дуже хорошою по-справжньому дієвою й поетичною мовою. Далі рецензент висловлює своє розуміння тексту: «Каждый стих в пьесе является до того тщательно отшлифован, каждое выражение — до того изысканное, что иной раз слушать пьесу становится прямо таки приторно»²¹.

Якщо п'єсу невідомого автора Тугая можна було принизити, то вистава за участю таких видатних майстрів, як М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Сакаганський та Л. Ліницька, у глядачів викликала схвалення, долучився до цього і рецензент «Киевского слова», який сховався під криптонімом Ал. Н-в, виражаючи своє захоплення: «В смысле срепетировки и знания ролей пьеса прошла прямо таки высокопарно»²².

Серед акторського виконання «Киевлянин» на перше місце ставив Л. Ліницьку у ролі Марії: «Наибольшим успехом пользовалась г-жа Линицкая, употребив немало усилий для того, чтобы одухотворить манекен пьесы, называвшейся Марией. Госпожа Линицкая для киевской малорусской труппы является ценным приобретением, но и ее действительный талант едва ли сможет сделать живого человека из безусловного чурбана»²³.

Рецензент «Киевского слова» був м'якішим у своїй оцінці Л. Ліницької і висловлювався навіть із похвалою: «Г-жа Линицкая в роли Марии на первых порах играла как будто рассеянно, но потом, что называется, разыгралась и вызвала шумные одобрения всего театра и даже несколько истерик»²⁴.

Цей рецензент на перше місце виводить М. Садовського: «Особенно хорош был г-н Садовский в роли гетмана Мазепы, являющейся одной из лучших в репертуаре этого артиста. К особенностям исполнения этой роли <...> относится то, что артист изображает гетмана главным образом как общественного деятеля, стремящегося к осуществлению своих заветных целей, и между прочим, как влюбленного в дочь генерального судьи Кочубея — Марию»²⁵.

Рецензент «Киевлянина» нічого цього у грі М. Садовського не побачив: «Г. Садовский в роли Мазепы не выдерживал характера. В первом действии он вошел на сцену колеблющейся старческой походкой несомненного подагрика, а в последнем актер проявил юношескую прыть, убегая через сцену»²⁶.

Сьогодні важко заперечити рецензентові тенденційної газети, але, як бачимо, це більш-менш зробив рецензент «Киевского слова», хоч він та-

кож виявив акторові окреме зауваження: «У артиста все-таки встречаются, при прекрасном общем исполнении этой роли, некоторые недочеты, так как — нет-нет, а г. Садовский станет в какую-нибудь деланную позу или произведет шаблонный театральный жест»²⁷.

Якщо «Киевлянин» визнав виконання ролі Кочубея І. Карпенком-Карим рівним, без особливих сценічних проявів, то «Киевское слово», вказавши на несумісність психо-фізичних даних персонажа і виконавця, зауважив, проте, що «сцена в тюрьме, перед казнью, произвела потрясающее впечатление по своему драматизму»²⁸.

Позитивно оцінено гру П. Сакаганського у ролі полковника Палія. Мимо рецензента «Киевлянина» не лишилася непоміченою і роль Василя: «Что касается “жениха” г-на Мовы, то по приказу автора он весьма добросовестно метался по сцене, пока не пал под предательским выстрелом Орлика»²⁹.

В цілому злобний «Киевлянин» визнав виставу прохідною, сприйняв п'єсу не надто прихильно, але це зрозуміло, адже персонажі драматургом були виведені не в дусі газети: «В общем следует признать, что “Мазепа” никоим образом не служит украшением малорусского драматического репертуара, ибо пьеса эта даже не сочинена, а скроена неумелыми, хотя и претенциозными, ножницами»³⁰.

Більш лояльна газета «Киевское слово» назвала виставу важливою подією, у якій взяли участь кращі акторські сили трупі.

Прем'єра «Мазепи» в трупі П. Сакаганського і І. Карпенка-Карого відбулась 18 листопада 1896 року у Кишиневі. У чинному репертуарі п'єса зберігалась до 1902 року, правда, виставлялася не дуже часто. Всього було показано її 8 разів — 5 травня 1897 р. (Харків), 22 серпня 1897 р., 15 червня 1899 р. (Катеринослав), 14 січня, 21 січня 1899 р. (Київ), 15 квітня 1902 р. (Житомир). Основні відомості взято із дослідження О. Цибаньової «Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича)».

Після цієї вистави більше не вдалося виявити постановки «Мазепи» в інших трупах, не ставилась вона і в радянських українських театрах. П'єса І. Тобілевича не була надрукованою, це й зробило її не лише забутою, але й невідомою.

Драма «Мазепа» написана І. Тобілевичем під псевдонімом. Він один із перших українських драматургів, хто зробив спробу відхилитися від наявних офіційних оцінок постаті Мазепи, як політика, компромісного гетьмана, та осмислити

події рідної історії початку XVIII ст., пов'язані з патріотичними вчинками Мазепи. Зрозуміло, що історично правдиве відображення тих подій було під забороною не лише в царській Росії, а й пізніше в Радянському Союзі. Про гетьмана Мазепу століттями згадували не інакше, як про зрадника. Поетично-образно вже у XX столітті великий український поет В. Сосюра у своїй поемі «Мазепа» сказав про нелюдську долю героя: «А десь далеко рідний край в церквах вигнанця проклинає». Ідейно-мистецька атмосфера п'єси І. Тобілевича не вписувалась ні в російсько-імперське колоніальне, ні в компартійне радянське мистецтвознавство, яке не лише не визнавало, а й пригнічувало і затискувало український мистецький розвиток, його самобутність, прагнуло прищепити йому ярлик вторинності й другорядності, по-їхньому, малоросійської творчості. Тому драма «Мазепа» до наших часів залишалася маловідомою не тільки широким читацьким і глядацьким масам, а й фахівцям.

Однак якщо п'єса навіть і не дала політично-історичної реабілітації великого українського гетьмана, то стала першим кроком у мистецькому відтворенні величної людської особистості Мазепи. Недаремно драматург, за свідченням рідних, часто полюблив вживати народний присуд з приводу оцінки цього видатного керманіча, відображений у прислів'ї: «Від Богдана до Івана не було гетьмана». Хочеться побажати, щоб на п'єсу І. Тобілевича сьогодні звернули увагу українські режисери і з новаторським підходом підійшли до її втілення на сучасній сцені.

Адже принциповим життєвим девізом І. Тобілевича було натхненне служіння рідному народові, воно вело митця складною життєвою дорогою, служило орієнтиром та дороговказом і організовувало всю його діяльність як у побуті, так і в творчості.

¹ Єфремов С. Літературно-критичні статті // С. О. Єфремов. — К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1993. — С. 183.

² Там само. — С. 185.

³ Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича / Іван Тобілевич. Твори : у 6 т. — Х. : Державне видавництво літератури і мистецтва, 1931. — Т. 6. — С. 175.

⁴ Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) : листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронзи. — Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. — С. 576.

⁵ Український драматичний театр. Нариси з історії : у 2 т. — К. : Видавництво «Наукова думка», 1967. — Т. 1. — С. 356.

⁶ Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори / Людмила Старицька-Черняхівська. — К. : Наукова думка, 2000. — С. 704.

⁷ Порядинский М. Жизнь и искусство / М. Порядинский // Литература и искусство. — 1896. — 19 лип.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само.

¹² Гальченко С. Мазепа у праці Володимира Сосюри / С. Гальченко. Зб. Розстріляне безсмертя. — К. : Знання, 2010. — С. 320.

¹³ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. — С. 336.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Аркас М. Історія України-Русі / Микола Аркас. — К. : Історичний клуб «Холодний Яр», 2013. — С. 309.

¹⁶ Лист С. В. Тобілевич до «Общества русских драматических писателей и оперных композиторов» від 16 листопада 1908 р. // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи і п'єси. — С. 427–428.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Аркас М. Історія України-Русі. — С. 307.

¹⁹ Постановка п'єси г. Тугая «Мазепа» // Києвлянин. — 1899. — 16 січня.

²⁰ Ал. Н-въ. Мазепа // Киевское слово. — 1899. — 23 січня.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Постановка п'єси г. Тугая «Мазепа» // Києвлянин. — 1899. — 16 січня.

²⁴ Ал. Н-въ. Мазепа // Киевское слово. — 1899. — 23 січ.

²⁵ Там само.

²⁶ Постановка п'єси г. Тугая «Мазепа» // Києвлянин. — 1899. — 16 січня.

²⁷ Ал. Н-въ. Мазепа // Киевское слово. — 1899. — 23 січ.

²⁸ Там само.

²⁹ Постановка п'єси г. Тугая «Мазепа» // Києвлянин. — 1899. — 16 січня.

³⁰ Там само.

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ ТА МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ: ВЗАЄМОВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто практичні засади діяльності першої української професійної трупи на території Центральної та Східної України. Приділено увагу формуванню практичної акторської школи, що стала міцним фундаментом національної ансамблевої режисури. Визначено роль М. Старицького і М. Кропивницького у розвитку та організації українського театрального мистецтва й формування українського театру як професійної інституції.

Ключові слова: М. Старицький, М. Кропивницький, професійна інституція, практична акторська школа, поетико-романтична течія, ансамблева режисура.

В статье рассмотрены практические основы деятельности первой украинской профессиональной труппы на территории Центральной и Восточной Украины. Уделено внимание формированию практической актерской школы, которая стала прочным фундаментом национальной ансамблевой режиссуры. Определена роль М. Старицкого и М. Кропивницкого в организации и развитии украинского театрального искусства и формирование украинского театра как профессиональной институции.

Ключевые слова: М. Старицкий, М. Кропивницкий, профессиональная организация, практическая актерская школа, поэтико-романтический стиль, ансамблевая режисура.

The article deals with the practical basics of activity of the first Ukrainian professional troupe in Central and Eastern Ukraine. Attention is paid to the formation of a practical school of acting, which became the solid foundation of national ensemble directing. The role of M. Starytskyi and M. Kropyvnytskyi in organization, development and formation of the Ukrainian theater as a professional institution is defined.

Keywords: M. Starytskyi, M. Kropyvnytskyi, professional institution, practical school of acting, poetic and romantic movement, ensemble direction.

Український професійний театр кінця ХІХ — початку ХХ ст. був популярним та визнаним не лише в Україні, а й далеко за її межами. Попри всі заборони і утиски з боку Російської імперії, він існував та розвивався. Слід зазначити та охарактеризувати великий внесок діячів українського театру, зокрема М. Старицького та М. Кропивницького, у розвиток та організацію українського театрального мистецтва й оформлення українського театру як професійної інституції.

Дослідження показали, які перепони поставали перед ними, як режисери діяли всупереч заборонним законам і «дозволам», що стояли на шляху розвитку українського професійного театру. Саме в такий нелегкий час М. Старицький та М. Кропивницький з великою самовідданістю служили театральному мистецтву.

Дослідник історії українського театру Р. Пилипчук слушно зазначав: «Поняття “професійний театр” з’явилося у театрознавстві в ХХ ст., коли власне театрознавство уконституювалося як окрема наукова галузь мистецтвознавства (іноді вживають варіант “професійний”, але “професійний” — доцільніше, оскільки перший прикметник походить від іменника “професія”, а другий — від “професіонал”). Утім, йдеться про театр, у якому грають професіонали, котрі не тільки заробляють собі на хліб, а й демонструють професіоналізм, який мистецьким рівнем вищується над театральним аматорством осіб, зайнятих щоденною працею у найрізноманітніших професіях. Звичайно, був час, коли акторами-професіоналами ставали колишні аматори. У минулому мало хто мав спеціальну театральну освіту»¹.

Акторську майстерність молоді актори розвивали у трупах, керованих «корифеями українського театру», зокрема М. Старицьким та М. Кропивницьким.

Темою статті є період співпраці М. Старицького та М. Кропивницького з 15 серпня 1883 р. до 3 лютого 1885 р. XIX ст. у створенні професійного українського театру в східній Україні.

Деякі дослідники стверджували, що існують розбіжності у поглядах щодо розвитку професійного театру між М. Старицьким, М. Кропивницьким та І. Карпенком-Карим. Аналіз матеріалів показав, що М. Старицький та М. Кропивницький мали спільну мету, яка їх об'єднувала, — служити українському театральному мистецтву, зробити його доступним для простих людей, для розуміння завдань театру як школи життя.

Вони співіснували і творили паралельно, проте М. Старицький зосереджував увагу глядачів на українському репертуарі (інсценізація творів М. Гоголя в 70-х рр. XIX ст.), намагався привчити людей ходити до театру, доводив своїми виставами, яке гарне і мелодійне мистецтво живе і приховане в українцях. М. Кропивницький в цей час набував досвід професійного актора на сцені театрів російської провінції.

Отже М. Старицький належить до категорії першопрохідців українського професійного театру. Поруч з М. Кропивницьким вони утверджували режисуру в театрі. Працюючи ще з акторами-аматорами, М. Старицький дуже ретельно пояснював кожному, якою є його роль. Більше того, при першій зустрічі М. Старицького та М. Кропивницького, розмова точилася довкола бідного оформлення вистави, поганих костюмів і зовсім злиденного декораційного оформлення.

Уперше в українському театрі декораційне оформлення та костюми для кожної вистави були започатковані саме режисером М. Старицьким. Він звертався до найвідоміших українських вчених-етнографів за консультаціями з питань виготовлення костюмів та театральної бутафорії для своїх постановок.

Театрально-організаційну діяльність М. Старицького в театрознавчій літературі завжди визначали як «антрепренерську». Ця тенденція зберігається і до сьогодні. Проте маємо цікаві свідчення очевидців про значно ширшу театральну діяльність М. Старицького. У 1990 р. Ростислав Пилипчук (під час конференції в Одесі — С. В.), зазначив: «Порівняно з двома іншими членами славної тріади найвидатніших українських драматургів другої половини XIX сторіччя, що були

водночас акторами, режисерами та антрепренерами, — Марком Кропивницьким та Іваном Карпенком-Карим Михайло Старицький найменш досі вивчений»².

У нотатнику М. Старицького за 1883 рік є цікавий запис: «Про склад трупи; зима 1883–1884 роки». Там зазначено: «чоловічий склад акторів персонально — 16 чоловік, жіночий — 16 чоловік, — з визначенням їх місячної платні. З них, наприклад, М. Кропивницький — 800 карбованців, І. Карий — 400 карбованців, М. Садовський — 400, Журін — 325, П. Саксаганський — 200, чоловічий склад разом — 3675 карбованців. З жіночого складу: М. Заньковецька — 500 карбованців, М. Барілотті — 275, Г. Затиркевич — 200, жіночий склад разом — 2705 карбованців; хор — 30 чоловік з хормейстером — 1160; оркестр — 25 чоловік з капельмейстером — 1930, адміністративно-допоміжний склад — 11 чоловік, 540 карбованців, а всього на місяць — 10 010 карбованців. Отже, бюджет першої професійної української трупи на території Центральної і Східної України коштував 10 010. Театр на місяць — 500. Вечорових витрат — 2800. Опалення театру — 200. Декорації на місяць — 300 карбованців, костюми — 200, не передбачених витрат — 300. Разом на місяць — 14 300. Поділимо на 25 вистав, — одержимо, що кожний вечір мені коштує 572 карбованців»³.

За тих умов 572 карбованці за вечір були неймовірно великою сумою. Зрозуміло, що навіть при найкращих зборах трупа не могла виправдати такого бюджету. Дефіцит покривався за рахунок власних коштів М. Старицького.

Також зберігся список складу акторів (машинопис з архіву відділу історії театру МТМКУ — С. В.), які увійшли до цієї трупи, а саме: М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, Л. Манько, О. Вірина, А. Максимович, Н. Жаркова, О. Маркова (Оденцова), К. Стоян-Максимович (Светлов-Стоян), І. Бурлака (Кирнос); актори, які працювали з М. Кропивницьким в сезон 1882–1883 рр. — М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, В. Грицай, Ю. Косиненко, М. Маньківська, М. Пономаренко, Л. Квітка, С. Дитківська (Тобілевич), Є. Боярська, М. Черняхівський (диригент).

І. Мар'яненко у своїх спогадах наголошував: «Як людина освічена, високої культури, Михайло Петрович зумів прекрасно репрезентувати український театр перед найширшими колами громадянства і популяризувати його у пресі. А міцний ансамбль під режисурою такого майстра, як

М. Л. Кропивницький, завойовував чимраз більші симпатії широкого глядача. За два роки театр М. Старицького зажив собі широкої популярності та великої слави»⁴.

По короткому часі після організації професійної трупи М. Старицького і М. Кропивницького нечувано швидко зростає майстерність акторів театру, засвідчена у виставах 1880-х років XIX ст. Це були не просто вистави українською мовою, а вистави українського професіонального театру. Про це свідчать незлічені рецензії, які дають змогу простежити гастрольні маршрути трупи в такі міста, як Одеса, Житомир, Новочеркаськ, Ростов, Харків, Сімферополь, Севастополь, Ялта⁵. Першим містом була Одеса — 15 серпня—5 листопада 1883 р. Українська трупа привернула увагу критики і завоювала свою публіку серед вищих кіл громадськості принципово новими якостями вистав. Саме в цій трупі було сформовано унікальну практичну національну театральну школу М. Кропивницького — М. Старицького. Українські актори розкривали живу душу героя, пробуджували до нього співчуття, ніби залучаючи глядачів до подій, що відбувалися на сцені. Досягалося це завдяки мистецькій школі, що її проходили молоді актори в театрі, — стверджує у монографії про Є. Зарницьку Т. Кінзерська⁶. І далі авторка зазначає: «Гастролі труп М. Кропивницького і М. Старицького в середині 80-х років XIX ст. у Петербурзі та в Москві стали тріумфом національного театального мистецтва, дивуючи сучасників режисурою і акторською майстерністю, — всі ролі дихали життєвою правдою та непідробною простотою. Правдиві й яскраво індивідуалізовані, сповнені гострих переживань постаті українських селян, ретельна розробка масових сцен, мальовничі декорації з українськими красвидами, правдиве селянське життя і побут у бутафорії та реkvізиті, оригінальні мізансцени, різні нові театральні ефекти, добрі співи і музика — все це на тлі тодішнього не дуже художнього не тільки провінційного, а навіть і столичного російського театру вразило глядача й примусило визнати височінь українського театру, навіть з його бідним, як порівняти, репертуаром, приборканим страшною цензурою»⁷.

М. Старицький і його драматургія — це ціла стильова течія, цілий напрям розвитку українського театру — поетико-романтичний. Разом з М. Кропивницьким, разом з творчістю інших драматургів він став фундатором музично-драматичного театру. Продовжуючи традиції І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицький буду-

вав свою драматургію, органічно пов'язуючи її з народними піснями й танцями. Його творчість музична і за внутрішнім своїм змістом, і за музичністю слова. Саме тому вона потребує особливого музичного розкриття, музичного поєднання гри актора зі звучанням оркестру, вокалу з танцем. Саме це визначає власну оригінальну позицію М. Старицького в драматургії, саме цим він наголошує і ту лінію романтичної, ліричної сценічної творчості, яка існує і в наші дні в українському театрі.

Драматургія М. Старицького в основі своїй надзвичайно образна, драматург не вдається до розробки дрібних, зовнішніх побутових деталей, подробиць. У нього все подається поетично, узагальнено, з певним драматичним піднесенням, з ліризмом. Саме ця риса драматургії М. Старицького і визначила стиль втілення її на сцені театру. На жаль, у багатьох мандрівних трупах шлях втілення романтики відбувався тільки поверхнево.

І хоча М. Кропивницький виховував акторів-зірок, але і в нього були перебільшення. Про це свідчить порівняльна характеристика акторів трупи М. Старицького з акторами, які увійшли до його колективу з трупи М. Кропивницького (йдеться про акторів Гай і Потапенка)⁸.

Відомий бібліограф, книгознавець, літературний і театральний критик Ю. Меженко зробив значний внесок в історію українського театру, склавши маршрути пересувних українських труп кінця XIX і початку XX століть: «Моїм завданням було, з одного боку, взяти на облік якнайбільше труп, а з другого — простежити їхні численні переїзди, бо це дає можливість розшукати в місцевій пресі повніші відомості і про склад трупи, і про репертуар, і про якість вистав»⁹.

Отже, кореспондент Трембач в «Одеських вістях» відзначав не випадковий успіх трупи М. Старицького: «...ни одна из пьес не отличается такими сценическими и литературными достоинствами, какими обладают некоторые произведения г. Старицкого и, в особенности, Кропивницкого. Оба эти писателя, из которых один, — именно г. Кропивницкий, — в то же время и замечательный актер, и далеко недюжинный режиссер, создали бытовую народную драму или, по крайней мере, сделали такое успешное начало, которое дает право ожидать богатых результатов. Не преувеличивая ни мало, можно их назвать пионерами этой своеобразной ветви драматической литературы. Они создали “школу”, в которой, без всякого сомнения, воспитаются очень многие ученики. <...> Чтобы очертить деятельность г. Кропивниц-

кого как режиссера, мы скажем, что талантливое исполнение не оставляет ничего желать: в каждой сцене, в каждой ситуации так и чувствуется рука опытного художника. Просим не забывать из каких элементов сложена труппа: все это самородки, все это нужно было выработать из любителей, нужно было обучить, обработать, отделать»¹⁰.

У січні того ж 1885 р. один із критиків виступив на захист трупі М. Старицького, бо газета «Московские ведомости» надрукувала замітку, де зневажливо критикувала цей колектив та його репертуар, висловлювала презирство до глядачів, які щовечора заповнювали театр. Отже, стаття в «Одесском вестнике» була відповіддю на цю замітку: «Если корреспондент видел хоть раза два игру г. Кропивницкого, то он должен признать в нем далеко недюжинного артиста... Г. корреспондент, мы уверены, единственный из одесситов, который вместо благодарности, вполне заслуженной гг. Старицким и Кропивницким за их труды и старания, решается бросить в них грязью»¹¹.

Слушне питання ставить І. Піскун, наголошуючи на тому, що не міг український театр за якихось 2–3 роки досягти такого високого рівня професійної зрілості і досконалості сценічного мистецтва, високої ансамблевості вистав, глибокого відчуття й осмислення національних особливостей українського сценічного мистецтва. Ніхто не повірить, що готовий театральний колектив народився раптом з готовими майстрами. Очевидно, що всупереч усім заборонам і української мови, і українського театру, і в часи «мертвої смуги» після Емського акту 1876 р., в Україні тривав, пригальмований заборонами, процес розвитку українського театру, жила театральна культура, виховувалися актори і режисери, що й забезпечило таке швидке оформлення та розквіт українського професійного театру у 1880–1890 роках XIX ст. Природно, виникає сьогодні потреба уважно перевірити традиційні твердження про «мертву смугу» у розвитку українського мистецтва взагалі, театру зокрема з 1876-го по 1881 рр., що набуло поширення як у спеціальній літературі про український театр, так і в працях із загальних питань розвитку українського мистецтва.

За зовнішньою оболонкою точився внутрішній складний, болісний процес розвитку українського театру, накопичувався досвід сценічної майстерності українських акторів, опановувались досягнення театрального мистецтва¹².

Успіх в Одесі забезпечили такі п'єси М. Кропивницького, як «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде роса, очі виїсть», «Пошилися у дур-

ні». А серед п'єс М. Старицького успіхом користувалися «За двома зайцями», водевіль «Як ковбаса та чарка...», оперети «Чорноморці» за Кухаренком, «Утоплена» за Гоголем. У бенефіс М. Садовського у 1884 р. трупа М. Старицького показувала комедію «За двома зайцями». В анонсі вистави «Одеські відомості» презентували: «Вся п'єса переполнена весьма комичными сценками и проникнута бытовой правдой. Во всяком случае это первая комедия на малорусской сцене и при том удачная, если довериться киевским рецензиям и ее успеху»¹³.

Також були цікавими гастролі у Воронежі у 1884 році. Це ще була територія України, яка входила до складу Російської імперії. Тому не дивно, що трупа М. Старицького мала там великий успіх. У відомій рецензії В. Кендзерського виокремлюється репертуар трупі та її актори. Пропустимо пасажі щодо української мови, звеличення російської, яка начебто склалася у літературно-європейську... «Трупію М. Старицького було дано в Воронеже, с 8 по 26 июля, семнадцать спектаклей...». Серед них такі вистави, як: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Гр. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Чорноморці» М. Старицького за Кухаренком, «Гаркуша» О. Стороженка, «Бувальщина», «Як ковбаса та чарка...» М. Старицького, «Кум-мірошник», «По ревізії» водевіль М. Кропивницького та «Підгоряни». «<...> Вот какое разнообразие! И как много во всем этом реального драматизма, реального комизма, реального веселья! ...Ко всему этому нужно прибавить тот поэтический колорит, которым окрашена почти каждая малорусская пьеса...» Далі В. Кендзерський дає особисту характеристику антрепренеру трупі: «Я считаю г. Старицького неоспоримо талантливым антрепренером, основательным знатоком сценического искусства, посвятившим своему делу немало труда, затратившим на него немалый капитал и далеко не делающим из его антрепризы ни холодного ремесла, ни эксплуататорской наживы. Его в высшей степени гуманное, почти отеческое обхождение со всеми членами своей труппы, его серьезная, строгая и вместе с тем справедливая оценка каждого из них по достоинству, его административный такт в управлении труппой, т. ск., щедрый, а подчас и тяжелый для его кармана, гонорар артистам и всем другим членам труппы ставит его, г. Старицького, с этой точки зрения, выше всех известных нам в России антрепренеров театров и ручается за хорошую

будущность труппы»¹⁴. Автор називає артисток М. Заньковецьку і О. Вірину зірками першої величини на небі південноросійського театру. А ось М. Садовській-Барілотті дорікає тим, що, маючи чудовий голос, їй не вистачає тієї простоти та енергії, невідомої оригінальності, яка відрізняє південноруську жінку від інших жінок світу, тому що була викохана безмежною любов'ю своєї матері. Цього багато є в творчості М. Заньковецької та О. Віриної. Аналізує чудові голоси українських акторів. Дає характеристику акторам-чоловікам — М. Кропивницькому, М. Садовському та іншим. Не менш цікавою сьогодні є характеристика М. Кропивницького, «О г. Кропивницком, заявляющем себя в одно и то же время на двух поприщах — автора и артиста — можно сказать, что эти два крыла, на которых он мчится по пути к бессмертию, далеко не равномерны и не равносильны!.. <...> Г. Кропивницкий неоспоримо в высшей степени талантливый артист; да кроме того замечательный режиссер и великий знаток сценического дела, и, что весьма редко бывает, высоко сметливый регент и дирижер оркестра. Но его авторское крыло, к сожалению, далеко не пара его правому крылу — крылу драматического артиста — так ясно определяющему род его таланта. В его драматических произведениях есть крупные погрешности, свидетельствующие о его недостаточной научной подготовке, как в области психологии, так и литературы, т.е., всеобщей литературы; основательное знакомство с которой одно лишь дает возможность вполне развиться таланту, стремящемуся постичь жизнь общечеловеческого духа и воспроизвести ее, путем драматической поэзии, в образах жизни известной народности»¹⁵.

Можливо, це було і слушне зауваження, бо у 1924 році в підручнику історії української літератури Ол. Дорошкевич про драматургію М. Старицького і М. Кропивницького дає дуже негативні оцінки з висоти пролетарської ідеології: «...у Старицького на першому місці сюжетна дія, а не психологічне мотивування, і такі етнографічні подробиці, як штучно-театральне народне вбрання, обов'язкові танці й рясно вкраплені співи. (Сьогодні є відомим факт, щоби пройти цензорські перепони М. Старицький у багатьох своїх п'єсах, як режисер навмисно вставляв такі музичні номери — С. В.). У драмі цей етнографізм, відтворюючи селянське життя хоч в його показних, зовнішніх рисах, на початку здавався реалізмом з певним демократичним змістом, реалізмом, що рішуче бореться з штучною театральністю у виставах. У цьому причина величезного успіху українсько-

го театру не тільки серед української людності, а навіть і по не українських містах. Але потім цей зовнішній етнографізм Старицького перетворився вже на певний шаблон, коли другорядні драмороби, беручи заялозений, утертий сюжет, усю свою увагу переносили з сюжету на ці етнографічні подробиці»¹⁶.

До того ж мистецькі особливості п'єс М. Кропивницького висвітлював так: «На жаль, з мистецького погляду п'єси Кропивницького ще нижче стоять за драми Старицького. Автор не вміє надати драмі єдиного психологічного центру, єдиної інтриги, “зав'язки”, і тому його твори дають окремі етнографічні малюнки, епізоди, інколи мало зв'язані між собою, з силою дієвих осіб. Сюжет розвивається здебільшого композиційно невдалими засобами — випадковими зустрічами й подіями, з перевагою в тексті, особливо в кінці п'єси, мелодраматизму, штучної катастрофічності. Цей улюблений мелодраматизм зробився новим шаблоном побутової драми, затьмаривши побутово-етнографічне її значення й багато шкоди врешті принісши в творах бездарних українських драморобів»¹⁷.

Звичайно, це дуже суперечлива думка, тому що С. Єфремов жив в один час із Ол. Дорошкевичем і заперечував таке негативне ставлення до драматургії корифеїв українського театру. Він зазначав: «Старицький зробив театрові чималу послугу. Невисокі, з літературного боку, п'єси Старицького були (і є протягом 200 років — С. В.) репертуарні, приналежали своєю сценічністю до театру публіку і, при звичаюючи її до українських вистав, промощували дорогу більш серйозному репертуару. <...> Справжнім батьком українського театру й виключно драматичним письменником був Марко Кропивницький...»¹⁸.

Отже М. Старицький та М. Кропивницький започаткували національну театральну школу у 1880-х роках XIX ст., створивши професійний український театр на території центральної і східної України. І хоча через два роки кожний організував свою окрему труппу, проте саме вони створили професійний театр для українців. Від їх починання утворилися у 1890-х роках нові українські театральні труппи, які поширили українське театральне мистецтво не лише по провінціях Російської імперії, а й навіть за кордоном. «Було очевидно, що сценічне мистецтво художнього реалізму, ансамблевої єдності і професійної зрілості не є явищем ізольованим, зосередженим в одній, двох або в трьох труппах, — робить висновки у нарисах «Театральні труппи» Є. Хлібце-

вич, — породжені як наслідок інтенсивного культурного прогресу пореформеної України, зразкові трупи множили свій досвід і сприяли загальному розвитку театрального процесу»¹⁹.

¹ Пилипчук Р. «Марко Кропивницький і питання про початок українського професійного театру». — 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 ім. І. К. Карпенка-Карого ; редкол. : О. Безгін (голова) та ін. — К., 2011. — Вип. 8. — С. 175.

² Пилипчук Р. «Михайло Старицький — театральний діяч: стан і перспективи вивчення». Тези доповідей і повідомлень наукової конференції «М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі» // Ін-тут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, Київ ; Ін-тут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ ; Держ. ун-тет ім. Т. Шевченка ; Ін-тут фольклору, мистецтва та етнографії ім. М. Т. Рильського. — К. : 1990, 17–18 грудня. — С. 67.

³ Сокирко Л. Стенограма науково-творчої конференції, присвяченої 125-річчю з дня народження корифея українського театру Михайла Петровича Старицького (1840–1965). Українське театральне товариство ; Республіканський будинок актора. — К., 1967. — С. 14–15.

⁴ Мар'яненко І. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця / Іван Мар'яненко. — К. : Мистецтво, 1951. — С. 124.

⁵ Меженко Ю. Матеріали до історії українського передреволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп / упоряд. і післямова Р. Пилипчука ; наукове видання. Записки Наукового товариства імені Т. Шев-

ченка. — Львів, 2008. — Т. ССLV. Праці театрознавчої комісії. — С. 451.

⁶ Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди / Тетяна Кінзерська. — К. : Український Центр духовної культури, 2005. — С. 5.

⁷ Там само. — С. 17.

⁸ «Театральний мирок». — СПб., суббота, 25.04.1887 г. — № 13. — С. 5–7.

⁹ Меженко Ю. Матеріали до історії українського передреволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп / упоряд і післямова Р. Пилипчука ; наукове видання. Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2008. — Т. ССLV. Праці театрознавчої комісії. — С. 450.

¹⁰ Трембач. Малорусский театр // Одес. Вестник. — 1885. — 8 февр., № 32. — (Фельетон «Одес. Вест.»).

¹¹ Тенденциозный критик // Одес. Вестник. — 1885. — 23 янв., № 19. — (Театр и музыка).

¹² Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру / І. Піскун. — К. : Книжкова палата України, 2000. — С. 46–47.

¹³ Бенефис Н. К. Садовского // Одесские ведомости. — 1884. — 11 января, № 8. — (Театр и музыка).

¹⁴ Кендзерский В. А. «Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже / В. Кендзерский. — СПб. : Типография В. С. Балашова, 1885. — С. 40–43.

¹⁵ Там само. — С. 46.

¹⁶ Дорошкевич Ол. Історія української літератури. — Харків–Київ : Книгоспілка, 1924. — С. 192.

¹⁷ Там само. — С. 194.

¹⁸ Єфремов С. Історія українського письменства. — Львів, 1900 рр. (за припущенням). — С. 365.

¹⁹ Хлібцевич Є. «Театральні трупи» // Є. Хлібцевич / Український драматичний театр. Нариси історії : в 2 т. ; [редкол. Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський] — К. : Наукова думка, 1967. — Т. 1. — С. 280.

ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА У РОЛІ ГАНДЗІ З ОДНОЙМЕННОЇ П'ЄСИ І. К. ТОБІЛЕВИЧА

У статті вперше досліджується сценічне втілення поетичної драми з часів Руїни «Гандзя» І. Тобілевича, а також виконання заголовної ролі Гандзі видатним майстром жіночих образів Л. Ліницькою, артисткою другого покоління корифеїв українського театру.

Ключові слова: *часи Руїни, романтична драма, символічний образ, перевтілення в образ, першопрочитання твору, акторський ансамбль.*

В статье впервые исследуется сценическое воплощение поэтической драмы со времён Руины «Гандзя» И. Тобилевича, а также исполнение заглавной роли выдающимся мастером женских образов Л. Линицкой, артисткой второго поколения корифеев украинского театра.

Ключевые слова: *времена Руины, романтическая драма, символический образ, перевоплощение в образ, первопрочтение произведения, актерский ансамбль.*

The paper for the first time examines the staging of a poetic drama from the times of Ruins called “Handzya” by I. Tobilevych, and analyses the main role of Handzya starring an outstanding master of female characters L. Linytska, the second generation actress of Ukrainian theater giants.

Keywords: *times of Ruins, romantic drama, symbolic image, impersonation of the image, the first reading of the drama, cast members.*

Творча діяльність І. Тобілевича (Карпенка-Карого) як одного з корифеїв українського театру була спрямована передусім на те, щоб дати національній сцені повноцінний та змістовний репертуар, якого на ті часи було ще обмаль. Після виходу у світ його високохудожніх п'єс з сучасного життя — «Бурлака», «Розумний і дурень», «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля» — він пише історичну трагедію «Сава Чалий», драми «Мазепа» і «Гандзя». «Гандзя» (1902), за оцінкою деяких мистецтвознавців, вважається найбільш «одіозною» п'єсою з усієї дожовтневої драматургії. У передмові до академічного видання драматичних творів Івана Карпенка-Карого академік Р. Пилипчук про цю п'єсу зазначає: «Твір, що зазнав найсуперечливіших оцінок в українському літературознавстві — від неприхованої апологетики до рішучого засудження»¹. Навіть рідний брат драматурга П. Саксаганський не був задоволений новою п'єсою, у якій, за його розумінням, було мало вирашних ролей: «... розберімося в ролях. Друга дія: Ханенка роль не колоритна, а грає її, кажуть, видатний актор — Саксаганський. Публіка часто не відрізняє автора

від актора і навпаки, — і вона винесла вражіння, що не роль погана, а чорт зна який актор. Третя дія: Лобеля грає такий значний актор, як Карий, а ролі — абсолютно ніякої. Жозефіна — це одна нудота. Нарешті, в п'єсі порядні ролі тільки: Пиво-Запольський і сама Гандзя»². На що автор у листі до своїх дочок Ярини і Марії намагається спростувати невдоволення п'єсою брата Саксаганського, заявляючи, що він не пише ролей, а пише п'єсу, у якій дружнім мистецьким ансамблем потрібно висловити ідею самої п'єси: «Панасові й “Гандзя” не подобалась, бо нема ролі. Конечно, коли задача драматурга буде в тім, щоб писати ролі для акторів, то він ніколи не напише літературної речі, але задовольнить одного-двох акторів»³.

Проте І. Франко з великою симпатією відгукнувся на нову п'єсу Тобілевича: «Ще раз потягло Карпенка в історію XVII віку, в часи ославленої руїни, і плодом його студії явилась прекрасна трагедія “Гандзя” — символіка України, шарпані з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погибелі. Незважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження»⁴.

Наступні дослідники творчості І. Тобілевича відносили «Гандзю» до слабких п'єс, що нібито засвідчувала значний занепад письменницьких сил автора, — тут і Ю. Кміт, О. Борщаговський. Як дореволюційні, так і особливо післяреволюційні критики наголошували у творчості І. Тобілевича на войовничому націоналізмі та націоналістичній романтиці. Один із найбільш ґрунтовних дослідників драматургії І. Тобілевича — Я. Мамонтов більше звертав увагу на поезику «Гандзі», зараховуючи її до романтично-побутового театру. Деякі дослідники не лише «Гандзю», а й «Суєту», «Житейське море» розцінювали як занепад творчих сил у зв'язку з тяжкою хворобою автора, ознаки якої давали себе відчуті задовго до смерті.

І. Франко, з його глибоко проникливим розумінням природи і психології творчості драматурга, талановито визначив його методику створення п'єси у своїй невеличкій праці «Примітки до статті Ю. Кміта про І. Тобілевича». Автор Ю. Кміт у статті, що була опублікована в «Літературно-науковому віснику» (1900 р., Т. XI), претензійно висловлював свої зауваження до драматургії Тобілевича. На що Франко, не приймаючи їх, авторитетно пояснював: «Основна помилка Кміта, як і многих наших критиків, лежить в тім, що вони підсувають белетристам — в данім разі Карпенкові-Карому, якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя, причини упадку добробуту, сімейного життя і т. і. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети (підкреслення І. Франка — Л. О.), бо коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію, і мета була б досягнена»⁵. І далі: «Артист коли кладе собі які завдання, то вони завсігди лежать в обсягу психічного і морального життя (підкреслення І. Франка — Л. О.). Для виповнення тих завдань він користується відомими йому фактами з економічного чи соціального життя, теперішнього чи минулого; се його матеріал, се цегли та дилі, з яких він складає свою будову»⁶.

Отже, виробивши думку, що драма «Гандзя» була кроком назад порівняно з трагедією «Сава Чалий», явною невдачею автора, який виявляв «ідейну недолугість і безнадійну плутанину в політичних оцінках», яких лише гріхів не приписували драматургові деякі історики літератури, «діючи в усталених культівщиною і епохою застою суспільних обставинах»⁷.

Проте були дослідники, що висловлювали і протилежні думки. Зокрема відомий історик

Д. Дорошенко оцінював «Гандзю» позитивно, характеризуючи її як «дуже гарну поетичну драму з часів Руїни, де автор добре зорієнтувався серед плутаних інтересів, політичних течій і конфліктів її сумної доби»⁸.

В основу п'єси «Гандзя» драматург поклав не фольклорні перекази і не історичну пісню, як у інших історичних творах, а дослідницький матеріал, взятий з праці М. Костомарова «Руїна Гетманства Брюховецького, Многогрешного и Самойловича» (1879–1880). Терміном «Руїна» у дослідженнях дожовтневих істориків визначали період української історії 1663–1687 рр. Після смерті Богдана Хмельницького настали часи суцільного розбрату, чужоземної інтервенції і дальшого спустошення сплюндрованого краю. Протягом двадцяти чотирьох років історії йшов трагічний спектакль, коли доля відвернулася від новонародженої на Україні козацької держави через нездатність українців об'єднатися для збереження унікального суспільства вільних козаків-землеробів. За доби «Руїни» новонароджена козацька держава перетворилась на безпорадну жертву чужоземних вторгнень, внутрішніх чвар та поділів.

У своїй праці М. Костомаров розповідає про бранку-черкеску надзвичайної вроди, яку гетьман Дорошенко посилав у дарунок падишахові. Гетьман Правобережної України Ханенко в дорозі відбив її і віддав білоцерківському комендантові Лобелю, щоб той переховав дівчину, доки він, Ханенко, забере її знову собі. Якось черкеску побачив полковник польського війська Пиво-Запольський, закохався в неї і вирішив забрати її собі. Для здійснення своїх намірів полковник склав фальшивого листа від імені Ханенка з наказом віддати бранку посланцям, що з'являться з цим листом. Лобель не помітив фальшивки і виконав наказ. Пиво-Запольський жив з черкескою місяців зо три, а потім одружився з нею. «Ханенко не міг простити йому цього, але й не міг виявити свого гніву, бо служив тоді у Польщі... Після того як Дорошенко розбив загони Ханенка, останній вирішив покинути Польщу і податися на Запоріжжя. Він вирушив до міста Димера, де жив його ворог, отаборився перед замком полковника і, запросивши Пиво-Запольського на бенкет, вбив його у своєму наметі»⁹.

Наведені Костомаровим факти І. Карпенко-Карий використав майже цілком для своєї драми «Гандзя», лише ускладнив сюжетну канву: від гетьмана Петра Дорошенка красуня Гандзя потрапляє до димерського полковника Пиво-Запольського, від якого її викрадають Грицько (брат) і

Зінько (коханий), але їхній вчинок зазнав невдачі, і Гандзя знову опиняється у гетьмана Дорошенка. Він дарує її турецькому падишахові, але дорогою красуню відбиває один з осавулів (Богаченко) гетьмана польської частини Правобережної України Ханенка, який відразу закохується в Гандзю і до певного часу ховає її в управителя Білоцерківської фортеці Лобеля. Пиво-Запольський обманом викрадає Гандзю і одружується з нею, за що Ханенко вбиває його, а Гандзя, яка покохала Пиво-Запольського і заради нього прийняла католицтво, сама вкорочує собі віку.

У сюжетній основі п'єси «Гандзя» — це типова романтична мелодрама. Визначивши за головну проблему питання кохання, автор намагався за зовнішніми подіями та реальними персонажами, за її національно-історичною концепцією розглянути проблематику важливого характеру — соціальну, національну і моральну. Зрештою, нагромадження різнохарактерних подій злилося у жанр історичної романтично-побутової драми, у якій негативні сили, що руйнують щастя закоханих, становлять зовнішні перешкоди, поєднані з соціальними та національними мотивами.

Намаганням створити патріотичну драму послужила обрана автором чітка ідейно-тематична єдність подачі матеріалу, де тема п'єси виразно впливає з сюжетної побудови. Поклавши в основу сюжету проблему кохання, драматург її тлом відтворює антилюдські гетьманські пристрасті й продажну козацьку старшину, що домагалися влади над українським народом, торгували його інтересами, запродували найцінніші його моральні надбання, чим довели Україну до загибелі.

В ідейному аспекті драматург засуджує міжусобні війни між українськими гетьманами як польської, так і турецької орієнтації, що породжувало антиморальність тієї моралі, що вимагає від людини (жінки), аби вона була безсловесною рабинею. У такому ідейно-тематичному трактуванні головна постать п'єси Гандзя стає центральним образом. І в фінальному епізоді, де її брат Грицько звинувачує героїню у зраді батьківщини, родини і віри, вона, виправдовуючись, говорить не лише про себе, а й про свій край: «Ні! Слова твої, мій брате, не йдуть мені до серця, — я вже не Гандзя! Ви не вміли й не мали сили боронити мене від тих пригод, які дощем лилися на мою бідну голову: шарпали мене, як тварюку, зневажали, перекидали з рук у руки, як непотрібний крам»¹⁰. І далі: «Я знаю, що ви не мали сили боронитись із силою страшною, а ті, що силу мали, завзялись віддати мене у неволю і тільки тішилися моєю вродою, не

маючи в душі своїй до мого серця жалю. Тягнули, хто куди хотів, і не питали мене, чи хочу я того, чого вони хочуть». У цих словах Гандзі, а також інших персонажів подано точне змалювання становища народу за часів Руїни.

Майстерно відтворюючи у п'єсі історичне тло подій, драматург художньо передав загальний дух часу і колорит епохи української Руїни. І цьому немало сприяла специфічна побудова конфлікту твору — у п'єсі не герой рухає конфлікт, а, навпаки, його розгойдують інші рухомі сили. Виходячи зі специфіки боротьби конфліктуючих сторін, автор вибудовує не традиційну побудову твору. До певної міри затягнуто експозицію п'єси, де висхідні події відбуваються ще задовго до початку твору. Такий прийом часто використовували наші класики. Наприклад, І. Франко у п'єсі «Украдене щастя» до експозиції ввів дві висхідні події: перша — кохання Анни і Михайла, і друга — брати Анни віддають її заміж за нелюбого Миколу, і п'єса починається з того, що Анна і Микола вже певний час проживають у шлюбному житті. Аналогічна ситуація у «Гандзі»: перша подія — гетьман Дорошенко намагається подарувати своєму спільникові у боротьбі з Польщею турецькому падишахові красуню Гандзю; друга — польський полковник відбиває Гандзю і ввозить у свій замок у Димері; третя подія — брат Гандзі Грицько та її коханий викрадають Гандзю з димерського маєтку. Повторюємо: цих подій у п'єсі немає, про них лише розповідають інші персонажі. Перша дія відбувається в корчмі, де хід подій підготовлює появу основної героїні. Лише в XI яві появляються Грицько та Зінько з Гандзею, а в XIV яві Гандзя відкривається братові гетьмана Дорошенка, і він забирає її з собою. Фактично це і є перша головна подія п'єси, яку можна визнати за зав'язку твору. Звичайно, коли перша дія має 14 яв і зав'язка відбувається лише в останній, тоді маємо справу із затягнутою експозицією, що накладає на всю п'єсу зауваження нечіткої композиційної побудови.

Далі йде більш стрімкий розвиток дії: Гандзю перехоплює один з осавулів гетьмана Ханенка і привозить її в убранні одаліски в уманський замок. Закоханий у неї з першого погляду, Ханенко переводить героїню в безпечніше місце — у Білоцерківську фортецю, до коменданта. Далі відбувається низка важливих подій, але за межами п'єси, хоча вони впливають на долю її персонажів: Пиво-Запольський зраджує Дорошенка і стає на бік Ханенка; ще одна важлива подія, що відбувається за межами п'єси, — скориставшись відсутністю

Ханенка, Пиво-Запольський з допомогою фальшивого листа до Лобеля викрадає з Білоцерківської фортеці Гандзю. Подальші події п'єси: розбитий силами Дорошенка, Ханенко повертається у Білу Церкву і дізнається про викрадення Гандзі. З рештою свого війська він рушає на Димер помститися Пиву-Запольському. Гандзя закохується у Пива-Запольського і стає його дружиною, прийнявши католицтво. Відбувається передостання головна подія, що відтворює значення кульмінації, — це вбивство Ханенком Пива-Запольського, і, найголовніше, вона також відбувається за межами тексту. І остання фінальна подія, що виконує функцію розв'язки, — Гандзя, вражена смертю коханого, змучена власним сумлінням, що гризе її за зраду народу і віри, кидається з вікна у прірву, назустріч певній смерті. Отже з усіх важливих подій тільки перша і остання відбуваються за участі Гандзі і проходять на сцені. Всі решта, як у старогрецькій трагедії, стаються за сценою, про них лише інформують свідки чи учасники важливих для твору подій.

Тому виходить, що для багатьох дослідників Гандзя у творі дуже красива, але майже безсила і малодієва дівчина, що не виявляла протесту проти посягань на неї і кінець кінцем пішла шляхом зради. Звичайно, Гандзя — не Мар'яна з історично-героїчної драми «Облога Буші» М. Старицького, у якій донька сотника Мар'яна закохана у шляхтича Антося, хоча він обирає шлях компромісу і примирення з ворогами. Однак Мар'яна з гнівом і обуренням рішуче відкидає цей вибір:

Наші шляхи навіки розійшлися,

І полягла між нами чорна прірва.

Мар'яна безстрашно йде на смерть — підриває пороховий погріб, руйнує фортецю і сама гине під руїнами. Під час вибуху гине і Антося.

У протилежність Мар'яні Гандзя поставлена у зовсім інші умови, в умовах Руїни Гандзя не могла протистояти усім цим міжособним війнам, адже ніхто з їхніх учасників не був правий. Тим більше, не бачачи порятунку і виходу України з цієї боротьби продажних старшин і гетьманів. Не було пророка, хто міг би вказати шлях Україні до воскресіння. Саме так трактував драматург образ Гандзі, хоч у першому задумі автора Гандзя мала бути символом волелюбної України. Проте, й неодноразово, наголошувало багато персонажів: «Я вкрав у Дорошенка прекрасну, як сама Україна, дівчину Гандзю», — каже полковник Пиво-Запольський; благородний комендант Лобель співчуває: «Нещасна Гандзя! Життя її руйнують, як весь край!»; у фіналі брат Грицько звинувачує: «Гадюка ти! Не серце вільне козацьке б'ється у твоїх

грудях, а веред гнійний! У пазусі своїй тебе пригріла наша мати, вільне степове повітря рідного краю викохало твою красу на славу всьому роду».

В умовах безкінечних війн і Україна, і народ український був заневолений у безпросвітну безвихідь. Навіть учасник тих подій і один із провідних персонажів твору гетьман Ханенко доходив до розуміння страшної трагедії: «...Скрізь пустиня стала. Людей живих нема: одних татари в Крим погнали, другі порозбігалися самі, кругом — руїна. Ідучи сюди, на двадцять миль не бачив я живого чоловіка: оселі повалились, ниви поросли бур'янами, а в бур'янах біліють людські кістяки... І сумно так, що страх якийсь і невимовний жаль стискає серце. Вночі звір виє, і сотні, тисячі пугачів в покинутих оселях немовби тужать!»

Драматург боровся сам із собою: як у таких обставинах діяти? Або до кінця довести символічність образу своєї героїні, або піти за правдою життя — і він вибрав останнє. Своєї дружині, Софії Тобілевич, яка наполягала на тому, щоб довести до фіналу образ символ України у постаті Гандзі, намагався довести протилежне: «Не можу я зробити так, як ти хочеш. Трудно було б повірити, що нормальна дівчина, яку силкуються зробити іграшкою в руках сильнішого і яка потребує всім серцем опіки і допомоги, могла б не відгукнутись на щире й глибоке кохання Пиво-Запольського, що не тільки не насміявся з неї, хоч у нього була повна влада над нею, а взяв її за жінку, оточивши пошаною і різними виявами турботи про її щастя <...> Я волю бачити у своїх п'єсах менше чеснот, а більше життєвої правди, бо тільки правда може зворушити серце глядача»¹¹.

Отже І. Тобілевич наполегливо акцентував ці місця, де, на його думку, виявлялась спільність долі України з долею бранки Гандзі. Але після того, як у тексті з'явилися сцени кохання Гандзі і Пива-Запольського, драматург навіть посумнішав: «Очевидно, символіка, про яку він мріяв на початку своєї роботи, почала непокоїти його. Не так виходило, як йому хотілося»¹². Гандзя сама по собі не могла вже бути прообразом покривдженого краю, оскільки автор змалював під кінець її зрадницею народу й віри. «Ця кволість, нестійкість у патріотичних почуттях позбавляла образ тотожності зі своєю батьківщиною»¹³. У спогадах Софія Тобілевич писала: «Хоч п'єса "Гандзя" за задумом автора мала лише суто репертуарне значення, Іван Карпович дуже дбав про її літературну вартість та історичну вірогідність»¹⁴.

Справді, коли простежити всі події, пов'язані з написанням п'єси і цензурним її проходженням,

то можна дійти висновку, що І. Тобілевич не лише дбав про художній рівень твору, а й до певної міри був закоханий у своє творіння. Так, у листі до літературознавців С. Єфремова і В. Дурдуківського від літа 1902 року писав: «Тільки оце зараз скінчив і четвертий раз переписав “Гандзю”, а не одривався від неї думками і на хвилину, навіть не їздив ще ні разу в город, хоча як було треба <...> “Гандзя”. Повість з часів Руїни (1663–1687 рр.) в 5 діях. Назва повісті зроблена для того, щоб не лягла критика, хоч драматичного руху доволі єсть. <...> Фон чисто історичний, дух відповідає часу, і мені самому здається, що вона буде слухатись з великою охотою. Після четвертої переписки я вже мало поправляв і лічу язик хорошим»¹⁵. (Між іншим, при опублікуванні жанр «повість з часів Руїни» автор замінив на «драма з часів Руїни»).

Надіславши твір до цензурного комітету, І. Карпенко-Карий з нетерпінням чекав присуду цензора. У листі до дочок Ярини та Марії від 4 січня 1903 р. писав: «“Гандзю” ждем з цензури — нема. Вже сім місяців! А? Як вам подобається наша люба отечественна цензура! Бодай її чорт узяв! І що вона клята там вбачає <...> Я перш не ждав, а тепер вже почав ждати “Гандзю”, і кожний день надіюсь, що прийде, і кожний день, як одбирається пошта, страждаю, що нема. Та не я один страждаю. Всі почали ждати, і всі страждають. Всім хочеться грати “Гандзю”, а її нема і нема. Підла “Гандзя”! Може, вона — капосна пройди-світка, і не варта того, щоб її ждати, може, вона нічим нам не допоможе, але ми надіємось, що вона освіжить репертуар, і ждемо, ждемо щодня»¹⁶.

Драматург відверто висловлює свою стурбованість про цензурні перипетії «Гандзі» і в листі до сина Назара від 10 лютого 1903 року: «А тут ще й як на біду: нема чим освіжить репертуар <...> Думаємо всі, що “Гандзя” значно освіжила б репертуар, та ба! І досі нема з цензури. Ну, що ти скажеш? А! Прямо розбій! Де ж? 8 місяців в цензурі лежить “Гандзя”! <...> Та ще чого доброго, гемонські цензори після восьми місяців заборонять?! Я вже звик терпіти, але такого ще не було. Через те то й неприємно: хоч би вже дозволили, а то ждем, ждем, і як шарахнуть: “Признана неудобной”»¹⁷.

Нарешті майже через рік І. Тобілевич у листі від 15 липня 1903 р. до С. Єфремова повідомляє: «Оце на днях одібрали, нарешті, “Гандзю” з цензури. Дозволена. Через 2–3 тижні поставимо. Слава Богу, хоч що-небудь є свіже для Києва»¹⁸.

Прем'єра «Гандзі» відбулася 31 липня 1903 р. в Харкові. Ще до прем'єри автор у листі від

28 липня 1903 року до С. Єфремова повідомляв: «31 июля піде “Гандзя”. Тепер ідуть щоденні репетиції, шиються нові костюми під руководством і за порадою художників <...> Васильківського і <...> Уварова. Бог його зна, що з того вийде, а розходу сила»¹⁹.

Отже, щасливий момент наступив. У листі до дочок Ярини і Марії від 1 серпня 1903 року драматург хвалився: «“Гандзю” готовили днів десять: шили нові костюми, малювали нові декорації, нарешті все виготовили, і довгожданна “Гандзя” пішла 31 в четвер. Збор для будня був надзвичайний — 500 руб. Хоча деякі актори грали неважно, але взагалі п'єса пройшла добре. Таких п'єс в репертуарі ще не було, через те публіка і актори були в настрої. Приймали добре. Ліницька була дуже красива Гандзя і грала зовсім гарно. Багато ефектів зробили своє»²⁰.

Режисером постановки був П. Саксаганський, і, як відомо, він не дуже любляв використовувати постановочні ефекти, але ж автор і сам передбачав деякі. Так, у VI яві другої дії драматург подав сцену і ремарки, які взагалі ще рідко можна було побачити в театрі, а тим більше у творчості самого автора:

Богаченко (у двері): Панство просить до господи, заходьте, заходьте! (*Входить Гандзя, на ній чорна кирея*). Дозвольте вас роздягнути — тут тепло. (*Скидає з Гандзі кирею, Гандзя зостається в одезі одаліски. Пауза*).

Богаченко: Жар-птиця! (*Ханенко зробив шаг назад і не спускає очей з Гандзі*).

Лобель: Венера!

Пелех: Тьфу, прости Господи! (*Прудко йде до дверей*).

Богаченко: А що, пане отамане?

Пелех: Осудовисько! Голих дівчат почав ловить, прости, Господи! (*Вийшов*).

Звісно, такі інтригуючі епізоди розраховувались на низькопробні смаки грошовитої публіки, що за певну «клубнічку» не шкодували грошей для театральної каси. Хоча подібних ефектів у виставі було небагато. Але як організатори трупи і керівники і П. Саксаганський, й І. Карпенко-Карий мусіли дбати і про касовий збір, адже вони клопоталися і заробітною платою акторам, і орендою театральних приміщень, і постановочними видатками та безліччю інших питань. Тому зрозуміле невеличке задоволення (збір 500 крб.) драматурга успіхом прем'єри. І на другий день після прем'єри у листі до сина Назара підтверджував: «Вчора пройшла “Гандзя” перший раз. Красота пасажив, інтерес змісту, гарна одежа зробили своє

діло. П'єса мала очевидний поспіх. Завтра повторюється»²¹.

З часу прем'єри вистава «Гандзя» користувалася великим успіхом, стала на певний період візитною карткою трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. У чинному репертуарі йшла з 1903-го по 1908 рік і була зіграна більше 60 разів. «Думається, що успіх драми на сцені українського театру на початку ХХ ст. є прямим запереченням мистецької й ідейної “недолугості” твору»²².

Цікаво те, що літературознавці різнобічно оцінювали нову п'єсу І. Тобілевича — хто критикував, а хто хвалив, а от театральна критика і рецензенти були однастайними щодо позитивної оцінки твору. Рецензент газети «Киевское слово» від 11.12.1903 р., заховавшись за криптонімом А. Б., писав: «Театр був повний. Виведені у п'єсі типи діячів часу Руїни цікаві, і твір весь час підтримує живу цікавість у глядачів»²³. Спектакль викликає в розумі і пам'яті глибоко трагічні «моменти нашої історії, сповнені ніжного почуття і великого безмежного кохання на загальному фоні зовнішньої дурості і темного варварства»²⁴.

Рецензент іншого видання «Киевская газета» від 15 грудня 1903 р. під криптонімом С. Е. дивувався з того, як драматургові І. Карпенкові-Карому на основі незначного факту Костомарова про історію красуні черкески «вдалося оживити цей матеріал, одіти його “в плоть и кров”, і придати йому характер життєвості, природності і завершеності, що вимагається від художнього твору»²⁵. І далі — «Скілет під його досвідченою рукою майстра прийняв живий яскравий образ. Талановито висвітливши і розробивши психологію героїні, автор в цей же час не пропустив і побутових дрібниць і, окрім особистої драми прекрасної черкески, дав цілу привабливу драму всієї “текущей млеком и мёдом” країни в період, що називається Руїною»²⁶. Хоч надалі автор вважав за необхідне вказати і на наявний недолік п'єси. Змалювавши широке коло суспільних взаємин, а з цього «витікає і головна недоробка п'єси, драматург у змалюванні характерів дієвих осіб обмежився лиш найнеобхіднішим, інколи чисто зовнішніми рисами»²⁷.

Проте всі рецензенти сходилися на думці, що «розіграна п'єса була прекрасна». І в це хочеться вірити, адже чого вартий був зібраний міцний ансамбль високоталановитих акторів: П. Саксаганський — Ханенко, М. Садовський — Пиво-Запольський, Л. Ліницька — Гандзя, І. Карпенко-Карий — Лобель, С. Тобілевич — Жозефіна та інші. У «Киевской газете» відзначалась

блискуча гра П. Саксаганського, «який кожним словом, кожним жестом і рухом своїм давав зрозуміти, що перед нами дійсно гетьман, а не простий смертний. Особливо тривожно і переконливо звучав монолог Саксаганського—Ханенка про наслідки Руїни: «На всьому моєму шляху сюди один раз радісно забилося моє серце. Дивлюсь: меле млин... Ну, думаю, побачу хоч одного чоловіка, розпитаю, куди поділись люди? Під'їжджаю... Гукаю — ніхто не відгукується. Прив'язав коня до вирла, увійшов у млин. Ступи товчуть, камінь так крутиться, що аж фурчить, а зерна на камені і пшона в ступах нема! Чуприна піднялась догори! Я вискочив з млина, мов несамовитий, скочив на коня і тікав звідтіля, скільки сили кінь мав! І довго ще ніяк не міг втекти від того порожнього млина: порожній млин за мною гнався, і я чув довго ще, як у порожньому млині товчуть порожні ступи й мелють порожні каміння! Ах, Лобелю, як все це стискає моє серце!» Ще надовго у глядачів залишалися останні слова Саксаганського—Ханенка, звернені не так до присутніх персонажів на сцені, як до глядачів у залі: «Погибла! Там дна нема... Яка важка помилка: вона кохала, а я думав визволить з неволі від нелюба — і зруйнував їй щастя! Скрізь руїна і руїна!»

Рецензент «Київської газети» навіть поставив питання, а чи заслуговує особа Ханенка в житті такого блискучого змалювання на сцені: «Скільки сили, краси і величі неокочирної, нарочито не підкресленої актором — але тим самим ще більше звабливої в усій фігурі і поставі Саксаганського! Інколи просто вловлюєш себе на досаді, що в такому прекрасному образі з'являється Ханенко, особа, як відомо, зовсім не важлива і деякими виявами своєї діяльності навіть антипатична»²⁸.

Микола Садовський, який у житті і на сцені був справжнім красенем, — благородне, овальне обличчя, високий лоб, великі карі очі з бісиками, чарівна усмішка, теплий і душевний голос баритонального басового тембру, — уславився виконанням ролей героя-коханця. Рецензент цей підтверджував: «Садовський абсолютно типово відтворив образ “аматора женской красоты” і завзятого рубака Пиво-Запольського, зрадливого політика, що переходив з одного воюючого боку на другий. І кінець кінцем проміняв меч на тихе життя з коханою дівчиною»²⁹.

Незважаючи на шалену пристрасність, Садовський—Пиво-Запольський з Гандзєю був ніжним і уважним, але у любовній сцені, коли Гандзя переконалася у тому, що вона покохала полковника, емоційному злету не було меж, вони настільки

закохалися одне в одного, що здавалося — немає більше на світі нікого і нічого:

Пиво: Ти моя королева, я твій підданий! Як звелиш, так і зроблю, усе зроблю! Чуть твій голос, бачить твої очі, повні небесної краси, що лле бальзам у душу, — для мене все, а устонька твої рожеві, усміхаючись перлами блискучими, заставили б мене навколішках стояти перед тобою цілий день!

Гандзя: Болеславе! Болеславе! Любий мій, голубе мій! Ти мене звів з ума своїм коханням! Я божевільна стала, і тепер хочеться мені, щоб навіть птиці щебетали: ти гарна, ти найкраща! А коли тебе немає коло мене й мене ніхто не хвалить, то я гніваюсь на всіх, вередую, бо всі мені противні!

У режисерському трактуванні ця сцена кохання головних персонажів була контрастом до фінальної трагедійної сцени оплакування Гандзею свого коханого:

Гандзя: Болеславе! Соколе ясний! Не чує... Мовчиш? Не одкликаєшся на голос милої; погасли навек ясні твої очі — погасла навек і моя доля! *(До всіх)* О, будьте ж ви прокляті, вороги лихі! Вам захотілось відняти мене від милого, і вбили разом нас обох!

У листі до сестри Надії Л. Ліницька розповідає про те, як І. Тобілевич фактично благословив її на роль Гандзі: «Вчора ввечері після спектаклю говорив довго зі мною Іван Карпович: “Хочу просити Вас, Любов Павлівна, полюбити Гандзю. Написав я цю п’єсу, Вас не знаючи, а вийшло, що вона прямо для Вас”. І дав мені характеристику того часу — вимучений народ України, набіж татар і посполитів <...> І все переконував полюбити Гандзю: “У Вас схильності до трагедії, Ви піднімете Гандзю монументально, вічною пам’яттю великих страждань нашого народу”»³⁰.

До цього ж адресата Л. Ліницька згодом повідомляла про хід репетицій вистави: «Як у солодкім бреду, ходила я по сцені. Ти думаєш, я хоч щось помічала, окрім Запольського? Гандзя любить його, але ця любов не легко далась їй. Вона не порив молодості, в цьому коханні багато сумнівів і пережитих страхів, ... втомленість, самотність і вдячність йому»³¹.

Своєю серйозною і живою грою артистка Л. Ліницька зуміла привернути до образу Гандзі загальні симпатії глядацького залу. Дописувач «Киевского слова» зауважував, що хоч зовнішність виконавиці начебто і не зовсім підходить «до уяви про рідку красу Гандзі, що мав на увазі автор, але високохудожня гра робить цей недолік

не відчутним. Ліницька ніби ввійшла в душу дівчини Руїни, яка полюбила польського пана і поступово перетворюється із дівчини у вельможну бариню, перед якою всі благоговіють; перетворившись у видатну особу, вона забуває рідну Україну, брата і рідну матір»³². І автор, і артистка наголошували, що Гандзя, ставши панею Запольською, не перетворилась на жакливу зрадницю. Перед глядачами і надалі діяла чудова красуня, яку любов до польського героя перетворює на людину, що намагається дати щастя своєму коханому. Заради цього вона змогла принести в жертву все, і на цьому шляху її не може зупинити навіть рідна мати. Коли полковника приносять мертвого, вона кидається в прірву й гине. Рецензент стверджує, що «своєю смертю Гандзя доказує чистосердечність зради. Так всесильне кохання дійсно все і всіх перемагає. П-ні Ліницька прекрасно зрозуміла цей ніжний і глибокопсихологічний тип, і її гра наводить чарівне враження»³³. Харківський оглядач фіксує: «Цю складну роль Гандзі, що відтворює цілий ряд складних почуттів, абсолютно вдало провела п. Ліницька. Особливо хороша вона була у четвертій і п’ятій дії — при донесенні свого кохання до Болеслава»³⁴. Рецензент іншої газети, ніби підбиваючи підсумок гри Л. Ліницької, писав: «Талановита артистка передала долю нещасливої Гандзі пристрасно, поривисто і захоплююче, а остання сцена (перед катастрофою) прямо викликає враження потрясіння»³⁵.

У вправному ансамблі акторських робіт вистави не можна не згадати І. Карпенка-Карого у ролі коменданта Білоцерківської фортеці Лобеля. Карпенко-Карий–Лобель у виставі — образ-символ: він не лише охоронець фортеці, він виступає охоронцем шляхетності людських душ, і тут він чесний і непідкупний: «Я ... змучений, розбитий! Шляхетські вольності мене перш чарували, нарешті — що ж витворила та вольність? Підлість, зрадливість, чвари і легкодухість...» і далі: «Спустошили весь край! Скоро тут не зостанеться живого духу... Руїну зробили там, де медом і молоком ріки текли». Та добре вже те, що він не самотній у своїх поглядах, а підтримку й розуміння його чеснот гарантує Лобелєві його вірна дружина Жозефіна у виконанні ролі С. Тобілевич.

Рецензент «Киевской газеты» ще й зазначав: «І. Карпенко-Карий і С. Тобілевич тепло, щиро і природньо провели ролі симпатичної сім’ї Лобелів»³⁶. Скажемо, що роль Лобеля була для автора і виконавця І. Карпенка-Карого улюбленою, він був незмінним її виконавцем до останніх днів своєї творчості.

Після харківської прем'єри вистава показувалась у Києві, Варшаві, Одесі, Катеринославі, Полтаві, Житомирі, Вітебську, Херсоні, Єлисаветграді — і скрізь успіх, і скрізь незмінною і єдиною виконавицею ролі Гандзі була Л. Ліницька. У ролі Гандзі вона відіграла три бенефіси — в Харкові, Києві та Одесі.

Майже у кожному з цих міст були теплі прийоми і відгуки преси, де глядачі схвально приймали «Гандзю» і виконавицю заголовної ролі Л. Ліницьку. Ось катеринославська газета «Приднепровский край» за 23 серпня 1904 року: «Неперевершена п-ні Ліницька у заголовній ролі Гандзі. Ця безперечно талановита артистка в ролях молодих, життєрадісних капризних натур незрівнянна. У своє виконання п-ні Ліницька вносить велике почуття міри і тим вводить його в межі художності».

Через три роки колектив на чолі з П. Саксаганським знову у Києві, і знову йде «Гандзя». Рецензент газети «Киевский голос» від 5 травня 1907 року в захопленні: «П-ні Ліницька виступила в заголовній ролі, яка вважається однією з найкращих її ролей. І вона провела свою роль прекрасно з великою іскреністю і темпераментом, уміло відтворила перетворення простої козачки Гандзі в збаловану і капризну ясновельможну пані Пиво-Запольську. Остання сцена була передана на такому піднесенні, що позитивно захоплювала повністю увагу глядачів».

У жовтні 1907 року трупа Саксаганського гастролює у Полтаві, з неї вже вийшов М. Садовський, не було в живих І. Карпенка-Карого, проте в репертуарі залишалася вистава «Гандзя». Рецензент «Полтавского вестника» 24 жовтня 1907 року писав: «Роль “Гандзі” п-ні Ліницька провела з таким високим душевним піднесенням, на яке здатна тільки справжня артистка. Вона не грала, а передавала всю ту духовну боротьбу, від якої мліла і мучилась бідна Гандзя, перш ніж рішилася віддати душу свою поляку — предвічному ворогові рідної України — і заставила пережити цю драму і глядачів. Останній акт, де Гандзя виливає всю гіркоту своєї душі і звинувачує Ханенка у неповноті почуттів до неї, протиставляючи йому свого коханого пана, що зумів заволодити її серцем, — Ліницька провела позитивно безподобно: театр завмер, зачарований цією художньою передачею складної душевної драми бідної Гандзі».

Наводимо добірки уривків з тих рецензій про виконання ролі Гандзі, де фіксуються нові грані характеру героїні і прояви свіжих обдарувань артистки.

У 1908 році трупа гастролює в Могилеві і виставляє «Гандзю». Оглядач «Могилевского вестника» від 1 січня 1909 року зауважує: «Внутрішній світ, у якому боролись почуття першого кохання до забраного коханого (Зінька) і пристрасті, що зароджувалась до Болеслава, боязнь насильного переходу в католицизм, співчуття до рідної хати, де залишилась мати, і, накінець, перехід у незвідане нове життя були передані п-ю Ліницькою правдиво і рельєфно. Ні одного дисонансу, ні жодного різкого місця не можна було помітити в подачі цієї ролі. Заключні слова над трупом Болеслава і сцена у вікні сповнені трагізмом. Маленька душа Гандзі, на яку відразу навалились нові біди, виросла в силу і знайшла в собі мужність поспішити за останнім коханням».

У 1907 році М. Садовський організував перший український стаціонарний театр у Києві. Прем'єршею у цьому колективі була М. К. Заньковецька. Але у 1909 р. з причин особистого характеру вона вийшла з трупи, і режисерові треба було знайти на заміну Марії Костянтинівни таку артистку, яка одночасно могла б грати і в українських класичних, і в п'єсах європейського репертуару. Любов Ліницька серед усіх українських артисток була єдиною, що могла взяти на себе таке складне і відповідальне завдання. З осені 1909 року Ліницька — уже в складі театру Садовського, де відразу входить в абсолютно новий репертуар — «Тепленьке місце» О. Островського, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Міре-ле Ефрос» Я. Гордіна, «Брехня» В. Винниченка, «Енеїда» І. Котляревського.

У театрі М. Садовський у 1911 р. поновив «Гандзю», яка навіть була включена до гастрольного репертуару у С.-Петербурзі весною 1911 року. Вистава в цілому мала позитивний відгук, але виконання Ліницькою заголовної ролі петербурзька преса оцінювала неоднозначно. Рецензент «Петербурзького листка» 3 березня 1911 року писав: «З глибокою продуманістю провела відповідальну роль Гандзі п-ні Ліницька. Яскравими художніми штрихами вона змалювала цю незаурядну постать. У її відтворенні Гандзя була то наївна, пустотлива, то капризна і властна, то самовіддана». Рецензент «Санкт-Петербурзьких ведомостей» від 4 березня 1911 року був дещо категоричнішим в оцінці гри Л. Ліницької: «Роль Гандзі була виконана п-ні Ліницькою дуже солідно».

Мабуть, сталося те, що мало статись. Актриса виконувала роль Гандзі вже 8 років, та й сорокап'ятилітня Ліницька вже не зовсім вписувалась,

м'яко кажучи, у роль молоденької красуні. Хоч, зважаючи на те, що вистава ще мала популярність, М. Садовський у 1912 році вводить у спектакль нову виконавицю ролі Гандзі — молоду артистку М. Малиш-Федорець, яка мала хороші зовнішні й внутрішні дані, проте часто грала нерівно, мало працювала над образами. Отож роль Гандзі виявилася для актриси не по її силі. Рецензент газети «Рада» М. Старий задокументував виставу, бо у ній М. Малиш-Федорець мала бенефіс. В рецензії зазначалося, що п'єса «Гандзя» ефектна за сценічною дією, роль Гандзі костюмна, тому вона, мабуть, дуже вабила молоду артистку, але «вона не зважила на те, що Гандзя зовсім не відповідає ні її хисту, ні її вдачі»³⁷.

«Прекрасна артистка в ролях, де треба показати темперамент, де домінують різні сильні тони, а в Гандзі артистка не могла заволодіти роллю. Через те з початку і до кінця спектаклю почувалося, що артистка робить не своє діло, почуває себе на сцені не хазяїном, а законним гостем»³⁸. Хоч в окремих епізодах талант артистки перемагав: вона брала правильну тональність, і в грі з'являлася натуральність. «На мить постать Гандзі робилась живою, але тільки на мить: іскра гасла, і перед глядачами знову проходила боротьба артистки з роллю, боротьба, у якій Малиш-Федорець не була переможницею»³⁹. Ці недоліки відбивалися не лише на самій ролі Гандзі, «але і на ході всього спектаклю, в якому що далі до кінця — то все менше ставало ансамблю»⁴⁰.

Фактично на цій виставі і закінчилася сценічна доля однієї з найскладніших п'єс І. Тобілевича. В інших колективах «Гандзя» й не ставилась. З одного боку, наставали важкі часи Першої світової війни, революції, визвольні війни. Про матеріально-технічне забезпечення постановки: дорожнеча декорацій та костюмів — не могло бути й мови. А з іншого — не знаходилося гідної виконавиці цієї складної ролі. Роль Гандзі справедливо стала не лише улюбленою для артистки Л. Ліницької, але й роллю для однієї артистки — Л. Ліницької, яка, зрештою, була талановитим митцем сцени перехідного періоду, що однаково блискуче виявляла свою майстерність як у класичному, так і в сучасному, новітньому репертуарі.

Сьогодні «Гандзю» І. Карпенка-Карого слід сприймати також неоднозначно, але думки, близькі до оцінки нинішніх подій, у ній є. Та в радянські часи історична тема не була в пошані. Компартійні прислужники фальсифікували історію України, вдаючись до кон'юнктурних засобів, і яких лише гріхів не приписували історико-патріотичним тво-

рам, через що їх здебільшого ігнорували видавці й театри. Текст п'єси «Гандзя» був надрукований в журналі «Киевская старина» у 1906 році. Завдяки упорядникові С. Бронзі та видавцям праці «Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)» для читачів, а можливо, і глядачів, сьогодні відроджений особливо актуальний історичний твір І. Тобілевича, який в історії знаходив відповіді на питання, що непокоїли його життєве і мистецьке сумління.

¹ Пилипчук Р. Іван Карпенко-Карий / Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори. — К. : Наукова думка, 1989. — С. 23.

² Саксаганський П. По шляху життя / П. Саксаганський — К. : Держлітвидав, 1935. — С. 205.

³ Лист І. Тобілевича до Я. І. Тобілевич та М. І. Тобілевич від 1 серпня 1903 р. // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / Упорядкування і вступна стаття С. Бронзи. — Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. — С. 266.

⁴ Франко І. Про театр і драматургію // Іван Франко / Упорядкування і вступна стаття М. Нечиталюка. — К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1957. — С. 170.

⁵ Там само. — С. 184.

⁶ Там само.

⁷ Пилипчук Р. Іван Карпенко-Карий. — С. 23–24.

⁸ Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Україна. — К., 1907. — № 4. — С. 125.

⁹ Стеценко Л. І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) / Л. Стеценко. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — С. 157.

¹⁰ Всі тексти персонажів надалі цитуватимуться за виданням: «Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи і п'єси».

¹¹ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. — С. 339.

¹² Там само. — С. 338.

¹³ Там само. — С. 339.

¹⁴ Там само. — С. 336.

¹⁵ Лист І. Тобілевича до С. О. Єфремова і В. Д. Дурдуківського, літо 1902 р. // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). — С. 196.

¹⁶ Лист І. Тобілевича до Я. І. Тобілевич і М. І. Тобілевич від 4 січня 1903 р. // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). — С. 239.

¹⁷ Лист І. Тобілевича до Н. І. Тобілевича // Там само. — С. 244.

¹⁸ Лист І. Тобілевича до С. Єфремова від 15 липня 1903 р. // Там само. — С. 261.

¹⁹ Лист І. Тобілевича до С. Єфремова від 28 липня 1903 р. // Там само. — С. 264.

²⁰ Лист І. Тобілевича до Я. І. Тобілевич і М. І. Тобілевич від 1 серпня 1903 р. // Там само. — С. 265–266.

²¹ Лист І. Тобілевича до Н. І. Тобілевича від 1 серпня 1903 р. // Там само. — С. 267.

- ²² Пилипчук Р. Іван Карпенко-Карий. — С. 24.
- ²³ А. Б. «Гандзя»: Драма из часов Руины (1663–1687) // Киевское слово. — 1903. — 11 грудня.
- ²⁴ Там само.
- ²⁵ С. Е. Спектакли украинской труппы Саксаганского и Садовского / Киевская газета. — 1903. — 15 грудня.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ Там само.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Лист Л. П. Ліницької до сестри Надії Яроцької. Музей-архів України, Фонд І. О. Волошина. — № 1166. — Оп. 1. — Спр. 197. — С. 5.
- ³¹ Там само. — С. 3.
- ³² А. Б. «Гандзя». Драма из часов Руины (1663–1687) / Киевское слово. — 1903. — 11 грудня.
- ³³ Там само.
- ³⁴ Малорусский театр / Харьковские губернские ведомости. — 1903. — 13 серпня.
- ³⁵ С. Е. Спектакль украинской труппы Саксаганского и Садовского / Киевская газета. — 1903. — 15 грудня.
- ³⁶ Там само.
- ³⁷ Старий М. Бенефіс О. Малиш-Федорець / Рада. — 1912. — 7 лют.
- ³⁸ Там само.
- ³⁹ Там само.
- ⁴⁰ Там само.

П'ЕСИ І. КАРПЕНКА-КАРОГО В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ М. САДОВСЬКОГО

У статті розглянуто історію сценічних втілень драматургії І. К. Карпенка-Карого на сцені першого стаціонарного театру М. К. Садовського.

Ключові слова: драматургія І. Карпенка-Карого, репертуар першого стаціонарного театру М. Садовського.

В статье рассмотрена история сценических воплощений драматургии И. К. Карпенка-Карого на сцене первого стационарного театра М. К. Садовского.

Ключевые слова: драматургия И. Карпенка-Карого, репертуар первого стационарного театра Н. Садовского.

In the article the story drama stage incarnations I. Karpenko-Karyi at the scene of the first permanent theater N. Sadovskiy.

Keywords: drama I. Karpenko-Karyi, the first permanent theater repertoire N. Sadovskiy.

Видатний учений-театрознавець Ростислав Пилипчук у передмові до видання творів Івана Карпенка-Карого зазначав: «Творчість І. Карпенка-Карого — вершина української драматургії 80–90-х років XIX — перших років XX ст. Драматург продемонстрував глибинність аналізу соціальних конфліктів, справжню, а не показну народність, яка полягала не в простих запозиченнях з фольклору й етнографії, а в збагаченні його творів народною мудрістю. Мова його героїв, хоч і позначена поспіль особливостями південноукраїнських говорів, яскраво індивідуалізована, насичена фразеологізмами, приказками і прислів'ями, специфічними термінами, підслуханими в сільській глибинці і в чиновницько-бюрократичному середовищі, у різних суспільних верствах <...> Народна пісня в п'єсах І. Карпенка-Карого не відіграє ілюстративної ролі, як це часто трапляється в творах драматургів, що культивували так званий етнографічний реалізм, а завжди виконує конкретну функцію у творенні характеру чи руханні дії твору. Всі п'єси І. Карпенка-Карого позначені динамічністю дії, яскравою сценічністю, що забезпечувало їм успіх у глядача. Майстер діалогу, І. Карпенко-Карий не гребував таким традиційним засобом, як монолог, особливо внутрішній, який, однак, ніколи не порушував загальної дина-

міки твору. У кращих п'єсах І. Карпенка-Карого завжди спостерігається єдність змісту і форми. Психологізм його героїв розкривається в конкретних подіях, у думках і вчинках, що ріднить його з <...> творами західноєвропейської психологічної драми.

Як ніхто з українських драматургів другої половини XIX ст., І. Карпенко-Карий розгорнув широку картину життя українського народу, показавши класову диференціацію в його середовищі, опоетизувавши красу духовного світу простих людей і сатирично висміявши звиродніння панівних верхів.

Розвиваючи дві паралельні тенденції в українському театрі — романтичну і реалістичну, які органічно взаємодоповнювались, І. Карпенко-Карий створив свій театр, який, спираючись на традиції, що йшли від І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка, сягнув вершин критичного реалізму, цілком відповідаючи духові часу, естетичним потребам тогочасного глядача і глядача наступної епохи».¹

І. Карпенко-Карий збагатив українську драматичну літературу яскравими творами різноманітних жанрів, серед яких і історичні, й соціально-побутові, і соціально-психологічні драми. Він написав вісімнадцять оригінальних п'єс.

«В основі майже кожного його твору лежить дійсний факт або подія в суть яких драматург умів глибоко вникнути, умів знайти їх зв'язки з явищами і процесами суспільного життя <...>».

Коли уважно простежити за діями, характером і мовою героїв Карпенка-Карого, то майже всі вони мають прототипів серед людей, яких знав драматург особисто або з розповідей близьких йому людей»².

«Майстерність драматурга виявилась не тільки в тому, що він примушує своїх героїв говорити лише ті необхідні слова, які природно звучать в їх устах і які властиві їх характерам, думкам і становищу, але й у тому, що він багато чого «не договориює», залишаючи, таким чином, простір для уяви глядача і можливість самому глядачеві “договорити”, домислити розмову на сцені. Отже, глядач стає ніби співучасником творчості письменника й акторів; ілюзія ще більш посилюється, дія на сцені стає самим життям»³.

Це сприяло великій популярності вистав за п'єсами Карпенка-Карого.

Зазвичай же, коли йдеться про початковий репертуар першого стаціонарного театру Миколи Садовського, дослідники зазначають, що основою репертуару М. Садовський вважав власний національний репертуар — оригінальну українську драму. За кількістю вона займала в репертуарі театру близько двох третин. Чільне місце належить українській драматургічній класиці, друге — тогочасній українській драмі⁴.

Чи, скажімо, науковці зазначають, що Микола Садовський зберігав у репертуарі кращі свої постановки української класики, саме ці вистави становили золотий фонд театру. Вони йшли роками, виставлялись у театрі раз-два на місяць.

У книжці «П'ять великих акторів української сцени» Валер'ян Ревуцький писав, що в репертуарі театру було залишено найкращі п'єси М. Кропивницького, М. Старицького та І. Тобілевича. В цих п'єсах наголошувалося на правдивому зображенні життя. Спрямування у бік зображення правильних психологічних образів, зменшення кількості пісень і танців (етнографічного моменту) та органічного вплетення їх до дії п'єси⁵.

А якщо детально розглянути, які саме п'єси становили «золотий фонд» театру на початку його існування, то побачимо шістьнадцять п'єс І. Карпенка-Карого, із, як раніше зазначалося, вісімнадцяти написаних ним.

Уже в перші дні створення «Групи українських артистів під орудою Миколи Садовського», — саме з такою назвою театр розпочав своє

творче життя в Полтаві, серед інших було показано вистави: «Мартин Боруля», «Суєта», «Бурлака», «Безталанна».

А якщо розглядати посезонно репертуар стаціонарного театру в Києві, то вимальовується така картина:

- Перший сезон у Києві 15 вересня 1907 р. відкрили виставою «Суєта» І. К. Карпенка-Карого;

- 10 листопада 1907 року в театрі була показана вистава «Наймичка» за участю М. Заньковецької та М. Садовського в пам'ять видатного драматурга;

- У цьому сезоні репертуарі з'являється вистава «Сава Чалий» — режисер та виконавець ролі Сави Чалого Микола Садовський.

У сезон 1910/11 рр. з'являється вистава, яка давно не йшла на сцені, — «Підпанки» («Прислужники»).

На гастролях у Петербурзі (28 лютого — 1 квітня 1911 р.) в театрі «Пасаж» серед інших вистав були показані: «Суєта», «Хазяїн», «Гандзя».

У наступному сезоні (1911/12 рр.) відновлено постановку «Чумаки».

У сезон 1914/15 рр. М. Садовський запрошує до трупи галицьких акторів — Леся Курбаса, Софію Стадникову. У перші місяці роботи замість вибухливих акторів їх увели в старі постановки. Так Лесь Курбас у виставі «Безталанна» виконував роль Гната, а Софія Стадникова в «Наймичці» грала Харитину, у «Саві Чалому» — Зоєю. Також у цьому сезоні відновили виставу «Житейське море».

29 лютого 1916 року в бенефіс М. Садовського була показана вистава «Бондарівна», де він сам грав роль Тараса.

Досить символічно, що останній сезон у приміщенні Троїцького народного дому 7 травня 1917 р. театр Миколи Садовського закінчив виставою, якою і розпочинав далекого 1907 року, — «Суєта».

Та чи були всі перелічені вистави за п'єсами І. Карпенка-Карого сталими, архаїчними? Відповідь — ні! Так, це вже був перевірений роками репертуар на глядача. Ці вистави, звичайно, мали успіх і касовий збір, що теж було не останнім для театру того буремного часу.

Але в нових умовах, з появою стаціонарного театру, з'явилася можливість ретельніше ставитись до художнього та музичного оформлення вистав. Участь і допомога видатних митців музичного та декораційного мистецтва підносила їх художній рівень. Тобто треба зазначити, що змінився підхід до постановки вистав і драматургічний твір оживав по-новому.

Наприклад, художнє оформлення вистави «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого зробив художник Іван Бурячок. На думку В. Василька, ця постановка була однією з найвидатніших робіт М. Садовського. Режисер тлумачив «Саву Чалого» як соціальну трагедію. Великого значення надавав він народним персонажам. Не лише провідні ролі селян, а навіть другорядні були доручені кваліфікованим акторам. У народних сценах, крім досвідчених у цих справах хористів, брали участь вільні актори. Більш того, на цю виставу спеціально запрошувалося двадцять статистів, якими на сцені керували актори.

Театр корифеїв добре знав, що таке ансамбль, це було їх найбільше творче досягнення, а М. Садовський чудово володів цим прийомом. У своїх постановках він прагнув до ансамблевості, тобто єдності, узгодженості акторської гри, історичної правдивості декорацій, ретельної продуманості світлових і звукових ефектів. Особливо жвакими і різноманітними виходили у нього масові сцени.

А Валер'ян Ревуцький про Садовського як режисера писав: «<...> спершу треба зазначити, що багато акторів знайшли в ньому доброго вчителя. Свої вистави він будував на акторові. Після розподілу ролей та характеристики їх акторові давалася повна воля творити образ на кону. Увесь процес готування п'єси відбувався тільки на кону, шляхом показування під час проб. Інтонації й рухів М. Садовський не нав'язував акторам. Лише, коли щось не вдавалося акторові чи акторці, тоді М. Садовський схоплювався й показував, як саме ту чи іншу фразу треба виголошувати. Тоді перед акторами відбувалося чудо: мертві слова (до того, як це показав М. Садовський) оживали й набували змісту, якого вони й не уявляли. Ця властивість винятково здібного інтерпретатора розкрити текст змушувала навіть провідних акторів звертатися до М. Садовського, коли всі відчували, що якась фраза їм не вдається. Але як режисер М. Садовський плану п'єси не мав, і на його праці позначався талант актора “нутра”. Деякі сцени він, запалившись, обробляв особливо глибоко, а поруч лишав сцени необроблені, на волю актора. Тому, що М. Садовський не мав раніше продуманого плану т. зв. мізансцен, вони теж утворювалися й розроблялися виключно під час проб»⁶.

Крім того, хотілося б зазначити, що в акторському арсеналі М. Садовського була велика кількість ролей у виставах за творами І. Карпенка-Ка-

рого: Мартин Боруля («Мартин Боруля»), Іван Барильченко («Суєта»), Цокуль («Наймичка»), Опанас («Бурлака»), Гетьман Ханенко («Гандзя»), Терентій Пузир («Хазяїн»), Тарас («Бондарівна»).

Та найулюбленішою була роль Сави Чалого за однойменним твором І. Карпенка-Карого.

«Особливо яскраво М. Садовський грав в історичних п'єсах українського репертуару. І тому недаремно багато критиків зазначали, що “його гетьмани та воєводи були шедеврами, про які можна було писати цілі розвідки”. В цих рамках Садовський умів потрясати глядачів величчю, чітко дотримуючись піднятого патетичного слова. Можна сказати певно, що такі історично-романтичні драми, як “Богдан Хмельницький” М. Старицького чи “Сава Чалий” — І. Тобілевича знайшли в особі Садовського величавого актора-романтика на провідні ролі»⁷.

Микола Садовський дуже тонко відчував і глибоко розумів драматургію Івана Карпенка-Карого, і своїм талановитим акторським виконанням сприяв популяризації його п'єс.

І, можливо, збереження в репертуарі української класики — то був мудрий механізм самозбереження найкращих традицій театру корифеїв.

Отже, простеживши репертуар першого стаціонарного театру, можна зробити висновок, що М. Садовський повною мірою представляв драматурга І. Карпенка-Карого на своїй сцені. І то не випадковість, адже навіть у нових історичних умовах п'єси Карпенка-Карого продовжують жити, а гострі соціальні питання, підняті драматургом в тих реаліях, залишаються актуальними й сьогодні.

¹ Карпенко-Карий І. К. Драматичні твори / Вступ. ст., упоряд. і примітки Р. Я. Пилипчука; ред. С. Д. Зубков / Іван Карпович Карпенко-Карий. — Київ : Наукова думка, 1989. — 608 с.

² Стеценко Л. (І. К. Тобілевич): життя і творча діяльність / Л. Стеценко — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — С. 70.

³ Там само. — С. 170–171.

⁴ Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. — Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. — 185 с.

⁵ Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени / В. Ревуцький. — Париж : Видання Першої Української Друкарні у Франції, 1955. — С. 20.

⁶ Там само. — С. 18.

⁷ Там само.

АКТОРСЬКА СИСТЕМА П. К. САКСАГАНСЬКОГО

У статті розглянуто методи роботи над роллю видатного українського актора Панаса Карповича Саксаганського — яскравого представника театру корифеїв. Стаття базується на спогадах актора про свій творчий шлях.

Ключові слова: театр, український театр, театр корифеїв, актор, український актор, Саксаганський, акторська система, акторська праця, робота над роллю.

В статье рассмотрены методы работы над ролью выдающегося украинского актёра Панаса Карповича Саксаганского — яркого представителя театра корифеев. Статья базируется на воспоминаниях актёра о своём творческом пути.

Ключевые слова: театр, украинский театр, театр корифеев, актёр, украинский актёр, Саксаганский, актёрская система, актерская работа, работа над ролью.

The article describes the methods of work on the role of the famous Ukrainian actor Panas Saksaganskyi — the bright representative of the theater of coryphaei. The article is based on the memories of the actor about his career.

Keywords: theatre, Ukrainian theater, theater of coryphaei, actor, Ukrainian actor, Saksaganskyi, acting system, acting work, work on the role.

Методи роботи над роллю українських акторів є темою не стільки мало дослідженою, скільки мало впровадженою в життя. Один з провідних закладів мистецької освіти в Україні — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого в основному послуговується системою К. С. Станіславського, Певно, що й інші державні навчальні заклади мистецького напрямку використовують для навчання сучасних акторів цю систему. Вона загалом є універсальною та підсумовує досвід декількох поколінь акторів. При цьому маємо наголосити, що кожен актор все ж таки використовує на сцені саме свій власний досвід роботи над роллю в процесі випуску вистави. Отже і кожен актор-викладач пропонує учням своє бачення і відчуття акторської праці, тобто можна говорити про особисту міні-акторську систему. Однак сучасні артисти в Україні дуже мало знають про працю в минулому саме українських акторів, їхні здобутки, успіхи та досвід. П. Саксаганський писав: «Не покладайся лише на себе самого. Всі великі люди — і художники, і письменники, і вчені — не поодинокі, вони всі мали своїх попередників і брали в них те, що

було найкращим. Так і артист сцени не повинен нехтувати своїх попередників. Він не один, він — сума досвіду своїх попередників»¹. Отож звернімося до досвіду українських акторів.

Найсумніший період існування українського театру (під час Валуєвських та Емських заборон), коли театр майже перестав існувати, вилився у яскраве та самобутнє явище — розквіт талановитих творчих особистостей — акторів, режисерів, драматургів, які стали відомими під символічною назвою корифеї українського театру. Як працював артист того періоду? Майже щовечора він мав бути готовим вийти на сцену у драматичній чи комедійній ролі, в якій ще й треба було виконувати пісні або навіть складніші оперні арії. Отож мав добре володіти і голосом, і тілом, тобто бути універсальним актором. А ще й терпіти постійні переїзди та підлаштовуватися під різні театральні приміщення, в більшості своїй для цього абсолютно не пристосованих. Ось як згадує про це сам Саксаганський: «<...> український актор <...> зовсім не був упевнений в своєму завтрашньому дні. Постійного театру не було. Театральні товариства переїжджали з місця на місце. Життя “на

колесах” важко відбивалося на побуті, на сім’ї акторів. Як бути з дітьми? — таке питання завжди поставало перед тими, хто мав сім’ю. Возити з собою, примушуючи терпіти всі незручності непевного мандрівного життя, голодного і холодного? Або — віддавати на догляд чужих людей? Страждали і батьки і діти <...>². Важко навіть уявити, в яких умовах, і якою ціною актори здобували свій професійний рівень, саме до досвіду яких і хотілося б звернутися.

Один з яскравих представників театру корифеїв — Панас Карпович Саксаганський. За свідченнями колег, він був великим трудівником. Гнат Юра згадував: «Актор Саксаганський багато працював над своєю майстерністю. Він багато читав, вивчав класиків світової літератури, опрацьовував теоретичні роботи, з захопленням і увагою спостерігав гру видатних митців»³. Заслужений артист УРСР Б. Романицький писав: «Справді, енергія і воля до наполегливої праці у нього були прямо-таки дивовижні»⁴. Сам же Панас Карпович свою акторську діяльність визначав ще лаконічніше: «Праця, праця і ще раз праця!»⁵

У 1932 році вийшли окремою книгою спогади П. Саксаганського під назвою «Театр і життя», у 1937-му — доповнена і розширена праця «Моя робота над роллю». А у 1948 році, вже після смерті актора, у збірнику «Про мистецтво режисера» публікується його праця «До молодих режисерів». Усі ці праці дають уявлення про те, як актор Саксаганський працював над роллю (а він пропрацював на сцені без перерви понад 50 років).

Звернімося до витоків: любов до «лицедійства» проявилася ще з дитинства, в чому чимала «провина» батьків: мати була обдарованою жінкою, мала гарний голос, чудову пам’ять та, певно, й акторський дар. Для своїх дітей вона розігрувала напам’ять всю «Наталку Полтавку» та багато уривків з інших творів, співала арії й пісні. Про батька Саксаганський згадував: «<...> навпаки, не любив театру»⁶, бо на той час це була неprestижна та неприбуткова професія. У малого Фані, як називали Саксаганського у сім’ї, ще з дитинства проявлявся комедійний дар. Тож батько часто просив його «утнути» що-небудь. І Фаня старався, передражнявав чийсь ходу чи мову, переказував вірші чи казки, ілюструючи їх так, що викликав у всіх веселий сміх. Отож, сам не бажаючи, батько долучився до формування акторської професії у свого сина. Саксаганський так писав про це: «Своїм “ану, Фаня...” він навчив мене не соромитися нікого і сміливо розказувати й показувати те, що вмієш, перед чималим колом людей. Мати

збудила в мені любов до театрального мистецтва, а батько спричинився до того, що я полюбив “лицедійство” сам»⁷.

Далі були виступи у аматорських гуртках, у Єлисаветграді, де працював Марко Лукич Кропивницький. Спочатку новачкові доручали маленькі ролі, далі — більш відповідальні. Саксаганський про цей період писав так: «Я вже не можу пригадати, яку першу роль мені довелося грати перед справжньою публікою. Я тільки добре пам’ятаю враження, яке справила на мене велика темна зала <...> Коли мені довелося казати свої перші слова, то я почув себе страшенно переляканим, руки і ноги в мене обважніли і я не пам’ятав, що робив. Перший виступ був для мене страшний»⁸. Такі відчуття знайомі багатьом акторам, які вперше вийшли на сцену!

Та згодом молодий артист Саксаганський при звичаївся і почувався на сцені вільніше, втім, ще не думав пов’язати свою професію із театром. Захоплений прикладом брата Миколи, він вирішив бути військовим. Та все ж долю вирішив випадок: перебуваючи в Одесі Саксаганський натрапив на афішу, що повідомляла про виступ трупи Михайла Старицького на чолі з Марком Кропивницьким. Того вечора йшла вистава «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» Кропивницького. Останній, побачивши Саксаганського за півтори години до вистави, запропонував: «<...> “Панасе, одягайся, вийдеш приятелем Гордія, — я зараз напишу тобі роль”»⁹. Саксаганський відмовлявся, та режисер наполіг, і хоча сам актор не пам’ятав нічого з цього виходу, та «<...> Марко Лукич був надзвичайно задоволений»¹⁰. Однак сумніви не полишали Саксаганського. «Довгий час я стояв на роздоріжжі, аж поки не зустрів Михайла Петровича Старицького... <...> Я довго вагався, перш ніж остаточно спалити за собою “усі свої кораблі”. Приклад багатьох тогочасних акторів бездар спиняв мене.

“А що, як і я — нездара? — думав я. — Навіщо ж я буду збільшувати собою армію безталанних?! <...> — А може я буду кращим за тих невдах акторів? <...> — Адже ж я можу і буду працювати над собою”. Тоді нові сумніви з’являлись і примушували мене сперечатися з собою самим “Добре, ти будеш працювати, — казав я сам собі. — А хто тобі допоможе в тій праці? Це буде праця — само виучка” <...> Всі ці думки, вагання мучили мене. Але згадки про мої успіхи, якими я користувався <...> допомогли мені знайти остаточне рішення. Моя любов до сцени перемогла»¹¹.

Саксаганський приєднався до трупи М. Старицького у 1883 році. Вочевидь, саме минули

успіхи допомогли йому зробити вибір на користь акторської професії, отже, дуже важливо аби до таланту та працелюбності (їх Саксаганський вважав основою акторської професії) додалася ще упевненість у своїх силах, що допомагає позбутися страху та розкритися акторському талантові.

Однак, незважаючи на велике бажання навчатися та минулі успіхи, свою першу велику роль у п'єсі «За Німан іду» Саксаганський провалив — не вивчив як слід слова і понадіявся на підказки суфлера. Актор записав у спогадах, як важко і соромно йому було перед колегами: адже, якби не вони, все скінчилося б катастрофою, — репліки суфлера від хвилювання він не чув, а рухатися вільно по сцені ще не вмів і врешті зовсім збився, зупинився і розгубився, не знаючи як вже закінчити сцену. Засмученого Саксаганського втішав М. Старицький: «Не журись, Панасе! Це тобі наука. Чому ти не вивчив ролі?» <...> Це був останній раз, коли я дозволив собі отак нехтувати своєю роллю <...> Для мене стало ясно, що вихід на сцену — річ відповідальна¹².

Після такого провалу Саксаганський намітив декілька ролей, що йому сподобалися, і вирішив їх вивчити для тренування. Ось тут і починається саме той період пошуку та кристалізації таланту, що його можна назвати акторським методом П. Саксаганського.

Найперше він стверджував, що актор має бути талановитим і працюючим. «Виробити в собі технічну вправність стало моїм головним завданням. Я зрозумів, що талант без техніки — все одно, що воїн без зброї. Тільки вправність дає генієві широкую і повну змогу вільно маяти могутніми крилами своєї творчості в моменти високого художнього піднесення. <...> Моєю найдорожчою мрією стало тоді здобути собі таку технічну вправність, яка б дозволяла мені, незалежно від стану здоров'я і настрою, блискавично втілюватись в потрібний мені образ. Я не хотів покладатися на натхнення і став назавжди ворогом гри “нутром”. “Нутро”, тобто натхнення — річ ненадійна. Воно залежить від тисячі різних речей, яких ніколи не врахуєш — від здоров'я, настрою, заклопотаності та інше. Натхнення може в відповідальну для актора хвилину зрадити на сцені всякого майстра. А технічна вправність ніколи не підведе. Техніка в поєднанні з талантом може поставити актора на найвищий щабель мистецької вивершеності і разом з тим допомагає йому утриматись на цій височині і тоді, коли з будь-яких причин натхнення раптом згасне»¹³.

Саксаганський вивчає досвід інших акторів та драматургів, людей, чия творчість пов'язана з театральною діяльністю. Книжки, з яких він черпав своє натхнення, — Шекспір, Гете, Лессінг, Коклен. З чимось погоджується, з чимось сперечається. Поступово приходить розуміння, що акторові мало на сцені самому лити сльози, сміятися чи щиро відчувати почуття героя, потрібно ще вміти передати ці переживання публіці.

Саксаганський вважав, що і глядачі, і актори складають єдине ціле і разом творять виставу, та інколи цього єднання не виходило. Актор так писав про це: «<...> не завжди знаходиш цей магічний “включатель”. Іноді ніяк не можеш з'єднатися з публікою. Сцена тоді здається тобі телефоном без дроту. Говориш, говориш, а слова твої неначе зовсім не доходять до публіки. Рука тоді нервово шукає, шукає, намагає, нарешті, і раптом весь ти почуваш, що телефонний дріт протягнувся, телефон запрацював. Магічний “включатель” — мистецтво міцно єднає тебе з публікою. Між тобою та нею — якийсь струм, який біжить від тебе до глядачів, а там повертає знову до тебе <...>»¹⁴.

Об'єктом постійного дослідження для П. Саксаганського була звичайна людина, — спостерігав як різні типи людей реагують в однакових ситуаціях, які в них рухи, міміка, слова. Спостерігав за п'яними, справедливо відзначаючи, що переважна частина акторів, граючи п'яних, або вдало використовують рухи, або голос. Саксаганський у своїх тренуваннях намагався з'єднати все це в одну «логіку типу», як він називав своїх персонажів. Беручись до ролі, спочатку читав п'єсу від початку і до кінця, потім обмірковував характер персонажа, аналізував кожне його слово, намагався з'ясувати його психіку, стосунки з іншими персонажами. Продумавши добре все це, Саксаганський писав коротку характеристику персонажа, підкреслював головне. В цілковитій тиші наодинці думав про майбутню роль, в думках ставив себе на місце персонажа, намагався зрозуміти та відчути. Коли потрібний образ оживав у душі і вже промовляв словами героя, актор починав шукати серед людей подібний тип аби скопіювати потрібні рухи та міміку. Прислухався як звучить голос, чи відповідає «логіці типу» персонажа, на останньому етапі роботи тренувався перед дзеркалом.

Саксаганський згадував: «Мені чомусь було ніяково признатись перед іншими, що я так багато і так старанно працюю над собою і що в цій роботі я зустрічаю так багато труднощів»¹⁵.

Свої ролі Саксаганський називав «театральними костюмами», кажучи, що завдяки числен-

ним технічним вправам його «театральні костюми» завжди готові для використання і допомагають моментально втілитися в потрібного героя.

А ще — кожного дня вдосконалював свою техніку. Насамперед — голос! І знову звернемось до думки П. Саксаганського: «Тепер переходжу до найбільш трудного, до найбільш відповідального в роботі актора — подачі слова на сцені. <...> Актор завжди стоїть між автором та публікою»¹⁶. Донести думку автора, доповнити своїми роздумами над роллю він вважав найважливішим завданням актора, тому так акцентував увагу на правильному логічному розборі фраз, тому слова у тексті ролі поділяв на службові, підготовчі до розрядки слів та динамічні. Над кожним з цих слів працював по-своєму, довгі години витрачав, обираючи для кожного персонажа свій унікальний виразний голос.

Саксаганський вважав, що саме голосове розмаїття впливає на амплуа актора. Сам багато працював на диханням та дикцією. А найкращою вправою вважав скоромовки та гекзаметри з «Іліади» чи «Одіссеї». Тіло актора для нього було головним виробничим знаряддям: займався спортом, обливався холодною водою, зазначав, що рух є першою формою мистецького відображення.

Актор дуже уважно ставився до одягу та аксесуарів на сцені, вважаючи, що один гарно підібраний аксесуар може зразу розповісти публіці про героя більше, ніж текст. Грим майже завжди наносив сам, для цього вивчав анатомію голови людини, особливо звертаючи увагу на м'язи обличчя та шкіри. Нарешті сам казав, що до кожної нової ролі він готувався, як полководець до генерального бою.

«Тепер підведу коротенькі підсумки того, що треба кожному акторові.

- Перш за все потрібен талант, якого не придумаєш і нічим не підrobiш.
- Природні голосові дані.
- Бажання вчитися, спостерігати і не задовольнятися малим успіхом.
- Критичне ставлення до себе самого.
- Намагатися добувати якнайширшу освіту, щоб вміти ясніше бачити і розуміти те, що відтворюєш на сцені.

— Не треба покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати й зміцнювати цю обдарованість.

— Грати персонаж на сцені тільки після сумлінної підготовки.

— Дбати також і за своє тіло, щоб з нього було завжди здорове і справжнє виробниче знаряддя»¹⁷.

Чи буде цей акторський досвід потрібним для сучасних акторів? Принаймні буде корисно ознайомитися з цими порадами та творчим досвідом талановитого українського актора, який лишив спогади про своє творче життя, свої сумніви, переживання та успіх, що його досягнув завдяки поєднанню безсумнівного таланту та працелюбності.

¹ Саксаганський П. К. Моя робота над роллю / Панас Карпович Саксаганський // Думки про театр. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 87.

² Саксаганський П. К. Безмежно щасливий я // Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени ; ред. і вст. стаття О. Корнійчука ; упоряд. Ю. Мартич. — Харків : Мистецтво, 1939. — С. 7–8.

³ Юра Г. Жива історія театру... — Там само. — С. 49.

⁴ Романицький Б. Спогади про П. К. Саксаганського... — Там само. — С. 21.

⁵ Саксаганський П. К. Моя робота над роллю / Панас Карпович Саксаганський // Думки про театр. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 92.

⁶ Саксаганський П. К. До театральної молоді... — Там само. — С. 100.

⁷ Там само. — С. 104.

⁸ Там само. — С. 107.

⁹ Саксаганський П. К. З книги «По шляху життя» / Панас Карпович Саксаганський // Думки про театр. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 61.

¹⁰ Там само.

¹¹ Саксаганський П. К. До театральної молоді / Панас Карпович Саксаганський // Думки про театр. — Київ : Мистецтво, 1955. — С. 110.

¹² Там само. — С. 112.

¹³ Там само. — С. 134–135.

¹⁴ Там само. — С. 141.

¹⁵ Там само. — С. 114.

¹⁶ Там само. — С. 126.

¹⁷ Там само. — С. 142.

П'ЄСИ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

У статті висвітлено дві постановки за п'єсами Марка Кропивницького: «Пошились у дурні» Рівненського обласного музично-драматичного театру (2007 р.) і «Глитай, або ж Павук» Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (2011 р.).

Ключові слова: Марко Кропивницький, Рівненський обласний музично-драматичний театр, Тернопільський обласний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, п'єси «Глитай, або ж Павук», «Пошились у дурні».

В статье освещены две постановки по пьесам Марка Кропивницкого: «В дураках остались» Ровенского областного музыкально-драматического театра (2007 г.) и «Мироед, или Паук» Тернопольского областного академического украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко (2011 г.).

Ключевые слова: Марко Кропивницький, Ровенский областной музыкально-драматический театр, Тернопольский областной академический украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко, пьесы «Мироед, или Паук», «В дураках остались».

The article deals with two performances by Marko Kropyvnytskyi's plays «Poshylyls u durni» («Have been left holding the bag») Rivne Music and Drama Theatre (2007) and «The Meanie, or the Spider», Ternopil Drama Theatre named after Taras Shevchenko (2011).

Keywords: Marko Kropyvnytskyi, Rivne Music and Drama Theatre, Ternopil Drama Theatre named after Taras Shevchenko, play «The Meanie, or the Spider», play «Have been left holding the bag».

Побуває думка, що класика — поза часом, що її актуальність — незаперечний факт, але у театрі цей факт залежить не лише від автора, а передусім від режисера, який інтерпретує обраний ним класичний текст і своєю постановкою підтверджує або спростовує твердження про актуальність класичного твору.

На прикладі діючих вистав Рівненського обласного музично-драматичного театру «Пошились у дурні» і Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Глитай, або ж Павук» Марка Кропивницького можна простежити, який підхід обрали режисери при створенні вистав за п'єсами одного з корифеїв українського театру, 170-річний ювілей від дня народження якого ми відзначаємо цього року.

Прем'єра вистави «Пошились у дурні» Рівненського музично-драматичного театру відбулася у 2007 році. У цій виставі з добре відомим сю-

жетом про двох непримиренних суперників і багатодітних батьків Степана Дранка і Максима Кукси, які мріють видати своїх старших дочок за багатих наречених, а натомість видають їх заміж за своїх бідних, але кмітливих наймитів, наявні всі атрибути традиційної вистави за творами української класики (режисер Олександр Олексюк). На сцені (сценографія художнього керівника театру — Володимира Петріва) бачимо тини з глечиками, що рясно прикрашені мальвами і соняшниками. Сценографічний простір умовно розділений на дві частини — хати Максима Кукси і Степана Дранка. На акторах-чоловіках — солом'яні капелюхи, і на всіх традиційні українські костюми. Виникає відчуття дежавю, відчуття, що ти це вже неодноразово бачив. Такі декорації чомусь деякі режисери і художники канонізували, і для них вони стали «класичними» у постановці класичної української драматургії, і п'єса «Пошились у дурні», на жаль, не стала винятком.

Але основний мінус вистави — вона абсолютно не сучасна. Актори буквально ні на секунду не відходять від авторського тексту, тому справляється враження, що вистава створена «за літерами», а не за сенсами, змістами, закладеними у тексті Кропивницького. У цій виставі немає відкриттів, не проведено жодної паралелі з сьогодишнім днем, немає натяку на підтексти, на переосмислення тексту. Режисер пішов шляхом найменшого опору, не зробивши пошуку чи експерименту ні щодо форми, ні щодо змісту.

Під час перегляду вистави виникає відчуття, що з тебе витягають, тягнуть сміх, як тільки можуть, тому що він не народжується природним шляхом. Актори створюють не свій образ, а узагальнений, награний віками: п'яничка, дурник, бой-баба і т. ін., у їхній грі немає цікавих відтінків, контрастів. Актори не смішні, вони грають смішних, використовуючи при цьому багато примітивних штампів, дешевих комедійних ефектів, які насправді вже давно нікого не смішать. Скажімо, Дранко (В. Янчук) і Кукса (А. Лозовський) випадково б'ються головами і потім награно зойкають від болю, Горпина (Н. Ніколаєва) заливається неприродним, грубуватим сміхом, а п'яничка Нечипір (В. Давидюк) з намальованим червоним носом — як знаком безпросвітної пияцтва і нав'язливою награною гикавкою — викликає радше роздратування ніж сміх. Згадалася історія з П. Саксаганським, який на початку своєї професійної кар'єри брав участь і у менш професійних аматорських колективах, де, як розповідав, більша частина акторів ставила собі за мету гнатися за зовнішнім комізмом, смішити публіку грубими жартами і чудернацькою пластикою, й «думали, що типу комічному обов'язково треба начепити такого носа, щоб аж у перший ряд доставав». У цьому всьому бракувало внутрішньої логіки. «Особливо, — згадує Саксаганський, — грубо і ненатурально грали вони селян». І продовжує: «Такий спосіб антихудожньої гри ми пізніше називали “дражнити хохла”»¹.

Втім, свого часу «дражнив хохла» і Саксаганський, за його власними словами, аж поки не потрапив до трупи корифеїв, де були зовсім інші принципи роботи.

Були у виставі і позитивні моменти, які слід відзначити. Наприклад, живий оркестр. Також гарно показано, що українська жінка може бути як ніжною і тендітною, як Оришка (О. Островська), яка віддає вирішення своєї долі у руки коханого чоловіка, так і бойовою й рішучою, як Горпина, яка сама бореться за своє щастя і навіть без допомоги свого хлопця все одно вчинила б по-своєму.

У цій п'єсі драматург гарно розкрив натуру українця, якому за будь-що треба втерти носа сусідові та довести, що він кращий, і у виставі ця тема прозвучала. Коли Дранко і Кукса дізнаються, що до їхніх дочок їде наречений (вони не знають, що їх розігрують і цей наречений той самий чоловік), вони ретельно приховують це один від одного, щоб пізніше завдати вирішального удару супротивникові. Й коли Дранко бачить, як Кукса від радості танцює, і запитує, що стало причиною його радості, той одразу горбиться і активно починає тупцювати на одному місці: «Хіба ж то я танцював? Я утоптував осьдечки землю, — бачте, якась чортяка покопирсала?.. <...> Та чи нам же танці на умі?.. Об спасеній душі треба думати!»². Вічне змагання між ними закінчується тим, що обидва пошиваються у дурні, віддаючи своїх дочок заміж не за багатих наречених, а за звичайних наймитів, і виходить, що спільна біда об'єднує більше, ніж чиясь особисте щастя.

Газета «Вечірнє Рівне» теж критикує виставу, зазначаючи: «На жаль, як і минулого разу, ситуація для шанувальників театру нерадісна — вистава вийшла не більш ніж для заповнення репертуару музичними проектами <...> Актори такі проекти називають просто — “шароварщина”. Але чи то від захоплення, чи то від поваги до театралів, але по закінченні вистави зал таки аплодував...»³.

Тому заради справедливості слід сказати, що глядачі сприймали виставу досить добре, а по її закінченні підвелися і кричали «браво»! З цього приводу у вищезгаданій статті використали влучну цитату Сергія Довлатова зі збірника його новел «Компроміс»: «Місто у нас добродушне, усі вистави закінчуються бурхливими оплесками»⁴.

Цікаво й те, що ця вистава брала участь у декількох проектах. Перший, під назвою «Журналісти змінюють професію», дав змогу рівненським журналістам проявити на рівні з професійними акторами свої артистичні здібності. Другий проект став продовженням першого і виріс у благодійну акцію «Подаруй можливість жити», спрямовану на збір коштів для дітей, хворих на рак. На офіційному сайті театру зазначено, що за чотири такі вистави було зібрано 135 тисяч гривень. А девізом акції стали слова: «Пошилися у дурні, щоб подарувати життя».

Прем'єра іншої вистави — «Глитай, або ж Павук» — Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка відбулась у 2011 р. (режисер В'ячеслав Жила). Сюжет п'єси — історія про літнього, але багатого чоловіка Йосипа Бичка, який залицяється до заміжньої жінки Олени. Обманом примушує її чо-

ловіка Андрія йти на заробітки, а її саму — стати його коханкою, внаслідок чого Олена божеволіє і згодом помирає, а її чоловік, повернувшись із заробітків, вбиває Бичка.

Ще перед виставою час від часу лунає звук церковного дзвона, а коли відкривається завіса, звучить пісня гурту Божичі «Помишляйте о смерті»:

Помишляйте человеци, всякий час о смерті.
Скільки б не жив на цім світі — треба буде вмерти.
О багатстві і розкошах всегда помишляеш,
Коли прийде смерть по душу — ти того не знаєш.
Коли прийде смерть по душу — нельзя откупиться,
Махне косою, ступай за мной, полно суетиться.

У глибині сцени, по центру, з'являється образ Божої матері зі скорботним, сумним поглядом. Одразу окреслюється місце дії — церква, де люди зібралися на молитву. Молиться і Бичок, справно виконуючи всі ритуали віруючої людини: хреститься, цілує руку священику. В той момент, коли священик одягає на шию Бичка медаль, яка висить (випадково чи ні) на стрічці в кольорах російського прапора: білий, синій, червоний, — образ Божої матері зникає.

Йосип Бичок у переконливій грі Івана Ляховського протягом вистави одягнений у світлий, парадний костюм. Весь такий біленький, чистенький, чепурненький, без жодної плями, він, здається, аж світиться, як та натерта монета, за яку він давно вже продав душу дияволу. На початку вистави Бичок нагадує політика, який вдало агітує виборців свого району за славне майбутнє, роздаючи своїм сусідам, як пайок гречки, позики, за які потім дере непідйомні відсотки. Його спосіб життя можна влучно охарактеризувати відомим афоризмом: «Спочатку протягає руку помочі, а потім прибирає все до рук». Але те, що він легко, майже граючись, руйнує чужі життя, не заважає йому хизуватися своєю вірою, тим що він — богобоязний, ще й інших навчає, як по-божому жити.

Бичок вже давно склав своєму оточенню ціну, і коли люди приходять до нього зі своїми проблемами і нещастями, не готовий торгуватись якщо лише це не в його інтересах. «Я спогляну на чоловіка, — каже він Стесі, матері Олені, — отак крізь пальці, і зразу догадаюсь, чим він і дише»⁵. Отак і живе Йосип Степанович, дивлячись на людей крізь пальці. Собі ціну він теж склав і поставив себе на один п'єдестал з Богом. Як тут не згадати нашого колишнього экс-президента, який божився на прес-конференціях у іншій державі, що він законно обраний. У розмові з людьми

Ляховський–Бичок часто складає свої пальці, як Ісус на іконах. Актор взагалі дуже цікаво працює руками: крім жесту Ісуса, його пальці постійно роблять різні маніпуляції. То він перебирає кінчиками пальців, ніби рахує гроші, то вони сіпаються від нервової напруги, то тремтять — наче з нетерплячки отримати те, чого господар жадає. Тема рук у виставі взагалі домінує. Коли Бичок у старечому пристрасному пориві хапає за руки Олену (О. Сачко) і падає перед нею на коліна, вона його з огидою відштовхує зі словами: «<...> рукам волі не давайте!»⁶, і це звучить як попередження. Завжди сповнений статецьності, Бичок принизився; у пристрасті, в якій він забувся, він виглядає смішно і незграбно. Ніяковіло витирає коліна і руки від пилу. Втім, від пилу він їх витре, але від своїх злочинів не відмие ніколи.

На заднику у центрі сцени висить ікона Божої матері, зображена на рушнику (сценографія Мар'яна Савицького). По всій площі сцени своєрідним півколом розміщені сухі гілляки, а праворуч на авансцені розташований простір хати Бичка: плетені з лози столик і стільці, бублики й самовар на столі. Такий собі «руський мір» — сприймаєш це у контексті сьгоднішніх подій. Незважаючи на те, що вистава була поставлена у 2011 році, справляється повне відчуття, що йдеться про події сьгоднішні. Цими бубликами Бичок пригощатиме свого слугу і матір Олені, підносячи їх, наче дорогоцінні діаманти, по одному в руки.

На сцені біля задника, на підвищенні, споруджено поміст, який з обох боків закінчується спуском до хати Бичка. Поступово справляється враження, що всі герої з підвищення спускаються донизу, ніби до пекла, але це відчуття з'являється пізніше, на початку здається, що всі герої, шукаючи порятунку, мають обов'язково спуститися донизу, принизившись перед Бичком.

Але кожна людина ще й сама має собі ціну знати. Багато хто у виставі стає на коліна: хто за гроші — шинкар Юдко (О. Назарчук), який не гребує піднімати ротом гроші з підлоги для потіхи Бичка; хто за випивку — п'яничка Мартин Хандоля (С. Андрушко), який борсається у Бичка під ногами, блазнює, щоб вициганити гроші на чергову чарку; хто за любові — Бичок у старечій похоті падає на коліна перед Оленою; хто за коханого — Олена стає на коліна перед Бичком, переймаючись за долю Андрія, і більшість — перед іконою Божої матері. Хоча і тут у кожного своя мета й своя молитва. «Серцем тебе благословляю»⁷, — каже Олена чоловікові, коли той змушений піти на заробітки. У цій сцені з'являється образ Божої матері,

перед якою подружжя стає на коліна і молиться, щоби доля їх знову звела разом. «О, боже, дай мені сили розшматувати ту гадину»⁸, — каже Стеха (М. Гонта), мати Олени, про Андрія, беззастережно вірячи, що він зрадник, бо мріє, щоб її дочка, продавши своє тіло і душу, отримала в особі Бичка хорошу для себе партію. На що Бичок їй одразу цинічно каже, що не буде одружуватись з Оленою, бо: «<...> від невінчаної жінки більш шаноби. Та й де ті люди, що живуть по закону? Покажи мені, будь-ласка, я ще зроду таких не бачив! Усі ми переступаємо через закон та ще й як!..»⁹.

Сцена, коли Бичок змінює лист Андрія до Олени, в якому повідомляє, що нібито вона йому більше не потрібна, — одна з найстрашніших у виставі. Саме в той момент чутно дзвони, з'являється ікона, і Бичок стає на коліна перед Божою матір'ю, хреститься, складає руки у молитві й молиться, напевно, Сатані, не Богу: «<...> Оленко, таки хоч на тиждень, а будеш моєю! Та я б задавив би себе своїми руками, коли б переконався у тім, що з грішми я не матиму, чого схочу! Нащо ж і гроші тоді, на бісового батька вони, коли за них не можна купити весь світ?!..»¹⁰. Контраст з образом — очі Божої матері і ці страшні слова — справляє колосальне враження, тим більше цей монолог дуже резонує з тими подіями, які сьогодні відбуваються в україно-російських відносинах, страшно, коли людина, яка має владу, втрачає відчуття карності. Режисер до цього монологу додає червоне підсвічування, і постать Бичка червониться, мов заливається кров'ю. З колін він падає навкарачки і повзає, як та знавісніла тварина, перевертень, як його протягом вистави і називали. Світло згасає, зникає ікона, він встає з колін — і знову перед нами респектабельна, майже янголоподібна істота в охайному чистенькому костюмчику. Цікаво, що під костюмом у Бичка українська вишиванка. Одразу згадуєш слова Святослава Вакарчука: «Деякі політики подібні на паркани, які зараз масово перефарбовують волонтери. Зверху синьо-жовті, а всередині — іржаві...»¹¹.

Коли Олена погоджується стати коханкою Бичка, той пихато каже Стесі: «<...> у вас один зостався приятель <...>, — складає, як Ісус, руки і потім тиче у себе, — я»¹². Олена на грані божевілля промовляє: «<...> нехай несе гроші, та більше, більше грошей <...> немає в моїм серці Бога»¹³. Саме в той момент вона фактично гине, бо робить свій вибір, віддає себе Глитаєві: «На гріх іду <...> на радість сатані <...>»¹⁴. У фіналі, збожеволівши, Олена з'являється в самій сорочці зі свічкою в руках, якою запалює лампадки на сухих гілля-

ках. У цій сцені вона нагадує Офелію. З помосту на підвищенні Олена спускається донизу, до Бичка, і тепер вже точно виникає асоціація з пеклом. Простір сцени знову залитий червоним світлом. Бичок, страшенно переляканий, звертається за допомогою до Бога: «Боже милий <...> Визволь мене, милосердний із цієї okazji»¹⁵. Оказія — ось як, виявляється, називається та трагедія, що відбувається на його очах і яка є справою його власних рук.

А ікона тепер сприймається як безмовний суддя, який промовляє: «Дивлюся на справи рук твоїх людину». Наприкінці вистави Андрій (М. Попович), як Орфей, приходять у потойбіччя, спускається у пекло (він так і каже Глитаєві: «Ти — сатано»), щоб порятувати свою кохану, але вже не може цього зробити, бо вона мертва. У фіналі Андрій виносить смертний вирок Бичку зі словами: «Люди добрі, мир хрещений! Дивіться, дивіться, як знущаються над нами ті, що святе письмо своїми очима бачать; ті, що правдою торгують і бога купують!.. Дивіться, у нього повна хата образів та лампадок!.. Церква — не хата!.. Він і богу молиться по тричі в день, і поклони б'є, і цілу обідню вистоює навколешках!.. А ми — сліпий народ, як-небудь лоба перехрестимо і в церкву не вчашаємо, через те не вміємо так праведно, по-божому жити!..»¹⁶. В той момент, коли Андрій вбиває Бичка, образ Божої матері зникає і натомість з'являється чорний обвуглений обрис ікони. Йдучи до ікони, Андрій ніби і піднімається трохи з того пекла, він дивиться на свої руки, стає на коліна, але ікони вже немає, немає кому молитися.

На відміну від негативних героїв Кропивницького, які захищають свої ганебні вчинки іменем Бога і закону, наприклад, той самий Бичок, позитивні герої, як писав Аркадій Драк, є «<...> носіями християнських чеснот, людьми, які, ніколи не декларуючи це, керуються біблійними заповідями»¹⁷, хоча і вони часом переступають межу, але каються в тому. Режисер вистави В'ячеслав Жила саме й показав, що відбувається з людьми, які переступають межу, переступають через себе і свої переконання, і це відбувається не лише з таким відверто негативним героєм, яким є Бичок, а й з Оленою і Андрієм, які симпатичні глядачам. «У центрі всієї вистави, — каже режисер, — ікона Божої матері. Під кінець вистави, коли люди йдуть на злочин, переступають межу дозволеного, ікона зникає — залишається порожнє місце. Якщо ми будемо жити бездуховно, то, напевно, без Бога в серці ми втратимо дуже багато»¹⁸.

Вистава «Глитай, або ж Павук» була поставлена у 2011 році, але коли її дивишся, виникає повне

відчуття, що вона апелює до подій сьогоднішніх, і це безперечний плюс вистави. Режисер відчув час, відчув текст і розставив у постановці цікаві акценти, які з плином часу стали ще більш знаковими.

Вистава ж «Пошились у дурні», на жаль, підтвердила міф, особливо поширений серед молоді, що українська драматургія нецікава, несучасна, зациклена на селянській тематиці, якій дуже далеко до європейських зразків класичної драматургії, а режисер також не відчув час, не відчув автора, і тому вистава вийшла дещо архаїчною і передбачуваною.

Багато дослідників писали і пишуть про те, що творчість корифеїв, зокрема й Кропивницького, сміливо можна розглядати у європейському театральному контексті. Дуже хотілося б, щоб режисери не відмовляли собі у пошуках цього контексту у текстах корифеїв. Театрознавець Юрій Богдасhevський у статті «Народний театр Корифеїв» писав: «Освітній ценз їх здебільшого був досить високий, і, вперто доглядаючи свій сад, вони безперечно, добре орієнтувались в естетичних пошуках моделі якщо не світового, то принаймні європейського театру»¹⁹. І разом з тим корифеї творили свій театр з плоті і крові саме української сутності, ментальності, світовідчуття, що згодом дало змогу Л. Старицькій-Черняхівській написати: «Наше покоління — виключне покоління: ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері стихійними українцями, — ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше, серед ворожих обставин свідомими українцями з сповитку»²⁰.

Сьогодні ці цитати стають ще більш актуальними — ми прагнемо європейського майбутнього і серед ворожих обставин дійсності стаємо свідомими українцями. Хочеться, щоб театр це відчував і сприяв цьому процесові.

¹ Саксаганський П. Думки про театр / Панас Саксаганський. — К. : Мистецтво, 1955. — С. 75-92.

² Кропивницький М. Л. П'єси / Марко Лукич Кропивницький. — К. : Держлітвидав України, 1950. — С. 291.

³ Матвіїв А. Пошились у дурні [Електронний ресурс] / Андрій Матвіїв // Рівне вечірнє. — 2007. — Режим доступу до ресурсу: <http://rivnepost.rv.ua/showarticle.php?art=016104>.

⁴ Там само.

⁵ Кропивницький М. Л. П'єси / Марко Лукич Кропивницький. — К. : Держлітвидав України, 1950. — С. 36.

⁶ Там само. — С. 27.

⁷ Там само. — С. 32.

⁸ Там само. — С. 49.

⁹ Там само. — С. 36.

¹⁰ Там само. — С. 36.

¹¹ Вакарчук С. Висловлювання [Електронний ресурс] / Святослав Вакарчук // [Twitter.com/s_vakarchuk](https://twitter.com/s_vakarchuk) — Режим доступу до ресурсу: https://twitter.com/s_vakarchuk/status/510352329032609792.

¹² Кропивницький М. Л. П'єси / Марко Лукич Кропивницький. — К. : Держлітвидав України, 1950. — С. 38.

¹³ Там само. — С. 38-39.

¹⁴ Там само. — С. 39.

¹⁵ Там само. — С. 51.

¹⁶ Там само. — С. 55.

¹⁷ Драк А. Спадщина, яку ми так і не досягнули / Аркадій Драк // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 6.

¹⁸ Інтернет-газета Провсе. До Міжнародного дня театру в Тернополі презентують драму «Глитай, або ж Павук» [Електронний ресурс] / Інтернет-газета Провсе. — Режим доступу до ресурсу: <http://provse.te.ua/2011/03/do-mizhnarodnoho-dnja-teatru-v-ternopoli-prezentujut-dramu-hlytaj-abo-zh-pavuk/>.

¹⁹ Богдасhevський Ю. Народний театр Корифеїв / Юрій Богдасhevський // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 2.

²⁰ Скорульська Р. Лисенко і Леся Українка [Електронний ресурс] / Роксана Скорульська — Режим доступу до ресурсу: <http://mvdruk.kiev.ua/wp-content/uploads/2014/11/%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D0%A0-%D0%9B%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D1%96-%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F-%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0.pdf>.

Екранні мистецтва



БІЛЬШОВИКИ Й УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ В ПЕРШІ РОКИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ

У статті висвітлюються особливості державної політики радянської влади в кінематографії впродовж 1918–1920 рр. Увагу акцентовано на процесах одержавлення кіногалузі.

Ключові слова: державна політика, кінематографія, монополізація.

В статье рассматриваются особенности государственной политики советской власти в кинематографии на протяжении 1918–1920 гг. Внимание акцентировано на процессах огосударствления киноотрасли.

Ключевые слова: государственная политика, кинематография, монополізація.

This article discusses some of the features of the state policy of Soviet power in Cinematography for the years 1918–1920. The attention is focused on the processes of nationalization of the film industry.

Keywords: public policy, cinematography, monopolization.

В історії вітчизняного кіномистецтва є два періоди, що викликають найбільше зацікавлення з боку науковців: 1920-ті рр. (доба Всеукраїнського фотокіноуправління) і 1960-ті — початок 1970-х (українське поетичне кіно). Це зовсім не випадково, бо саме в цей час українське кіномистецтво зазнало найбільших злетів.

Значно менше уваги приділяється попереднім рокам, наприклад, післяреволюційному або ще перехідному періоду (1917–1921 рр.). Умовно його можна розділити на два підперіоди: функціонування кінематографа за доби Української революції («перша» й «друга» Українські Народні Республіки, Українська держава гетьмана П. Скоропадського) та за влади більшовиків.

Відаючи належне вивченню історії кіно за доби Української революції, відзначимо, що підвалини функціонування вітчизняного кіно на наступні сім десятиліть (хочемо ми це визнати чи ні) закладалися саме під час російсько-більшовицької інтервенції та наступної окупації українських земель з насадженням радянського устрою.

Тож ця стаття має на меті розглянути деякі особливості державної кінополітики більшовиків упродовж кількох пореволюційних років. Загалом же більшовицька політика в цей час отримала назву «воєнного комунізму». Характерними її рисами

стали націоналізація великої, середньої, значною мірою навіть малої промисловості; наміри перейти до соціалістичних методів виробництва й розподілу; запровадження продрозкладки та інших аналогічних заходів. Ці «принади» на собі відчула й приватна до того часу кінопромисловість.

Актуальність обраної теми полягає не лише у вивченні минулого досвіду (хоч яким би він виявився — позитивним чи негативним). Вкрай необхідно переосмислити тогочасні події (адже в радянський час наука перебувала під жорстким ідеологічним тиском, тож говорити про об'єктивність історичних студій можна з великими застереженнями) та створити нові праці з означеної проблематики. Це, зрештою, сприятиме творенню цілісної концепції розвитку українського кіно.

Стосовно містифікацій радянської влади щодо кіномистецтва, то в цьому разі на думку відразу спадає декрет Ради Народних Комісарів РСФРР «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі і промисловості у відання Народного комісаріату освіти», підписаний 27 серпня 1919 р. його головою В. Ульяновим (Леніним).

У декреті йшлося про передачу всієї фото- і кіноторгівлі та промисловості на території РСФРР до відання освітнього відомства. На виконання цього рішення Наркоматові освіти РСФРР нада-

валося право: націоналізації окремих фотокіно-підприємств або ж усієї фотокінопромисловості; реквізиції підприємств, фотокінотоварів, матеріалів, інструментів; установлення твердих і граничних цін на фотокіносиврину; здійснення обліку й контролю фотокіноторгівлі і промисловості; регулювання фотокіноторгівлі та промисловості шляхом видання відповідних постанов¹.

Проблема полягає в тому, що російському освітньому відомству лише «надавалося право» здійснити задекларовані кроки, але це не було обов'язковим. Узагалі ж історики кіно схиляються до думки (і з ними важко не погодитися), що цей декрет фактично узаконював ті зміни, що вже повним ходом відбувалися в російській кіногалузі.

Однак найцікавіше сталося через кілька десятиліть після підписання цього декрету. А саме: в 1980 р. відповідно до указу Президії Верховної Ради СРСР 27 серпня оголосили «Днем радянського кіно». Відтак на «одній шостій частині» кінематографістів всіх республік зобов'язали відзначати свято, що жодного відношення до них (крім митців із РРФСР) не мало (якщо ж конкретизувати українську ситуацію, то 27 серпня 1919 р. російські більшовицькі окупаційні війська під натиском противника «швидкими темпами» відступали на свої рідні землі).

Виникає й інше, цілком слушне питання, пов'язане з логікою кінопроцесу: невже до 27 серпня 1919 р. в більшовицькій Росії не створили жодного, бодай ігрового, фільму? Звичайно, створювали. Наприклад, у 1919 р. знімалося чимало агітаційний стрічок! Фактично це визнавали й радянські науковці. «Однак факти свідчать про те, що партія і держава займалися питаннями кінематографії і до серпня 1919 р., а тому рахунок історії радянського кіно потрібно розпочинати з більш раннього періоду. По суті зародження радянської кінематографії розпочалося в період знищення старої експлуататорської державної машини та організації радянської держави», — писав з цього приводу Ю. Горячев² (хоча це й виглядало, як реверанс системі)³.

...Повертаючись до заявленої теми, зазначимо, що хоча останнім часом і з'явилася низка наукових праць (Л. Госейка⁴, В. Миславського⁵, В. Купрійчука⁶, Р. Росляка⁷ та ін.), автори яких доволі об'єктивно осмислюють тогочасні події, все ж говорити про комплексне вивчення означеної проблеми ще зарано. А це вкотре переконує в актуальності запропонованої теми.

Починаючи фактично з 1917 р. (коли в Петрограді відбувся Жовтневий переворот, унаслідок

якого владу захопили більшовики), впродовж незначного проміжку часу українська кінематографія також зазнала кардинальних змін.

Розуміючи велике значення «десятої музи» в справі здійснення відповідної агітаційно-пропагандистської роботи, більшовики докладали чимало зусиль, спрямованих на встановлення контролю над кінематографом.

Зауважимо, що це не було «ноу хау». Спроби посилення впливу держави на «десяту музу» були зроблені ще за часів Російської імперії. Зокрема, 1915 р. у Петрограді вийшла брошура поручика В. Дементьєва «Кінематограф как правительственная регалия», в якій той наполягав на одержавленні «десятої музи». Використовувати кінематограф планувалося в освітній кампанії як зручний і простий засіб поширення в народних масах потрібних знань. Для цього, вважав В. Дементьєв, «необхідно зробити кінематограф урядовою регалією, відчужити у власність казни всі приватні підприємства цього роду та експлуатувати його (кінематограф. — *P. P.*) на тих самих монопольних началах, на яких допіру здійснювався продаж казенного вина»⁹.

А вже наступного року міністр внутрішніх справ Російської імперії О. Протопопов запропонував здійснити державну монополізацію кінематографа, а при Управлінні в справах друку було навіть створено відповідну комісію під керівництвом Удінцева¹⁰.

Цим планам, однак, не судилося бути реалізованими: спочатку грянула Лютнева революція, а за нею через кілька місяців — і Жовтневий переворот. Утім, дореволюційний досвід забутий не був. Тому, захопивши владу в Петрограді, більшовики намагаються встановити контроль над «десятою музою».

Декретом Раднаркому РСФРР ще 9 листопада 1917 р. створено Державну комісію народної освіти, яку очолив А. Луначарський. А не пізніше січня 1918 р. у складі позашкільного відділу вищезгаданої комісії організовано кінопідвідділ, очолений М. Кресінім¹¹ (головним чином він займався демонстрацією навчальних фільмів і екранізацій, тож на кіногалузь не впливав).

Час від часу у тогочасній періодиці з'являлися публікації про наміри більшовиків націоналізувати кіногалузь. А диму без вогню, як відомо, не буває. Наприклад, «Московский листок» від 17 січня 1918 р. писав: «Великий німий кричить: „Пробі!“ Він не пройшов повз увагу народних комісарів. Готується декрет про націоналізацію кінематографів. Не сьогодні-завтра він буде опуб-

лікований. За декретом, всі електротеатри будуть оголошені власністю народу»¹².

І справді, упродовж зими-весни 1918 р. відбувається реквізиція кінотеатрів. Щоправда, робила це не центральна влада, а місцеві органи¹³.

Значний розголос отримала спроба «кіноп'ятірки» (комісії, що була обрана правліннями всіх кіноспілок; до неї ввійшли В. Гардін, В. Ахрамович-Ашмарін, В. Ільїн, М. Шнейдер і Гольденберг) здійснити усупільнення кіносправи в Москві. У виданому 12 лютого 1918 р. комісією циркулярі (не узгодженому, до речі, ні з державними органами влади, ні з відповідними громадськими організаціями) йшлося про перехід «всіх кінематографічних фабрик, ательє, прокатних контор, кінотеатрів і кіноскладів» у відання центрального виконавчого комітету Співки кінопрацівників¹⁴. І хоча дії комісії не були підтримані московськими органами влади, однак ніхто вчасно не зупинив її «діяльності». Це був доволі чіткий сигнал про те, що з цього часу порятунок кіномайна — справа самих його власників. Розпочалася масова еміграція російських кінопідприємців за межі радянської Росії.

Це були лише перші кроки більшовиків, спрямовані на повне підпорядкування «десятої музи». Згодом тиск на кіногалузь посилюється, процес конфіскації кіномайна (за радянських часів це державне рейдерство отримало назву «націоналізації»; за визначенням, націоналізація означала перехід приватної власності в державну з виплатою державою компенсації, про що, звичайно, не могло й бути мови) набирає дедалі більших обертів. А 27 серпня 1919 р. з'являється згадуваний уже декрет російського Раднаркому.

Тож набутий досвід «спілкування» з мистецтвом кіно російські більшовики намагаються перенести і на окуповані українські землі.

Наприкінці 1917 р. розпочинається наступ російських більшовицьких військ на територію Української Народної Республіки. Однак перша окупація на «десяту музу» вплинула мало. Занадто короткий був термін перебування більшовиків на українських теренах, щоби здійснити якісь суттєві перетворення в кіногалузі. Проте певні кроки були здійснені.

17 лютого 1918 р. був опублікований наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановлення контролю над театрами і кінематографами, який давав значні повноваження місцевим органам влади. «Вважаючи, що всі кінематографи і театри служать, як і школа, народній освіті, — йшлося в

документі, — пропоную Радам [робітничих, солдатських і селянських депутатів] узяти під свій нагляд всі театри, особливо театри мініатюр і кінематографи, наглядати за їх діяльністю, спрямовувати її в бік розвитку культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу радянської влади в галузі народної освіти»¹⁵.

Водночас документ мав невиразний зміст: він не «наказував», а «пропонував» Радам узяти під свій контроль кінотеатри та у разі потреби закривати їх (невідомо, чи зроблять вони це, чи ні). Жодного рядка і про критерії визначення так званої руйнації творчої роботи радянської влади. Автори документа віддавали все на відкуп органам місцевої влади. Водночас така невизначеність розв'язувала останнім руки: закрити або ж реквізувати кінотеатр відтепер не становило якихось проблем.

Незбаром під тиском німецько-австрійських військ, що їх запросило керівництво Центральної Ради Української Народної Республіки, більшовицькі війська змушені були відступити на територію радянської Росії. Життя в Україні повернулося в звичне русло.

Слід відзначити, що незначний вплив на українське кіномистецтво визначався не лише нетривалим часом окупації, а й тим, що на перших порах більшовики загалом не приділяли йому належної уваги і в Росії. «Зимою та влітку 1918 року радянській державності було майже також мало діла до кінематографа, як і в перші післяреволюційні тижні, — зауважував російський кінознавець В. Лістов. — Більш невідкладні і масштабні акції постійно відтісняли „десяту музу“, ставили її в становище несуттєвого додатку до революційної повсякденності»¹⁶.

А от наступного, 1919, року, коли червоні війська вдруге розпочали наступ на УНР, вітчизняна кіногалузь зазнала значно більшого впливу. Цього разу більшовики перебували при владі близько дев'яти місяців, тому мали більше часу, аби здійснити відповідні перетворення в українському кіно. До того ж, уже був накопичений певний досвід реформування російської кіногалузі.

У січні 1919 р. у Харкові створено Всеукраїнський кінематографічний комітет. Він перебував у віданні Всеукраїнської ради мистецтв і своїм завданням ставив «упорядкування і врегулювання фото- та кінопромисловості для систематичного і раціонального використання їх як знаряддя пропаганди ідей соціалізму та як органу культури та просвіти»¹⁷. Фактично ж йшлося про підпорядкування кіногалузі.

В «Обов'язковій постанові № 1» від 18 січня 1919 р. Кінокомітет зобов'язав усіх власників електротеатрів, ілюзіонів, кінематографічних прокатних контор, кіноательє, кінолабораторій, фотографічних і хімічних фабрик, складів і магазинів, технічних контор, що обслуговують кінопромисловість, в триденний термін зареєструвати свої підприємства. Винним у невиконанні постанови загрожував суд революційного трибуналу¹⁸.

Організаційний період Кінокомітету тривав, а відтак ще не були чітко визначені його завдання. Так, 27 січня 1919 р. на засіданні Ради мистецтв при Всеукраїнському відділі мистецтв Комісаріату народної освіти голова Кінокомітету О. Аркатов доповідав, що установа має два напрями діяльності: культурно-просвітницький та адміністративний. Утім, діяльність відбувається лише за останнім напрямом: «Узято на облік усі матеріали кінематографії, що знаходяться в межах радянської України (вочевидь перебільшення – Р. Р.). Націоналізовані три кінематографа»¹⁹. На цьому ж засіданні до керівної колегії відомства обрано П. Ільїна; ще одного, Б. Магідова, — 30 січня²⁰.

Незважаючи на задекларований всеукраїнський масштаб, дія нормативно-правових актів комітету, в кращому разі, поширювалася на Харків. Можливо, саме намаганням підвищити статус Комітету й керувалося його керівництво, коли виступило з ініціативою організації філій (їх функціонування планувалося в містах з найбільш розвиненою кінематографічною інфраструктурою: Харкові, Катеринославі, Ялті, Одесі та Ростові-на-Дону). Офіційно ж вони створювалися для розвантаження роботи Всеукраїнського кінокомітету, а їх головними завданнями були адміністративний нагляд над кінопромисловістю та управління націоналізованими підприємствами. Наступні завдання (здійснювати інструктаж місцевих підвідділів і підтримувати зв'язок між ними і центром) планувалися, вочевидь, на майбутнє, коли повністю сформується управлінська вертикаль.

Після захоплення в березні 1919 р. Червоною армією Києва туди перебазовується і Кінокомітет. Фактично тут він розпочинає з нуля свою законотворчу діяльність. Наприклад, видає аналогічну харківській «обов'язкову постанову» під номером один (фактично з тими ж вимогами обліку кінематографічної промисловості²¹). Такі кроки видаються доволі дивними. Особливо зважаючи на той факт, що до переїзду Кінокомітету в Київ проблемами кіно займався більшовицький Комісаріат Головного управління мистецтв та національної

культури, який теж видавав дуже схожі нормативно-правові акти.

Функціонування кіногалузі намагалися регулювати і на найвищому державному рівні. Наприклад, 25 лютого 1919 р. був опублікований декрет Раднаркому УСРР про електротеатри, за яким три харківських кінотеатри («Ампір», «Модерн» і «Мішель», які були перейменовані в Карла Лібкнехта, Рози Люксембург та III Інтернаціонал) з усім обладнанням та інвентарем оголошувалися власністю УСРР і передавалися у відання Кінокомітету. Туди ж передавалися і фільми наукового та культурно-виховного характеру²². Повна націоналізація була не за горами.

Утім, приміщення кінотеатрів вже давно стали ласим шматком для різних державних відомств, представники яких, не особливо церемонячись, здійснювали реквізиції, а простіше кажучи — захоплення приміщень. Доходило до того, що на захист кінотеатрів змушений був стати той же Раднарком, який своїм черговим декретом заборонив займати приміщення кінотеатрів без попереднього узгодження з Народним комісаріатом освіти або місцевим відділом народної освіти²³.

Активну політику стосовно кіногалузі здійснював і Народний комісаріат з військових справ. Ще на початку березня 1919 р. у складі військового відомства було створено військовий кіноцентр. Його виробничою базою стало націоналізоване київське ательє «Художній екран»; до кіноцентру перешли й деякі кінотеатри²⁴. У липні того ж року в Одесі політвідділом 41-ї дивізії реквізовано кінофабрику Д. Харитонова. Організована на базі фабрики кіносекція здійснила зйомки фільмів «Червона зірка», «Червоні по білих», «Паразит», «Павуки і мухи», «Чотири місяці у Денікіна» та ін.²⁵ Більшість працівників цих установ складалася ще з дореволюційних фахівців. На співпрацю з більшовиками когось штовхнула матеріальна скрута та голодні часи, а когось — страх бути розстріляним за вироком військово-революційного трибуналу.

Завершенню процесу націоналізації української кіногалузі перешкодив відступ Червоної армії з України влітку 1919 року. Однак за кілька місяців більшовикам вдалося відновити втрачені позиції, тому процеси одержавлення кіногалузі розпочалися з новою силою.

Остаточо більшовикам удалося взяти під контроль кінопроцес наприкінці 1920 року. Хоча в цей час кіногалузь зазнала децентралізації, обумовленої військовими діями. Через польсько-радянську війну наказом народного комісара осві-

ти УСРР усі засоби кінематографа були передані губернським позашкільним відділам. Робота останніх в умовах військової загрози повинна була мати агітаційно-політичні, а не студійно-академічні завдання²⁶.

Таким чином, головним підсумком більшовицької політики для вітчизняної кіногалузії стала зміна її форми власності з приватної на державну. Водночас націоналізовані підприємства не вдалося монополізувати під егідою єдиного державного органу. В означений період кіногалузь становила інтерес для кількох державних органів управління. А згодом (у 1920 році) в зв'язку з військовою необхідністю відбувається подальша її децентралізація. Загалом державна політика більшовиків негативно позначилася на кіногалузії України. Причому стосується це не лише різкого падіння виробництва фільмів, а й руйнування кінотеатральної мережі та системи прокату.

Пропонована публікація, безперечно, не претендує на вичерпність, серед перспективних напрямів наукового пошуку можна вважати вивчення особливостей здійснення державної політики в окремих регіонах України та окремими держустановами.

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино / Сост. Гак А. М. — Изд. 2-е, дополненное. — М. : Искусство, 1973. — С. 51.

² Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1917–1925) / Ю. И. Горячев. — М., 1977. — С. 4.

³ Там само.

⁴ Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко ; пер. з франц. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — 464 с.

⁵ Миславский В. Н. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславский. — Х. : Торгсин, 2005.

⁶ Купрійчук В. Особливості формування та реалізації політики українських урядів у сфері кіномистецтва (1917–1920 рр.) / Василь Купрійчук // Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. — К., 2012. — № 2. — С. 20–28.

⁷ Росляк Р. «Винні у невиконанні цієї постанови підлягають суду військово-революційного трибуналу»: (Документи та матеріали з історії взаємин радянської влади та кінематографа в 1918–1919 рр.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип. 8. — С. 136–160.

⁸ Росляк Р. Встановлення радянською владою контролю над українським кінематографом (1918–1920 рр.) / Роман Володимирович Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2011. — № 2. — С. 163–167.

⁹ Дементьев В. М. Кинематограф как правительственная регалия / В. М. Дементьев. — Петроград : Типогр. П. Усова, 1915. — С. 16.

¹⁰ Фельдман К. Десять років радянського кіно / К. Фельдман // Кіно. — 1927. — № 19/20 [жовтень]. — С. 2.

¹¹ Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф : К 100-летию мирового кино / В. С. Листов. — М. : Материк, 1995. — С. 35.

¹² Цит. за: Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф : К 100-летию мирового кино / В. С. Листов. — М. : Материк, 1995. — С. 40.

¹³ Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф : К 100-летию мирового кино / В. С. Листов. — М. : Материк, 1995. — С. 40.

¹⁴ Там само. — С. 47–48.

¹⁵ Наказ Колегії Секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановленню контролю над театрами і кінематографами // Вестник Украинской Народной Республики. — К., 1918. — 17(4) февраля [№ 23].

¹⁶ Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф : К 100-летию мирового кино / В. С. Листов. — М. : Материк, 1995. — С. 45.

¹⁷ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 674. — Арк. 23.

¹⁸ Обязательное постановление № 1 Кинематографического комитета Комиссариата народного просвещения // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — Х., 1919. — 18 января [№ 23].

¹⁹ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 616. — Арк. 13 зв.

²⁰ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 616. — Арк. 15–15 зв.

²¹ Об учете кинематографической и фотографической промышленности: Обязательное постановление Всеукраинского кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения № 1 // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 28 березня [№ 33].

²² Об электротейатрах: Декрет Совета Народных Комиссаров УССР // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — Х., 1919. — 25 февраля [№ 53].

²³ О помещениях, занимаемых театрами и кинематографами: Декрет Совета Народных Комиссаров Украины // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 32 [1–30 июля]. — Ст. 346.

²⁴ Кинематограф в Красной армии: [Ред. ст.] // Красная армия. — К., 1919. — 1 апреля.

²⁵ Островский Г. Л. Одесса, море, кино : Путеводитель / Г. Островский. — Одесса : Маяк, 1989. — С. 22.

²⁶ Приказ народного комиссара просвещения УССР всем заведующим губернским отделам народного просвещения // Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів і Харківського губревкому. — Х., 1920. — 30 травня.

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ІСТОРІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1920-х РОКІВ (на прикладі творчості Д. Демуцького)

Статтю присвячено творчості Д. Демуцького як оператора, роботи якого стали зразком не лише творчої майстерності в царині кінематографа, але й виразником нових світоглядних установок радянської української культури. Розглянуто на прикладі знакових операторських робіт «німого» періоду у фільмах «Два дні» Г. Стабового, «Арсенал» і «Земля» О. Довженка.

Ключові слова: Демуцький, Довженко, Стабовий, операторське мистецтво, історія, образ.

Статья посвящена творчеству Д. Демуцкого как оператора, работы которого стали образцом не только творческого мастерства в области кинематографа, но и выразителем новых мировоззренческих установок советской украинской культуры. Рассмотрены на примере знаковых операторских работ «немого» периода в фильмах «Два дня» Г. Стабового, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко.

Ключевые слова: Демуцкий, Довженко, Стабовой, операторское искусство, история, образ.

The article is devoted to the work of D. Demutskiy as a director of photography whose works became not only the pattern of the cinematographic skills, but also the mouthpiece of the new world-view of the Soviet Ukrainian culture. The investigation is based on the examples such as significant works of the «silent» period which are: «Two Days» by G. Staboviy, «Arsenal» and «Earth» by O. Dovzhenko.

Keywords: Demutskiy, Dovzhenko, Staboviy, photographic techniques, history, cinematic image.

Операторське мистецтво та відображення в кіно радянської картини світу

1920-ті рр. — час формування нової, «революційної», радянської культури, творення образів, що відобразили б свідомість нового суспільства. В умовах зміни картини світу природними були пошуки можливостей втілення її в нових мистецьких формах.

Провідну роль тут неминуче мало відіграти знакове мистецтво ХХ ст. — кіно. Воно саме перебувало в стадії активного розвитку, причому апробація можливостей молодого мистецтва в СРСР відбувалася водночас із роботою над творенням образів, що виражали вже світогляд новостворюваного суспільства. Отже особливо важливою ставала власне матеріалізація задуму на плівці: зрештою, вона визначає остаточний вигляд картини, яка постає на екрані. Не випадково саме у 1920-ті роки у світі оператора остаточно визнано повноцінним співтворцем фільму. Причому не лише формального боку твору, а і його змістового наповнення, оскільки від застосування тих чи ін-

ших операторських прийомів залежить характер екранного образу, що буде спожитий глядачем. І (в ідеалі) стане тією «призмою», крізь яку буде бачитися зображений фрагмент світу.

Однією зі знакових фігур операторського мистецтва став Данило Демуцький, чи не кожний фільм якого може слугувати зразком операторського «осмислення»-співтворення фільмового образу. Творчість цього майстра, попри беззаперечне визнання його ролі в історії кіномистецтва, досі мало досліджена. Зокрема на батьківщині. Маємо лише одну присвячену йому монографію Л. Кохна «Данило Порфірович Демуцький» 1965 р. (отже вже застаріла, хоч і містить досить докладний аналіз основних операторських робіт майстра) та окремі нариси (скажімо, «Три оператори» Н. Ушакова 1930 р. або розділ «Д. П. Демуцький» В. Антропова у збірці «Десять операторских биографий» 1978 р.). Звертаються до творчості Д. Демуцького і в дослідженнях операторського мистецтва України («Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша

половина 20-х років ХХ ст.)» О. Равлюк-Голіциної з книги «Нариси з історії кіномистецтва України» 2006 р.). Загалом же обсяг як біографічних розвідок, так і теоретичного осмислення творчого доробку митця важко назвати достатнім. Досить часто операторська робота досліджується лише в контексті загальної режисерської роботи над тим чи іншим фільмом.

Д. Демуцький цікавий не лише як майстер своєї справи загалом. Цінний матеріал для досліджень — і «світоглядний» аспект його робіт, адже йдеться про оператора, що відзняв свого часу кілька знакових фільмів. Різні за стилістикою, кожний зі своїм набором новаторських кіноприйомів, вони мали формувати уявлення глядача про нещодавнє минуле. Звернімося до кінострічок німого періоду (серед відзнятих Д. Демуцьким звукових кінокартин також є етапні, та вони можуть бути предметом вже іншого дослідження). Це: «Два дні» Г. Стабового (одне з небагатьох радянських зразків камершпілю¹, кінозвернень до поетики експресіонізму), «Арсенал» і «Земля» О. Довженка (зразки поетичного кінематографа, причому перший — також експресіоністський за стилістикою). Ці фільми не є типовими зразками тогочасної радянської кінопродукції. Проте, створені під знаком «революційного романтизму», вони є яскравими прикладами мистецьких експериментів у відображенні нової, «жовтневої» картини світу. Простежимо, як кожна з них репрезентує історичний період встановлення та утвердження радянської влади.

Період 1920-х рр. характерний чітким усвідомленням того, що «історія твориться тут і зараз»: недавнім ще був вибух революцій і громадянської війни, у двадцяті ж відбувалося активне будівництво нової держави. Це відчуття історичної ваги дня сьогоднішнього не могло не передатися і кінематографу. Ось цікавий приклад тогочасних поглядів на «історичний» вимір сучасності та роль кіно в його відображенні: «... життя — є рух, є еволюція, і ніколи цей рух, цей розвій не набували цієї жвавості, такої рухливості, як в наші часи. Додати до цього випадає й те, що ця еволюція не мала таких цікавих наслідків, як зараз, під впливом нових умов життя нові форми й новий побут витворюючи, а в той же час і в деяких випадках старих форм, старих забобонів додержуючись... І от динаміку життя у повній мірі не тільки можна виявити за допомогою кінематографії, але для цього є певна потреба й можливість... Багатобарвна, розмаїта й складна сучасність наша — етап у розвитку людства, що

про нього ми мусимо лишити нащадкам нашим якомога більше матеріалів...»².

Таке бачення можна помітити і в підходах до кіно на історичну тематику. Показовою є поява на тлі історичного кіно двох діаметрально протилежних тенденцій у зображенні власне історії — але такої, що сприймалася як донедавна, як «вчора». Це, з одного боку, ретельне, майже «під хроніку», відтворення революційних подій, яскравими зразками чого є «ПКП» А. Лундіна і Г. Стабового. Цей фільм відзначився зокрема участю у зйомках однієї з основних зображуваних осіб — Юрка Тютюнника (що стало і чи не основним рекламним ходом при промоції фільму). У художньому вирішенні кінострічки вбачають тяжіння Г. Стабового до хроніки, роботи на натурі. Можливо, це було пов'язане із журналістським минулим режисера, так само, як і його цікавість до гостроактуальних тем, оперативність. У таких фільмах, як «ПКП» чи «Укразія», «реконструювалися» події, що ще не сприймалися як «історія»³ (іншими словами, щодо яких ще не утворилося епічної дистанції). На цей момент варто звернути увагу, оскільки «Два дні», загалом зроблені під впливом естетики експресіонізму, включали в себе окремі майже документальні за формою кадри, які створювали такий собі ефект «реальності».

Іншим підходом в історичному кіно став репрезентований передусім такими режисерами, як О. Довженко («Звенигора», «Арсенал», «Земля») й І. Кавалерідзе («Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі»), «поетичний» напрям, що вирізнявся підкреслено умовним, монументалізованим зображенням подій, які сприймалися вже як Історія. Відповідними були вимоги до операторської роботи: тут потрібна була вже не стилізація «під хроніку», а, навпаки, максимально «піднесене», символізоване зображення. Саме роботи над фільмами О. Довженка стали головними у творчому доробку Д. Демуцького, проте відомим його ім'я стало раніше, зокрема завдяки роботі над «Двома днями». Тим цікавіше порівняти, як той самий оператор підходив до художнього рішення у роботах різних режисерів, різних напрямів.

Специфіку творення кінообразу, зокрема втілення ідей історії, розглядають переважно в контексті режисерської роботи. Проте слід звернутись і до операторського вирішення образів історичних подій. Яскравими зразками таких операторських робіт є «Два дні» Г. Стабового, «Арсенал» і «Земля» О. Довженка. Ці кінострічки репрезентують три моделі історії: відповідно, «мікроісторію» (історію «крізь призму особисто-

сті»), «епічну історію», «історизовану сучасність» (сучасність, подану з позицій Історії). Кожна ви-магала свого творчого підходу; при цьому «Два дні» і «Арсенал», зняті під знаком експресіонізму, є прикладами рішення подібними засобами різних завдань. На той час у кінематографі СРСР домінував реалізм зображення: вочевидь, в умовах формування засобами кінообразу минулого екранний образ мав викликати максимальну довіру до своєї «правдивості». Натомість експресіонізм, що постулював суб'єктивне ставлення до об'єкта зображення, відверто конструював кінообраз. І, таким чином, подавав кінотекст не як «відбиток історичної події» (на що у той час нерідко претендували кінотвори, принаймні декларативно), а як її мистецьку (в зарозум і політичну) інтерпретацію.

«Два дні»: мікроісторія операторськими прийомами

«Два дні» Г. Стабового (1927 р.) — яскравий зразок популярного в 1920-ті мотиву: «людина з натовпу» усвідомлює важливість революційних змін, повстання проти чинного соціального ладу, що виявляється ворожим. Серед низки стрічок на цю тему в українській кінематографії виділяють дві — «Два дні» Г. Стабового та «Нічний візник» Г. Тасіна. Їхня специфіка — передусім в підході до теми: посилений психологізм, обігравання теми «маленької людини» на революційному матеріалі. Фактично, за спостереженням О. Мусієнко, вони є вітчизняними аналогами «камершпілью»⁴ — як за наповненням (камерна драма), так і за експресіоністичною формою. Відмінність була хіба у тому, що тут через цю камерність мали вийти на рівень революційного узагальнення. У центрі фільму — старий слуга Антон у виконанні І. Замичковського. Зіткнувшись із жорстокістю і невдячністю світу «панів» (що показано як «істинна» сутність тодішнього соціального ладу), герой спалює маєток, де дав їм прихисток. Фактично, перед нами міфологічна модель «кінця світу», загибель старого космосу в огні задля появи нового. Сам Антон, який також помирає наприкінці фільму, символізує «старе» покоління, що має відійти в минуле, даючи дорогу новому, «свідомому». Вже за рік цей мотив виразно прозвучить у «Нічному візнику»: старий Гордій Ярошук гине, рятуючи молодого більшовика-підпільника.

Отже, у центрі «Двох днів» — постать Антона, що, як і належить «герою» мікроісторичного дослідження, має в своїй долі відобразити свій час (хоча, насправді, відбувається підміна: під виглядом історії глядачеві пропонується міф «заги-

белі старого світу в полум'ї революції»). Особливо важливою, отже, ставала виконавська майстерність — і адекватне втілення її на екрані.

Низка як радянських, так і закордонних, кінокритиків відзначали гру І. Замичковського. У газеті «Нью-Йорк Геральд Триб'юн», зокрема, писали: «Фільм “Два дні” відрізняється від усіх інших радянських фільмів, що ми їх бачили, тим, що він концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі»⁵. Отож ідея «особистісного» виміру історії вдалася авторам стрічки. Важливу роль при цьому відіграв і оператор, що зміг створити яскраві портрети героя (зокрема, тут широко було застосовано м'яку оптику, що стане однією з визначальних рис операторського стилю Д. Демуцького⁶, як раніше це було в фотографії). Л. Кохно передав розповідь оператора про роботу над операторською розробкою сценарію: «Працюючи, я не помітив, як пролетіла ніч. Переді мною весь час стояло обличчя головного героя фільму, дворецького Антона, що відбивало в собі, як у дзеркалі, велику драму подій. Ось тут, — думав я, — я по-справжньому задовольню свою спрагу у портреті»⁷.

Також Д. Демуцький «підкріпив» акторську гру І. Замичковського операторськими прийомами, покликаними передати стан людини в час «краху світу». Тут яскраво проявився вплив німецького експресіонізму, яким дуже цікавилися провідні українські оператори 1920-х років. Зокрема, важливим елементом зображення стає гра світла: світлом окреслюють важливі деталі, світло деформує обличчя, передаючи жах і приреченість персонажів⁸. У «Двох днях» експресіоністські прийоми передають особистісне ставлення до історії.

Композиційно важливий для фільму поділ на денні й нічні епізоди (вже саме їхнє поєднання ніби втілює контраст світла і тіні). Денні сцени дали змогу зокрема дати «фотографічний», позірний безсторонній погляд на картини громадянської війни на початку фільму (натуралістичні кадри здихаючого коня, вояцьких трупів, полишених возів тощо). Такий реалізм, подекуди навіть натуралізм, був характерною рисою «революційного романтизму» 1920-х рр. Певною мірою це було і продовженням кінематографічної традиції попередніх років. Так, ще в роки громадянської війни випускали агітки, що поєднували ігрові й документальні кадри. Хронікально-документальні фільми та їх поєднання з ігровими елементами агітаційних відіграли важливу роль у подальших пошуках нових мистецьких форм. За своєю формою деякі кадри (фіксація нерухомих об'єктів) апелюють і

до мистецтва фотографії, що дає ефект документалізму зображення. Натомість нічні сцени, що асоціюються з інтимним, внутрішнім простором, за рахунок гри світла й тіні уможливили максимальну драматизацію, суб'єктивізацію середовища. Так, різкий поділ на світло й тінь, контрастність, виділення світлом окремих деталей апелюють до загальних особливостей людського сприйняття. Зіткнення темряви і світлових плям, тіні не лише створюють тривожну атмосферу подій, а й передають злам у психіці героя — особисту історію, що стає фрагментом «великої» Історії. «Психологічний» напрям кіно визначив і таку важливу складову зображення, як портрет (майстром якого і у фотографії, і в кіно був Д. Демуцький): історія тут постає через образи конкретних людей, «набуває обличчя» в прямому сенсі цього слова.

«Арсенал»: «епічна» історія

Іншим фільмом, відзнятим в експресіоністському ключі, став «Арсенал» О. Довженка. Проте тут змістове підґрунтя експресіоністської естетики зовсім інше: якщо у «Двох днях» вона передає особистісний вимір історії, в «Арсеналі» події подано як епос. Слід зазначити, що низка світоглядних моментів західного літературного і театрального експресіонізму довоєнних і революційних років цілком корелювалася з тими, що характеризуватимуть і радянську культуру 1920-х років. Так, відчуття близького краху, загибелі «буржуазного світу» поєднувалися з мріями про «нову», «вітальну» людину (те, що експресіоністи вбачали в майбутньому, радянські митці подавали вже як звершений факт); помітне місце посядає тема кризи поколінь (конфлікт «батьків» і «дітей», що вочевидь яскраво проявить себе в радянському кінематографі, включаючи «Два дні»). Вже після революції 1918 року серед експресіоністів зростають настрої громадянської відповідальності, низка драматургів вбачає в театрі трибуну для виголошення етичних, соціальних, політичних ідей. Популярними стають ідеї зміни світоустрою, появи нової «перетвореної» людини; в експресіоністичному театрі з'являються «драма возвіщення», «драма преображення»⁹. В цьому контексті, експресіонізм сприймається зокрема як стиль-«знак», стиль, що вже у своїх формах несе певну ідею. Експресіонізм — то мистецтво війни і повоєнного часу, іншими словами — мистецтво кризи. «Арсенал» же, за спостереженням С. Тримбача стає свого роду кіноміфом: Україна — руїна, впорядкувати і відродити яку покликаний більшовицький «месія»¹⁰.

В «Арсеналі» естетика експресіонізму сприймається зокрема як певний «знак» мистецтва часів Першої світової війни і повоєнної кризи. Отже, вже сама форма зображення містила конотації «цивілізаційних змін» (кінця попередньої епохи). Тут варто згадати про важливий довженківський принцип, а саме — синтетичність. Свою «синтетичну методу» режисер пояснював так: з матеріалу, що його вистачило б на п'ять-шість кінострічок, створюється одна. Звідси — її висока насиченість, при цьому «фільм зроблено так, щоб мінімальною кількістю матеріалу висловити максимальну кількість ідей і соціальних емоцій»¹¹.

Переведення суспільно значущих подій в екранний образ, максимально ущільнений, зумовлює подачу образів як символів. «Метод історичної символіки», за образним висловом А. Піотровського¹², забезпечує представлення фільмової історії як закодованої суспільно значущої інформації, як епосу.

Тут операторська інтерпретація фільмованого особливо важлива для змістового, а не лише емоційного, наповнення образу. Наприклад, зйомка в контражурі подає постаті силуетно, позбавляючи індивідуальних ознак, перетворює на символи. З іншого боку, символізуватися може і портрет, що набуває характеру «плакату» і має відповідні функції (отруєний газами солдат, Тиміш тощо). Вже за характером портрета можна простежити зміну підходу до зображуваного в «мікроісторичному» й «епічному» наративах: у «Двох днях» портрети персонажів психологічні, в «Арсеналі» — «плакатні». Ефекту «монументалізації» тут досягнуто завдяки експресіоністичним прийомам, зокрема світлотіньовому ліпленню (тими самими прийомами, але інакше застосованими, передано емоційні стани в «Двох днях»). Світловий акцент і силует стають основними прийомами-типами монументалізації й символізації зображення. Цікавим є поєднання «портретних» і «силуетних» кадрів, що допомагає порівняти два типи умовності: після отруєного газами показано силует солдата з багнетом — символ вже іншого візуального порядку. Отруєний газами — зразок «плакатного гуманізму», втілення особистості, що стає жертвою воєнної стихії; функція образу — викликати співчуття, тому він має бути максимально індивідуалізованим. Солдат з багнетом — певним чином заклик до дії; його знеособленість полегшує ідентифікацію: силует є максимально придатним для проєкції.

Важливий характер має композиція кадру. В «Арсеналі» присутні кадри, що апелюють до ідей

як «традиції», «тягlosti», так і динаміки («зміни», «революції»). Так, у сцені з матір'ю, що стоїть у хаті, фронтальність, ефект порушеної перспективи у лініях інтер'єру уподібнюють кадр до ікони, сама жінка сприймається як образ святої, страдниці. Характерним є й прийом «застигання» зображення — фіксації мізансцени з нерухомими персонажами. Прийом, напевно, підказаний мистецтвом фотографії; відповідно зображення водночас набуває конотацій «документальності» — і водночас сприймається як зупинка часу. Натомість відчуття динаміки, нестійкості викликає повторюваний прийом діагональної побудови кадру (сцени з потягом, матросами), вводить атмосферу неспокою, «революційності» в саме тіло фільму. Подібний ефект творить і рухома камера.

Формою символізації зображуваного стає і покликання на народну культуру, загалом характерне для творчості О. Довженка. Покликання на епос — це апеляція до колективної пам'яті, адже народна творчість є формою збереження інформації, зокрема історичної. Якщо говорити про операторські прийоми інкорпорації епосу в тканину фільму, їх можна вбачати як у згаданих вище «плакатних» портретних кадрах (герой тут постає саме як епічний), так і в русі камери (коні у сцені похорону Федорченка, за виразом Л. Кохна, «нагадували летючих коней з народних сказань, билин»¹³), у ритмі кадру (в сценарії «Арсеналу» так схарактеризовано образ сіячки: «Сіє мати, хитаючись. Від усієї картини віє чимось пісенним, і сама вона в полі, ніби зрима пісня»¹⁴, — і відповідним чином це було втілено операторськими засобами).

Отже, загалом операторські прийоми покликані представити історичні події в епічних тонах, передати їх суспільну вагу.

«Земля»: «історизована сучасність»

У період творення історичної моделі саме поняття «історії» трактувалося досить широко: в переламну добу в історичних масштабах сприймалося і сьогодення, через усвідомлення, що історія твориться тут і зараз. «Земля», фільм на сучасному матеріалі, є зразком «уісторичнення» події сучасності, переведення її в реєстр сакральної історії.

Значною мірою уможливило це візуальне вирішення стрічки, що подавало події у піднесеному звучанні, виводячи їх з простору повсякдення. Так, важливим елементом зображення стали пейзажні плани, майстром яких був Д. Демущий. Вони, власне, і втілювали ту «стихію землі»,

що стала визначальним елементом фільму, відтіснивши на другий план навіть героя фільму Василя. Фактично, ідея «вічності», незмінності світу природи тут протистоїть ідеї модернізації, представленій лінією Василя, точніше, «поглинає» його, подібно до того, як кадри природи «поглинають» зображення героя: так, якщо в «Двох днях» портрет домінує, а в «Арсеналі» є одним з визначальних елементів кінотексту, що мають важливе семантичне навантаження, в «Землі» портрет, попри свою виразність, сприймається на одному рівні з пейзажними кадрами, більше того — нерідко стає свого роду їх продовженнями. Цьому сприяє зокрема знаковий операторський прийом Д. Демущького (набутий втім, набагато раніше — ще за часів заняття фотографією) — застосування м'якої оптики. На думку оператора, саме монокль міг забезпечити «поетичне» звучання візуального ряду. На той час такий підхід був цілком новаторським. Зокрема, сцена «Закохані пари» вперше знімалася моноклем способом режимної зйомки¹⁵.

Завдяки м'якій оптиці, зображення — як пейзажне, так і портретне — наповнюється м'яким світлом. Здається, що його джерелом є саме земля; особливо сильним цей ефект є у відомій сцені танку Василя, із «сяючою» курявою, що творила свого роду ореол навколо головного героя. Люди на показана вписаною в природний світ.

При цьому «сяюче» зображення створює ефект, функціонально подібний до «іконної» композиції в «Арсеналі», як знак піднесеності, навіть сакральності. Отже, подія сучасності постає як фрагмент сакралізованої історії. Але це стало лише одним боком поліфонічної «Землі»: зображення, зокрема картини природи, утверджувало ідею космізму, циклізму світу, що здійснювало підригну щодо ідеї модернізації функцію (таким чином, звинувачення «Землі» в «біологізмі» могло стати спробою захистити ідею радянської моделі «Історії»). Протистояння цих двох мотивів також відобразилося в операторському трактуванні. Так, якщо «ліричні» сцени відзнято м'якою оптикою, момент прибуття трактора, центральний щодо лінії модернізації, відзнятий у зовсім іншій манері (гострий оптичний рисунок надає сцені документального звучання¹⁶).

Це поєднання «поетичної» і «документалістської» манер також стало важливою рисою фільму. Й. Івенс писав про «Землю»: «Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчуває документальність „Землі”»¹⁷.

У той час як «документалістські» кадри, особливо в контексті «злободенної» тематики фільму, мали конотації «реальності», підтримували мотив «сучасності» фільму, монокулярно, навпаки, надавав зображенню виміру «піднесеності», сакральності. Поєднання цих двох зображальних ліній забезпечило звучання «актуальної» тематики фільму в модусі «вічного». Таким чином, сучасність підносилося, фактично переходячи на рівень «священної історії».

Отож роботи Д. Демуцького стають зразком екранного втілення історії як подачі її в певному модусі, що визначає і відповідне «прочитання» подій. У статті запропоновано лише окремі приклади передачі історичних концепцій операторськими прийомами. Ця тема лишається перспективним полем для подальших досліджень.

¹ Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. — Вінниця : Глобус-Прес, 2009. — С. 13–18.

² Камінський В. Кінематографія й краєзнавство // Кіно. Журнал української кінематографії. — № 7 (19). — 1927. — С. 5.

³ Сухин Г. Георгий Стабовой // 20 режиссерских биографий / Г. Сухин. — М. : Искусство, 1978. — С. 297–299.

⁴ Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. — Вінниця : Глобус-Прес, 2009. — С. 13–18.

⁵ Фоміченко О. «Два дні» в Америці // Кіно. Двотижневий журнал української кінематографії. — 1929. — № 6 (54). — С. 2.

⁶ Равлюк-Голіцина О. Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.) : Нариси з історії кіномистецтва України ; ред.-упоряд. І. Зубавіна / О. Равлюк-Голіцина. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 665.

⁷ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 22.

⁸ Равлюк-Голіцина О. Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.) : Нариси з історії кіномистецтва України ; ред.-упоряд. І. Зубавіна / О. Равлюк-Голіцина. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 659, 665.

⁹ Млечина И. Революция и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма ; гл. ред. П. М. Топер / И. Млечина. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 481–483.

¹⁰ Тримбач С. Українське кіно 1920-х років : Нариси з історії кіномистецтва України / Сергій Тримбач. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 66–67.

¹¹ Довженко О. Моя метода // Берест Б. Історія українського кіна. — Нью-Йорк : Вид-во НТШ, 1962. — С. 101.

¹² Пиотровский А. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // А. Пиотровский Театр. Кино. Жизнь. — Изд-во «Искусство». Ленинградское отделение, 1969. — С. 226.

¹³ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 28.

¹⁴ Довженко О. «Арсенал» // ЦДАМЛМ України. — Ф. 690. — Оп. 4. — Спр. 2. — Арк. 2.

¹⁵ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 35–36.

¹⁶ Там само. — С. 41.

¹⁷ Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля» // Кіно. Двотижневий журнал української кінематографії. — 1930. — № 6. — С. 14.

«СОЦІАЛЬНО НЕБЕЗПЕЧНІ ЕЛЕМЕНТИ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО

На основі матеріалів, зібраних для документального фільму «Нехай святиться ім'я твоє» (режисер Наталя Акайомова), та інформації періодичних видань у статті висвітлюється осмислення в історії кіно долі і стосунків оператора Данила Демуцького та режисера Сергія Параджанова. Досліджено атмосферу, взаємини між владою та митцями в умовах функціонування радянської ідеології в її крайніх проявах, доля оператора Володимира Нільсена.

Ключові слова: Данило Демуцький, Сергій Параджанов, соціально небезпечні елементи, ув'язнення, збереження спадщини.

На основе материалов, собранных для документального фильма «Да святится имя твоё» (режиссер Наталья Акайомова), и информации периодических изданий статья освещает осмысление в истории кино судеб и взаимоотношений оператора Даниила Демуцкого и режиссера Сергея Параджанова. Исследуются атмосфера, отношения между властью и художниками, в условиях функционирования советской идеологии в её крайних проявлениях, судьба оператора Владимира Нильсена.

Ключевые слова: Даниил Демуцкий, Сергей Параджанов, социально опасные элементы, тюрьма, сохранение наследия.

Based on the materials collected for the documentary «Hallowed be thy name», directed by Natalia Akayomova, and information from periodicals, the author examines the fate and the relationship between cinematographer Daniil Demutskyi and director Serhii Paradzhanov. The article explores the atmosphere, the relationship between the authorities and the artists in conditions of functioning of the Soviet ideology in its extreme forms, and the fate of cinematographer Vladimir Nielsen.

Keywords: Daniil Demutskyi, Serhii Paradzhanov, socially dangerous elements, prison, preservation of heritage.

Режисер Олександр Довженко надзвичайно високо оцінював творчість Данила Демуцького, називаючи його великим художником українського і світового кінематографа. І недаремно, бо ще в 1958 році міжнародні кінокритики включили фільм О. Довженка «Земля» до найкращих двадцяти фільмів всіх часів і народів. Оператором-постановником цього фільму був Данило Порфирович Демуцький. Ось якими були враження знаного оператора Олександра Антипенка після перегляду фільму: «Коли дивлюся “Землю”, я завжди бачу соняшники кольоровими. Як це зробив Демуцький? Не знаю. Кіносекрет... Я бачу в сучасних фільмах соняшники. Зняті на кольорову плівку. Вони здаються пофарбованими»¹. Олександр Довженко і Данило Демуцький зустрілись у 1926 році на зйомках фільму «Вася-

реформатор». Це був початок їхньої екранної творчості: перший фільм Демуцького-оператора і перший фільм Довженка-сценариста.

Наталю Акайомову, доньку відомого оператора Олександра Пищикова, хвилювала доля українського оператора Данила Демуцького. У 1960-ті роки вона обіймала посаду монтажера на кіностудії ім. О. П. Довженка. Працювала з Юрієм Ілленком та Іваном Миколайчуком у фільмах «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ», викладала курс лекцій «Монтаж» студентам кінофакультету Театрального інституту ім. І. К. Карпенка-Карого, водночас збирала матеріали для майбутнього документального фільму. І лише через десятиліття вона змогла реалізувати свій задум, створивши в 1993 році документаль-

ний фільм «Нехай святиться ім'я твоє» — про оператора фільму Д. П. Демуцького. До того, в 1965 році, була видана єдина книжка «Данило Демуцький» Леоніда Кохна.

Метою цієї статті є дослідження долі, творчості і впливу Данила Демуцького на режисера Сергія Параджанова. Зроблено спробу за допомогою нових матеріалів поєднати і розкрити маловідомі факти історії кіно, стосунки між владою і митцями в умовах функціонування радянської ідеологічної атмосфери.

Ми зустрілися з Н. Акайомовою під час роботи над стрічкою «Білий башлик», я тоді проходив практику асистентом оператора у Вадима Ілленка. Вже на кіностудії, після закінчення зйомок в Абхазії, замкнувши монтажну кімнату, вона показала мені на монтажному столі фільм Юрія Ілленка «Криниця для спраглих». Ішов 1974 рік, зберігати стрічку, яку вимагали знищити, було небезпечно. І все ж Н. Акайомова, попри розпорядження знищити всі матеріали, пов'язані з фільмом, зберегла копію «Криниці для спраглих». Ризикувала: якби стрічку виявили, їй загрожували б великі неприємності. Тоді ж вона показала мені й змонтований матеріал до задуманого документального фільму про Данила Демуцького. Починався він історією кохання Данила Порфіровича і його обраниці — Валентини Михайлівни. Особливої чарівності надавала матеріалові музика. Згаданий фрагмент ішов під романс, створений студентом Київського університету Миколою Харито в 1910 році, — «Відцвіли вже давно хризантеми в саду». В 1911-му на медичний факультет того ж університету вступив Д. Демуцький. Тоді ж він зацікавився фотографією. Цей період привернув мою особливу увагу. В інституті я саме працював над темою «Фотографія у творчості Демуцького». Інформації було мало, матеріали доводилося збирати з неабиякими труднощами. Особливий інтерес викликали ранні роботи Демуцького і його участь у Виставці декоративного мистецтва в Парижі, де чотири фотографії майстра завоювали в 1925 році золоту медаль.

Головним художником павільйону тієї виставки був М. Родченко, медаллю був нагороджений і художник Вадим Меллер — за оформлення спектаклю в театрі «Березиль», де разом із ним з 1921-го працював Д. Демуцький. Демонструвала там свої роботи і представниця українського авангарду, одна з основоположниць стилю арт-деко — Олександра Екстер, яка в 1924 році розробила приголомшливий дизайн костюмів до фільму «Аеліта». Учасник виставки Олександр Бенуа

не повернувся з Парижа. Його запросили головним художником на зйомки фільму Абея Ганса «Наполеон». Визнання серед такої зіркової компанії справді вражало. Цей матеріал відшаровує час, який сформував Данила Демуцького як оператора з унікальним, неповторним баченням.

В одному з епізодів, що його показала Н. Акайомова, фігурував тоді вже ув'язнений Сергій Параджанов, епізод відзнятий під час його відвідин Валентини Демуцької. С. Параджанов із задоволенням відгукнувся на цю зйомку. Режисер, незважаючи на гоніння на українську інтелігенцію планувала продовжувати роботу над фільмом, тож попросила мене допомогти їй у зйомках. У студентів завжди була зайва плівка, і можна було зробити це як курсову роботу. Тоді на кінофакультеті Театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого вів курс і викладав операторську майстерність Сурен Варкесович Шахбазян. Я декілька разів просив його показати «Колір граната», шедевр, знятий з Параджановим. Студенти фільму не бачили, а лише чули, що його створено з використанням незвичайних та яскравих зображальних засобів. С. Шахбазян обіцяв не лише показати, а й прокоментувати стрічку. Майстер не хотів, щоб ми переглядали прокатну копію, мотивуючи це тим, що є інший варіант — оригінальніший і кращий за кольором. Сталося ж так, що з'явилася прокатна копія фільму, і ми її подивилися самостійно. Наступного дня, коли під враженням побаченого ми попросили показати стрічку ще раз, кіномеханік сказав, що показувати її заборонили, а в навчальній частині пояснили: демонструвати і дивитися не можна... Засудили Параджанова. Лише ввечері, коли співробітники розійшлися, студенти в маленькому залі змогли ще раз переглянути фільм, а потім у фотолабораторії скопіювати для себе деякі кадри. Усі кінороботи Параджанова зникли звідусіль на тривалий час. Тому ми не змогли продовжити роботу над фільмом.

Коли С. Параджанов вийшов із ув'язнення, Н. Акайомова хотіла зняти деякі епізоди, записати якісніше звук. Та Параджанов до Києва вже не повернувся. Вона телефонувала йому в Тбілісі, маестро дав згоду, Але, на жаль, нам не вдалося розв'язати проблему з фінансами, плівкою та знімальною апаратурою. Тільки в 1993 році продовжилася робота над фільмом, який дістав назву «Нехай святиться ім'я твоє». Це стало можливим завдяки тому, що в Києві, на студії ім. О. П. Довженка, проявляла плівку кінокомпанія з Хабаровська, яка випускала замовні ролики на різну тематику. Ми з Н. Акайомовою зустрілися

з Євгеном Шарком, директором компанії. Його батьки були родом з України. У бесіді заговорили про те, щоб спільно з хабаровцями зробити фільм про українського оператора Демуцького. Ми показали матеріал. Євген Шарко пообіцяв нам допомогти з технічним забезпеченням виробництва, зокрема, ми одержали невикористані залишки плівки і на підставі усної домовленості поновили роботу.

З'явилася можливість задуману картину зробити глибшою. Було чимало нових матеріалів, пов'язаних із незаконним арештом митця. Відомо що в 30-х роках посилювався ідеологічний тиск, сформований жорсткою централізованою політичною владою, і Д. Демуцького відправили на заслання, як «соціально небезпечний елемент». Щодо безпідставного арешту 19 грудня 1934 р. Данило Демуцький звертався у 1946 році з заявою до генерального прокурора СРСР: «Я прошу, щоб несправедливе рішення Особливої наради, винесене 27 березня 1935 р., було переглянута і визнане неправильним, що змис, нарешті, з мене ганебну пляму «соціально небезпечного елемента», присвоєну мені цим рішенням. Прошу Вас не вважати постановку даного питання за надмірну недовірливість або бажання якимось себе перестрахувати. Я вважаю, що одинадцятирічний термін достатній для того, щоб неправильне і юридично нічим не обґрунтоване (не кажучи вже про фактичний стан речей) рішення було переглянута і скасовано як неправильне»².

Окремими частинами сформувався і увійшов у фільм матеріал про Івана Миколайчука, з яким Наталя Акайомова монтувала всі його картини. Група зверталася до архівів. У центральному архіві жодної фотографії С. Параджанова не знайшли. На кіностудії, в музеї О. П. Довженка, теж бракувало багатьох оригіналів знімків Демуцького і Параджанова. Не вдалося знайти і частину архіву Д. Демуцького, яка існувала, за словами Акайомової, коли вона складала опис документів після смерті В. Демуцької. Хронікальних кіноматеріалів з Данилом Демуцьким та з Сергієм Параджановим практично не виявилось. Демуцький, який відзняв тисячі метрів кіноплівки, тобто десятки годин ігрових і документальних фільмів, був закарбований лише на кількох кадрах зі зйомки картини «Примха Катерини II» режисера П. Чардиніна в 1927 році. А хронікальні кадри з Параджановим, режиссером, який зняв кінематографічні шедеври в Україні і Вірменії, були в єдиному екземплярі — під час його нагородження. План з Д. Демуцьким був дуже короткий,

секунд з десять. Роздивитися Демуцького, який тривалий час стояв з опущеною головою, було складно. Оператор комбінованих зйомок Микола Шабаєв переробив цю 10-секундну зйомку. Поступово сповільнюючи рух на екрані, збільшуючи кількість кадрів, він зробив «стоп-кадр», акцентувавши увагу на портреті Демуцького. Потім він зробив дубль-негатив з кадрами Параджанова, Ілленка, Миколайчука та Лариси Кадочникової. М. Шабаєв допоміг плівкою і працював з нами до завершення картини.

По крихтах група зібрала цікавий матеріал про перші кроки Параджанова в кіно і знайомство його з родиною Демуцьких. Відомо, що Ігор Андрійович Савченко разом із Данилом Демуцьким восени 1949 року почали роботу над історико-біографічним фільмом «Тарас Шевченко». Раніше, в 1946 році, Савченко очолив режисерську майстерню ВДІКу. Під час навчання, а потім при підготовці та на зйомках фільму «Тарас Шевченко» були присутні його студенти О. Алов, В. Наумов, М. Хуциєв, Л. Файзієв. Серед них був і 25-річний Сергій Параджанов. Сьогодні з'являються цікаві матеріали і подробиці студентського життя останнього. Асистент Параджанова на зйомках фільму «Саят-Нова» Левон Григорян у книжці «Параджанов» відзначив: «Вийшло так, ще в роки навчання в Москві у Параджанова вибудовується “український слід”, що став потім доленосним у його житті...»³.

Приятель по навчанню Григорій Мелік-Аваков згадував: «Ми сидимо з Сергієм в нашій вдіковській їдальні й їмо мерзений капустияний салат з чорним хлібом. У ВДІКу було дивовижне братство в ті роки, яке йшло від педагогів. На курсі нас було троє вірмен: Марлен Хуциєв, Сергій і я. І ось в цю їдальню заходить зовсім ще тоді молодий Бондарчук, і Сергійко каже нам: „Дивись, ось вилитий Шевченко“. Ми зробили приголомшливу фотопробу Бондарчука, замовили пластичний грим. Дуже дорогий — вісімдесят рублів коштував. Збирали для цього наші стипендії. І недаремно... Савченко був у захваті: „Да-а, це Тарас!..“»⁴.

Під час зйомок фільму «Тарас Шевченко» стала ще одна історія, яка могла скалічити Параджанову життя. Судячи з розповіді Григорія Мелік-Авакова, Ігор Савченко кинувся рятувати його і допоміг їй пережити. «На зйомках „Тараса Шевченка“ з Сергієм сталося таке... Знімався епізод — вечір напередодні Івана Купала, і Сергій запропонував: „Давайте зробимо гарбузи з «очима», всередині запалимо свічки!” Ідея Савченкові сподобалася. Але от біда — в жодному селі не-

має жодного гарбуза, післявоєнні роки, голод — усе з'їли. Сергій каже: „Давайте поїду в Тбілісі, там дістану...“ Послали... Але ось минає п'ять днів, два тижні, місяць — Сергія немає. Поїхав за ним Мераб Шенгелія — художник. Приходить від нього телеграма: „Серьожа заарештований. Приїжджайте рятувати“. Був 1950 рік. Як телеграф пропустив таку телеграму — незрозуміло...

І ось Савченко бере з собою Корнійчука, Ванду Василевську, Натана Рибачка та їде в Тбілісі. Причина для виїзду настільки потужної делегації була вагома. Виявилося, що Сергій у КДБ... Тінь на всю знімальну групу! І ось як усе було. Сергію, приїхавши в Тбілісі і зайшовши в ГТКЗ (Грузинське товариство культурних зв'язків), запропонував розмалювати стіни фресками і... зобразив на них святих. І вони сиділи тут, як у церкві, і слухали іноземну музику — ось такі культурні зв'язки з закордоном. Ну, і, природно, забрали...»⁵. Завдяки старанням І. Савченка, Сергія Параджанова відпустили на поруки.

На зйомках фільму «Тарас Шевченко» Параджанова вразило художнє бачення оператора Демуцького, який, як і Тарас, також пережив заслання в Узбекистані, де зазнав важких моральних випробувань, де зміг знайти другу батьківщину, полюбити тамтешній народ та його мистецтво. Демуцький у цьому фільмі, ототожнюючи його з власною долею, передав атмосферу безрадісного життя на засланні. Як зазначав Леонід Кохно, «щоб досягти такого сіро-свинцевого тону, оператор відмовляється від кольористості, притемнює небо сірими фільтрами, обирає “любове” (без тіні) сонячне освітлення. І в результаті домагається повної ілюзії азіатського степу»⁶. Кадри, зняті на природі під Вишгородом, біля Києва, створювали переконливий образ Орської фортеці. В. Антропов відзначає: «Оператори знімали буквально наосліп і могли перевіряти свою роботу на екрані лише через два-три місяці, коли позитив прислали з Москви. Але, попри все, багато натурних сцен, знятих Демуцьким, вражають поетичністю, драматургічною насиченістю, великим смаком»⁷.

Передчасна смерть обірвала роботу Ігоря Савченка. Параджанов був серед учнів, які завершили роботу. Курс очолив Олександр Довженко. Саме він, відчуваючи стихію Параджанова, порадив взяти для дипломної роботи не побутову історію, а етнографічну казку «Андрієш».

У фільмі «Нехай святиться ім'я твоє» є унікальна зйомка, яку режисрував Параджанов, перебуваючи у гостях у Валентини Демуцької

(згадував той час коли приїхав в Україну, період знайомства з її природою, культурою і людьми). Митець попередньо знайшов для зйомки необхідні аксесуари і накидав потрібні розкадровки. Через обмежені можливості камери, що працювала надто гучно, звук записувався окремо. Параджанов говорив про вплив на нього творчості Данила Порфіровича, з яким познайомився на зйомках фільму «Тарас Шевченко».

«Дорога Валентино Михайлівно, прийміть, по-перше, мої вибачення, що мій візит запізнився на десять років. Я через десять років відвідаю вас. Знайшов дивовижні аксесуари у вас в будинку: метроном, який я вмикаю, квітка, яку я подаю, і блюдо, схоже на соняшник. Соняшник — символ творчості вашого чоловіка і друга Данила Порфіровича. Дивовижне блюдо, воно тріснуло, воно склеєне. Але блюдо не втратило свій сенс і свою істину, воно склеєне. Вісімнадцять років тому, хлопчиками, Ви прийняли нас у своєму домі. Ви нам показали красу, навчили відчувати красу, полюбити Схід. Ви любите Схід так само, як європейську культуру, як Україну, як квітучу Україну, як Україну великої романтики, Україну Довженка, Україну Данила Порфіровича. Чи є ми учнями? Навряд чи нам вдасться і вдасться зробити те, що передали нам наші педагоги, Ігор Андрійович Савченко. Але спроби, ось це єдиний ентузіазм проявити спробу. І час. Час щось згладжує, щось забувається. Але дуже важко забути образ Данила Порфіровича. Сьогодні на алеї Байкового кладовища — барельєф ніби двох однакових людей. Батька і сина. Батька, який полюбив пісенну Україну. Сина, який полюбив красу і зробив з цього портрет України та герб України. Герб у тому сенсі, що оспівав красу соняшників, красу жінки, красу Дніпра. Я не знаю, коли буде мій наступний візит до вас. Ми живемо в суєті суєт і не встигаємо навіть згадати, що ми живемо. В чьому життєвому полі (...нерозбірлива фонограма...) прийти до того джерела, де ми вперше побачили красу і стати перед вами на коліна. Ви одна з тих прекрасних муз художника, ви той колосальний друг, якого іноді шукає художник все життя і не знаходить»⁸. На тарелі-соняшнику закарбований був і об'єкт, яким Данило Порфірович знімав фільм «Земля».

Озвучив картину Богдан Ступка. Музику написали композитори Віктор Пацукевич і Микола Каландьонюк. Автори завершили роботу, зібрали унікальний матеріал, голос і кінохроніку Д. Демуцького, С. Параджанова та надрукували кілька копій. Негатив картини, оптична

фонограма та установчі ролики з сейфа Наталі Акайомової на студії в наш час таємниче щезли. Після її смерті в 2012 році їх там не виявилося. Залишилися копія, озвучена російською мовою, яку зберігає студія О. Довженка — одна з українських копій озвучених Богданом Ступкою на УТ-1, та друга — завдяки зацікавленості завідувача кафедри кінооператорства Олексія Юхимовича Прокопенка, в КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Таким чином, були збережені матеріали, які відіграють важливу роль не лише в українському, а й у світовому кіно.

Минулого року на кафедрі кінотелеоператорства КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого з'явилась книжка «Образотворча побудова фільму» відомого кінооператора Володимира Нільсена⁹, який працював викладачем ВДІКу і завідувачем кафедри операторської майстерності з 1931-го по 1934 рік. Першодрук цієї праці з'явився вперше тільки в 1936 році. Цей унікальний примірник дивом зберігся до нашого часу¹⁰. Кінооператор В. Нільсен працював з С. Ейзенштейном та Г. Александровим у той самий час, що і Д. Демуцький з О. Довженком. Видання рідкісне, це одне з перших досліджень з теорії і практики операторського мистецтва, в якому проаналізовано операторську роботу Е. Тіссе, А. Головні, А. Москвіна та інших, детально розглянуто манеру та методи зйомки. Автор наголошує, що кожен оператор має зберегти своє творче обличчя. Порівнюючи манеру різних майстрів відзначає: «Якщо в роботах Е. Тіссе превалює лінійно-об'ємне трактування, багатопланові композиції з великою глибиною і яскраво виражені експресивні тенденції <...> а Москвін, навпаки, характерний схильністю до світло-пластичного трактування. Його роботам емоційний відтінок притаманний більшою мірою, ніж роботам Е. Тіссе. Нарешті, у фільмах Довженка яскравіше відчувається композиція в просторі, ніж композиція у часі. Оскільки йдеться про специфіку творчої манери оператора-художника, можна говорити про те, якою мірою ця творча манера задовольняє вимогам того конкретного жанру, в якому цей оператор працює»¹¹. Про українського оператора Данила Демуцького, який є автором зображення в фільмах Довженка, в книжці не згадано. Напевно, прізвище викреслив редактор-цензор, відстежуючи долю Демуцького. Книжку було здано на виробництво у березні, в травні 1935 року Данила Демуцького вислали до Ташкента. «Образотворча побудова фільму» була видана в 1936-му.

В 1945 році вийшла друком книжка Анатолія Головні «Світло в мистецтві оператора»¹². Узагальнюючи досвід роботи кінооператорів А. Москвіна, Ю. Екельчика, А. Яковлева та інших, А. Головні навіть не згадав прізвищ видатних кіномайстрів зображення Демуцького та Нільсена, бо мабуть, розумів, боявся стати також наступним «соціально небезпечним елементом». І ось чому.

У 1937 році на всіх кіноекранах демонструвалися фільми, які знімав Володимир Нільсен: «Веселые ребята» та «Цирк». Фільм «Волга-Волга», де він був також і сценаристом, готувався до виходу на масовий екран. Та з титрів фільмів прізвище оператора було вилучено. Володимир Нільсен був заарештований 8 жовтня 1937, а 20 січня 1938 року розстріляний.

Книжка Нільсена на той час вже була вилучена з бібліотек і знищена. Та й саме слово Нільсен на сторінках збереженого видання закреслено густим шаром чорнил. Бібліотечних штампів немає, власники вочевидь прагнули зберегти книжку, але розуміли, що ім'я автора залишати небезпечно.

ВДІК у 2013 році повторно видав книжку Володимира Нільсена «Образотворча побудова фільму», на жаль, не в авторській версії. Доцент ВДІКу К. М. Ісаєва в післямові до нового видання зазначила «Він перший докладно й кваліфіковано розглянув особливості творчої манери найяскравіших операторів “німого” кіно: Е. Тіссе, А. Головні і А. Москвіна, давши оцінку їх майстерності, якою й досі користуються дослідники, коли хочуть охарактеризувати творчість цих майстрів екрана»¹³. Здається, все правильно, але в перевиданій книзі прізвище Демуцького відсутнє (був режисер Довженко), хоч книга проілюстрована кадрами Данила Порфіровича Демуцького з фільму «Земля». І не помітити цього було неможливо. Сподіваємось, подальші наукові дослідження та пошуки, приведуть до відкриття рукопису, який, напевно, поки що зберігається в закритих фондах і не знищений. Сподіваємось також на головне: що будуть знайдені вихідні матеріали і негатив фільму «Нехай святиться ім'я твоє».

¹ Антипенко О. Мій Демуцький // Кіно-Театр / О. Антипенко. — № 11. — 2011.

² Пашенко А. Безпідставний арешт // Кіно-Театр / А. Пашенко. — № 4. — 2013.

³ Григорян Л. Параджанов / Л. Григорян. — М. : Молодая Гвардия, 2011. — С. 51.(347)

⁴ Там само. — С. 52.

⁵ Там само. — С. 53.

⁶ Кошно Л. Данило Демуцький / Л. Кошно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 90.(7,07)

⁷ Антропов В. Десять операторских биографий. Демуцький / В. Антропов. — М. : Искусство, 1978. — С. 102–103.(11,9)

⁸ Нехай святиться ім'я твоє [Кінофільм] / реж. Н. Акаймова. — Далекосхідна кінокомпанія, 1993. — 1 кф, 8 частин, Україна.

⁹ Нільсен В. Изобразительное построение фильма / В. Нільсен. — М. : ВГИК, 2013.(17)

¹⁰ Нільсен В. Изобразительное построение фильма / В. Нільсен. — М. : Кинофотоиздат, 1936. — С. 221(14,5)

¹¹ Там само.

¹² Головня А. Свет в искусстве оператора / А. Головня. — М. : Госкиноиздат, 1945. — С. 3 (14,2).

¹³ Нільсен В. Изобразительное построение фильма / В. Нільсен. — М. : ВГИК, 2013 (17).

РИТМІЧНА СКЛАДОВА КОМПОЗИЦІЇ КІНОКАДРУ В ТЕОРІЇ Л. СКРИПНИКА

У статті йдеться про ритм як складовий компонент композиції кадру. Цей аспект, зокрема, розглянутий у дослідженні Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 року. Автор визначає різновиди ритму і аналізує особливості їх застосування при композиції кадру.

Ключові слова: Л. Скрипник, ритм, композиція кадру, кінематограф, час, простір.

В статье идет речь о ритме как составляющем компоненте композиции кадра. Этот аспект был изучен Л. Скрипником в его книге «Очерки теории искусства кино» 1928 года. Автор определяет разновидности ритма и анализирует особенности их использования при композиции кадра.

Ключевые слова: Л. Скрипник, ритм, композиция кадра, кинематограф, время, пространство.

The article is about the theory by L. Skrypnyk in his book «Essays about theory of cinema art» (1928). In this theory he studies the rhythm as component of cadre composition. He determines some types of the rhythm and analyzes situation in composition of cadre with them.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, composition of cadre, cinema, time, space.

У 20-х роках ХХ століття паралельно зі становленням українського національного кінематографа відбувались важливі кроки також і у розвитку теорії кіно. Значним досягненням на цій ниві можна вважати дослідження українського теоретика і практика кіно Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно».

Леонід Гаврилович Скрипник (1893 — 1929) — український прозаїк, теоретик мистецтва, теоретик кіно, критик і публіцист, закінчив Київський політехнічний інститут з дипломом інженера, працював як аеродинамік у відомого російського вченого-механіка М. Жуковського, на будівництві Мурманської залізниці, після 1917 року — на залізниці у Києві. Л. Скрипник належав до угруповання українських футуристів «Нова генерація», працював у журналах «Всесвіт», «Культура і побут». Єдине окреме видання прозового доробку Леоніда Скрипника — «екранізований» роман «Інтелігент» (1929), який спочатку друкувався у «Новій генерації» під псевдонімом Левон Лайн. Робота на Одеській кінофабриці ВУФКУ уможливила знайомство і заглиблення Л. Скрипника також і у кінотовиробничий процес. Як теоретик кіно Л. Скрипник виступав зі статтями ще до видання «Нарисів», зокрема, на сторінках «Нової

генерації». У цих поодиноких статтях він уже підіймав окремі проблеми теорії кіно. «Нариси з теорії мистецтва кіно» представляють собою узагальнюючу працю, що відображає точку зору автора на мистецтво кіно.

Видані в 1928 році, «Нариси з теорії мистецтва кіно» являють собою серйозне цілісне наукове дослідження, в якому автор визначає основні особливості кінематографа як самостійного і найскладнішого мистецтва, незалежного від інших мистецтв. Базуючись на усій попередній сумі досвіду кінематографічної практики, Л. Скрипник зосереджує увагу на засадничих елементах кінематографічної мистецької специфіки, говорячи про ці елементи відповідно до завдань суто кінематографічних. Автор оцінює свій особистий внесок у розвиток теорії кіно дуже скромно. На сторінках «Нарисів» він весь час наголошує, що книжка лише у загальних рисах визначає перспективи подальших досліджень у цьому напрямі. Також він зосереджує увагу на тому, що ті елементи кінематографічної виразності, які ним розглянуті оглядово у одній праці, вимагають настільки глибокого дослідження, що становлять самостійні окремі науки у межах цілісної науки теорії кіно.

Крім надзвичайного значення цієї праці для розвитку теорії кіно в Україні, це дослідження важливе також і з інших міркувань. Висновки, до яких доходить автор, дають можливість скласти враження про загальні уявлення українських кінематографістів щодо природи кінематографа як самостійного мистецтва. Ця книжка, зрештою, певним чином вказує на основні полюси зацікавлень українських кінематографістів вказаного періоду.

У підході до кінематографа як незалежного мистецтва, Л. Скрипник визначає його специфічні виражальні засоби. «Основні “фарби” цієї палітри такі: 1) фотографічна інтерпретація, як конечний спосіб оформлення всієї роботи коло створення фільму, 2) монтаж — організація окремих зорових атракціонів, 3) формальна композиція кадру, 4) змінна точка зору на предмет показу і т. д.»¹.

Фотографічна інтерпретація — та найхарактерніша особливість кіно, яка забезпечує певність зображуваного як фактажного матеріалу. «Фотографічна» природа, що забезпечує певну «достовірність» зображуваного автором, ставиться під сумнів. Він твердить про домінування авторського погляду в процесі зйомки, справедливо переконуючи, що показати певний об'єкт можна навіть і двадцятьма різними способами. Крім того, «ця перша властивість кіно зумовлює величезну силу “показу”, що доходить іноді до явного домінування “як показати” над “що показати”»².

Розгляд фотографічної інтерпретації, як одного з першочергових за значенням елементів кінематографічної виразності, автоматично означає визнання і ствердження ролі оператора — як одного з основних авторів кінематографічної оповіді.

Також слід зауважити, що у статтях українських теоретиків, як і у висловлюваннях українських практиків кіно, простежується характерний ухил, який знаходить прояв у акцентуванні уваги на індивідуалістичних особливостях. Причому увага звернена як на особистість митця, так і на особистість глядача. Так, Л. Скрипник акцентує увагу на бажанні того, хто сприймає, бути самостійним у процесі сприйняття мистецького твору, причому таке прагнення розглядається як сприйнятливий, позитивний чинник, який автор художнього твору повинен поважати. Цю самостійність, за його переконанням, більшою мірою може забезпечити саме кінематограф, на відміну від інших видів мистецтв. Тому саме кінематографічний спосіб оповіді й є сприйнятливішим і, відповідно, найбільш демократичним щодо умов співіснування глядача і мистецького твору. Врахування індивідуальних якісних характеристик у

оцінці творчого процесу та процесу сприйняття взагалі не притаманне російському кіно. Російські теоретики, навпаки, основну увагу звертають на технічні та технологічні особливості. Глядач же, наприклад, у С. Ейзенштейна розглядається як об'єкт, свідомість якого слід «оформити» і «спрямувати» у певному напрямі³.

Про монтаж український теоретик висловлюється вкрай обережно. Він наголошує складність монтажу, як окремої галузі науки теорії кіно, і стверджує, що закони цієї науки залишаються поки ще не вивченими. Хоча і тут визначає майбутні стратегічні орієнтири. «Монтаж — розстановка в часі окремих частин кінокартини — можливо, певною мірою ріднить кіно з музикою й особливо з поезією та художньою літературою (такти, розмір, ритм)»⁴.

Композиція кадру також є окремою великою наукою. Правила композиційної побудови, визначені у малярстві та театрі, не відповідають вимогам кіно. Врахування руху і глибини кадру змушують звернутися до композиції інтегральної, закони якої також досі не визначено.

Наступним могутнім засобом кінематографічної виразності дослідник вважає владу автора фільму над точкою зору глядача. Можливість зміни цієї точки зору та рух значно розширюють художнє поле можливостей кінематографа.

Усвідомлюючи синтетичність кіно і визначивши основні засоби кінематографа як самостійного мистецтва, автор не бачить необхідності пов'язувати кінематографічну творчість безпосередньо з будь-яким іншим видом мистецтва. Він не заперечує існування певних зв'язків фактично з усіма мистецтвами, але дуже наполегливо наголошує самостійність кіно. Ця теза має, на його думку, зосередити увагу митців саме на кінематографічній творчій специфіці, оминаючи численні оманливі впливи. Саме такий підхід уможливить прогрес кіно як мистецтва.

«Царина раціоналістичного викладу понять лишається за словом. В царині усвідомлення оточення засобом зору взагалі, і особливо в царині художнього викладу понять, засобом втілення та конкретизації їх у художні зорові атракціони та їхні сполучення, — в цій царині влада належить кіно»⁵. Цим висновком автор не тільки висловлює своє розуміння різниці літературного та кінематографічного викладу, він вільно оперує ейзенштейнівською термінологією, а надалі виказує свою глибоку обізнаність у прогресивних, авангардних процесах, які відбуваються у зарубіжному кіно. Спираючись на приклад французьких кінемато-

графістів і їх експерименти у напрямі «чистого» кіно, дослідник робить висновок, що літературний зміст не є обов'язковим елементом існування кінематографічного твору. Це не заважає такому твору бути цілком змістовним. Тут він вдається до порівняння кінематографічного твору з музичним. Не до кожного музичного твору пишуться літературні лібрето, що позбавляє їх будь-якого попереднього змісту, та це не заважає таким творам бути змістовними. «Чисте» кіно саме і презентує такий підхід. Твори цього напрямку корисні уже тим, що якраз визначають кінематограф як самостійне мистецтво, його місце, можливості та його мову. Небезпека такого шляху — це відхилення у бік «мистецтва заради мистецтва».

Надалі, ніби схаменувшись, дослідник говорить про виховну функцію кінематографа, спрямовану на широкі маси. Найбільш сприйнятливим у таких обставинах шляхом він бачить шлях більшої наявності літературного змісту, але викладеного для глядача кіномовою. Адже кіномова є найбільш зрозумілою і найбільш впливовою з усіх мистецьких мов.

Поняття краси, іманентне мистецтву, поступово замінюється абсолютною формулою простоти та доцільності. Ця формула знаходить своє практичне застосування безпосередньо у композиції кадру. Простота і доцільність взаємопов'язані компоненти одного цілого. Їх осібно визначення неможливе. Під цією формулою мається на увазі виразне, зрозуміле, найпростіше і найдоцільніше заповнення рамок кадру, відповідно до загального завдання режисера та точного обліку значення композиційних засобів.

«Основні елементи, що з ними доводиться рахуватися, komponуючи кадр, такі: 1) зовнішньо-композиційний (безвідносно-зоровий), 2) суто змістовний, 3) ритмічний»⁶.

У фільмах із наявним літературним змістом композиція, так само, як і монтаж, має бути підпорядкована загальному змісту кадру і його обслуговувати. За відсутності літературної змістовності композиція сама входить як одна з головних складових частин до змісту фільму.

«Кінокомпозиція за мету повинна мати досягнення у глядача враження зрозумілого й доцільного руху, який був би в органічному й гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі»⁷.

Таким чином, особливого значення для композиції кадру набуває ритм.

Як зрозуміло, у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипника ідеться про низку елементів кінематографічної виразності, та ми зосередимо увагу лише на одному з багатьох важливих аспектів: на ритмі як елементі композиції кадру.

Певним ритмом просякнутий всесвіт. Цей ритм являє собою найпростішу ритмічну побудову, його можна визнати за первісний, абсолютний ритм. Кожна культура, в свою чергу, має свої, властиві лише їй, ритмічні форми, досить точно визначені, індивідуальні. Ритми української народної пісні, ритми східної музики, ритм угорського «джазу» і т. д. До цього, певно, слід додати, що існують ритми традиційної культури і ритми сучасних культурних форм, і ці ритми також відрізняються у різних культурах.

Залежно від культурного рівня людини різниться її здатність до сприйняття ритмів. Підвищення рівня культури збільшує здатність до сприймання різноманітних ритмічних форм. Цей аргумент дає змогу авторові з великим оптимізмом дивитися на подальший розвиток мистецтв і мистецьких форм. Адже урізноманітнення ритмічних форм у мистецтві дасть останньому можливість бути у передових лавах культури, звичайно, за умови розвитку загального рівня самої культури.

Крім того, саме ритм Л. Скрипник вважає найдієвішим фактором впливу. «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова»⁸. Присутність ритму, таким чином, є одним з найелементарніших способів донесення інформації до того, хто сприймає.

У мистецтві в контексті композиції за технічними ознаками ритм можна поділити на ритм динамічний і ритм статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються у часі. Статичний — для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є ритм динамічний, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Динамічний ритм — розміщення в часі у певному порядку елементів впливу на глядача з урахуванням суто біологічних основ психіки людини. Динамічний ритм композиції визначається змістом, так само, як і в монтажі, і певною мірою сам визначає зміст.

Важливо, що за своєю інтенсивністю динамічно-ритмічні побудови можуть мати абсолютно різний ступінь інтенсивності. Для наочного прикладу автор наводить випадок з потягом, який рухається

ся по колії, розташованій: 1) рівнобіжно до обрії (поземно) і 2) вглиб екрана на обрії (сторчово).

У першому випадку в результаті буде отримано рівномірний рух одноманітних вагонів в одному напрямку. І ритм такого руху буде відповідно рівномірним і одноманітним. Якщо цей кадр показувати довго, то глядач може і заснути.

В другому випадку можуть бути розглянуті два варіанти руху потяга: на глядача і від глядача. При русі потяга на глядача завдяки зростанню за законами перспективи розмірів потяга і вагонів та їх швидкості, ритмічна лінія поступово зростатиме, що викличе напруження уваги глядача. У випадку руху потяга вглиб кадру лінія ритму поступово знижуватиметься через зменшення вагонів та швидкості руху відповідно до тих самих законів перспективи. В кінцевому результаті спостереження потяга у другому варіанті призведе до зниження ритмічної лінії та до падіння напруги, яке відбуватиметься впродовж сприйняття даного кадру.

Визначення ритму кадру, а також інтенсивності цього ритму має величезне значення не лише для сприйняття кожного окремого кадру, а й для здійснення загальної монтажної побудови. «На жаль, ритмічні кадри не досить часто трапляються, та ще й часто ритм одного кадру “збиває” ритм другого кадру. Але все ж таки лише така спостережно-аналітична робота може допомогти справжньому уявленню, що таке є ритм у кінокомпозиції. Жодними словами цього уявлення дати не можна»⁹.

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

Л. Скрипник, однак, говорячи навіть про станкові мистецтва, зазначає, що і у цих мистецтвах цілком доречно говорити про ритм і, відповідно, про ритмічні побудови. Виходячи з особливості людської свідомості, цілком природно, що людина взагалі нічого не може уявити собі поза межами плинності часу. Уявлення часу охоплює абсолютно кожний елемент людського буття. Навіть непорушна, статична картина уявляється лю-

диною такою, що існує у часі. Саме в основі цих спостережень міститься коріння поняття «статичного ритму». Пізніші наукові дослідження дали змогу дійти висновку, що сприйняття картини або будь-якого іншого статичного зображення навіть на рівні фізіологічної роботи ока не є статичним¹⁰. Людське око навіть при сприйнятті статичного об'єкта здійснює величезну кількість рухів стрибкоподібного і оббігаючого характеру. Ці рухи, які мають назву саккад, здійснюються за долі секунди і є неусвідомленими. Однак і під час свідомого сприйняття людина, оскільки це для неї природно, уявляє собі рухи в непорушній картині, сприймає лінію, як наслідок руху точки.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посиляється на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. М. Гінзбург, автор теоретичної праці «Ритм в архітектурі», що була видана в Москві в 1923 році, так характеризує уявлення ритму певної кривої лінії: «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження у просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас, тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості досягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І справді, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожного разу, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись справді здійснила цей активний рух»¹¹.

М. Гінзбург, виходячи з цього, пропонує замість поняття «статичного» ритму назву «пасивно-динамічного» ритму, таким чином фактично повністю заперечуючи можливість статичного сприйняття будь-якого мистецького твору чи взагалі об'єкта людиною. Сам же Л. Скрипник зупиняється на визначенні цього ритму як «концептивного уявлено-динамічного», оскільки динамічність цього ритму має місце в уяві глядача. Поняття ж концептивності вживається з таких причин: сприйняття такого ритму є результатом закінченого процесу усвідомлення даного об'єкта сприйняття.

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає у неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад,

за необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття у цьому разі створює динамічний ритм у того, хто сприймає. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження динамічно-ритмічне... Цей «статичний» (оскільки він є належністю нерухомого предмета) ритм я пропоную назвати «перцептивним уявлено-динамічним ритмом»¹². Отримане у цьому разі динамічно-ритмічне враження буде подібним до того, яке отримує глядач при сприйнятті рухомого потяга у першому прикладі (коли потяг рухається рівнобіжно до обрїю, поземно).

Таким чином, маємо кілька різновидів динамічного ритму, а також і кілька різновидів так званого «статичного», або «уявлено-динамічного» ритму. З усіма цими типами ритмів потрібно рахуватися при композиції кінокадру. При цьому слід зауважити, що завдання щодо уявлено-динамічних ритмічних композиційних побудов різнитимуться.

У ситуації перцептивного уявлено-динамічного ритму композиція здебільшого має аналогічне завдання, що і у разі чистого динамічного ритму. Часто цей тип композиції використовується при показі нерухомих об'єктів рухомою камерою, коли камера ніби відтворює рух ока глядача, який сприймає об'єкт частинами. У випадках, коли речі є нерухомими елементами композиції, тобто виглядають нерухомими на екрані, вага такого типу ритму знецінюється, оскільки головна увага глядача спрямовується на рухомі об'єкти. Однак застосування такої композиції кадру вимагає урахування невеликого розміру кута зору глядача. Це означає, що і при цілком статичних зовнішніх характеристиках кадру, глядач буде змушений рухатися своїм зором по кадру, створюючи таким чином динамічний характер процесу сприйняття.

У ситуації концептивного уявлено-динамічного ритму завдання кінокомпозиції буде тим самим, що і завдання будь-якого статичного мистецького твору. Композиція має бути розрахованою на поступальність глядацького сприйняття. Після того, як глядач довів до своєї свідомості цю композицію в цілому, має скластися закінчена концепція, пронизана формою динамічного ритму.

Найскладніше завдання, з яким стикається автор кінематографічного твору, полягає у подальшому злитті усіх різновидів уявлено-динамічних ритмів з усіма різновидами справжніх динамічних ритмів. Злиття це може дати гармонійне поєднан-

ня, при якому усі ритми складатимуться в один загальний ритм, посилений та збагачений. Також ритми можуть поєднуватись за принципом контрасту. У такому разі один з ритмів буде підкреслюватися контрастними до нього іншими ритмами. Поєднання може бути і таким, при якому один з ритмів чітко виражений, а решта являють собою лише неактивне тло.

Прикладом поєднання різних різновидів ритмів може слугувати потяг, що іде вглиб екрана в тунелі. У цьому разі уявлено-динамічний (концептативний) ритм тунелю складатиметься з ритмом руху потяга. До кожного моменту руху потяга додаватиметься враження від відповідного місця тунелю. В результаті цього накладання крива ритму піде вгору або вниз під більшим кутом, ніж у випадку потяга в степу. Тоді ж, коли потяг іде полем, поземна спокійна крива концептативного уявлено-динамічного ритму лінії обрїю буде контрастувати з ритмічною лінією потяга, акцентуючи її. Саме акцентування, а не послаблення характеризуватиме рух потяга, адже у цьому разі саме потяг — основний об'єкт композиції. Якщо спробувати досягнути такого результату, при якому лінія обрїю стала б малопомітною, що означало б зменшення її композиційного значення в порівнянні зі значенням потяга, її ритмічна вага теж зменшиться, і вона відіграватиме лише роль тла. Якщо вздовж обрїю існують ще й гори, які дають враження перцептивного уявленого ритму, то в такому разі обидва уявлено-динамічні ритми будуть тлом для справжньо-динамічної ритмічної лінії руху потяга.

Далі автор зауважує, що розглянуте питання ритму в композиції, настільки складне (поруч з іншими подібними питаннями), що він свідомо обмежується «лише» його постановкою і «тільки» приблизним накресленням перших кроків, які належить зробити на шляху створення майбутньої теорії мистецтва кіно. Однак ця «лише постановка» проблеми уже, як видно з розглянутого матеріалу, становить серйозний науковий доробок з теорії ритмічної побудови в контексті композиції кінематографічного кадру. Хочеться відзначити, що ця тема є важливим і досі актуальним питанням загальної теорії кіно, а на свій час, на 1928 рік, дослідження являло собою цінний з наукової і теоретичної точки зору матеріал.

Добре обізнаний у передових наукових працях свого часу не лише з теорії кіно, а й інших галузей, не завжди безпосередньо дотичних до кінематографа, Л. Скрипник, узагальнюючи теоретичні і практичні розвідки, у своєму першому і ос-

танньому великому дослідженні визначив елементи кінематографічної виразності. Серед інших він звернувся і до композиції кадру, одним з ключових елементів якої є ритм. Вивчення і визначення основних ритмічних різновидів, наявних при композиції кадру, стало значною частиною «Нарисів з теорії мистецтва кіно». Використовуючи суму досвіду як станкових, так і часових мистецтв, Л. Скрипник розширює розуміння поняття ритму взагалі, а також у контексті його причетності до кінематографа. Теоретичне дослідження специфіки і структури ритму в кіно дає змогу значно розширити уявлення про можливості ритмічних побудов у кінематографі.

Глибоке зацікавлення питанням ритму як основного складового композиції кадру з боку Л. Скрипника дає можливість зробити висновок про актуальність цієї теми та її популярність загалом у тодішньому українському кінематографічному середовищі. Така теоретична праця, як «Нариси з теорії мистецтва кіно», не могла обійти стороною основні актуальні на той час теми українського кіно. З іншого боку, «Нариси...» не могли бути не поміченими в українському кінематографічному середовищі кінця 20-х років ХХ ст., а, можливо, навіть і поза його межами. Отож слід зауважити, що відгомін ідей, висловлених у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» у 1928 році, слід шукати у подальших теоретичних працях, а також, і що, можливо, навіть більш важли-

во, у творчих доробках українських кінематографістів.

¹ Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. — Харків : Державне видавництво України, 1928. — С. 16.

² Там само.

³ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов (1923) / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Избр. произведения: в 6 т. — М. : Искусство, 1964 — 1971. — Т. 2. — С. 269–273.

⁴ Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно... — С. 16–17.

⁵ Там само. — С. 20–21.

⁶ Там само. — С. 48.

⁷ Там само. — С. 50.

⁸ Там само. — С. 53.

⁹ Там само. — С. 54.

¹⁰ Докладніше про це див.: Зинченко В. П., Вергелес Н. Ю. Формирование зрительного образа. — М. : Издательство Московского университета, 1969. — 108 с. ; Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 262 — 274. Про вплив особливостей людського сприйняття, зокрема, руху ока в процесі сприйняття, на формування кінематографічного образу у площині монтажних побудов писали А. Соколов, В. Горпенко.

¹¹ Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. — М. : Изд-во «Среди коллекционеров», 1923. — С. 13.

¹² Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно... — С. 55.

ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ І УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО. ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

У статті розглянуто феномен авторства в кінематографі, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Спираючись на власні спостереження та використовуючи теоретичну базу вітчизняних і зарубіжних вчених, дослідниця визначає характерні ознаки авторства у фільмах італійського неореалізму й українського поетичного кіно, аналізує фільми сучасних українських режисерів, їх актуальність, образний склад, виражальні засоби. Авторка висловлює переконання, що сучасне українське кіно має значний творчий потенціал реалізації авторської самобутності.

Ключові слова: авторський фільм, неореалізм, українське поетичне кіно.

В статье рассмотрен феномен авторства в кинематографе, его мировоззренческие принципы, творческие ориентиры. Опираясь на собственные наблюдения и используя теоретическую базу отечественных и зарубежных ученых, исследовательница определяет характерные признаки авторства в фильмах итальянского неореализма и украинского поэтического кино, анализирует фильмы современных украинских режиссеров, их актуальность, образный состав, выразительные средства. Автор высказывает убеждение, что современное украинское кино имеет значительный творческий потенциал реализации авторской самобытности.

Ключевые слова: авторский фильм, неореализм, украинское поэтическое кино.

The article deals with the phenomenon of authorship in the film, its ideological principles, creative guidelines. Based on my own observations and theoretical basis for using domestic and foreign scholars, researchers define the characteristic signs of authorship in the films of Italian neo-realism and Ukrainian poetic cinema, movies analyzes contemporary Ukrainian directors, their relevance, figurative composition, expressive means. The study expressed the belief that the modern Ukrainian cinema is a significant creative potential realization of the author's identity.

Keywords: author's film, neorealism, Ukrainian poetic cinema.

У сучасній видовищній культурі особливе місце належить поняттю «авторський фільм». Це обумовлено актуалізацією як особистісного забезпечення творчості, так і необхідністю виведення на арену кінематографічної творчості митців, фільми яких не лише відображали би неповторну авторську індивідуальність постановників, а й демонстрували глибоке проникнення, розуміння сутності суспільних явищ, процесів, висвітлювали б ті цілі, заради яких, зрештою, має жити людина. Крім того, на думку Е. Єфимова, попри те, що чимала частина учасників «кіновиробництва справляє значний вплив на увесь творчий процес і кожний з них є своєрідним співавтором фільму, їх творчість дедалі більше підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, ви-

сунутому автором-режисером, котре вони можуть суттєво розвинути й збагатити. Авторський фільм можуть створити лише односторонці в мистецтві, які разом вирішують поставлене автором-режисером завдання»¹. Суголосне цій думці й міркування Л. Зайцевої, котра переконана, що «колектив односторонців (а нині це в усіх галузях — найперспективніша творча структура) успішно вирішує проблему авторства в кіно. Причому не за допомогою режисерської «диктатури» <...>, а саме в творчості колективу художників, які вміють професійно виразити єдиний — «авторський» — задум»².

Відзначимо, що авторське кіно як специфічне мистецьке явище більш ніж півстоліття з перемінним успіхом вивчається авторитетними дослідниками (серед яких назовемо Д. Бордвелла,

Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль) і відповідно має в собі характерні художньо-естетичні, морально-етичні, стилістичні ознаки. Так О. Орлов переконаний у тому, що авторський кінематограф «охоплює роботи з яскраво вираженим стилем, в котрому виявляється авторська індивідуальність з її ідейно-художньою позицією, поглядом на світ, образним мисленням». В свою чергу кінострічки «позбавлені авторського почерку, індивідуального стилю й стилістичних пошуків <...> зазвичай відносять до „масової продукції” — саме вона зазвичай викликає вогонь критики або ж замовчується»³.

Було б помилково шукати витоки авторського кіно в одній окремій країні, у певний визначений відрізок часу, як, приміром, можна вчинити стосовно мистецьких течій чи напрямів, хоч відомо, що підвалини теорії авторського кіно були закладені французьким кінотеоретиком А. Базеном у середині ХХ ст. Ознаки авторства може мати в собі кінематограф будь-якої країни й не виключає взаємовплив різних авторських моделей. При цьому в суспільстві у певний час повинні скластись відповідні умови (не завжди сприятливі) для формування і розвитку своєрідної моделі свободи авторського самовиявлення, які стимулювали б реалізацію яскравих індивідуальностей, що іноді має характер протесту. Так С. Ніл у статті «Арт-сінема як мистецтво» зазначає: «Хоч кіноіндустрія у Франції зазнала краху під час війни, саме воєнний період може розглядатися як перший прояв інтелектуальної зацікавленості в кіно»⁴. Ці обставини давали неабиякий поштовх, провокували митців, й зокрема кінематографістів, протиставляти тогочасним традиційним мистецтвам, на переконання С. Комарова, «свободу творчості, право на існування індивідуального мистецтва»⁵.

Слід відзначити, що, на думку академіка В. Скуратівського, вся «”звукова” історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей: голлівудського кіно, кіно тоталітарного, кіно “третього світу”, кіно авторського»⁶. При цьому вчений вказує, що «сам термін “авторське кіно” <...> містить рефлекс на новоєвропейське уявлення про автора як абсолютного суб’єкта художнього процесу»⁷, котрий, на наш погляд, одночасно постає в кількох іпостасях: організатором і суб’єктом дії, реальною особою з «певної долею, біографією, комплексом індивідуальних рис» <...> який «присутній в його

творінні як єдиному цілому й іманентний твору», «локалізований в художньому тексті» і прагне до «зображення <...> самого себе». Крім того, автор у кіно певним чином представляє і висвітлює буття і його явища, осмислює і оцінює їх, проявляючи себе як суб’єкт художньої діяльності»⁸.

Розквіт у 50-60-х роках минулого століття європейського авторського кіно й водночас загострення суперечок навколо проблеми авторства слід пов’язувати з творчою діяльністю майстрів французької «Нової хвилі», зокрема А. Базена, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Е. Ромера, К. Шаброля, Ж. Ріветта. Показово, що «А. Базен активно підтримував інтелектуальне кіно, яке виявилось початком авторського кінематографа, розглядав його як творчість, що акцентує особисті переживання і власне ставлення до світу режисера», — пише Г. Чміль. — Однак першим на стежку авторського кіно ступив Р. Росселіні, створивши фільм «”Франциск, менестрель божий”», де, відмовившись від зображення конкретного суспільства, намалював свій, вигаданий, світ, до того ж дуже правдоподібно»⁹. Тож ідеться про витоки авторства в італійському кіно саме в неореалізмі, в основі котрого «лежали глибокі, вистраждані політичні, соціальні і моральні ідеї й почуття, що надавало йому широкого справді національного і народного характеру»¹⁰.

Витоки українського авторського кінематографа слід шукати у неповторній і неоднозначній творчості О. П. Довженка, котрий ніколи не «відмінював» колективний характер творчості й прагнув працювати із «своїм» оператором, художником, акторами, в співдружності з котрими й народжувалися найбільш яскраві в авторському відношенні фільми»¹¹. Однак говорити про кінематографічну модель авторства як про культурно-мистецький феномен слід у контексті українського поетичного кіно. Відзначимо, що поняття «поетичний фільм» народилось у 20-ті роки ХХ ст. і було пов’язане з виходом на перший план особистості автора: термін «поетичний» виникав з «авторського» і виражав максимальний ступінь його виявлення — перехід «кількості в якість»¹². Відомо, що в кінострічках найяскравіших представників українського поетичного кіно (С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики) були відтворені «моделі національної психології, життя персонажів невід’ємно від природного універсуму, від природного круговороту буття, з чого випливали моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури»¹³.

Попри візуальну несхожість фільмів представників неореалізму й творів режисерів поетичного кіно, у цій статті ми здійснимо спробу дослідити їх ідейно-тематичну співзвучність, виявити вплив італійської моделі авторства на українську, а також окреслити актуальну тематику й можливі шляхи розвитку сучасного вітчизняного авторського кіно.

На початку 60-х років ХХ ст. молоді тоді С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика помітили у кіномистецтві, а особливо українському, більшу, ніж хоч коли б то було, можливість і гостру потребу виразити власну авторську позицію. «Стати автором, — на думку С. Пензіна, — означає насамперед відмовитися знімати фільми за поточним методом про що завгодно, лише б не простоювати. Автор-кінематографіст намагається розповісти про те, що він переживає і відчуває сам і що потрібно з його точки зору усім людям»¹⁴. Вже в зрілому віці, в одному з інтерв'ю Ю. Ілленко іронічно зазначатиме: «Авторський кінематограф — це знайдений кінотеоретиками мистецтвознавчий образ, що існує, бентежить і нібито окреслює досить-таки хитку проблему. І ця знахідка, як на мене, не є творчістю науковою, а лише художньою. Авторське ж кіно — це будь-який вияв індивідуальності, її особистий внесок у створення, скажімо, фільму. Це вже, без сумніву, авторство»¹⁵.

Авторська режисура — не лише професія, а й доля, на яку слід добре попрацювати. Свого часу Л. Вісконті зазначав: «Навчаєшся завжди в когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно перебуваєш під чийось сильним впливом, а особливо, коли робиш свою першу річ»¹⁶. А тому ще тоді, в 1960-х, молоді українські режисери глибоко розуміли необхідність увібрати в себе все те найкраще, що таїло в собі кіномистецтво (і передусім національне), щоби згодом виплеснути на екран дивний, іноді складний для сприйняття, але свій, авторський, фільм, в якому можна було б «творити власний художній світ <...>, власну неповторну кіномову»¹⁷.

Нині з впевненістю можна говорити, що український поетичний кінематограф (котрий має усі ознаки авторського) так само, як і неореалізм в італійському кіно, був по суті творчістю режисерів, котрі, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, були міцно об'єднані потужною ідеєю світоглядного опору державній політиці й ідеології у сфері культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції. У праці «Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ

століття» Ю. Сабадаш відзначає, що «лише загальнодемократичні, гуманістичні ідеї антифашистського Опору визначили народження нового напрямку в кіно — неореалізму, який з часом вийшов за межі Італії і великою мірою вплинув на кіномистецтво інших країн»¹⁸. Цей напрям не оминув і авторську творчість українських кінематографістів. Л. Брюховецька у статті «Прорив до вічного», характеризуючи український поетичний кінематограф, пише: «Це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України — русифікації) та іншим нівеляційним процесам»¹⁹. Тож в обох випадках слід говорити «про протиборство світоглядів, ідей, філософій, зрештою, — про боротьбу ідеологій, про боротьбу політичну»²⁰. Однак важливим видається нам і той факт, що, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», і поетичний кінематограф, і неореалізм виходять у царину політичного²¹. Крім того, представники української моделі авторського кіно, як і режисери-неореалісти, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули відшукати і представити таку систему художніх образів, яка давала б можливість проникати в причини явищ, встановлювати їхній взаємозв'язок, розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. Сьогодні маємо усі підстави вкотре констатувати, що у кінострічках С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики національним «є саме ество, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль»²² й не є самоціллю. В свою чергу Г. Богемський у статті «Судьби неореалізму» ставить слушне запитання: «Якими ж були витoki нового, післявоєнного, італійського кіно — неореалізму? Передовсім — національні»²³.

Аналізуючи фільм «Тіні забутих предків», В. Скуратівський, вказує: «Слід було шукати інший матеріал. Іншу культуру. Інший вік. Так режисерське око і зупинилося на гуцульському всесвіті — у найпізніших і найостанніших його сплесках. І зненацька всі зусилля, всі художницькі інтенції <...> зімкнулися у певній шаленій діалектичній цілісності, естетично найдовершенішому їхньому синтезі»²⁴. З певною мірою обережності так само можна було б розмірковувати й про фільми Л. Осики «Камінний хрест», Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Однак у часи хрущовської «відлиги» молоді українські митці усвідомлювали, що режисерові-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що обов'яз-

ково включає «зв'язок з певною територією»²⁵. Важливим був потужний, помножений на талант, внутрішній потенціал якнайповнішої реалізації «Я» як унікальної триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Тож як і неореалісти, що вивели на екран просту, незахищену людину в кінострічках «Рим — відкрите місто», «Земля дрижить», «Викрадачі велосипедів», «Гіркий рис» та інших й «мовили про її життя, зіткнення з ворожим їй, несправедливим і жорстоким суспільством»²⁶, українські кіноавтори обрали героями своїх ранніх фільмів персонажів «з народу» — зубожілих гуцулів (попри існування, чи то засилля, на радянських екранах знедолених персонажів). «У нас нічого немає, окрім рук», — із смутком мовить Антоніо Валастро, герой фільму Л. Вісконті «Земля дрижить». Антоніо Річі (з «Викрадачі велосипедів» В. де Сіка), винаймаючись на роботу, також має лише працюючі руки та хіба що старенький велосипед, відсутність якого унеможливує хоч якийсь заробіток. У тяжкій безпросвітній праці на рисових плантаціях минають молоді літа Франчески і Сільвани (у кінострічці «Гіркий рис» Д. де Сантіса). Наймити й бідує Іван Палійчук з «Тіней забутих предків» С. Параджанова, а у фільмі Л. Осики «Камінний хрест» кожному грудку клаптика кам'янистої землі зрошує потом і обробляє своїми натрудженими руками Іван Дідух, сподіваючись нагодувати велику родину. Лише свої мозолясті руки продають на ярмарку старші сини старого Дзвонаря (з «Білого птаха...») Ю. Ілленка). Однак представники української моделі авторського кіно, на відміну від Р. Росселіні, Л. Вісконті, В. де Сіка, Д. де Сантіса, розвивають сюжет «не на зображенні долі покоління, не в аналізі історії з її подієвістю»²⁷, а передовсім як шлях морально-етичних шукань героїв. У праці «Сергій Параджанов. Тексти і контексти» С. Тримбач акцентує увагу на тому, що «покоління “шістдесятників” відкрило для себе й світу — неоднозначність народного Буття, в якому спостерігається схильність до тотального контролю за поведінкою особистості. Власне, про це, зокрема й знамениті параджанівські “Тіні забутих предків”: колектив висуває жорсткі вимоги до людини й карає за їх невиконання»²⁸. При цьому відзначимо, що українські режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя»²⁹, не розглядали індивідуальну психологію саму по собі, але завжди намагалися розкрити через неї епоху, бо ж «найглибший поетичний образ саме той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений все далі»³⁰. Тож

прихід С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики до авторського кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їх жагуче бажанням розвідати, розкрити і оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва у зображенні людини, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення»³¹, що дав би можливість би сміливо «подолати мистецькі бар'єри й перейти від кола поточних життєвих проблем і явищ у коло так званих вічних, загальнолюдських проблем»³².

Попри несхожу візуальну культуру й тяжіння представників поетичного кіно до ускладненої образності й символізму, в їхніх фільмах (як і у творах неореалістів) поряд з професійними акторами діяли непрофесійні виконавці, що презентували автентичну культуру мовлення. Так, у фільмі Р. Росселіні «Рим — відкрите місто» в групу «непрофесійних виконавців були вкраплені <...> Анна Маньяні й Альдо Фабріці, чий справді народний суто римський талант, темперамент, характери, володіння римським діалектом допомогли їм органічно влитися в ансамбль непрофесіоналів, посилити їх гру своєю майстерністю і досвідом»³³. У кінострічці «Земля дрижить» Л. Вісконті «замість професійних акторів <...> знімалися жителі містечка: рибалки, дівчата, наймити <...> Для вираження своїх почуттів — протесту, болю, надії — вони користуються своєю мовою, мовою бідняків — сицилійським діалектом»³⁴. У роботі того режисера «Найвродливіша» ролі виконують «справжні члени знімальної групи» — співробітники Вісконті. Вони «грають самих себе в пропонованих обставинах»³⁵.

У фільмах «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою» також знімалися місцеві жителі, котрі насичували твори «заекранними» розмовами гуцульського натовпу, що виявилися новаторськими, а екран пропонував нову функцію слова³⁶. Зокрема А. Пашенко відзначає, що в кінострічках поетичного кіно «принциповим стає максимальне зближення екранного образу зі зображуваним. Це досягається зокрема залученням до роботи над фільмом справжніх селян. При створенні «Тіней» гуцули консультували режисера. Їхня участь набуває статусу своєрідної легендарної історії, посівши міцні позиції у кінознавстві, зокрема як підтвердження «правдивості» тексту, рис документальності у ньому»³⁷.

Такий особистісний підхід до реалізації авторського задуму італійських і українських режисерів дає підстави зробити висновок, що, попри

несхожість творчих манер і незалежно від сюжету й жанру твору, режисери-автори постійно виводили на перший план взаємозв'язок «Людина і Світ», « Людина й Історія». Адже, незважаючи на різні драматургічні й режисерські прийоми в змалюванні національних образів-характерів, основним мотивом творчості представників неореалізму і поетичного кіно фактично є утвердження гуманістичних підходів до людської долі, дослідження тяжкого, але власного вибору людиною свого вистражданого життєвого шляху. Такий не випадковий «вибір нерозривно пов'язаний із переживаннями, болем, розпачем, стражданнями, божевіллям, моментами осяяння, внутрішньої боротьби — з усім тим, що характеризує внутрішній світ людини»³⁸. Оскільки, незважаючи на «творчу самотність кожного з авторів, загальною рисою мистецтва авторського жанру є орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на <...> усвідомлення героями самовтрат, неприкаяності й самотності людини, трагізму богозоставленості — у цьому суть авторського кінематографа»,³⁹ що, проте, не виключало його життєствердного характеру.

Нині можемо констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролися на державному й особистісному рівні, як це випало на долю неореалізму в Італії чи поетичного кінематографа в Україні. До того ж «разом з ідейними й художніми супротивниками неореалізму його намагалися поховати заживо й деякі його друзі»⁴⁰. Однак показовим є і той факт, «що коли через низку причин в середині 50-х років настає криза в неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план»⁴¹.

Спостерігаючи доволі сумну ситуацію світоглядної кризи в сучасному українському кіномистецтві, пов'язану передовсім з цілеспрямованою державною політикою руйнації національної кіновиробничої галузі, слід відзначити, що невтішний економічний стан вітчизняного кіно й певна деморалізація кіномитців сприяли сплескові авторської творчості, загартуванню та прориву молодих митців у міжнародний мистецький простір, уможливило для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів — працювати далі»⁴². Ймовірно причиною тому, на думку І. Зубавіної, є те, що, «втративши продуктивність у перетворенні соціального часопростору, кінематограф наблизився до суб'єктивності, почав заглиблюватися у часопросторовість внутрішнього світу людини, передаючи суб'єктивний погляд на світ»⁴³. Сказане вище підштовхує до запитання: які точки перетину еднають кінематограф режисерів-авто-

рів минулого століття з сучасними моделями авторського кіно? Вочевидь, бажання кіномайстрів вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначення людини, а й їх активне прагнення втілити власні міркування, суб'єктивні погляди на світ у такі кінематографічні твори, в котрих живі автентичні образи сповідують і захищають загальнолюдські цінності, за будь-яких обставин намагаються відстояти суспільні інтереси. Молоді українські режисери (зокрема М. Слабошпицький, В. Васянович, М. Врода, І. Стрембіцький інші) реалізуючись у царині неігрового кіно або ж виявляючи схильність до документальної кінообразності в ігровому, намагаються показати справжнє непривабливе обличчя України. У своїх фільмах митці презентують зовсім не ту країну, яка мала б славитися (чи то хизуватися) природними та етнічними особливостями, історико-культурними пам'ятками, творами мистецтва, видатними поетами, художниками, унікальними традиціями. В українських авторських фільмах герої не танцюють гопак і не співають хором у вишиванках, не зображують бравих запорізьких козаків, вкотре клішуючи образи українців. Роботи вказаних вище авторів, як і майстрів італійського неореалізму, є своєрідним «режисерським бунтом» (вислів М. Слабошпицького) і свідомо фільмуються на непримітних, поруйнованих безгосподарністю окраїнах міст і селищ, в злидених помешканнях пересічних громадян України. Так, у фільмі «Подорожні», презентуючи коротку й жорстоку оповідь про жахливі умови принизливого існування пацієнтів психоневрологічного диспансеру, І. Стрембіцький відкрито демонструє свою громадянську позицію, сміливо оголює проблему соціального захисту неповноцінних людей, перетворених суспільством на ізгоїв. Апелюючи до свідомості глядачів і жорстко критикуючи систему, що ігнорує «інших», режисер майстерно занурює кінематографічну тканину в повсякденну реальність, тонко маскує перетини між непримітною дійсністю й екранним її віддзеркаленням.

Сміливо уникає природного прагнення художника формувати привабливий позитивний імідж своєї держави і М. Врода. У кінострічці «Равлики» мисткиня представляє правдиве, без новомодних шат, дослідження пошуків українськими хлопцями й дівчатами свого місця у фактично ворожому їм світі. Залучаючи до зйомок непрофесійних акторів, молода режисерка підносить до суспільної значимості проблему буттєвої безвиході провінційної української молоді, безперспективності студентства, неможливість

знайти роботу, залишитись в омріяній професії. Прагнучи вести діалог співтворчості з глядачем, передовсім молодим, переймаючись його шуканнями, М. Врода зазначає: «Бути авторкою і відчувати свою приналежність до країни, відчувати, хто ти і звідки, можна лише, якщо країна йде своїм шляхом»⁴⁴.

Активно працює як кіноавтор і М. Слабошпицький, фільми якого є своєрідною рефлексією численних больових проблем сучасного українського суспільства. В досить складних для сприйняття стрічках («Глухота», «Ядерні відходи», «Плем'я», котрі є чи не рекордсменами міжнародних фестивальних нагород) режисер зміг відчути й відобразити не лише те, чим переймається особисто й що цікаво західному суспільству, а й те, що болить українським громадянам.

Незважаючи на неоднозначне ставлення співвітчизників (аж до повного неприйняття) до знакового, на наш погляд, фільму «Плем'я», режисер не соромиться представляти свій кінодоробок на суд міжнародної громадськості, голосно (попри екранну німоту) звертаючись по допомогу. Досліджуючи стосунки глухонімих підлітків і їх «наставників» в інтернаті та поза його межами, митець фактично презентує модель сучасного деморалізованого українського суспільства. Розділяючи й переживаючи трагедію рідного народу, з якою йому не впоратися самому, М. Слабошпицький виводить на екран непримітного, самотнього й на перший погляд розгубленого юного героя, котрий, здається, переймається лише власними переживаннями. Однак саме йому постановник доручає, нехай надто жорстоко, але діяти, нищачи зло й несправедливість в тому світі, де він змушений виживати. Оповідючи трагічну історію без жодного слова (лише мовою жестів), автор у такий спосіб навмисне уникає повчальності у висвітленні животрепетних проблем української нації, нещадно оплутаної корупційними схемами й такої, що в переважній більшості все ще живе у страху невідворотного покарання. Прагнучи захистити передовсім молоде покоління, котрому годі коритись і «мовчати», якому час обирати (а не лише приймати) справжнього лідера, режисер не лише стверджує особисте й прискіпливе ставлення до дійсності, але небайдужий до того, яку роль в соціумі відіграватиме його фільм, котрий, попри зовнішню жорстокість, проникнутий, однак, саме гуманістичними ідеями.

Тож чи можемо ми говорити, що й донині у ХХІ ст. українське авторське кіно, хоча б опосередковано, відчуває на собі вплив неореалістичних

фільмів минулого століття? Попри заперечення можливих опонентів, спробуємо відповісти ствердно. Оскільки сучасні українські режисери-автори, демонструючи дивовижну стійкість (ось де по-справжньому виявляється режисерський характер), чинять неймовірний опір «національній ідеології», знімаючи кіно не завдяки, а всупереч. Однак, на відміну від італійських майстрів, молоді кіногенерація України тривалий час протистоїть недалекоглядній державній політиці цілковитого ігнорування кінематографічної галузі. Долаючи численні фінансові, технологічні й чиновницькі перепони, ведучи нерівну боротьбу за право морально-етичного виховання глядача, українські кіноавтори шукають, на жаль, обхідні шляхи донесення до мислячої публіки чесних, небайдужих до проблем як своєї країни, народу, так і «маленької людини», фільмів, що відстоюють загальнолюдські цінності, утверджують національні пріоритети.

¹ Ефимов Э. М. Искусство экрана: истоки и перспективы / Э. М. Ефимов. — М. : Искусство. — 1983. — 253 с.

² Зайцева Л. Авторский фильм — замысел / Л. Зайцева // Вопросы теории и истории кино : сб. науч. трудов. — М., 1976. — С. 3–25.

³ Орлов А. Движение стиля / А. Орлов // Искусство кино. — 1986. — № 11. — С. 72–81.

⁴ Нил Стив. Арт-синема как индустрия / Стив Нил // Логос. — 2002. — № 5–6 (35). — С. 1–30.

⁵ Комаров С. В. История зарубежного кино / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

⁶ Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. — К. : КМЦ Поезія. — 1997. — Ч. 1. — 224 с.

⁷ Там само. — С. 15.

⁸ Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко, Т. Цимбалюк. — К. : Довіра, 2007. — 478 с.

⁹ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : зб. ст. — К. : СПД Кравчук В. К., 2003. — Вип. 3. — С. 341–349.

¹⁰ Богемський Г. Судьбы неореализма / Г. Богемский // Кино Италии : Неореализм. — М. : Искусство, 1989. — С. 5–51.

¹¹ Зайцева Л. Авторский фильм — замысел / Л. Зайцева // Вопросы теории и истории кино : сб. науч. трудов. — М., 1976. — С. 3.

¹² Там само. — С. 5.

¹³ Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л. І. Брюховецька. — Київ : Мистецтво, 1989. — 176 с.

¹⁴ Пензин С. М. Кино в системе искусств : проблема автора и героя / С. М. Пензин. — Воронеж. : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1984. — 188 с.

¹⁵ Погребняк Г. Автор у кіно, хто він? / Г. Погребняк // Культура і життя. — 1993. — № 4. — 30 січня. — С. 7.

- ¹⁶ Висконти Л. Статті. Свідетельства. Выказывания / Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. — М. : Искусство, 1986. — 302 с.
- ¹⁷ Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л. І. Брюховецька. — Київ : Мистецтво, 1989. — С. 58.
- ¹⁸ Сабадаш Ю. С. Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ століття / Ю. С. Сабадаш // Гуманітарний часопис. — 2007. — №1. — С.25–32.
- ¹⁹ Брюховецька Л. Прорив до вічного [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. — 2008. — № 5. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=814.
- ²⁰ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 9.
- ²¹ Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — №2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337.
- ²² Дзюба І. День пошуку / І. Дзюба // Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей / Упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 15–24.
- ²³ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 9.
- ²⁴ Скурагівський В. Тіні забутих фільмів / В. Скурагівський // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей ; упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 36–47.
- ²⁵ Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А.Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — № 2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337.
- ²⁶ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 5.
- ²⁷ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : зб. ст. — К. : СПД Кравчук В. К., 2003. — Вип. 3. — С. 341.
- ²⁸ Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти / С. Тримбач // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 269–291.
- ²⁹ Дзюба І. День пошуку. — С. 19.
- ³⁰ Мельників Р. Майк Йогансен : ландшафти трансформацій / Р. Мельників. — К. : Смолоскип, 2000. — 156 с.
- ³¹ Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості // Збір. тв. : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1986. — Т. 31. — С. 211–238.
- ³² Фомин В. От человека к «человеческому фактору» / В. Фомин // Искусство кино. — 1989. — № 4. — С. 44–48.
- ³³ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 19.
- ³⁴ Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф / Л. Козлов. — М., 1987. — 128 с.
- ³⁵ Там само. — С. 27–28.
- ³⁶ Брюховецька Л. «Тіні забутих предків» як художній маніфест / Л. Брюховецька // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей ; упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 25–35.
- ³⁷ Пашенко А. Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — № 2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337
- ³⁸ Силенко Т. Вибір життєвого шляху як один з провідних мотивів творчості Ю. Ілленка / Т. Силенко // Кіно-Театр. — 2010. — № 6 (92). — С. 10 — 11.
- ³⁹ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової . — С. 242.
- ⁴⁰ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 37.
- ⁴¹ Сабадаш Ю. С. Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ століття / Ю. С. Сабадаш // Гуманітарний часопис. — 2007. — № 1. — С. 32.
- ⁴² Роднянський О. Три вектори / О. Роднянський // КІНО-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 21–22.
- ⁴³ Зубавіна І. Дигітограф як обшир креативності в сучасній екранній культурі / І. Зубавіна // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. — К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. — № 6. — С. 90–101.
- ⁴⁴ Веснянка О. Лауреатка Канн: Майдан — початок нової країни [Електронний ресурс] / О. Веснянка. — Режим доступу: <http://www.dw.de/17326867>.

ЕЛЕМЕНТИ ВАРІАТИВНОСТІ СЮЖЕТІВ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

У статті розглянуто приклади варіативності в українському кіно від часів його появи, зокрема у двох версіях «Наталки Полтавки», а також у двох версіях «Лісової пісні». Аналіз реалізації характерів персонажів дає змогу визначити особливості втілення драматургії творів та її відмінності між версіями фільмів. Зміна характерів персонажів неможлива без відповідної зміни плину драматургічного конфлікту, причому в обох випадках це досягається допоміжними засобами режисури. Визначення творчих особливостей постановки різних фільмів на однаковому першоджерелі, дає можливість усвідомити принципи застосування елементів варіативності в кінематографі.

Ключові слова: варіативність, кінематограф, «Наталка Полтавка», «Лісова пісня».

В статье рассмотрены примеры вариативности в украинском кино со времен его появления, в частности в двух версиях «Наталки Полтавки», а также в двух версиях «Лесной песни». Анализ реализации характеров персонажей позволяет определить особенности воплощения драматургии произведений и ее отличия между версиями фильмов. Изменение характеров персонажей невозможно без соответствующего изменения течения драматургического конфликта, причем в обоих случаях это достигается вспомогательными средствами режиссуры. Определение творческих особенностей постановки различных фильмов на одинаковом первоисточнике, дает возможность осознать принципы применения элементов вариативности в кинематографе.

Ключевые слова: вариативность, кинематограф, «Наталка Полтавка», «Лесная песня».

The examples of variability in the Ukrainian cinema from the time of its first appearance, is given. That includes two versions of «Natalka Poltavka» and two versions of «Forest Song». Article analyses the implementation of the characters to determine the features of embodiment of drama and its differences between versions of movies. Changing the characters is impossible without a corresponding change in the flow of dramatic conflict, which, in both cases, is achieved with the usage of minor possibilities of directing. Differences of the creative features of various films on the same primary source, enables to understand the principles of usage of the elements of variability in the cinema.

Keywords: variability, cinema, «Natalka Poltavka», «Forest Song».

Кінематограф відіграє важливу роль у культурній та інформаційній політиці кожної держави. Історія України з 1991 року і до сьогодні наочно продемонструвала ефективність впливу кінострічок на політичну та соціальну ситуацію в країні. При цьому стає дедалі очевиднішим, що закордонний кінематограф, в разі утримання ним домінуючих позицій в Україні, не завжди впливає на українське суспільство та культуру позитивно, а іноді можна навіть помітити негативні результати його впливу. І ці результати можуть бути використані сусідніми країнами з метою руйнації української державності, розв'язання збройних

конфліктів та навіть окупації окремих частин території України. Можливість українських державних та суспільних організацій змінити політику закордонного кінематографа видається не дуже певною, тому перед українськими кінематографістами стоїть завдання створити власний культурний продукт, який би зміг зайняти домінуючі позиції у вітчизняному культурному просторі, а також згодом справляти вплив на політику інших держав у потрібному для країни напрямі. Окрім високої мети служіння Батьківщині, розв'язання ці цього завдання сприятиме відсутності збройних конфліктів на території країни і відповідно

збереженню життя українських громадян. Створення популярного культурного продукту передбачає використання останніх досягнень у розвитку виразних засобів кінематографа, одним з яких є принцип варіативності сюжету у кіно. В умовах, коли сьогодні власне кіновиробництво неспроможне ані завоювати прихильність масового глядача, ані випустити потрібну кількість стрічок, залучення глядача до кінотворення за допомогою використання варіативності може дати українським режисерам важливий імпульс розвитку. Для якісного застосування цього принципу слід розглянути історію застосування його елементів в українському кінематографі.

Варіативність у кінематографі передбачає створення кількох стрічок з різними сюжетними лініями на одному матеріалі. Принцип варіативності сюжетів у кіно майже так само давній, як і саме кіно. Світовий кінематограф поступово переходив від застосування варіативності в утилітарних цілях, обумовлених маркетингом або непередбачуваними обставинами, до свідомого митецького застосування цього принципу. На жаль, подібний поступовий розвиток кіно в нашій країні був неможливий. За сам факт існування українського кіно доводилося вести постійну боротьбу, яка в буквальному сенсі коштувала життя багатьом українським митцям. Наявний і сьогодні технічний принцип демонстрації кінофільмів не передбачає прямого використання варіативності, тому для її застосування потрібні були проекти з певною творчою специфікою. А саме — римейк популярного фільму з іншим авторським прочитанням теми, перемонтаж популярного фільму з тою чи іншою метою, створення фільму з авангардистським чи абсурдним сюжетом, створення проекту у кіно та телеверсії тощо. В Україні серед популярного кіно таких проектів було обмаль, тому можна говорити лише про застосування елементів варіативності, причому зазвичай несвідомому і без широкого митецького завдання. Лише восени 2014 року, Державне агентство України з питань кіно, під час оголошення сьомого конкурсу проектів для формування програми виробництва та розповсюдження фільмів на 2015–2016 рік, висунуло умову, яка започатковує цей підхід у системному застосовуванні варіативності: «При подачі кінопроекту, орієнтованого на широку глядацьку аудиторію, суб'єктам продюсерської системи потрібно надати документи, що підтверджують зацікавленість в участі у створенні фільму загальнонаціональних телеканалів та кінодистриб'юторів; маркетингова стратегія та продюсерське бачення

кінопроекту мають містити концепцію створення телевізійної версії фільму»¹.

Отже Державне агентство України з питань кіно пропонує використовувати варіативність для отримання версій стрічки з різним хронометражем. Тобто можна говорити про варіативність деталізації сюжету. Це найпростіша форма варіативності, порівняно із варіантами, де стрічка може мати різні початки, різні фінали або різні центральні частини. Через те, що лише сьогодні постає завдання продумати можливість використання найпростішої форми варіативності в українському кінематографі, в теоретичній літературі про історію українського кіно неможливо знайти ретельне дослідження цього явища.

Серед українських проектів, на які слід передусім звернути увагу для пошуку елементів варіативності — це фільми початку ХХ століття. На території Російської імперії кінематографісти віддавали перевагу фільмам з трагічними фіналами. Водночас експортні варіанти цих кінофільмів потребували щасливого завершення. Отже, щоб задовольнити потреби обох ринків, з'явилася мода знімати фільми з двома фіналами. За деякими відомостями, початок цьому поклало московське відділення французької фірми «Пате». Кілька таких стрічок, знятих різними фірмами, збереглися. Зокрема це «Життя священика» (1914, реж. Хольгер-Мадсен), «Атлантик» (1913, реж. А. Блом), «Рукою матері» (1913, реж. Я. Протазанов)².

Наскільки фільми, зняті в часи Російської імперії, можна вважати українськими — питання доволі дискусійне. Враховуючи, що навіть сьогодні немає точного визначення, який з сучасних фільмів, відзнятих на території України, можна вважати українським, то зі стрічками сторічної давнини ще складніше. Тому простіше за все виходити з територіального та тематичного принципу. При цьому, зважаючи на перебування в межах однієї держави, можна спокійно припустити поширення моди на різні фінали фільмів і серед українських режисерів. На жаль, практично усі фільми, відзняті в ті часи на території України, не збереглися, отже можемо лише робити припущення, наскільки варіативність, породжена маркетинговими вимогами, була поширена в українському кіно тих часів.

Проте з документальних джерел можемо спостерегти іншу форму варіативності. В 1910–1911 роках актор та режисер А. Алексєнко поставив кілька кінодекламацій за мотивами літературних творів та п'єс. Серед них — «Сватання на вечорницях», «Кум мірошник, або Сатана в бочці»,

«Жидівка-вихрестка». Незважаючи на високу популярність кінодекламацій, вони випускалися в одному чи двох екземплярах і потребували участі акторів, тому кількість сеансів була вкрай обмежена. Через це окупалися вони вельми повільно. Тому незабаром було прийнято рішення перезняти їх як звичайні фільми. Сам Алексеєнко перезняв «Сватання на вечорницях», Д. Байда-Суховій — «Кум мірошник», і майже одночасно вони перезняли стрічку «Жидівка-вихрестка»³. Усі ці картини не збереглися. Проте із самої потреби у перезніманні можемо зробити висновок, що автори, втративши можливості звуку, шукали варіанти втілення драматургії твору іншими засобами, а отже, перед нами яскравий приклад варіативності, причому не найпростішої її форми. Цікавий факт одночасної екранізації одного твору двома режисерами. Безперечно, обидва режисерські рішення не могли збігатися, отже варіативність тут мала виявитися вкрай яскраво.

Взагалі екранізація саме відомих в народі популярних історій, відбувалася неодноразово. Тому вона дає найважливіші приклади елементів варіативності в українському кіно. Епоха початку ХХ століття, безперечно, може дати ще кілька прикладів варіативності, проте через відсутність можливості переглянути всі ці стрічки докладний аналіз елементів варіативності в них неможливий.

Проте маємо й пізніші стрічки, які відповідають заданим критеріям розгляду. Вперше екранізація п'єси Котляревського «Наталка Полтавка» з'явилася у 1911 році. Цей фільм не зберігся. Наступна екранізація, режисера І. Кавалерідзе, з'явилася у 1936 році. У 1978-му вийшов новий фільм режисера Л. Колесника. Враховуючи, що обидва фільми є варіантами опери Миколи Лисенка, принципових відмінностей між сценаріями немає, проте відмінностей, що впливають на драматургію достатньо, отже є можливість проаналізувати їх з точки зору варіативності.

На початку стрічок впадає в око принципова розбіжність між відображенням першої зустрічі Наталки з Возним. Наталка у фільмі 1936 р., набирає воду, але цей процес не займає багато часу, і значну частину діалогу вона веде стоячи, приділяючи Возному увагу. У новому фільмі Наталка постійно в русі, і Возний, який має багато що сказати їй, змушений підлаштовуватись під її рух, постійно міняючи позицію, допомагаючи їй з водою, плутаючись з конем. Це формування екранного характеру надає Возному рис настирливості, певної карикатурності, недоречності, а Наталці, навпаки, — впевненості, навіть певної монументальності.

Іншими методами, але характер Виборного у новому фільмі також формується у карикатурному ключі. Отже обидва персонажі, які вмовляють Наталку на нерівний шлюб в новому фільмі, одразу набувають негативних рис. При тому все це робиться виключно через дію, тексти розмов залишаються практично ідентичними.

Наступна суттєва відмінність — це образ матері. В старому фільмі мати жорсткіша, менше зважає на світоглядні проблеми Наталки і тисне на неї значно сильніше. У новому варіанті мати лагідніша і вмовляє дочку наполегливо, але м'яко. Тут також додано сцени, де під час п'ятики додатково додається негативу образам Возного та Виборного.

Образи Петра в обох фільмах принципово не різняться. В новому він дещо витонченіший та інтелігентніший, проте несуттєво.

Закінчення стрічок знову принципово різняться. Якщо у старому фільмі Возний, хоч і під тиском, але сам відмовляється від обладки і навіть намагається сам себе переконати, що вчинив благородно, то в новому фільмі він впирається до останнього, його фактично виганяють селяни і наостанок вручають гарбуза.

Усі ці відмінності між фільмами мають істотний вплив на драматургію стрічок, тому що якісно змінюють головний конфлікт. Цей конфлікт внутрішній, котрий відбувається в душі героїні. У новому фільмі, по-перше, суттєво змінюється образ Наталки. У старому варіанті вона вже на початку стрічки переживала життєву драму, не розуміючи до ладу свого майбутнього. Її невпевненість ми бачимо ще до появи Возного. У новому фільмі Наталка теж незадоволена життям, проте не має сумнівів, вона внутрішньо впевнена і не прагне змін.

Поява Возного з його пропозиціями в старому фільмі є каталізатором дії внутрішнього конфлікту. Ми бачимо вплив цього конфлікту на Наталку. Наступним каталізатором стає розмова з матір'ю та прихід Виборного. Хоча тиск на Наталку посилюється, проте вибір — піддаватися цьому тиску чи ні — залишається за нею. Причому варіанти її вибору не є очевидними, Возний у старому фільмі людина специфічна, але його не можна назвати негативним. Відомостей про Петра немає, отже невідомо, чи варто їй на когось чекати. Тому обидва варіанти загалом можуть бути прийнятними.

У новому фільмі Возний — небажаний залицяльник. Він відверто негативний та карикатурний, тому сама ідея пов'язати з ним долю видається неприйнятною. Проте тиск на Наталку посилюється, і вона приймає пропозицію не через

результат впливу внутрішнього конфлікту, а скоріше через повагу до прохання матері.

Кульмінація внутрішнього конфлікту в обох версіях настає в момент появи Петра. У старому фільмі перед Наталкою дилема, обидва варіанти все ще є прийнятними, хоча відмова від Возного і загрожує певними неприємностями. Тому Наталка має прийняти самостійне рішення, яке покаже нам всю суть її натури. В новому фільмі вибір є очевидним, і залишається його захистити, що певною мірою також виявить натуру героїні. Але суть внутрішнього конфлікту змінюється з більш мелодраматичного у старому варіанті, до більш героїчного в новому. Безперечно, образ від початку впевненої у своїх прагненнях правильної дівчини, яка страждає через соціальні умови експлуаторського державного устрою, краще відповідає радянському розумінню світу. Але вільний вибір між двома варіантами, де кожен має свої переваги, дає змогу зробити характер героїні глибшим, не догматичним, розкрити суть морального вибору людини, яка опинилась у складному становищі⁴. Варіант свідомої побудови власного життя мав більше пасувати соціуму, просякнутому ідеями кінця XIX — початку XX століття.

Важливо, що усі драматургічні відмінності між фільмами мало зачіпають основний розвиток дії та репліки персонажів. Більшість з цих відмінностей реалізована акторською дією в рамках тих самих сцен та деталями гриму, міміки, декорацій і костюмів. Це свідчить про майстерне використання різних режисерських засобів для досягнення поставленої мети⁵.

Цілком імовірно, що на ранню версію фільму вплинула екранізація 1911 року. Судячи з усього, вона була популярною серед глядачів, бо демонструвалася до 1930 року.

Іншим класичним сюжетом українського кіно, який яскраво демонструє нам відмінності у драматургії при збереженні загальної дії, є «Лісова пісня» Лесі Українки. Екранізації мають відстань менш ніж 20 років, проте відбулися в різні кінематографічні та світоглядні епохи, що призвело до принципово відмінного трактування сюжету і відповідно різного драматургічного рішення.

Перший фільм — Віктора Івченка, 1961 року. Другий — Юрія Ілленка, 1980 року. Обидві постановки враховують закладену в оригінальний твір драматургію. Так само, як і в попередньому прикладі, деякі діалоги повторюються слово в слово. Проте автори фільмів грають у прогалинах, залишених у побудові характерів персонажів. Драматургічний конфлікт та характери героїв — речі,

що взаємно обумовлюються. У фільмі Івченка — яскраво виражений внутрішній конфлікт Мавки. Її характер, наївний та щирий, чітко відображає бажання знайти своє місце у світі, не розриваючи зв'язку з силами природи та йдучи за своїм коханням. Не усвідомлюючи розмірів прірви, яку намагається подолати, Мавка занепащає себе і згодом інших. Інші персонажі слугують лише для розкриття цього конфлікту.

Залишаючи більшість перипетій, Ю. Ілленко перетворив саму суть конфлікту. Вже на початку фільму ми бачимо сцену соціального конфлікту, де родину виганяють із селища, через що герої й опиняються в лісі. Цей своєрідний пролог налаштовує глядача на майбутній конфлікт у подальшій дії фільму — конфлікт між Мавкою та зовнішніми обставинами. Фактично Мавка бореться за своє щастя, і в цій боротьбі вона стикається з колективним антигероєм, елементами якого виступають практично усі дійові особи на екрані. Сили природи показані у фільмі, як люди з певними людськими вадами, ліс ніби отримує свою соціальну структуру, подібну до соціальної структури людського суспільства. Таким чином конфлікт Мавки зі світом, стає ніби соціальним, навіяним сценою з початку фільму.

Відмінність у характері героїнь легко побачити навіть у вкрай подібних за дією сценах. Зокрема у сцені першої зустрічі Мавки зі своїм коханим, у фільмі В. Івченка, можна побачити внутрішнє світло героїні, її невпевненість, її бажання щастя, її насолоду невідомим почуттям. У фільмі Ю. Ілленка вже виразніше бачимо рішучість, впевненість, бажання керувати ситуацією, певною мірою пристрась. Фільм також відрізняється дещо карикатурним зображенням інших персонажів лісу. Цей хід виявляє їх колективну взаємодію, ту саму, що відбиває соціальну структуру, у суперечність з якою вступають почуття Мавки, у негативному світлі.

Перша поява Килини, також по-різному відображає характери героїнь. У фільмі В. Івченка Мавка зіткнулась з проблемою, яку хоче терміново вирішити, проте не знає, як саме. Її реакція невпевнена, вона звертається до Лукаша, очікуючи від нього розуміння. Не отримавши його, наважується на страшні погрози, що різко контрастують з її характером. У Ілленка Мавка рішуча і не вагається, шукає лише способу вирішення своєї проблеми. Нерозуміння Лукаша не викликає у неї внутрішніх сумнівів або паніки.

Спроби інших лісових персонажів зупинити Мавку і розвиток її стосунків із Лукашем у фільмі

В. Івченка видаються спробами вирішення особистих проблем з боку міфічних істот. У фільмі Ю. Ілленка — це протидія системи людині.

Можна сказати, що фільм Івченка розкриває особисту трагедію персонажа. Тут чітко проглядається протистояння людини та природи, уособленої персонажами, і нехтування людиною наслідків своїх дій. Тоді як фільм Ілленка — це трагедія більш соціальна, де драма стосунків у суспільстві важливіша за екологічний підтекст, що, можливо, певною мірою відповідає політичним поглядам Лесі Українки.

Цікаво, що як у літературному першоджерелі, так і у обох фільмах, автори висвітлюють актуальну для їхнього сьогодення проблему, причому роблять це, майстерно використовуючи традиційні міфологічні уявлення про навколишній світ. В оригінальному літературному творі відображається наступ індустріального світу на навколишнє середовище, екологічні зміни пов'язані з приходом людської цивілізації у найдавніші закутки. У стрічці 1961 року актуальною є роль кохання в житті людини, у побудові її майбутнього. Для фільму 1980 року важливою є боротьба індивідуальності з системою.

Отож специфіка втілення варіативності в українському кіно дає небагато цікавого для дослідження. Проте із прикладів, котрі розглянуті вище, випливає, що режисер має широкі можливості у

побудові характерів, драматургічних конфліктів та сюжетних ліній, які істотно відрізнялися б за сприйняттям глядачем і при цьому цілком спокійно базувалися б на тому самому фабульному матеріалі, іноді навіть використовували ті самі тексти діалогів.

Цей досвід слід використовувати для створення сучасних фільмів, розрахованих на широку глядацьку аудиторію.

Потрібно досліджувати й інші приклади варіативності у вітчизняному кінематографі, які можуть надати зразки особливостей монтажу, зміни драматургічної структури та інших елементів, придатних для вжитку у варіативному кіно.

¹ Оголошується Сьомий конкурсний відбір кінопроектів / Сайт державного агентства України з питань кіно, 29.08.2014. — Режим доступу: http://sinua.dergkino.gov.ua/ua/contests/show/227/ogoloshuietsya_somiy_konkursniy_vidbir_kinoproektiv.html

² Великий кінематограф: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с.

³ Миславський В. Н. Кіно в Україні (1896–1921). Факти. Фільми. Імена / Володимир Миславський. — Харків : Торсінг, 2005. — 576 с.

⁴ Шклярєвський Г. Я. Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних мистецтв / Георгій Шклярєвський. — К. : Видавець Карпенко В. М., 2014. — 456 с.

⁵ Крючєвський Н. Драматический конфликт и характер // Вопросы кинодраматургии : Сб. статей. — Вып. II. — М. : Искусство, 1956. — 292 с.

ФЕНОМЕН ФІЛЬМУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У КОНТЕКСТІ РОЗГЛЯДУ МОВИ ПОВІСТІ Й КІНОКАРТИНИ

У статті розглянуто контекст створення, витоки впливу на кінематограф, сучасний стан вивчення художніх особливостей фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Пропонуються три сектори порівняльного дослідження мови повісті М. Коцюбинського та однойменного фільму.

Ключові слова: «Тіні забутих предків», екранізація, мова кіно, монтаж, кадр.

В статье исследуются контекст создания, истоки влияния на кинематограф, современное состояние изучения художественных особенностей фильма С. Параджанова «Тени забытых предков». Предлагаются три сектора сравнительного анализа языка повести М. Коцюбинского и одноименного фильма.

Ключевые слова: «Тени забытых предков», экранизация, язык кино, монтаж, кадр.

The article presents the context of production, sources of influence on cinematograph, contemporary studies of the artistic features of Serhii Paradzhanov's movie «Shadows of Forgotten Ancestors». The author proposes three sectors of comparative language research of the story by Mykhailo Kotsyubynskyi «Shadows of Forgotten Ancestors» and the same name movie.

Keywords: «Shadows of Forgotten Ancestors», screen version, language film, frame.

В історії українського кіно фільм «Тіні забутих предків» — унікальне знакове явище: небагато інших українських стрічок (окрім хіба що фільмів з довженківської кіноспадщини) були підтримані в часи СРСР на найвищому державному рівні. Через п'ятдесят років після прем'єри, розпорядженням уряду України було створено Організаційний комітет з підготовки та відзначення ювілею цього фільму; затверджено план відповідних заходів, здійснено реставрацію звуку та зображення, тиражування відновленої версії. 4 вересня 2015 р. цю стрічку одночасно було показано в обласних центрах; організовано тематичну виставку, видано буклет про історію створення фільму; у Верховинському районі Івано-Франківської області, де знімалася картина, проведено урочисті заходи¹... Та, незважаючи на заслужену увагу, залишається досить багато нез'ясованого як в природі тканини самого фільму (зокрема, його мовотворчого впливу на кінематограф), так і в обставинах його появи: як міг постати такий кінотвір за часів фактичного згортання «відлиги», боротьби з «українським буржуазним націоналізмом», ре-

лігійною атрибутикою, народною обрядовістю, утисками української мови?².

Ще до початку роботи над фільмом режисер Сергій Параджанов зізнавався, що давно мріяв створити фільм, в якому на повний голос можна було б розказати про поетичну, талановиту душу українського народу³, і, не приховуючи власних амбіцій, ще до початку зйомок заявляв, що це буде шедевр! Відомо, що прем'єра відбулася у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, де виступив Іван Дзюба із закликом протестувати проти арештів української інтелігенції, що тоді почалися, а Василь Стус звернувся до глядачів кінозалу з проханням встати тим, хто підтримує цей заклик, — після чого почалися гоніння, попри які фільм пройшовся фестивалями світу і отримав досить гучну кінематографічну славу: 39 міжнародних нагород, 28 призивів на кінофестивалях (із них 24 Гран-прі) у 21 країні світу. За спостереженням Івана Дзюби, висловленим невдовзі після прем'єри в провідному тоді часописі «Искусство кино», поява цього фільму стає не просто святом українського мистецтва, а святом української душі, підтвердженням

того, що Україна може стати естетичною і духовною величиною у світі. У цій статті чи не вперше досліджується поетика фільму, його естетичні критерії, аналізується строката, часом і нищівна критика картини. Наголошується, що фільм не має нічого спільного зі звичними «утриманськими» екранізаціями і являє собою самостійний твір мистецтва, який своєю художньою сміливістю і «непередбачуваністю» вкинув у глибоке сум'яття ту частину «поціновувачів», якій в кіно понад усе до душі фотомонтажна благовидність і оповідна рутинна. Авторів звинуватили у формалізмі, абстракціонізмі, в тому, що цей фільм — «не зовсім за Коцюбинським»⁴.

Світове визнання, численні закордонні нагороди, міжнародні фестивальні призи, не полегшують долю стрічки, а її автори зазнають обструкції. Але часи змінюються, і в день 50-літнього ювілею прем'єри «Тіні забутих предків» стрічка демонструвалася на Першому національному каналі TV, де автори допису на сайті каналу пояснюють глядачеві головні чинники успіху фільму: «Коли по обидва боки камери творять генії: з одного — Сергій Параджанов, а з іншого — Іван Миколайчук, з'являється фільм, який півстоліття нікого не лишає байдужим... У «Тінях забутих предків» неперевершене все, тому що кожна дрібниця продумана режисером, кожен крок осмислений акторами, кожен рух схоплений оператором, і кожен звук тільки підсилює зміст. Це стрічка, в якій немає нічого зайвого, а надлишок емоцій підступає під горло з перших хвилин перегляду. І можна скільки завгодно разів намагатися коротко й лаконічно сказати, про що картина, але марно. Це не просто фільм — це історія, яка має своє життя»⁵. З цього тексту наш сучасник, як бачимо, нічого суттєвого про трагічну долю фільму та його творців не дізнається. У день ювілею прем'єри фільму «Тіні забутих предків» 4 вересня 2015 року, у кінотеатрі «Україна» виступили композитор фільму Мирослав Скорик, актриса, яка зіграла роль Марічки, — Лариса Кадочникова. Скориставшись позапротокольним моментом, Іван Драч також узяв слово і «проявив справжній бунтівний дух шістдесятництва», нагадавши Президентові України про фактично відсутній нині український кінематограф (на відміну від Росії, де олігархи свого часу суттєво його підтримали). У своєму виступі на урочистостях Президент України Петро Порошенко засвідчив, що якби не покоління шістдесятників — якби не Стус, Дзюба, Чорновіл — Україна була б іншою, і у відповідь на виступ І. Драча запевнив, що без

вагомого рядка в бюджеті щодо підтримки українського кінематографа, виховання українських патріотів, протистояння російській пропаганді — неможливі...^{6, 7, 8}.

Як бачимо, цей фільм і нині впливає на громадську думку, нагадує про глибокі корені українського кіно, його світове визнання — на тлі неприпустимо жалюгідного стану нашого кіно сьогодні. Час вимагає глибшого й системного розгляду феномену цієї кінокартини — її суспільного, естетичного, кінематографічного впливів. З цією метою 6 березня 2015 року у Національному університеті «Києво-Могилянська академія» відбулася наукова конференція «Фільм “Тіні забутих предків” в Україні та світі. До 50-річчя виходу на екран», організована Центром кінематографічних студій НаУКМА та редакцією журналу «Кіно-Театр». Кінотвір розглядався у кількох розрізах: англomовних досліджень українського поетичного кіно (Ольга Брюховецька), ролі художників у створенні стрічки (Ольга Петрова), звукової складової образності (Оксана Бут), стилю Сергія Параджанова (Сергій Тримбач), національного як загальнолюдського (Лариса Брюховецька); аналізувалися політичні та історичні контексти (Роксолана Свято), рецепція фільму у Польщі (Олена Бабій), його світовий контекст (Анастасія Пашенко), бібліографія (Наталія Казакова); повідомлялося про діяльність музею фільму «Тіні забутих предків» у Верховині, наявність маршруту екскурсій місцями Карпат, де знімався фільм (Василь Нагірняк). Наша коротка доповідь стосувалася естетичних проблем екранізації на прикладі мовних збігів та відмінностей повісті М. Коцюбинського і фільму С. Параджанова⁹.

Щоб зрозуміти естетичні витоки «Тіней...» оглянемо (бодай побіжно, бо ця підтема потребує глибшого аналізу), що ж діялося на той час у світовому кіно, яким був тодішній світовий кіноландшафт, який контекст появи нашого кіношедевра? На думку багатьох дослідників 50–70-ті роки ХХ ст. вважаються чи не найпліднішими в естетиці світового кіно, в розвиткові його мови. Перелічимо хоча б знакові фільми, що вийшли у світ майже синхронно з «Тінями...»: «Вісім з половиною» (1963) Федеріко Фелліні — справив колосальний вплив на розвиток світового кінематографа, значно розширив горизонти кіномови; «Маргаритки» (1966) Віри Хітілової, лідерки чехословацької «нової хвилі» — монтаж, функціональне використання кольору дещо перегукуються із мовотворчими знахідками С. Параджанова, (хоча навряд можна стверджувати про запози-

чення); «Фотозбільшення» (1966) Мікеланджело Антоніоні — метафоризм цієї стрічки також впливає на кіномову, зокрема, на художнє вирішення фільму Френсіса Коппола «Розмова» (1974), на поважну кількість інших фільмів¹⁰... Трохи раніше з'являються «Чотириста ударів» (1959) Франсуа Трюффо, «На останньому диханні» (1959) Жана Люка Годара, «Птахи» (1963) Альфреда Гічкока — кожен з цих фільмів унікальний і входить до списку обов'язкового перегляду більшості провідних кіношкіл світу. Згадаймо у цьому переліку й українську «Криницю для спраглих» Юрія Ілленка (1965) — новаторську стрічку, яку фактично було «зрито на срібло» — дивом збереглася її єдина копія, яка під час «облави на кінокартину» ще залишалася мокрою у проявочних машинах, а потім приватно переховувалася одним із працівників студії... Юрій Лотман слушно зауважує, що якби, скажімо, рукопис О. Пушкіна «Свгеній Онєгін» свого часу було б втрачено або заборонено, а нині знайдено і оприлюднено — цей поетичний шедевр нині не став би тим, чим він був для сучасників. Бо кожен твір з'являється як відповідь на виклики та проблеми свого часу. І коли твір випадає із контексту — скажімо, не з'явилася б однойменна з пушкінським романом опера П. Чайковського чи інші твори, то не була б естетично «запліднена» тогочасна суспільна думка, не вивищилися б гуманістичні критерії... З'явився «Криниці для спраглих» вчасно, а не у переддень незалежності України, через 21 рік після створення, — цей фільм неодмінно б подіяв на художні якості українського кіно, яке могло би мати кращу долю... «Тіні забутих предків» — фактично також опинилися на полиці, і, попри гучну славу, фільм був майже вилучений з кінознавчого контексту, й упродовж 1970-х, початку 1980-х рр. про нього офіційно майже не згадували (до того ж на той час і С. Параджанов перебував в ув'язненні). Вперше побачити «Тіні...» нам і моїм ровесникам пощастило лише у «перебудовчий» період, у середині 80-х, тобто через двадцять років після офіційної прем'єри — у напівпорожньому залі кінотеатру імені Ватутіна у Києві, і не оригінальну версію, а із російськомовним закадровим супроводом...

Які головні чинники успіху фільму? У світовому мистецтві непоодинокі випадки «естафети мистецтва», коли на основі літературного джерела з'являються твори в іншому мистецькому матеріалі: роман «Манон Леско» Аббата Прево надихає Дж. Пуччіні на створення однойменної опери; згодом з'являються інші опери, балети та фільми-спектаклі на основі цього літературного пам'ятника.

На основі роману «Дама з камеліями» О. Дюма-сина — з'являються опера Дж. Верді «Травіата», відомий фільм-опера Фр. Дзиффереллі «Ромео і Джульєтта»... Невеличке оповідання «Кармен» Пр. Меріме понад століття знову і знову оживає в опері Ж. Бізе «Кармен» (1875), у «Фантазії на теми опери «Кармен» П. де Сарасате (1892), в балеті «Кармен-сюїта» (Ж. Бізе, оркестровка Р. Щедріна, 1967), у численних мюзиклах і танцювальних спектаклях, в десятках різноманітних стрічок на основі цього сюжету, починаючи від німих екранізацій: втраченого фільму С. Деміля («Кармен», США, 1915) і вцілілого — Ч. Чапліна («Кармен», США, 1915) — до сучасних: Ж.-Л. Годар («Ім'я Кармен» 1983), фільм-фламенко К. Саура («Кармен», 1983), фільм-опера Фр. Розі «Кармен» (Італія–Франція, 1984), А. Хван («Кармен», Росія, 2003), Д. Феєрмен («Поцілунок Кармен» Великобританія, 2011) тощо¹¹. Згадаймо оповідання «Пампушка» Гі де Мопасана, що втілювалося у фільм М. Ромма. Оповідання Б. Лавренєва «Сорок перший» — фільм Г. Чухрая. Комедія М. Старицького «За двома зайцями» — фільм Ф. Іванова. Драма «Украдене щастя» І. Франка — фільм Ю. Ткаченка та ін. Кожен з названих оригінальних творів, за точним Франковим виразом, має у своєму тексті «вогонь в одежі слова», що ладен з тексту перекинутися в пластику — «одежу» іншого мистецтва (музично-вокального, балетного, кінематографічно-пластичного). Світло життєвої історії, первісно схопленої у літературному художньому тексті, дуже часто навіть потужніше впливає і «засліплює» глядача у новому матеріалі, глибше і виразніше доносить суть художньо описаного явища. До цього переліку заслужено входить згаданий фільм Сергія Параджанова.

Успіх тандему повісті М. Коцюбинського і фільму С. Параджанова — не виняток. Геніальна повість була написана за шість тижнів (з 20 серпня до 3 жовтня ст. ст. 1911 р., надрукована у «Літературно-науковому віснику» за 1912 р.), хоча збирання матеріалу та виношування твору, тривало шість років¹². Наголосимо, що не так давно, кілька років тому, майже непомітно проминула ще одна, не менш важлива дата — сторіччя виходу у світ цього геніального літературного першотвору.

Простежимо (хоча б пунктирно) «магію перетікання» мови художньої літератури у мову кіно: якими кінематографічними засобами здійснюється екранізація цієї повісті? Протокінематографізм повісті «Тіні забутих предків» відчувається з перших сторінок, хоча це — передусім літе-

ратурний твір, де «некінематографічні» описи (особливо перші кілька сторінок про дитинство Івана), посідають належне, як для прози місце. Текст першотвору було завершено, коли німе кіно стало звичною ознакою часу, але кіносценаріїв (у сучасному розумінні) ще не існувало. Кіно, як мистецтво, тоді лише намацувало власні виражальні засоби, і його чари не могли не вплинути на світогляд, літературний метод, стислий стиль письма Михайла Коцюбинського. На думку Любомира Госейка, починаючи з 1896 року, М. Коцюбинський, тоді кореспондент газети «Волинь» у Житомирі, бував на перших кіносеансах — придивлявся до апарата й екрана — певно це спонукало автора майбутніх «Тіней...» до вироблення кіномислення¹³.

Написання сценарію фільму Сергієм Параджановим та Іваном Чендеєм тривало майже місяць, створення фільму — понад рік. Формат статті не дає змоги розглянути ширше тему мови повісті і мови фільму, тому коротко виділимо такі три сектори дослідження:

1. *Синхронні місця* — умовна назва тих сцен, що їх маємо у текстах повісті й екрана — діалоги та описи дії, які майже повністю увійшли до фільму. Це епізод малих Івана й Марічки, коли хлопчик кинув у воду її кісники, а дівчинка-Марічка на нього не розсердилася, а ще й пригостила свого кривдника половиною цукерки. Це і сповнене дитячої радості купання малих у потічку. Це і хвалькувата розмова Юри (С. Багашвілі) з Палагною (Т. Бестаєва), за якими крізь дірку в паркані спостерігає Іван (І. Миколайчук)... Глядач, який читав повість, упізнає на екрані положення персонажів.

До цього сегменту розгляду віднесемо також і дієві (переважно без діалогів) сцени, як-от виготовлення бринзи у колибі на полонині. У повісті: «...Тільки по легкому рухові жил на ватагових руках помітно, що насподі в посуді одбувається щось... І раптом з дна посуду, з-під молока, підіймається кругле сирове тіло, що якимсь чудом родилось...» — художньо адекватний такий епізод існує у фільмі, бачимо таїнство, як чоловіча рука обережно виймає сирну масу зі жбана.

У тексті наявні неперсоніфіковані авторські рядки: «І питається вітер тонко в воринні: “Чому ти ся бай не жениш, високий Бескиде?” — “Бо зелена полонинка за мене не піде”, — сумно зітхає Бескид». У фільмі ці рядки віддано ватагові (М. Гринько), що переповідає легенду прибулому на полонину Івану, виймає бринзу, а інший (цього у повісті немає) — німий чоловік (Л. Єнгібаров) — відповідними жестами ілюструє розповідь.

М. Коцюбинський достеменно точно передає фонетику звучання гуцульської говірки: «Любчику Іванку! Ци будемо в парі усе? — Єк бог даст, моє солодашко». У фільмі мова головних персонажів адаптована переважно до літературної мови: «Чи будемо у парі? — Як бог дасть». Зауважимо, що роль Марічки виконала Лариса Кадочникова, тоді — московська актриса, яка не володіла українською мовою. Тонування Л. Кадочникової — віднайдення інтонації як голосу душі головної героїні — здійснила Алла Усенко, прізвища якої у титрах фільму, на жаль, не зазначено¹⁴...

Гуцульську говірку — як унікальний зразок мовлення — чуємо на другому плані, у репліках (переважно закадрових) другорядних персонажів, коломийках, плачах, плітках, молитвах. Глядач чує розмаїту мову гуцульського діалекту, можливо, не всі слова достеменно й розуміє — це мовлення монтується до зорового ряду, як і народна гуцульська музика. Функція діалектного мовлення у фільмі не стільки інформаційна, як емоційна. Надзавдання — занурити глядача у звукову етнографічну стихію краю. Саме не бажаючи порушувати цю функцію, С. Параджанов був категорично проти дублювання говірок та й усього фільму російською мовою.

2. *Стани природи, краєвиди*: «...Чулось холодне полонинське дихання, і розросталось небо». «...Далекі гори одкривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставали, як хвилі в синьому морі...», «...хмари все прибувають. Вони вже закрили півнеба, гасне далекий Бескид, і чорніє, і похмурніє в тінях, немов удівець, а полонина ще молодіє...» — засобами операторського мистецтва (Юрій Ілленко) знайшов відповідні стани природи Карпат, дивовижно образно відобразив їх у фільмі — бачимо конгеніальні прозовим рядкам кадри. Більшості інших узагальнень у тексті, таких як: «...Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна...» — знайдено (у різних кадрах) емоційно-змістовий «кінематографічний еквівалент».

3. *Суто кінематографічні знахідки*. Те, що у повісті описано одним-двома рядками, подано найменшим штрихом — у фільмі розвинено в окремий значущий епізод. Скажімо, на початку йдеться про смерть Іванового брата: «...трембітала трембіта, оповіщаючи горам і долам про смерть: <...> коли брата Олексу роздушило дерево в лісі...». Для епізоду падіння смереки і смерті брата — саме з цього починається стрічка — було здійснено спеціальну зйомку летючою донизу (на тросові) «суб'єктивною» камерою — нібито з ра-

курсу падаючої смереки, (що на підсвідомому для глядача рівні несе смерть) — прийом, що вже на першій хвилині метафорично задає фільму трижовний камертон.

4. Тема фатуму, нещастя, злої долі продовжується у сцені міжродової бійки «...вже вертали з храму <...> тато розмахнув бартку і вдарив плазом комусь по чолі, з якого бризнула кров... Йойкнула челядь, кинулась одтягати... похитнувся Іванів тато, як підтята смерека» — у фільмі пластично вирішено як окремий епізод: удар сокири (майже по камері, тобто – по глядачеві) закінчується у тому ж кадрі зоровою метафорою крові: червоними патьоками фарби, що тече по склу, перед об'єктивом.

Текст повісті метафоричний, насичений мовними, етнографічними та географічними автентиками, натяками, недомовленостями, що їх не можна перенести на екран безпосередньо. Кадр, який умовно називають «червоні коні», стає візиткою рекламної афіші фільму «Тіні забутих предків», зокрема на прем'єрних показах у Франції. Велетенський, майже двометровий плакат з червоними кінями, що складався з кількох частин, привіз із Парижа Любомир Госейко і показав на одній з попередніх конференцій у НаУКМА. Та про «червоних коней» у повісті не йдеться, а цей образ виявляється узагальнюючим, символічним (а також і міфологічним, адже саме з підкоренням коня в епоху бронзи в історії людства почалися криваві війни, захоплення територій, масові вбивства). Технічно коней, які долають бар'єр, знімали на іподромі, у глибокому нижньому ракурсі, на контрастну плівку. Засобами комбінованої зйомки, чорному силуетові коней на позитиві надано відтінку напівпрозорого червоного кольору, а стрибок скакунів через перешкоду уповільнено — на рівні зорового прочитання ці (та інші естетично схожі кадри) занурюють глядача у міфологічне, юнгівське колективно-підсвідоме, несуть енергетику сновидіння, впливають на найбільш глибоких, позавербальних рівнях — цей кадр стає новаторським образним вирішенням.

Або, наприклад, смерть Івана, що у повісті описана фразою: «Другої днини знайшли пастухи ледве живого Івана», — у стрічці вирішено окремим епізодом, де Іван іде вечірньою годиною поміж згорілих, задимлених до обрію пнів (чого у повісті немає). Глядач відчуває: життя Івана, як кожен із цих пнів — догорає, а глибоке почуття до втраченої Марічки все ще тримає його на цьому світі, не відпускає. І тому у наступному кадрі Іван — у своїх фантазіях, в найвищій напрузі

стосунків з довкіллям реального світу — стрічає Марічку. Ми бачимо, як він усміхається до неї, — вона, матеріалізована на екрані, простягає йому руку, (зняту крізь мерехтіння гілок, що стрімко обертаються), розуміємо, що все це відбувається в хворобливо збудженій уяві Івана. На тлі контрастно освітлених червоних гілок чуємо несамовитий чоловічий крик; швидко обертається червоне коріння — все це передує фінальному епізоду новели «Pieta».

Коли перший варіант фільму був змонтований, після перегляду (як нам розповідав Василь Васильович Цвіркунов, тодішній директор кіностудії імені О. Довженка) помітили, що картині бракує певної стрункості. Було запропоновано «розбити» фільм на новели, кожна з яких мала б певний заголовок або рядок цитати із тексту повісті. Починається стрічка написом: «Цей фільм — поетична драма про велике кохання Івана й Марічки...». Написи на початку епізодів: «Іванко та Марічка», «Мольфар», «Корчма» та ін. Деякі епізоди поєднуються титрами: «...Люди гадали, що він загинув з великої туги, а дівчата склали співанки про їхнє кохання...», «...Так йшло життя... Для праці — будні, для ворожіння — свято...». Драматургічно ці написи певним чином структурують кінооповідь, сприяють цілісності.

Окремі фрагменти, як-от перші декілька сторінок повісті (раннє дитинство Івана) або наприкінці (розмова при світлі зірок у лісі з прозорою Марічкою-навкою). У фільмі приблизно проходять кілька нібито другорядних тем (які у повісті десь на другому плані): тема стихій — вогню (ватра на полонині, блискавка, факели, свічки); води — бурхливий Черемош, плотогони і дараби, дощ і сніг, перекинута у негоду посудина з молоком... Деякі сцени зняті ніби з-під води (наприклад, у фіналі Іван торкається поверхні води, закривавлені долоні — знято знизу, ніби з дна — з «водяного пекла», що відібрало життя в коханій Івана. Для зйомок було виготовлено спеціальне пристосування, певно, схоже на широкий неглибокий «акваріум»). Цей і схожі кадри можемо вважати виразним зразком кінематографічного прочитання змісту, глибоко схованого у тексті прози, деякі рядки якої не дійшли безпосередньо до кадрів — але «дух» цих рядків на екрані бачимо.

Ще одна тема повісті — «тема смерті», що візуалізується і в падінні смереки, і в епізоді з рядженими. Камера не випадково зупиняється саме на масці смерті, яку Іван знімає, — бачимо його вкрай зажурене обличчя. Достеменно такого епізоду у повісті немає, та ця сцена, як жодна

інша, переконливо передає страждання й самотність Івана. «Самотність» — окрема новела: Іван лежить горілиць, зводить стражденні руки до неба, пливучи на дарабі посеред затуманеного Черемошу. Відчуття холоду і душевного дискомфорту передається сценами, коли геть змерзлий Іван гріє руки над свічками каплички або пере сорочку на засніженому березі ріки, по якій пливають крижини... Закадрові голоси (напевно, ці фонограми були озвучені місцевими гуцулами й гуцулками) переповідають про страждання Івана. Порівняймо з повістю: «...Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть... Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився. Худий, зчорнілий, багато старший од своїх літ, але спокійний. Оповідав, що пастушив на угорському боці. Ще з рік так походив, а відтак оженився». А у фільмі персоніфікований чоловічий голос очевидця співчуває і розповідає: «...Це любов так Івана довела!».

Окремого аналізу (щодо вкладу у мову кіно цього фільму) заслуговує розгляд розкадровок, фактур (костюмів, ігрового реквізиту, декорацій, використання ікон тощо); вкладу художників фільму М. Раковського, Г. Якутовича, композитора М. Скорика, художника по костюмах Л. Байкової. І передусім — гри акторів, особливо Івана Миколайчука, який опинився у фільмі завдяки щасливому випадку. Про перипетії пошуку на роль Юри (актора С. Багашвілі) оповідає асистент режисера В. Луговський¹⁵, який зберіг розкадровки С. Параджанова — важливе нині джерело для дослідження фільму¹⁶. Зауважмо, в день українського кіно (11 вересня 2015 року), у головному павільйоні кіностудії імені О. Довженка, на огляд громадськості було представлено виставку збережених автентичних костюмів та реквізиту, що їх використали на зйомках.

В чому ж головна суть феномена фільму «Тіні забутих предків»? Він апелює до міфології, підсвідомого, вічного, первісного, істинного — і тому суголосний проблемам інших суспільств, не випадково отримав стільки міжнародних нагород і зарахований до надбань світового кіно. Специфіка екранізації, знайдення пластичного кінематографічного вирішення та образності, переведення у пластику екрана лаконічних сцен, про які у повісті М. Коцюбинського сказано лише кількома словами, а у фільмі розвинуто в окремий (емоційно й технічно складний епізод), — ці моменти було екранізовано надзвичайно образно, і, на нашу думку, засоби творення таких кадрів,

їхній вплив на глядача — найцікавіші для дослідження. Автори стрічки запропонували мовотворчий спектр, що виявився значно ширшим за «дозволені» соцреалізмом межі, саме тому так неоднозначно цю стрічку було сприйнято партійною номенклатурою і критикою, що її обслуговувала, (а С. Параджанов, І. Дзюба згодом були заарештовані). Саме цей фільм наочно і зримо розкрив (і як виявилось зі згаданого вище виступу І. Драча на нещодавній ювілейній прем'єрі фільму у кінотеатрі «Україна») — продовжує розкривати тліючий конфлікт між владою і митцем, мистецтвом і народом, станом національної ідентичності, мови, культури — і реальним зневажанням націєтворчих чинників, до яких завжди належав український кінематограф.

¹ Розпорядження Кабінету міністрів України від 26 червня 2015 р. № 702-р «Про підготовку та відзначення у 2015 році 50-річчя прем'єри художнього фільму «Тіні забутих предків». — Режим доступу: <http://www.kmu.gov.ua/control/uk/cardnpd?docid=248316858> (Дата звернення 30.08.2015). — Назва з екрана.

² Дзюбенко-Мейс Наталія. Магія долі і гри / Наталія Дзюбенко-Мейс // Слово Просвіти. — 10-16 вересня 2015. — № 36. — С. 9.

³ Параджанов С. Бесіда з кореспондентом / Сергій Параджанов // «Соціалістична культура», 1965. — № 2. — С. 20. — Режим доступу:

https://uk.wikipedia.org/wiki/Тіні_забутих_предків (Дата звернення 30.08.2015). — Назва з екрана.

⁴ Дзюба Іван День пошуку / Іван Михайлович Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. К. : Видавництво «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С. 21–26. (Пер. з рос. : ж. «Искусство кино». — № 5. — 1965).

⁵ Новини каналу UA:ПЕРШИЙ «Тіні забутих предків» Дивіться 4 вересня о 19:20. — Режим доступу: <http://1tv.com.ua/news/announces/71746> (дата звернення 17.09.2015).

⁶ Директор Центру Довженка про візит Президента на показ «Тіней забутих предків»: Нам дали урок приниження, якого я вже не сподівався бачити». — Режим доступу: <http://vikna.if.ua/news/category/ua/2015/09/07/40057/view> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

⁷ Ювілейний показ «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна». — Режим доступу: <http://www.dovzhenkocentre.org/event/141/> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

⁸ Репортаж про святкування 50-річчя фільму «Тіні забутих предків». Фейсбук : Oles Yanchuk, відео від 13 вересня 2015, 22:13. — Режим доступу: <https://www.facebook.com/> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

⁹ Фільм «Тіні забутих предків» в Україні та світі. До 50-річчя виходу на екран // Тези наукової конференції. [Дні науки в НаУКМА 3–6 березня 2015 року]. —

К. : Національний університет «Києво-Могилянська академія», Центр кінематографічних студій НАУКМА, редакція журналу «Кіно-Театр», 2015. — 40 с.

¹⁰ «Фотозбільшення», реж. М. Антоніоні. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/Фотозувеличение> (дата звернення 22.09.2015).

¹¹ Кармен. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кармен> (дата звернення 11.09.2015).

¹² Салій О. Призабута розвідка Леоніда Білецького. (Причинок до вивчення «гуцульського тексту» в українській літературі) / Олександра Салій // Українське літературознавство. — 2011. — Вип. 74. — С. 284 [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України] — Інтернет-ресурс. — Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/74_2011/74_2011_o.saliy.pdf (дата звернення: 30.1.2015). — Назва з екрана.

¹³ Госейко Л. Історія українського кінематографу / Любомир Госейко. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — С. 8.

¹⁴ Про що ми дізналися від актриси Лідії Чашиної під час відвідин урочистостей в день українського кіно 11 вересня 2015 р. у павільйоні кіностудії імені О. Довженка, де було виставлено реквізит та костюми фільму «Тіні...». Лідія Чашина нам повідомила, що схожа практика неповаги і неналежної відзнаки акторської праці мала місце також і у відомому фільмі Є. Рязанова «Іронія долі, або З легким паром», де роль Наді виконувала Барбара Брильська, голос якої лірично тонувала Валентина Тализіна, прізвище якої, хоч і зазначено у титрах загального переліку акторів наприкінці фільму, однак головні нагороди за фільм отримала лише польська актриса, про вклад російської актриси у цю роль несправедливо замовчано.

¹⁵ Параджанов С. Розкадровки до фільму «Тіні забутих предків» // Луговський В. Невідомий маестро / В. Луговський. — К. : Видавничий дім «Академія», Бібліотека журналу «Кіно-Театр», 1998. — 176 с.

¹⁶ Марченко С. М. Розкадровка як мистецький твір / Сергій Марченко // Кіно-Театр. — 2000. — № 3. — С. 58–59.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МІЖНАУКОВОГО ЗВ'ЯЗКУ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД КІНЦЯ ХІХ–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті розглянуто потенціал міжнаукового зв'язку в українській гуманістиці першої половини ХХ ст. (на матеріалі спадщини С. Баля).

Ключові слова: міжнауковий зв'язок, синтагма, натуралізм, синестезія, гедонізм.

В статье рассматривается потенциал межнаучной связи в украинской гуманистике первой половины ХХ ст. (на материале наследия С. Баля).

Ключевые слова: межнаучная связь, синтагма, натурализм, синестезия, гедонизм.

In the article the author examines the potential of interscientific links in the Ukrainian humanities of the first half of the XX century (based on the materials of S. Baley).

Keyword: interscientific link, syntagme, naturalism, synaesthesia, hedonism.

У аналізі специфіки теоретичних та методологічних орієнтирів сучасних науковців очевидно є їх відверто плюралістична спрямованість, що значною мірою характеризує динаміку розвитку гуманітарного знання межі ХХ–ХХІ ст. Проте один з підходів, поза сумнівом, здобув особливий статус і багато в чому вплинув на логіку руху та визначив спектр відповідної теоретичної проблематики. Йдеться про міжнауковий зв'язок, який доводить свою продуктивність протягом досить тривалого часу.

Формально його ознаки можна побачити ще в античній філософії, що вплинуло на концептуальну спрямованість ідей провідних мислителів цього періоду, а також позначилося на специфіці розробленого ними понятійного апарату — калокатія, катарсис та ін. Тяжіння до міжнаукового зв'язку простежується і в наступні історичні періоди, але його очевидна активізація розпочинається з другої половини ХVІІІ ст. Однією з причин, що пояснює таку ситуацію, є остаточне набуття протягом останніх століть самостійного статусу певними науками, котрі сформували сучасний гуманітарний контекст.

Наголос на цій обставині видається вельми принциповим, адже міжнауковий зв'язок набуває легітимності за умови «рівноправності», коли період «розчинення» в контексті філософії, що його

пройшли естетика, мистецтвознавство, психологія, педагогіка тощо, вже минув і кожна з означених наук, здобувши суверенність, прагне до рівноцінного діалогу, збагачуючи в такий спосіб як свої власні можливості, так і можливості гуманістики взагалі.

Аналізуючи потенціал міжнаукового зв'язку, слід звернути увагу принаймні на дві важливі обставини, що зумовлюють потребу у його застосуванні. З одного боку — до нього спонукають певні проблеми, специфіка яких вимагає залучення досвіду різних наук, з другого — міжнауковий зв'язок дає можливості для осмислення і переосмислення наукової спадщини провідних європейських вчених першої половини ХХ ст., серед яких чільне місце посідає доробок Степана (Стефана Максима) Баля (1885–1952).

Слід зазначити, що персоналія С. Баля взагалі перебуває на маргінесах української гуманістики. Певна активізація уваги до його розвідок припадає на другу половину 90-х рр. ХХ ст. і, насамперед, пов'язана з напрацюваннями, що були реалізовані на теренах естетики та літературознавства. Чи не першим ініціатором «вічного повернення» до спадщини С. Баля виступила Л. Левчук, котра, звертаючись до визначної праці вченого «З психології творчості Шевченка», ввела його концепції у сучасний естетичний контекст.

Зокрема, показовим є прагнення української дослідниці ознайомити з теоретичними здобутками С. Балея студентську молодь, адже їх репрезентація відбувається на сторінках підручника — «Естетика» (К. : Вища школа, 1997) — та навчального посібника — «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» (К., Либідь, 2002).

Розвідка «З психології творчості Шевченка» дістає серйозний аналіз і в українському літературознавстві, передусім — у другому перевиданні «Дискурсу модернізму в українській літературі» (К., Либідь, 1999) С. Павличко, яке вирізняє потужне застосування літературознавчого, культурологічного та естетичного підходів. Це дає дослідниці можливість вийти у широкий контекст європейської гуманітарної проблематики кінця XIX — першої половини XX ст.

Звернення до праці «З психології творчості Шевченка» було здійснене і в нашій монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (К., Вища школа, 2001), концептуальна спрямованість якої дала змогу цілісно осмислити проблему художньої творчості у контексті української естетики межі XIX–XX ст.

Подальші наукові пошуки у царині художньої творчості, досліджуваної С. Балеєм, мають серйозні теоретичні перспективи і пов'язані з можливістю звернення до інших праць ученого, зокрема до розвідки «Трійця в творчості Шевченка», що може вважатися своєрідним продовженням попередньої праці дослідника. Ознайомлення з нею уможливив перший том зібрання праць С. Балея (Львів–Одеса, ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002), що супроводжується розгорнутою статтею М. Верникова, а також потужним додатком, який ще більше підсилює наукову значущість цього видання.

Праці С. Балея, репрезентовані в цьому томі, актуалізують звернення до різних вимірів теоретичної спадщини дослідника, зокрема і естетичного, що долають межі не лише феномена мистецької творчості, а й актуалізують звернення до інших проблем зазначеної науки, відпрацювання яких зрештою і позначилося на пошуковому характері поданої статті.

Таким чином, її наукова новизна полягає у тому, що вперше теоретичний потенціал спадщини С. Балея стимулював її кооптування у ширший естетичний контекст і, зокрема, дав можливість зосередити увагу на специфіці формування понятійного апарату естетики першої половини XX ст.

Однією з найпоказовіших ознак наукових праць С. Балея є їх очевидна зорієнтованість на реалізацію міжнаукового зв'язку, що, власне, і

зумовило своєрідність гуманітарного проекту науковця: «Степан Балея органічно приймає гомотентний поворот у суспільстві і стає провідником та активним прихильником нових ідей у гуманістиці, їх провідником у тих галузях знання, які вчений обрав смислом свого життя. <...> Він виявив себе як реформатор, причому як реформатор широкого плану. Вихідною ідеєю і головною метою для С. Балея стало реформування суспільства на нових, достеменно гуманістичних засадах — на засадах визнання конкретної людини та її конкретного життя достеменною субстанцією суспільства і суспільного життя. На ґрунті такого світогляду формується нове, інструментальне, розуміння психології і педагогіки як певної синтетичної цілісності, як засобу вивчення і виховання людини — суб'єкта суспільного життя, перетворювача і творця суспільства — безпосередньої передумови і середовища його існування»¹.

У наведеній думці М. Верникова увагу привертають принаймні два моменти. Перший, — що засвідчує свідому спрямованість С. Балея на застосування міжнаукового зв'язку на теренах гуманістики XX ст.; другий, — що виявляє очевидний пріоритет у науковому доробку вченого психології та педагогіки. Водночас розгорнуте коментування його біографії, що до нього вдається М. Верников, свідчить про визначальну роль філософії у науковому поступі С. Балея, котра зумовила його інтерес до психології, а згодом і до педагогіки. Це дає підстави відзначити певну рефлексію засадничих принципів античної пайдеї в загальному науковому орієнтирі вченого.

Слід відзначити, що до реалізації міжнаукового зв'язку саме у такий спосіб С. Балея чимало мірою спонукав його вчитель та напутник К. Твардовський: «Інтерес до психології виник під впливом поглядів К. Твардовського на філософію, в розумінні якої професор значну роль надавав психології»². На нашу думку, цей факт є більш ніж красномовним, адже, наголошуючи на очевидному паритеті наукових орієнтирів С. Балея на теренах філософії, психології та педагогіки і відзначаючи згодом пріоритет у його спадщині двох останніх наук, ризикнемо, проте, наголосити принципове значення саме філософського чинника в науковій долі С. Балея, що виконав функцію своєрідного каталізатора і вплинув на формування широкого діапазону проблематики науковця.

Надзвичайно важливим наразі є здійснення її систематизації, яка дає уявлення про багатоаспектність спадщини вченого. Отже, «науковий доробок С. Балея охоплює такі галузі знань: філосо-

фія, історія філософії; проблеми етики, естетики, культурології; експериментальна психологія, психотехніка; загальна психологія; психологія розвитку <...>; психологія дитини, юнацького віку; педагогічна психологія (психологія виховання); психологія особистості; психологія самопізнання і самовиховання, психологія самоосвіти; психологія творчості і творчої особистості; психологія злочинності; суспільна психологія; філософія освіти і виховання»³.

Наведений перелік проблем не викликає жодного сумніву, що спадщину С. Балея без перебільшення можна вважати науковим клондайком, який забезпечуватиме теоретичні розвідки в різних сферах сучасної гуманістики. Проте, як уже наголошувалось, ми зосереджуємо свою увагу на естетичному аспекті в його доробку, осмислення якого уможливиловатиме застосування міжнаукового зв'язку. Сьогодні інтерес привертає розвідка вченого, що присвячена аналізу теоретичної спадщини «найвизначнішого нео-фіхтіянця» Рудольфа Айкена (1846–1926).

Взагалі доробок Р. Айкена слід активніше залучати у контекст гуманістики ХХІ ст. і, зокрема, у площину естетики, адже певні проблеми, що порушувалися вченим, є дотичними саме до проблематики цієї науки. Симптоматичним є факт, який потребує відповідного урахування. У 1908 році, вперше серед філософів, Р. Айкен стає лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури, який дістав таке тлумачення: «За визнання його ревних пошуків істини, сили його проникливої думки, широти його візії та щиросердя і моці, з якою він у писемних своїх працях відстоює і розвиває філософію життя, засновану на ідеалах»⁴. Такий орієнтир повністю відображав принцип надання премії в галузі літератури, що його декларував сам А. Нобель, наголошуючи на необхідності підтримки «видатних творів ідеалістичної спрямованості». Звісно, ідеалізм Р. Айкена відповідав цим критеріям, але ймовірно Нобелівський комітет побачив у доробкові філософа певний вихід у естетичний вимір, що і зумовило присудження йому премії саме у галузі літератури. Показово, що згодом шляхом Р. Айкена до Нобелівської премії прийде ще один видатний європейський філософ А. Бергсон — фундатор теорії інтуїтивізму.

Специфіка концептуальної спрямованості Р. Айкена актуалізує його більш глибоке опанування у царині культурології, адже певні ідеї, що були висловлені філософом на початку ХХ ст., не втрачають своєї актуальності в умовах сьогодення, а можливо, взагалі постають ще гостріше, ніж

сто років тому. Це, передусім, стосується відомої тези Р. Айкена, спрямованої проти «знеособлення культури», що, особливо в сучасних умовах, вартє осмислення і подальшого відпрацювання. Проте, як зазначалося, ми зосереджуємо увагу на питанні виокремлення в філософській спадщині вченого саме естетичного виміру.

Перші тези, що їх декларує С. Балея у статті «Новий ідеалізм Айкена», пов'язані з вельми принциповою проблемою, котра, починаючи з другої половини ХІХ ст., досить гостро поставала на філософських теренах: «Системи філософії, здавалось, давно пережиті, призначені раз на все у музей старинностей, тепер відживають наново, та знаходять собі горячих прихильників і оборонців. Імена філософів, що до недавня вважались синонімом каригідної метафізичної екстраваганції та мали служити грядучим поколінням як відстрашаючий приклад схиблення людської думки, нині перестають бути страшні. Навпаки — багато з сучасних випишують ті імена на прапорах, з якими ідуть до боротьби; для них вони стають дороговказом, що значить шлях до мети. І так велика трійця метафізична: Фіхте, Гегель, Шелінг»⁵. Розвиваючи свою думку, С. Балея фактично закликає до своєрідної переоцінки цінностей: «Побіч нео-кантизму нині також нео-фіхтіянцізм, нео-гегеліанізм та нешелінгіянцізм здобувають собі право горожанства у філософії»⁶.

Аби не переобтяжувати текст нашої розвідки, ми свідомо вдалися до скорочення ще кількох важливих думок вченого, проте навіть процитовані фрагменти свідчать про чіткі філософські уподобання С. Балея. Отже, висловлюючи свої міркування стосовно визначення перспектив розвитку європейської філософії і наполягаючи на необхідності переосмислення та оновлення ідей Г. В. Ф. Гегеля, а передусім Й. Г. Фіхте, С. Балея чітко виокремлює персоналію Р. Айкена, проте аж ніяк не коментує ситуацію, що зумовила необхідність реабілітації «метафізичних геніїв покантівської доби». Але ж загальновідомо, що чи не найрадикальнішу позицію стосовно ідей Г. В. Лейбніца, Й. Г. Фіхте, а особливо Г. В. Ф. Гегеля, мав А. Шопенгауер, більш ніж критично висловлюючись з приводу цих «панів від “філософського ремісництва”». Водночас С. Балея аж ніяк не торкається зазначеної проблеми, проте у «концептуальному підтексті» вченого ця колізія може бути інтерпретована як «казус Шопенгауер».

Так, у своїх працях учений ніби свідомо уникає згадування імені німецького філософа, а відповідно — і його доробку. Показовим, зокрема,

є одне з фундаментальних досліджень С. Балея «Нарис психології», останній розділ якого має назву «Прояви волі». І хоча в аналізі вченого все-таки домінує психологічний підхід, про що свідчать і загальна структура роботи, і її концептуальні пріоритети, видається дивним, зважаючи на загальну наукову культуру досліджень С. Балея, відверте ігнорування ним знакової для всієї європейської гуманістики другої половини XIX–XX ст. праці «Світ як воля та уявлення».

Опосередковане підтвердження нашого припущення щодо суб'єктивізму С. Балея стосовно персоналії А. Шопенгауера знаходимо в іншій праці науковця «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії», що, з одного боку, відкриває шлях до розширення переліку проблематики наукової спадщини С. Балея за рахунок етичного підходу і потенціалу міжнаукового зв'язку; з другого — демонструє «наукову толерантність» вченого щодо відповідного філософського контексту. Зокрема, не вдаючись до конкретизації ставлення до теоретичних поглядів Ф. Ніцше, вже у перших рядках своєї розвідки С. Балея робить такі концептуальні наголоси, які доводять чітко розуміння науковцем необхідності урахування, хоча б і в «умовно-полемічній» формі, відповідного теоретичного контексту: «... навіть коли-б прийшла хвиля “сумерку богів”, то закони моралі на втратили би через се свого впливу на людські вчинки»⁷.

Звернення С. Балея до доробку Р. Айкена, окрім прагнення «реабілітувати» в запропонований ним спосіб ідеалістичний напрям в європейській філософії, аргументувати потребу «нового ідеалізму», розглянути низку показових теоретичних положень концепції німецького філософа, видається важливим ще з однієї причини. Як і в деяких інших балеївських працях, у «Новому ідеалізмі Айкена» естетичний аспект приховано у суто філософському контексті цієї праці. Саме тому задля подальшого відпрацювання нашої концепції, хоча б окремі положення статті С. Балея вимагають стислої коментування.

Виокремлюючи одну з визначних праць Р. Айкена «Боротьба за духовний зміст життя», український вчений зосереджує увагу на трьох «синтагмах», а саме — «натуралізмі та інтелектуалізмі», що «змагаються з собою; до сеї боротьби мішається третя синтагма <...>, та признавши у деїм слушність обом суперникам остаточно само бере верх над одним і другим, усуває їх з поля боротьби та кладе основи нового царства, якого імя: система персонального світу»⁸. Зазначимо, що концепцію трьох синтагм С. Балея безпосеред-

ньо кореспондує з «тричленною Фіхтовою схемою тези, антитези, синтези», а також завважає, що Р. Айкен розвиватиме означений орієнтир і у своїх подальших розвідках.

Навіть якби С. Балея на сторінках статті чітко не зафіксував свої уподобання стосовно третьої синтагми — системи персонального світу, зрозуміти теоретичні пріоритети науковця не становило б особливих труднощів. Адже основною метою вченого, реалізацію якої значною мірою уможливував саме міжнауковий зв'язок, стала концепція персонології, що так чи інакше постає на сторінках програмних праць дослідника.

Проте парадоксальність розвідки «Новий ідеалізм Айкена» полягає в тому, що С. Балея аж ніяк не коментує айкенівську систему персонального світу, натомість основну увагу концентрує на перших двох синтагмах — інтелектуалізмі, але, передусім, — натуралізмі, хоча природно аналізує його у вельми критичному контексті: «... на погляд натуралізму прояви душевні се тільки додаткове в царстві природи зовсім не конче потрібне явище, віддане цілковито на поталу мертвим законам матерії. Не психічні, а фізичні закони, впевняє натуралізм, ведуть верх у вселенній»⁹.

Тут не можна не звернути увагу на один вельми показовий факт. Головним об'єктом критики С. Балея стає не стільки філософія позитивізму, скільки натуралізм — його рефлексія, що стимулює відповідні наукові розвідки вченого на теренах психології (симптоматичним видається безпосереднє оперування терміном натуралізм як таким і з боку Р. Айкена, хоча зрозуміло, що розмісли цього дослідника пов'язані з філософським виміром цієї проблеми). Така надмірна зосередженість С. Балея на проблемі натуралізму, хоч і в негативному аспекті, зумовлена обставинами, що є показовими і самі по собі, але водночас і на теренах естетичної науки. Саме тому варто хоча б коротко реконструювати хронологію певних подій, що відбуваються протягом другої половини XIX ст. в культурному просторі Західної Європи.

Розквіт наукової діяльності Р. Айкена припадає на другу половину 70-х — 90-ті рр. XIX ст. Зокрема праця, до якої апелює С. Балея, «Боротьба за духовний зміст життя», вперше виходить друком у 1896 р. На цей час на естетико-художніх теренах натуралізм вже потужно репрезентований творами братів Гонкур, основними романами Е. Золя циклу «Ругон-Маккари» і, зрештою, підкріплений програмними статтями останнього — «Натуралізм», «Експериментальний роман», «Натуралізм у театрі», «Романісти-натуралісти»

тощо. Проте його [натуралізму] входження у європейський культурний контекст, постійно супроводжується численними дискусіями, які часто-густо стають приводом для відвертого заперечення основоположних засад цього напрямку.

Показово, що скандальність, котра постійно супроводжувала натуралізм, призвела до підвищеної уваги з боку науковців, які належали до різних сфер гуманітарного знання, стояли на принципово різних світоглядних позиціях, інтерпретували його з протилежних позицій, проте були об'єднані спільним негативним ставленням до нього. Як відомо, відверто нищівна критика на адресу натуралізму лунала з боку Гюїсманса, А. Бергсона, П. Лафарга, Г. Плеханова та ін. Так само ставився до нього і Ф. Енгельс, який, зосереджуючи увагу на естетичному вимірі натуралізму, виступав рішучим опонентом творчості Е. Золя, звинувачуючи романи письменника в брутальній фізіології та протиставляючи їм соціальний пафос спадщини О. де Бальзака.

Так само негативним, що вже наголошувалося, є ставлення до натуралізму і з боку Р. Айкена. Проте дослідник розглядає його як певну форму «природничого світогляду», осмислюючи у суто філософському контексті. Інтерпретуючи айкєнівську позицію стосовно синтагми натуралізму, С. Балеї відзначає, що вона схожа «з так званим природничим світоглядом. Сю схожість чи навіть ідентичність не можна заперечити; щоби одначе зістати ся в згоді з гадками Айкена, треба ще конче піднести оден момент. Суть природничого світогляду, коли він має бути ідентичний з синтагмою натуралізму в розуміню Айкена, не вичерпує ся вірою у всемогутність фізичних законів, що правлять матерією, та у теорію еволюції, що вважає цілий світ органічний, не виключаючи і чоловіка, продуктом повільного розвитку»¹⁰.

Відштовхуючись від думки Р. Айкена, С. Балеї продовжує свої критичні розвідки щодо натуралізму, але відверто трансформує їх у сферу психології: «Деж одначе ся слаба сторона натуралізму? Де ся ахілева пята, в яку ударяють противники? — Натуралізм хвалить ся, що отсе в протиставленю до інших світоглядів він перший доперва вказує правдиву ціль людського життя та дає йому високу вартість. <...> противники впевняють, що хвальба натуралізму зовсім неоправдана; з основ природничого світогляду не тільки не пливе піднесенє вартості життя, а навпаки з них слідує глибоке обниженне, а навіть повна затрата людських вартостей життєвих»¹¹. Отже неприйняття С. Балеєм натуралізму ґрунту-

ється на наданні ним переваги фізичним законам, тоді як, на думку дослідника, верх мають брати закони психічні, адже «закони природи далекі від того, щоб піклуватись ідеалами, які плекає психічний світ»¹². Таким чином, хоч і у більш, ніж в конспективній формі, ми реконструювали три підходи оцінки натуралізму, що спираються на досвід естетики, філософії та психології. Власне вже на цьому етапі теоретичний потенціал спадщини С. Балея виконав свою потужну стимулюючу функцію, відкривши нові, ширші можливості, осмислення сутності натуралізму в його різних проявах. Проте відповідна увага вченого до натуралізму актуалізує накреслення ще одного орієнтиру для подальших наукових розвідок у царині естетики.

Розвиваючи вже висловлені нами міркування, можна здійснити умовну періодизацію власне естетичних моделей осмислення натуралізму. Перший етап (кінець 70-х — початок 80-х рр. XIX ст.) — пов'язаний з естетико-літературознавчим інваріантом, де роль дослідника безпосередньо взяв на себе Е. Золя, обґрунтовуючи естетичні особливості натуралізму шляхом застосування самоаналізу. Другий етап, — що його від першого відділяє не більш, ніж десятиліття, — припадає на кінець 80-х — початок 90-х рр. XIX ст., отожднюється з філософсько-естетичним підходом і може бути визначений як «найкритичніший» в історії натуралізму. І, нарешті, на початку XX ст. починають накреслюватися тенденції, що вже у 20-х рр. дають підстави зафіксувати наявність третього етапу, який здобуває назву натуралістична естетика. Її найпотужніші теоретичні досягнення асоціюються з працями провідних вчених Англії А. Річардса і Ч. Огдена, наукові розвідки яких, передусім, пов'язані з питаннями естетичної цінності та естетичного досвіду. Як відомо, ці складні і багатоаспектні проблеми стимулювали активне відпрацювання відповідного понятійного апарату, в контексті якого важливе місце, зокрема, посідає поняття синестезія.

Слід зазначити, що до аналізу синестезії науковці вдавалися досить активно, інтерпретуючи її у різних контекстах естетичної проблематики. Так, Л. Левчук відзначає: «Синестезія як міжчуттєва асоціація, вважає А. Річардс, це реакція на безпосередній стимул, це активізація пам'яті, попереднього досвіду, а на його основі — прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного і майбутнього»¹³.

Інтерпретація українською дослідницею позиції А. Річардса дає змогу, зокрема, усвідомити, які зміни відбулися у площині естетичного аналізу натуралізму, адже думка англійського теоретика стимулює надалі поміркувати з приводу можливості кореспондування концепції синестезії А. Річардса — представника натуралістичної естетики — з теорією «зворотного часу» А. Бергсона — рішучого опонента натуралізму.

Проте нині наше апелювання до естетичного аналізу проблеми синестезії стимульоване теоретичною спадщиною С. Балея, і, передусім, тим її аспектом, що пов'язаний з психологією художньої творчості. Як ми вже завважували, наукові інтереси вченого стосувалися персоналії Т. Шевченка, а також відомих польських письменників Ю. Словацького та С. Жеромського. Напрямок дослідження творчості останнього, запропонований С. Балеєм, є принциповим щодо нашої розвідки.

Як наголошує М. Верников, «почавши від детального аналізу проявів персервації (повторення слів, сюжетів, образів, мотивів, структури твору і т. ін.) у творах С. Жеромського, С. Балея переходить до визначення психічного типу особистості автора, а разом з тим і психічного ґрунту змісту його творів»¹⁴. Спираючись на концепцію двох типів психіки — шизотиміків і циклотиміків, С. Балея вважає, «що творчість письменника можна зрозуміти як “шизматичну із значною циклотимічною домішкою”»¹⁵. Концептуальна логіка вченого, безперечно, є показовою сама по собі, проте для нас важливим є власне обґрунтування можливості такого поєднання, що його відзначає С. Балея. Адже йдеться про синестезійність психіки С. Жеромського, яка, на думку дослідника, дає підстави говорити про синестезійний тип, що зафіксований у психологічних розвідках. Інтерпретуючи балеєвську логіку відпрацювання поняття синестезія, М. Верников наголошує, що це «такий феномен, коли збудник, апелюючи до сфер одного відчуття, викликає одночасно реакцію в сфері іншого <...>. Тобто йдеться про таку властивість психіки, коли збудження в одній її сфері відбувається одночасно із реакцією на нього в іншій»¹⁶.

Слід звернути увагу, що зазначене дослідження С. Балея вийшло друком у Варшаві у 1936 р. Саме в цей період натуралістична естетика дедалі активніше розширює кордони міжнаукового зв'язку. Якщо на ранньому етапі свого розвитку вона, передусім, використовує досвід філософії, зокрема, позитивізму та неопозитивізму, то в умовах 30–40-х рр. залучає потенціал психології. Такий орієнтир особливо чітко простежується в те-

оретичних працях А. Річардса: «Наголос на ролі й значенні емоційного рівня (мови, слова, образу) спонукав (ученого — О. О.) до освоєння естетикою надбань психологічної науки <...>, стимулював до “перевірки психологією” естетичних принципів. На такий шлях теоретик став свідомо й неодноразово підкреслював своє бажання поєднати естетику, літературну критику з психологією»¹⁷. Власне саме в зазначений період тезаурус натуралістичної естетики збагачується за рахунок психологічних понять і, зокрема, поняття синестезія. Проте науковці, розглядаючи цю особливість теоретичних орієнтирів А. Річардса, інтерпретують їх у контексті загального зв'язку естетика — психологія, тоді як, на нашу думку, це дослідження значною мірою може ґрунтуватися на урахуванні «персонального моменту». Адже вочевидь залучення поняття «синестезія» до відпрацювання проблеми мистецької творчості на теренах натуралістичної естетики стимулює до «конкретизації» аналізу, зокрема, на рівні осмислення концептуальних орієнтирів С. Балея — А. Річардса.

Вияв впливу психологічного виміру спадщини С. Балея на естетичну думку першої половини ХХ ст. не обмежується лише специфікою натуралістичної естетики. Так, певні теоретичні перспективи можуть бути пов'язані з окремими аспектами феноменологічного естетичного дискурсу і, передусім, з доробком Р. Інгардена. Серед значного масиву потужних концепцій філософа увагу привертає одне з його засадничих понять — «естетичне переживання», що його він тлумачить як «складний процес, що має різні фази й відбувається своєрідно»¹⁸. Відпрацюванню цієї проблеми польський вчений приділяє велику увагу, виокремлюючи, зокрема, передумови «естетичного переживання», серед яких важливе місце посідає «чуттєве споглядання», що згодом породжує «попередню емоцію». Отже, в теорії Р. Інгардена вибудовується такий концептуальний ланцюг: «чуттєве споглядання» — «попередня емоція» — «естетичне переживання». Цей теоретичний орієнтир дослідника знову стимулює нас до зіставлення деяких показових фактів, що можуть спонукати до осмислення певних теоретичних перетинів С. Балея та Р. Інгардена.

Слід зауважити, що важливою сторінкою в науковій біографії С. Балея є його діяльність у Польському філософському товаристві у Львові, заснованому у 1904 р. На початку 20-х рр. С. Балея стає одним з ініціаторів відкриття в його структурі психологічної секції, що розпочинає свою роботу у 1925 р. В її засіданні у 1926 р. взя-

ли участь провідні представники української та польської гуманістики, переважно психологи, серед яких був і представник філософсько-естетичної думки — Р. Ингарден. Вони «на запрошення С. Балея відвідали психіатричну лікарню, а пізніше на двох засіданнях, 22 і 29 травня 1926 року, обговорили аналіз історії хвороби, які були представлені для цього Ю. Фростігом і Примаріушем Домашевським»¹⁹.

Ми звернулися до цього факту не задля наголосу на особистих контактах С. Балея та Р. Ингардена, а тому, що прагнули акцентувати очевидний інтерес польського естетика до психологічної проблематики, яка згодом вплинула на формування його авторського понятійного апарату. Оскільки власне естетичні ідеї Р. Ингардена — «чуттєвого споглядання», «попередньої емоції», «естетичного переживання» — значною мірою живляться досвідом саме психологічної науки, що дає підстави інтерпретувати їх як наслідок естетико-психологічного зв'язку.

Теоретико-методологічний потенціал наукового доробку С. Балея закладає підвалини для розвідок і на теренах інших проблем, шляхи дослідження яких у межах цієї статті ми тільки накреслимо. Це, зокрема, стосується поняття гедонізму, що порушується вченим у праці «Поняття етичного добра і зла і сучасній філософії»: «Проблем гедонізму оден з найбільше і найосновніше обговорених в новочасній літературі етичній»²⁰. С. Балея здійснює досить розгорнутий аналіз гедонізму саме у площині етичної науки, а отже вельми показовим стає наступний висновок вченого: «Передусім майже усі теоретики моралі з великою згідністю оправ(а)днують сю дуже популярну форму гедонізму, яку називають гедонізмом психологічним»²¹. Аргументи, що їх наводить дослідник, зайвий раз свідчать про потужність потенціалу міжнаукового зв'язку, який реалізується і в спадщині С. Балея і стимулює до міркувань сучасних науковців. Зокрема, напрям осмислення вченим проблеми гедонізму на перетині етико-психологічного підходу може бути кооптований і у площину естетики та конкретизований на прикладі персоналії та специфіки творчості О. Вайлда, що ми плануємо здійснити у подальшому.

Відпрацювання деяких аспектів наукового доробку С. Балея свідчить про потужні теоретико-методологічні можливості, котрі відкриваються у процесі проведеного аналізу його основних концепцій. Вони не лише доводять важливість активізації міжнаукового зв'язку в сучасній гуманістиці, а й переконують у необхідності переосмислення спадщини провідних європейських вчених, потенціал якої є невичерпним.

¹ Верников М. М. Життя і наукова діяльність академіка Степана Балея // С. Балея. Збір. праць : У 5 т. і 2 кн. ; [під. ред. М. М. Верникова]. — Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. — Т. 1. — С. 19–79.

² Там само. — С. 22.

³ Там само. — С. 29.

⁴ Верников М., Кутик В. Примітки // С. Балея. Збір. праць : У 5 т. і 2 кн. ; [під. ред. М. М. Верникова]. — Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. — Т. 1. — С. 442–443.

⁵ Балея С. «Новий ідеалізм Айкена»... // С. Балея. Збір. праць : У 5 т. і 2 кн. ; [під. ред. М. М. Верникова]. — Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. — Т. 1. — С. 130.

⁶ Там само.

⁷ Балея С. «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії»... — Там само. — С. 139.

⁸ Балея С. «Новий ідеалізм Айкена»... — С. 131–132.

⁹ Там само. — С. 133.

¹⁰ Там само. — С. 132.

¹¹ Там само. — С. 133.

¹² Там само.

¹³ Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — С. 17.

¹⁴ Верников М. М. Життя і наукова діяльність академіка Степана Балея // С. Балея. Збір. праць : У 5 т. і 2 кн. ; [під. ред. М. М. Верникова]. — Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. — Т. 1. — С. 74.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — С. 16.

¹⁸ Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962. — С. 123.

¹⁹ Верников М. М. Життя і наукова діяльність академіка Степана Балея // С. Балея. Збір. праць : У 5 т. і 2 кн. ; [під. ред. М. М. Верникова]. — Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. — Т. 1. — С. 25.

²⁰ Балея С. «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії»... — Там само. — С. 142.

²¹ Там само.

ЛЕВІАФАН РОСІЇ

Стаття присвячена аналізу фільму А. Звягінцева «Левіафан» в контексті сучасної соціокультурної ситуації Росії.

Ключові слова: фільм А. Звягінцева «Левіафан», держава, церква, аномія.

Статья посвящена анализу фильма А. Звягинцева «Левиафан» в контексте современной социокультурной ситуации России.

Ключевые слова: фильм А. Звягинцева «Левиафан», государство, церковь, аномия.

The article is devoted to the analysis of O. Zviagintsev's film «Leviathan» in the context of the modern sociocultural situation in Russia.

Keywords: O. Zviagintsev's film «Leviathan»; a state; a church; anomia.

Андрій Звягінцев — один із найяскравіших режисерів сучасної Росії, відомий за такими фільмами, як: Повернення («Возвращение», 2003), Вигнання («Изгнание», 2007), «Єлена» («Елена», 2011) та ін. Його творчість спонукає не лише співчувати героям, а й замислюватися над проблемами сьогодення, розширювати уявлення про життя, визначати моральнісні пріоритети, духовні ідеали.

2014 року на світовому екрані з'являється одна із найяскравіших російських стрічок останніх років «Левіафан» («Левиафан») А. Звягінцева.

Левіафан — морське чудовисько з яким бореться біблейський персонаж Йов. Левіафан згадується у Старому Заповіті кілька разів, зокрема: «Того дня Господь карає своїм мечем, твердим, великим і потужним, левіатана, змія прудкого, і левіатана, змія звивкого, і потвору, що у морі, заб'є» (Іс. 27:1).

У фільмі цей образ постає як метафора бездушної державної влади, яка знищує людину, її особистість і саму людську природу. Вперше цю алегорію використав Томас Гоббс у трактаті «Левіафан, або Матерія, форма і влада держави церковної і громадянської» (1651).

Сюжет картини досить простий. Головний герой, автослюсар Микола Сергєєв (акт. О. Се-ребряков) живе зі своєю дружиною і сином від першого шлюбу в маленькому містечку на березі Баренцева моря. Все наче, як у людей, непоганих

будинок на тлі місцевих фіордів, куди подекуди запливають кити (праобраз левіафана), красуня-дружина, яка працює на місцевому рибокомбінаті, норавливий син-підліток, якому батько інколи дає стусанів, невеличка компанія, з якою і без якої можна випити. Та ось у налагоджене життя вривається несподівана біда. Мер містечка, такий собі Шевелят, людина аморальна, розбещена владою, прагне забрати у Сергєєва його дім, землю й автомайстерню за суто символічну ціну, за яку неможливо придбати квартиру в місті. Звичайно, герой ходить по судах, підіймає друзів, збирає компромат на мера, проте все марно. Мер, прокурор і начальник поліції виступають єдиним фронтом, до якого, до речі, долучається місцевий архієрей, так би мовити «духовний» заступник злочинного «беспредела», який наставляє мера «показати силу». І мер її показує, спочатку вбивають дружину Сергєєва, потім за сфабрикованими звинуваченнями заарештовують його самого, присуджуючи 15 років позбавлення волі, сина віддають у чужу родину, особисте майно конфіскують. А на його землі зводять церкву, в якій править службу той самий архієрей і на якій присутній той самий мер.

Як тут не згадати відомий вірш Ю. Лермонтова:

«Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,

И ты, им преданный народ.
Быть может, за стеной Кавказа
Укроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей».

У цьому вірші поет чітко означає символи Росії — її «паши» (в іншому варіанті — «цари»), «мундиры голубые», що їх носили стражі правопорядку, а також «преданный народ», який навіть і не здогадувався, що можна жити по-іншому. Показово, що Лермонтов не включає в цю символіку духовенство чи Церкву. Ось тут впливає суперечливість російської натури, про яку писав М. Бердяєв: «пошуки Бога і войовниче безбожжя». Так, пошуки Бога, які були притаманні російській інтелігенції і войовниче безбожжя, притаманне, знов таки ж інтелігенції, як це показав Ф. Достоевський у «Бісах», і насамперед простому людові, який сприймає церкву скоріше як архітектурне явище, ніж форпост духовності.

Та, повертаючись до фільму А. Звягінцева, можна засвідчити, що ані гірські хребти Кавказу, ні Уралу не можуть врятувати людину від левіафана. Режисер недарма обрав місцем для зйомок берег Баренцева моря — не лише за первозданну красу природи; за його словами: «немовби ми застали Всесвіт у дні перетворення, коли в морській стихії безроздільно царював левіафан». Вочевидь, автори фільму прагнули показати владу левіафана будь-де, у найвіддаленіших куточках безкрайньої Росії.

За свідченням самого А. Звягінцева, йому розказали правдиву історію американського зварника, такого собі Марвіна Химейера, у якого місцевий цементний завод намагався відібрати дім, після чого він зруйнував бульдозером будівлю заводу, а потім вкоротив собі віку. Спочатку режисер хотів зняти за цим сюжетом фільм у США, але, прочитавши новелу Генріха фон Клейста «Михаель Кольхаас» із схожим сюжетом, зрозумів, що має справу з вічним мотивом, а місце дії варто перенести у сучасну Росію. Справді, здається, що ця історія могла відбутися будь-де. Проте це не зовсім так. Якщо такий випадок має місце у розвиненій країні, він сприймається, як виняток, такий собі соціальний форс-мажор, про який сповіщають у ЗМІ, відображають у художніх творах. Та якщо така надзвичайна ситуація стається на теренах більшої частини колишнього СРСР, вона вписується в цілу низку аналогічних подій, на які вже мало хто звертає належну увагу.

Чому так сталося? Можливо, почасти тому, що держава і Церква помінялися місцями. Зо-

крема царство кесаря почало перебирати на себе функції царства Духа, а саме боротьби з внутрішнім джерелом зла, моральними вадами людей і суспільства. Ще 1926 року М. Бердяєв у статті «Кошмар злого добра» зазначав, що держава повинна і може обмежувати зло у світі, припиняти прояви відомого роду злої волі, але держава за своєю природою зовсім безсила перемагати зло, і такого роду завдання немає. Держава не є носієм абсолютного духу і абсолютного добра, вона відносна за своєю природою. Боротися з внутрішніми витоками зла і перемагати його може лише Церква, і лише Церква має на це покликання. Одним з найважливіших здобутків християнства, вважав філософ, було обмеження абсолютності держави, протиставлення безмежної природи людського духу абсолютним зазіханням земної держави, земного царства. «Душа людська варта більшого, ніж всі царства світу. В Євангелії сам Христос встановлює принципову відмінність Царства Божого і царства кесаря і встановлює царству кесаря підвладну і обмежену сферу»¹. Примусова організація добра в світі через державу за будь-яку ціну — в цьому полягає «абсолютний кошмар комунізму». Всі реакційні і революційні інквізитори, продовжує свою думку Бердяєв, починаючи з Торквемади і до Роб'єспера та Дзержинського, вважали себе носіями абсолютного добра, а часто і любові. Примушення і насильство можуть лише обмежувати проявлення зла, проте не можуть боротися з ним.

Свого часу видатний філософ В. Соловйов зазначав, що завдання держави полягає не в тому, щоб зробити земне життя раєм, а в тому, щоб не дозволити йому стати пеклом. Проте і сучасна церква перебирає на себе невластиві їй функції, йдеться про її політизованість, коли замість того, щоб стримувати абсолютну владу, церковна верхівка всіляко заграє з нею і підтримує у непристойних вчинках. Сьогодні дедалі частіше йдеться про так зване російське «політичне православ'я», зрощення політики держави і релігії. Головні імперативи політичного православ'я зводяться до: необхідності *укріплення впливу Православ'я на поточне суспільне життя і політику*, тобто виступ Православ'я як суб'єкта внутрішньополітичного процесу, що означає «боротьбу політичного Православ'я за владу» а також *здійснення православної Політики як політики державної*, тобто здійснення Православною політикою певних політичних завдань².

Один з найбільш активних російських публіцистів націоналістичного толку Є. Холмагоров

зазначає: «Політичне православ'я орієнтовано на підтримку національної державності, та особливо російської державності, оскільки така підтримка безумовно передбачається доктринальними віроповчальними засадами Православ'я». «На його думку, — пише Т. Орлова, — мета політичного православ'я — “симфонія”, тобто узгодження стратегічних цілей і найважливіших цінностей між державою, як політичним інструментом національного саморозвитку, і Церквою, “ковчегом порятунку” для кожної окремої людини і вмістилищем божественного Одкровення народам». Остання фраза означає можливість експансії щодо інших народів, незважаючи на їхнє ставлення до «“вищої місії”»³.

Та земне і небесне не можуть змішуватися, якщо це стається, настає апокаліпсис, кінець світу і якщо не матеріального, то духовного точно.

Останнім часом у творчості А. Звягінцева чимдалі більше визначаються критичні мотиви. Проста людина, яка сам на сам залишається в світі несправедливості і байдужості, якій ніде шукати правди і захисту, ані у владних інституціях, ані в церкві. І якщо у фільмах «Вигнання», «Єлена» церква з'являється опосередковано, на другому плані, то в «Левіафані» вона відіграє в сюжеті помітну роль.

У цьому аспекті звернемося до фільму «Єлена». Головна героїня, вже немолода колишня медсестра Єлена (акт. Н. Маркіна), виходить заміж за свого підопічного — забезпеченого пристарілого підприємця Володимира. Від першого шлюбу в Єлени є син, ледар і п'яниця, який живе з дружиною і двома синами в маленькій однокімнатній квартирі у Підмосков'ї. Не бачачи іншого засобу вирішення проблем своїх рідних, Єлена вбиває свого чоловіка, краде його гроші, знищує заповіт і переселяє в його квартиру свою рідну сім'ю.

Події розвиваються напрочуд буденно, ніякого трагізму, емоційних сплесків. Виявляється, що вбити людину, з якою ти прожила багато років, так само легко, як пообідати чи сходити в магазин. І від цієї простоти і буденності стає моторошно. Вражає сцена в церкві, куди Єлена приходить помолитися перед задуманим злочином. Вона стоїть перед образом Божої Матері, звичним жестом ставить свічку, молиться і йде виконувати свій грішний замисел. Лише зображення Страшного суду, що знаходиться за спиною жінки і віддзеркалюється в іконі Божої Матері, засвідчує беззаконня перед духовним світом, стирання межі між добром і злом, яке, на жаль, так притаманне нашому часу.

У фільмі «Левіафан» режисер йде далі. Місцевий протоієрей наставляє мера: «Ми одну справу робимо. Ти на своєму фронті, я на своєму... Всяка влада від Бога. Де влада — там сила. Якщо та влада на своїй ділянці відповідальності, вирішуй свої місцеві питання сам, своєю силою. А то ворог подумає, що ти слабкий...».

Вбитий горем, сп'янілий Микола зустрічає в магазині місцевого священика отця Василя і кидає йому виклик. «Ну, що, — запитує Микола, — де твій Бог, милосердний? <...> Якщо я стану у храмі поклонитися — може дружина моя воскресне?» На що отець Василій відповідає: «Не знаю, шляхи Господні незнані», — і цитує уривок з Книги Йова, натякаючи про марність боротьби з левіафаном: «Чи левіатана потягнеш гачком і йому язика стягнеш шнуром? Чи очеретину вкладеш йому в ніздря, чи терниною щокую йому продірявиш? Чи він буде багато благодати тебе, чи буде тобі говорити лагідне? Чи складе він умову з тобою, і ти візьмеш його за раба собі вічного?» (Йов. 40:25-28), — побіжно порівнюючи Сергєєва з біблійним Йовом.

Звичайно, Миколі далеко до праведника Йова, якого Бог випробовував на стійкість віри. Буйного норову, з крутим слівцем, до церкви не ходить, зловживає алкоголем. Здається, ця людина здатна на будь-який вчинок. Спочатку А. Звягінцев хотів посадити свого героя на трактор і зруйнувати мерію, проте фільм отримав інший фінал — жорсткий і безвихідний, проте правдоподібний.

Фільм закінчується службою у новозведеному храмі на місці колишньої будівлі Сергєєва, де архієрей виголошує лицемірну промову: «...Не в силі Бог, а в правді. Не силою, а любов'ю, не хитрістю, премудрістю божою, не злобою і ненавистю, а відвагою звершувалися численні перемоги над ворогами віри та вітчизни. Але головне, щоб ми ніколи не зраджували православ'ю і казали правду. Правда — це надбання боже... Як можна, руйнуючи засади моральності, говорити про те, що люди сповідають свободу?.. Познай істину, і вона зробить вас вільними...». В цей час мер, вказуючи на ікону Ісуса Христа, шепоче синові: «Це наш Господь, він все бачить».

Картина отримала високу оцінку за кордоном. На 67-му Канському кінофестивалі їй було присуджено приз за найкращий сценарій. У січні 2015 року «Левіафан» став першим в історії російським фільмом, відзначеним американською премією «Золотий глобус» у категорії «Кращий фільм іноземною мовою». Фільм також увійшов у число номінантів на премію «Оскар» у катего-

рії «Кращий фільм іноземною мовою», а також на премію ВАФТА в категорії «Кращий фільм англійською мовою».

Проте «Левіафан» розколов саму Росію, повторюючи історію «Курочки Ряби» («Курочка Ряба», 1994) Андрона Михалкова-Кончаловського. Багато хто звинувачував режисера у ненависті до країни, її народу, наклепі на православну церкву і т. ін. Були й такі, що побачили у «Левіафані» антологію російського життя, точний портрет сучасної Росії. Зокрема, за картину вступився відомий російський релігійний і суспільний діяч, письменник, богослов і філософ Андрій Кураєв. Він наголошував, що фільм має не антиправославну або антицерковну спрямованість, а засуджує саме втручання церкви у справи держави. Тріумф фільму на міжнародних фестивалях — це не антиросійська акція, оскільки протистояння левіафана і простої людини є проблемою універсальною. Однак те, що Росія такій гіркий фільм створила і представила на фестивалі, — наголошував А. Кураєв, — свідчить, що іще існують можливості вільної самокритики у суспільстві⁴.

Коли ж стався цей збій, за висловом А. Михалкова-Кончаловського, в «етичному коді» країни?

Сьогодні соціологи і психологи дедалі частіше говорять про аномію (букв. беззаконня, безформність) Росії. Це тяжка хвороба суспільства, яка супроводжується руйнацією системи цінностей, що зумовлено кризою суспільства, суперечністю між проголошеними цілями і неможливістю їх реалізації для більшості. Аномія виявляється у відчуженні людини від суспільства, апатії, розчаруванні в житті, алкоголізмі, наркоманії, злочинності, коли значна частина його членів свідомо порушує норми етики і права. По суті, аномія — це подвійне життя як норма. «Аномія, — зазначає американський соціолог Р. Хілберт, — це тенденція до соціальної смерті; у своїх крайніх формах вона означає смерть суспільства»⁵. Моторошний діагноз. Та його не можна не помічати чи замовчувати.

У радянські часи про аномію не згадували, хоча її паростки буйно сходили на терені держави «где не ведают горя, где сможем и мы отдохнуть». У Росії про аномію, як небезпечну соціально-психологічну хворобу заговорили в 90-ті роки минулого століття.

Звичайно, з аномією можна і треба боротися, зокрема і засобами мистецтва. Наприклад, соціолог О. Плетньов для подолання аномії в російському суспільстві рекомендує створювати фільми й серіали, у яких позитивні герої керуються у

своїх діях моральними переконаннями. Ще одним заходом подолання аномії він називає необхідність зниження впливу на суспільство кримінальної субкультури⁶.

Вочевидь, фільми А. Звягінцева контрастують із навалюю субкультури, яка дедалі більше поглинає російське і не лише російське суспільство. Численні серіали розчулено оповідають сльозливі історії бідних Попелюшок і «героїчні подвиги» російських Рембо та «міцних горішків», котрі рятують країну від підступного ворога, який не спить. Проте все це не має ніякого відношення до реального життя. В цих фільмах є люди, але немає людських образів, тобто духовного наповнення.

Мистецтво не повинне уподібнюватися солідному льодянику. Суспільство має знати про свої вади, і хтось повинен на них указувати. Наприклад, фільми італійських неореалістів були далекі від романтичної ейфорії. Герої страждали, плакали, сумнівалися, ішли з життя. Та попри все це, такі стрічки, як: «Рим — відкрите місто» («Рим — открытый город»), «Викрадачі велосипедів» («Похитители велосипедов»), «Найкрасивіша» («Самая красивая»), «Рим — 11 годин» («Рим — 11 часов»), «Дорога» («Дорога»), «Ночі Кабірії» («Ночи Кабирии») тощо, увійшли в історію культури як найлюдяніші кінотвори.

Головне, щоб у центрі уваги митців завжди перебувала «жива» людина, з її проблемами, сподіваннями і, головне, вірою у правду і справедливість, навіть коли здається, що все скінчено і дальшого шляху немає. Свого часу М. Бердяєв писав, що на зміну ветхій родовій етиці, яка заснована на ідеалізації старовинних інстинктів помсти, ревності, власності, *рабської покірності перед силою влади*, повинна прийти нова етика — етика людяності, етика персоналізму, яка будується «на ставленні до людини, до особистості як найвищої цінності, до неповторно-індивідуального, а не безособистісно-загального. <...> Людяність завжди пов'язана з духовністю»⁶.

Хочеться сподіватися, що людство все-таки переможе свого левіафана і Царство Духа, свободи і творчості запанує над царством кесаря.

¹ Бердяєв Н. Кошмар злого добра // Путь. — 1926. — № 4. — С. 82.

² Див.: Інтернет-ресурс: «Византийский портал "Катехон"»_Е. Холмагоров_ Политическ... http://www.katehon.ru/html/top/politologia/idea/polit_pravoslavie.htm

³ Орлова Т. Пострадянський простір: зіткнення цивілізацій // День. — 2015. — № 143. — С. 5.

⁴ Див.: Інтернет-ресурс: rarepaper.ru/leviafan — zlo/

⁵ Інтернет-ресурс: Аномія російського общества: чотири раскола <http://scorher.ru/art/society/Culture & stability/Culture& stability2.php>

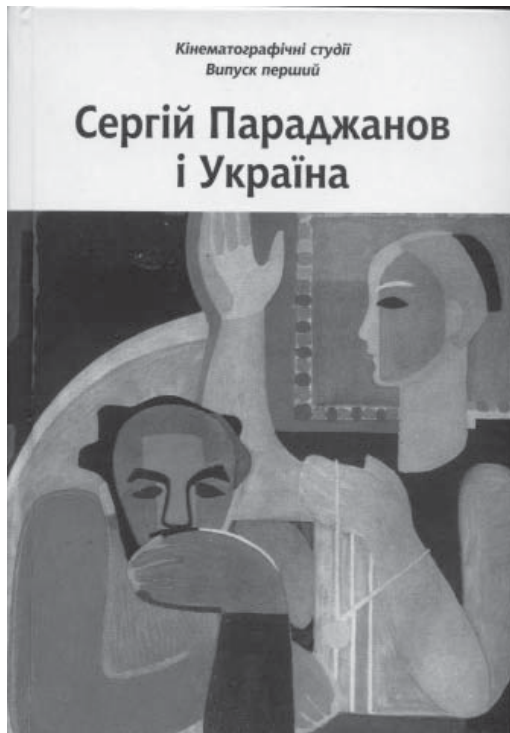
⁶ Плетнев А. В. Динамика выхода современного российского общества из состояния аномии: автореф.

дис. на соискание уч. степени канд. социол. наук / А. В. Плетнев ; Санкт-Петербург. Гос. ун.-т. — СПб., 2012. — С. 22.

⁷ Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Николай Бердяев. «О назначении человека» : Сочинения. — М. : Республика, 1993. — С. 320.

БІБЛІОГРАФІЯ





Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Упорядник і редактор Л. І. Брюховецька. — К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. — 288 с.

Дев'яносторічний ювілей Сергія Параджанова надихнув кілька присвячених його життю і творчості видань. Кожне з цих видань розглядає різні аспекти мистецького явища, яке Михайло Ілленко назвав «проектом Параджанов», маючи на увазі його унікальні індивідуальні, суспільні й художні характеристики. Упорядкована Ларисою Брюховецькою збірка статей і документів «Сергій Параджанов і Україна» охоплює складний, подекуди гостро драматичний, почасти рафіновано науковий, іноді суто житейський дискурс української параджаніани. На відміну від розглянутої раніше збірки «Екранний світ Параджанова», скомпонованої з опублікованих у різні десятиліття статей вітчизняних і зарубіжних дослідників, студії, видані під егідою Києво-Могилянської академії, містять чимало нових або вперше оприлюднених текстів, умовно поділених на три блоки. Перший — під назвою «Дослідження» — цікавий присутністю як зрілих і добре знаних мистецтвознавців, якими є сама Лариса Брюховецька, Вадим Скуратівський і Сергій Марченко, так і обдарованих молодих авторів, до яких належать Ольга Брюховецька, Роксоляна Свято, Марія Тетерюк та ін.

У другому розділі — «З архівів» — вміщено документи про Параджанова з архівів КДБ із коментарем Марти Дзюби, матеріали з архіву

Тамари Шевченко. Серед останніх — уривки зі щоденників Святослава Іванова, який очолював Держкіно України в 1963–1972 рр. Всі ці свідчення доби допомагають підняти завісу часу над доленосними для українського кіно подіями, подробиці яких для сучасних дослідників справді неоціненні. Окремо слід відзначити величезну інформативну цінність документів КДБ, які зокрема дають вичерпну соціологічну й етнографічну характеристику місць зйомок «Тіней забутих предків», докладну біографічну довідку про Параджанова, фіксують, в чому саме полягав вплив режисера на тогочасні творчі процеси тощо.

Нарешті третій розділ — «Спогади, публікації» — пропонує добірну мемуаристику митців, які співпрацювали з Параджановим, були друзями або просто знайомими. Тут знаходимо спогади подружжя Марти й Івана Дзюби, які чудово доповнюють одне одного, заторкуючи і мистецькі, й побутові сторони життя режисера. Іван Михайлович Дзюба, із притаманним йому вмінням завжди влучати в «яблучко», парою речень висловлює істини, на освоєння яких іншим дослідникам буває замало цілої статті. Ось як він визначає тип мислення Параджанова: «Сергій мислив картинами, картинами і кольорами. Світ сприймав через естетику». Дзюбі ж належить і афористичне твер-

дження про те, що Параджанов, «хотів він бути поза політикою чи не хотів, але фактично був великим чинником і естетичного, і політичного, і духовного протистояння цій системі»

Доцільно докладніше зупинитись на розділі досліджень, до якого увійшли дописи авторів різних генерацій, і ця обставина дає підстави для певних узагальнень. Відкриває розділ есе «Діаманти кольору граната» одного з провідних вітчизняних кінооператорів Богдана Вержбицького, чий підхід до «проєкту Параджанов» поєднує в собі професійний і особистий аспекти — колоритний мікс наукових студій і байопіку. Вержбицький звертається до досвіду своєї роботи над фільмом Наталі Акайомової «Нехай святиться ім'я твоє», щоб накреслити генеалогію української поетичної школи, вибагливе плетиво біографій і особистих стосунків, в яких прозирають зв'язки поколінь, спорідненість мистецьких шукань одного з патріархів української операторської школи Данила Демуцького і Сергія Параджанова.

Параджанов, як і Оскар Вайльд, був відомий умінням перетворити власне життя на суцільний артефакт, спроможний конкурувати із його ж власними творами. Сучасники режисера добре знають, наскільки потужний вплив справляв він на всіх, з ким спілкувався. Зачарування неповторним стилем його особистості знайдемо в кожному з їхніх текстів. Це не заважає об'єктивності авторів, лише активує певний спільний з майстром естетичний код. Код, який для дослідників наступних генерацій виявляється доволі складним. Щоб зламати його, молоді автори вдаються до ретельно дібраного арсеналу наукової методології. Привертає увагу той факт, що в дихотомії істини й методу вони щоразу віддають перевагу останньому. Можливо, тому, що істина видається їм надто строкатою, суперечливою, а метод дає змогу відформатувати її, зробити прийнятною для рецепції нового часу. Молодь — і це цілком природно — взагалі прохолодно ставиться до усталених авторитетів. Досить згадати показовий за своїм бунтівним месиджем фільм «Феномен Фелліні». Хай там яким значущим митцем є Параджанов для України, для молодіжного мистецького середовища його творчість постає частиною далекого минулого, її смисли припали пилом десятиліть. Інша річ, якщо поглянути на неї крізь призму психоаналізу, як це робить Віра Кандинська у розвідці «Коллективне несвідоме у творчості Сергія Параджанова». Попри окремі похибки, авторка робить і цілком слушні зауваги, стверджуючи, наприклад, що «за історією Івана і Марічки на ін-

туїтивному рівні прочитується світ архетипів, що обертаються навколо універсального досвіду життя і заново актуалізуються в кожному поколінні».

Аналізуючи оповідні структури фільму «Саят-Нова», Марія Тетерюк надміру захоплюється порівнянням різних редакцій стрічки, залишаючи на периферії уваги той факт, що ця робота є вищою мірою автобіографічною для Параджанова, життя якого у найважливіших виявах повторює історію ашуга. За визначенням упорядника збірки «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (1916) Валерія Брюсова, «Саят-Нова першим показав і довів своїм прикладом, яка сила чаїться в голосі народного співця, — показав, що цей співець не лише звеселитель на бенкеті, але й учитель, пророк, якими легковажними не видавались би теми його пісень». Тбіліський вірменин, майстер поетичного тайнопису, Параджанов якраз і мислив себе ашугом і пророком ХХ століття. Він зняв фільм про самого себе, про людське око (Юткевича й іже з ним) оперуючи фактами біографії Саят-Нови. До речі, режисерську копію «Кольору граната» зберігав, за його власним твердженням, Сурен Шахбазян. Не зле було б розшукати її.

Згадуючи кадр з жіночими персами й мушлею, яку омиває біла рідина, Тетерюк стверджує, що тут йдеться про порівняння перса з мушлею, а рідина означає молоко. Така інтерпретація можлива, але є й інша. Параджанов ввів у цей кадр не абстрактну мушлю, а наутилус, який в індуїстській міфології символізує золотий перетин, число Phi, назване Платоном «ключем до метафізики космосу», на яку й заміряється в «Кольорі граната» режисер. У цей кадр він вкладав глибоко еротичний смисл, оповідаючи мовою його символів про одвічне взаємне тяжіння жіночого й чоловічого начал, про екстаз творення нового життя, про загадку вічного повернення.

Віртуозний аналітик Ольга Брюховецька також дозволяє методові тяжіти над істиною, пропонуючи прочитання образу мольфара в «Тінях забутих предків» як метафору культу особи. Підґрунтям для такої версії зокрема стають спогади помічника режисера «Тіней» Володимира Луговського про запрошення на роль Юра грузинського актора Спартака Багашвілі. Вірогідність спогадів Луговського виглядає сумнівною, оскільки він стверджує, що Багашвілі до того знявся в єдиному фільмі про революціонера Арсена, за який і був нагороджений Сталінською премією. Це суперечить фільмографії актора. Інша річ, що Параджанов з пієтетом ставився до улюбленого

режисера Сталіна Михайла Чиаурелі, у фільмах якого знімався Багашвілі. Саме доньці Чиаурелі Софіко Параджанов довірив зіграти ключові ролі в «Кольорі граната». Для творчої групи «Тіней», як і для М. Коцюбинського, серцевиною образу мольфара було визначення автора п'ятитомного дослідження «Гуцульщина» Володимира Шухевича, який у розділі про гуцульську демонологію зазначав, що мольфари богують, що можуть за своїм бажанням стратити худобу і людину. Про культ особи тут вочевидь не йдеться.

О. Брюховецька наводить змістовний паралельний аналіз мистецьких засад С. Параджанова і П. Пазоліні, оперує чималою зарубіжною джерельною базою, розширюючи горизонти сприйняття творчості майстра. До сильних сторін представлених в цій збірці молодих авторів слід віднести вміння результативно працювати із архівними матеріалами, вільно орієнтуватися в просторі світової мистецтвознавчої думки ХХ–ХХІ століть.

Та коли життєвий і дослідницький досвід поєднуються, як у Л. Брюховецької чи В. Скуратівського, істина упевнено домінує над методом, даючи можливість досягнути квінтесенцію мистецьких явищ. Лариса Брюховецька дуже точно виокремлює в присвяченій «Київським фрескам» статті «Магія образу: за і проти» мистецьке коло, якому Параджанов багато в чому завдячує своїми художніми відкриттями і досягненнями: закарпатський маляр Федір Манайло, київський графік Георгій Якутович, самотня художниця Марія Примаченко, оператор Юрій Ілленко, композитор Мирослав Скорик. А також

Іван Дзюба, якого Якутович називав «сірим кардиналом» «Тіней забутих предків», віддаючи належне його впливові на світоглядні настанови творчої групи фільму. Для більшості дослідників творчості Параджанова автором «Тіней» є він сам, тоді як саме це мистецьке коло й було колективним автором славетної екранізації.

Одним з найкращих текстів збірки без сумніву є «Проект “Параджанов”» Михайла Ілленка, в якому спогади суміщено з сучасним баченням контексту доби створення «Тіней». Особисті спостереження поєднано з філософськими й естетичними узагальненнями.

Окрасою збірки є й феноменальна за масштабом мислення стаття В. Скуратівського «Геоестетичний циферблат Сергія Параджанова: від Балкан через Карпати до Ардебіля», яка розкриває секрет міжнародного визнання творчості С. Параджанова, потенції його мистецьких впливів на світову кінематографію через інтерпретацію базової для різних культур теми протистояння «Життя-Любові з анти-Життям» у її розмаїтих національних втіленнях.

У контексті сучасної кінознавчої думки кінематографічні студії «Сергій Параджанов і Україна» є важливим етапом вивчення життєвих і екранних містерій Параджанова, його доби, творчості його колег і однодумців. Це видання вже вкотре засвідчує уміння Лариси Брюховецької не лише у власних авторських текстах, а й в уміло зібраних дослідженнях привертати увагу культурної спільноти до найважливіших проблем вітчизняного кіномистецтва.

Людмила НОВІКОВА



Музична культура України і документальний кінематограф (за матеріалами ЦДКФФА імені Г. С. Пшеничного) : довідник ; авт.-упоряд. О. Литвинова ; [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, ЦДКФФА імені Г. С. Пшеничного. — К., 2013. — 492 с.

Представлене видання — анотований довідник, що став результатом опрацювання автором, без перебільшення, колосального обсягу архівних матеріалів, котрі стосуються фактично всіх аспектів екранної фіксації, документування та художньої інтерпретації вітчизняної музичної культури — від вистав та екранізацій до кіножурналів і телевізійних сюжетів. Разом із попередньою працею автора «Музика в кінематографі України: каталог» (К. : Логос, 2009. — 452 с.), присвяченою персоналіям авторів музики для фільмів, створених на вітчизняних студіях, ця праця висвітлює особливий пласт музичної культури України — специфічне поєднання та співіснування музичного і екранного мистецтва.

Слід зазначити: щонайменше два аспекти створюють особливе значення предмета дослідження. Перший — кінематограф і музична культура з перших кроків розвитку кіномистецтва існували в особливих стосунках; з імпровізаційного музичного супроводу перших «німих» кінострічок почався розвиток складних форм взаємодії двох мистецтв. Музика і кінематограф (пізніше — екранне мистецтво) відтоді існують наче подвійне дзеркало, у постійному естетичному відображенні: музика є чи не найвиразнішим художнім засобом у кіномистецтві, кінематограф слідом за

звукореєстрацією дав новий рівень технічних можливостей фіксації музичних творів і вистав, став особливим засобом популяризації музики, формою виходу «в світ» естрадних, народних, аматорських колективів.

Другий аспект — музична культура України є яскравим і самобутнім явищем. Вона внесла в скарбницю світової музики імена, твори і стилістичні мотиви, які розширюють загальний діапазон світового мистецтва.

Також не менш важливим є те, що виникнення і розвиток кіномистецтва припадають на період активного розвитку мистецтв, зокрема визначний і для музичної культури. Починаючи з ХІХ ст. набувають розвитку національні музичні школи, композитори звертаються до фольклорної тематики, займаються професійною обробкою народних пісень, створюють відповідні музично-сценічні твори; в українській музичній культурі продовжується становлення національної опери, розвиток хорового співу та виникнення товариств хорового співу, набуває самобутніх рис українська національна композиторська школа, світове визнання отримує українська національна школа вокального мистецтва.

Ці факти допомагають зрозуміти багатоаспектність і складність предмета представленої праці

та особливі труднощі у зборі, організації, систематизації матеріалу збірника.

Довідник структурно складається з трьох розділів. Перший присвячено художнім екранізаціям музично-драматичних творів, виставам, записам концертних виступів, документальним фільмам і за обсягом є найбільшим. Другий та третій розділи присвячені відповідно кіножурналам та телевізійним сюжетам. Такий розподіл є логічним віддзеркаленням структури матеріалу і дає змогу оптимально згрупувати складний масив даних. Довідковий апарат видання становлять Показчик професійних і самодіяльних колективів, творчих організацій і державних установ та Показчик імен. Крім того, видання містить список умовних скорочень і аббревіатур; до першого розділу, з огляду на обсяг та специфіку матеріалу, додано фільмографію.

Треба окремо торкнутись технічного аспекту. Як відомо, вітчизняний науковий простір, на превеликий жаль, не позначений системністю у фінансово-технічному забезпеченні і — як наслідок — позбавлений традицій налагодженого поточного продукування довідкових матеріалів. Такий підхід лишається ідеальним, наразі відсутнім. За таких умов поява текстів відповідного плану лишається справою фахівців, для яких це,

без перебільшення, є питанням професійної самовіддачі та ентузіазму. Представлений довідник — праця, якою її авторка О. Литвинова продовжує створювати послідовну, ґрунтовну фактологічну картину надзвичайно складного і цікавого сплаву двох мистецтв — музики і кінематографа. Праця О. Литвинової з точки зору фаху галузі, значення і відповідальності — належить до особливого творчого шляху, який можуть долати лише досвідчені знавці справи.

Доречно пригадати часто згадуваний вислів основоположника української композиторської школи Миколи Лисенка, за спогадами його сина Остапа Лисенка: «Моя рідна музична культура — ще не займане ніким поле, якому потрібен свій орач і сівач» (Божко Л. «І знову осягаємо Лисенкову скарбницю...» *Солоспів. Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. № 2 (7), березень-квітень 2012, с. 9). Це фактично універсальна формула патріотичної самовідданості справі, і вона цілком стосується авторки — О. Литвинової, копітка багатолітня праця і професіоналізм якої створили ще один вагомий внесок у справу дослідження вітчизняної музичної культури.

Георгій ЧЕРКОВ



Братерська-Дронь М. Т. «Царство Духа і царство Кесаря» в дзеркалі кіноекрана. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. — 92 с.

«Царство Духа і царство Кесаря в дзеркалі кіноекрана» — це перше українське комплексне дослідження, присвячене релігійній тематиці у соціокультурному просторі кінематографа радянського і пострадянського періоду. Автор монографії, Марина Братерська-Дронь, піднімає досить болюче і важливе питання сьогодення — морального образу людини, її духовного пошуку і пізнання свого шляху. У книзі подано аналіз тих фільмів, в яких герої постійно роблять свій вибір — між добром і злом, совістю і прагненням вижити за будь-яку ціну, мужністю і підлістю... І часто боротьба за право називатися Людиною відбувається всередині самої людини, і від неї залежить, ким вона стане. Саме такі стрічки змушують глядача зупинитися і подумати: «А на якому шляху я? Куди іду? Чи правильно живу?»

Слід відзначити прекрасні ілюстрації, які візуально доповнюють і збагачують матеріал книжки. З чорно-білих кадрів постають образи і ключові моменти кінострічок, що розглянуті у дослідженні. Починаючи від витоків кіно і до сучасного періоду, М. Братерська-Дронь робить детальний аналіз знакових картин на релігійну тематику крізь призму відомої праці М. Бердяєва «Царство Духа і царство Кесаря».

Радянська доба в кінематографі, та й у всьому мистецтві, позначилась відходом від релігії і

повним її запереченням. У монографії розглянуті характерні для того часу картини, в яких висміювалося все, пов'язане з церквою, — «Про попа Панкрата, про тітку Домну і явлену ікону в Коломні» (1918 р.), «Павуки і мухи» (1919 р.), «Чудотворець» (1922 р.) та інші. Хоч як прикро, але відомі метри кіно у своїх фільмах також долучалися до антирелігійної пропаганди (В. Гардін, П. Чардін, Я. Протазанов, Дзига Вертов та ін.). У намаганні повністю замінити релігію державною ідеологією, антирелігійні картини були спрямовані на підірвання віри у нещодавно православного народу, на знищення і знущання зі святинь («Розпечатання мощів Сергія Радонезького» 1922 р.), на висміювання і «викривання» священників, звичаїв, обрядів, таїнств.

У монографії детально розглянуто не лише кіноматеріал, а й важливі події, постанови уряду, які відіграли істотну роль у кінематографічному процесі. Зокрема, згадано про заснування «Союзу безбожників», який лобіює заборону церковної музики, книг тощо. Звернення авторки до такого архівного матеріалу дає можливість більш повно відтворити духовну атмосферу того часу.

Проте і в радянському кінематографі з'являються поодинокі картини, у яких піднімаються питання духовності, людської природи та сенсу

буття. Особливе місце у монографії посідає стаття світового метра кіно Сергія Ейзенштейна та аналіз його знакових для дослідження картин — «Бежин луг» (1937 р.), «Іван Грозний» (1945 р.). В останній стрічці, як зазначає М. Братерська-Дронь, «хоч головний конфлікт картини був заявлений як боротьба Івана зі своїми ворогами <...>, тема духовних цінностей вийшла на передній план. <...> В останній сцені цар постає на верхівці влади, проте душевно спустошений, відчужений від близьких і байдужий до свого народу. Тріумф перетворюється на піррову перемогу». Двозначність «Івана Грозного» була помічена Сталіним, і картину піддали нищівній критиці й заборонили.

З початком «відлиги» на екрани виходить дедалі менше відверто антирелігійних картин. Натомість з'явилася можливість дискусії, в якій вже немає беззаперечного неприйняття і висміювання, де персонажі можуть залишитися кожен при своїй думці («Все залишається людям» Г. Натансона, 1963 р.). Виходять фільми, в яких «цінності релігійної свідомості можуть стати тією путівною зіркою, що веде людину до світу духовних ідеалів», зазначає М. Братерська-Дронь. У першій повнометражній картині А. Тарковського «Іванове дитинство», 1962 р., наскрізними стають релігійні мотиви, які й далі протягнуться червоною ниткою крізь усю творчість режисера. Саме з постаттю Тарковського пов'язують поодинокі дискусії щодо релігійних мотивів у радянському кінематографі. Неоднозначно сприйняли знакову картину «Андрій Рубльов», 1971 р. Автор монографії звернулася до інтерв'ю В. Томачинського з ієромонахом Феодором, який зауважував, що «... режисер створив особливу кіномову, на якій можна говорити про речі високі, проте не духовні». Зазначалося, що актори не можуть відтворити образи Андрія Рубльова чи Феофана Грека, на яких почала благодать Святого Духа. Проте М. Братерська-Дронь логічно відзначила, що актори «не зображали своїх геніальних прототипів, вони вивели на екран їхні художні образи, так би мовити, авторське уявлення про світ мирський і духовний цих людей». У своєму фільмі «Сталкер» А. Тарковський лише ставить глядачеві запитання, на які кожен має відповісти собі сам. Кожна люди-

на обирає свій шлях, головне — не помилитися у виборі.

Авторка книжки також звертається до аналізу однієї з найкращих картин 1970-х років — «Сходження» Лариси Шепітько. Стрічка незвично для свого часу подає тему Великої Вітчизняної війни, де головний ворог — фашистські солдати — відійшов на другий план, а боротьба розгортається в душах самих персонажів — представників радянського народу. Кожен персонаж обирає свій шлях — у когось відбувається Сходження, а у когось — падіння...

В останньому розділі монографії авторка досліджує сучасний кінематограф релігійної спрямованості на пострадянському просторі. Значним проривом стала картина «Острів» П. Лунгіна. М. Братерська-Дронь зауважує, що «фільм залишається одним із нечисленних звернень до проблеми захисту “духовного острова” на тлі тотального розвалу та бездуховності». Після «Острова», виходить низка фільмів релігійної спрямованості — «Піп» В. Хотиненка (2009 р.), «Чудо» О. Прошкіна (2009 р.), «Цар» П. Лунгіна (2011 р.). Сучасні режисери шукають свій «острів» і намагаються у своїх фільмах втілити ті духовні цінності, які надиhaють жити і бути Людиною.

Хотілося б закінчити проникливими рядками авторки монографії: «Мистецтво може розкрити в людині найкращі чесноти, проте не запліднене зерном духовності може принизити і знищити їх. Вибір майбутнього залежить від нас самих. Водночас людина, сам на сам із своїми життєвими проблемами, занадто слабка, щоб вирішити їх без одвічних цінностей — любові, співчуття, милосердя, совісті і насамперед — *віри у Бога*».

Монографія М. Братерської-Дронь є завершеним системним дослідженням і водночас — платформою для подальшого вивчення питань духовності та релігії на кіноекрані. Сьогодні ця праця набуває особливо важливого значення для прийдешнього покоління у зв'язку з втратою моральних орієнтирів та бездуховності у сучасному екранному просторі, та й взагалі у житті. Праця «Царство Духа і царство Кесаря в дзеркалі кіноекрана» може бути корисною усім, хто цікавиться висвітленням питань духовності та релігії у рамках кіномистецтва.

Олександра ШАПОВАЛ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Братерська-Дронь Марина Тарасівна — доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) УАН України, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Валуца Світлана Олексіївна — завідувач відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Вержбицький Богдан Володимирович — доцент кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Дем'яненко Сергій Миколайович — аспірант кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Зілінська Тетяна Миколаївна — науковий співробітник відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Зубченко Ірина Миколаївна — старший науковий співробітник відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Канівець Іван Анатолійович — аспірант кафедри кінознавства 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.

Кравчук Петро Іванович — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-навчальної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Марченко Аліна Миколаївна — старший науковий співробітник відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Марченко Сергій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мелешкіна Ірина Олександрівна — заступник директора з наукової роботи Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Новікова Людмила Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені 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.

Онщенко Олена Ігорівна — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Пашкевич Агнія Едуардівна — аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Пащенко Анастасія Олександрівна — старший науковий співробітник відділу кінознавства Музею театрального, музичного і кіномистецтва України.

Погребняк Галина Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

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.

Черков Георгій Анатолійович — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Шаповал Олександра Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

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., 2015. — Вип. 17. — 156 с.

**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.

Абзаци відступи мають форматуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту.

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 17

*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 14.12.2015 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 18,13.

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.