

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 16

Київ
2015

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN1997–4264

Шістнадцятий випуск «Наукового вісника» досить розмаїтий. Науковці у розділі «Театральне мистецтво» пропонують увазі читачів розвідки саме про наукову доміную в творчості теоретиків та практиків театру від часів Г. Е. Лессінга до 2010 років ХХІ століття. Розлого подано розділ «Екранні мистецтва», в якому йдеться і про історію мистецьких течій та фільмів, і про теоретичні підходи в кіномистецтві, й про документалістику та сучасні комп'ютерні технології у створенні кінострічок. Розділ «Бібліографія» також представляє книжкові новинки про кіномитців. До традиційної рубрики «Культурологія» додалися розділи «Історіографія. Джерелознавство», де знаходимо цікаві документи з історії кіно, та «Мистецька педагогіка». Ці матеріали зацікавлять широке коло читачів.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені К. К. Карого (протокол № 4 від 28.04.2015 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.)*

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, кандидат 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

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Галина Миленька	
Теорія драми Г. Е. Лессінга в контексті естетико-мистецтвознавчого підходу.....	8
Валерій Фіалко	
Часопростір постановок п'єс А. Чехова (український досвід у контексті практики східноєвропейських театрів 70-х–початку 80-х років ХХ століття).....	22
Оксана Палій	
Твори Юліуша Словацького на сцені театру імені Марії Заньковецької: до постановки питання (20-ті рр. ХХ ст.).....	29
Світлана Максименко	
Йосип Стадник: маловідомі сторінки творчої біографії (1941–1942 рр.).....	37
Лілія Бевзюк-Волошина	
Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.).....	47

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусяєнко	
Авангард: естетична радикалізація.....	58
Богдан Вержбицький	
Маловідомі герої «Наполеона» (Слов'янський слід у культурній спадщині Франції).....	67
Ірина Зубавіна	
Кіноархетипіка як ядро екранного наративу.....	75
Оксана Мусяєнко-молодша	
Приз отримує продюсер.....	84
Дар'я Золосва	
Естетика абсурду як елемент кіносвіту Кіри Муратової.....	90

СУЧАСНИЙ МЕДІАКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР.
ПРОБЛЕМИ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Володимир Горпенко	
Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди).....	95

CONTENTS

DRAMATIC ART

Halyna Mylenka	
Lessing's drama theory in context of aesthetics and art study approach.....	8
Valerii Fialko	
Chronotope of A. Chekhov's plays staging (Ukrainian experience in practical context of the east european theatres of the 1970s – beginning of 1980s).....	22
Oksana Paliy	
Yuliysh Slovackyi's dramaturgy on stage of Maria Zankovetska Theatre: before problem statement (1920s).....	29
Svitlana Maksymenko	
Yosyp Stadnyk: unknown pages of creative biography (1941–1942).....	37
Lilia Bevziuk-Voloshyna	
The change in the dominant visual performances in Ukrainian postmodern (postdramatic) theater (2000–2010).....	47

SCREEN ARTS

Oksana Moussienko	
Avantgarde: aesthetics radicalization.....	58
Bohdan Verzhbytskyi	
Little known heroes of «Napoleon» (Slavic trace in cultural heritage of France).....	67
Iryna Zybavina	
Cinemaarchetypic as a core of screen narrative.....	75
Oksana Moussienko-yongest	
Producer take the prize.....	84
Daria Zoloieva	
Aesthetics of absurd as the element of Kira Muratova's cinema world.....	90

MODERN MEDIACULTURE SPACE.
PROBLEMS OF SCREEN ARTS

Volodymyr Horpenko	
The historical dynamics of terminology in modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views).....	95

Сергій Марченко

Погляд на мову кіно в контексті метатеорії мовознавства..... 106

Лариса Наумова

Інтернет та екранні мистецькі видовища 118

Галина Погребняк

Феномен авторства в кіномистецтві: традиції і сучасність 124

Лейт Кадум

Пролегомени до екстремального документального фільму 129

Олександра Шаповал

Конструювання віртуальної реальності в екранному просторі..... 136

КУЛЬТУРОЛОГІЯ**Оніщенко О.**

Сучасне уайльдознавство: потенціал вічного повернення..... 148

Катерина Станіславська

Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович)..... 154

ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**Роман Росляк**

До питання про роль Юрія Тютюнника в становленні редакційного сектору ВУФКУ (матеріали й документи)..... 162

Людмила Новікова

Справа про «контрреволюційну діяльність» актора Миколи Надемського (за матеріалами Державного архіву Одеської області) 171

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА**Олександр Безручко**

Перші київські учні М. П. Верхацького 192

Катерина Юдова-Романова

Ділові ігри як метод інтерактивного навчання в процесі підготовки бакалаврів театрального мистецтва: випуск нової постановки 198

БІБЛІОГРАФІЯ**Андрій Дорошенко**

Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки..... 214

Serhii Marchenko

The view on the cinema language in the linguistics metatheory context 106

Larysa Naumova

Internet and screen artistic performances 118

Halyna Pogrebniak

Phenomenon of authorship in cinema art: traditions and modernity 124

Layth Kadhom

Prolegomena to extreme documentary..... 129

Oleksandra Shapoval

Creation of virtual reality in screen space 136

CULTURE STUDIES**Olena Onishchenko**

Modern Wilde studies: potential of eternal return..... 148

Kateryna Stanislavska

Modern performative practices: depiction or theatricality? (The works of Marina Abramovic)..... 154

HISTORIOGRAPHY. SOURCE STUDIES**Roman Rosliak**

Role of Yuri Tiutiunnyk in establishing of VUFKU editorial sector (materials and documents)..... 162

Liudmila Novikova

Case on «counterrevolutionary activities» of actor Mykola Nademskyi..... 171

ART PEDAGOGICS**Oleksandr Bezruchko**

First Kyiv students of M. P. Verkhatskyi 192

Kateryna Yudova-Romanova

Business games as a method of interactive teaching in process of training of theatre art bachelors: production of new performance 198

BIBLIOGRAPHY**Andrii Doroshenko**

Dovzhenko without makeup: letters, memoirs, archival findings..... 214

Людмила Новікова

Екранний мир Сергея Параджанова.

Сборник статей..... 216

Роман Росляк

Мусієнко Оксана Станіславівна:

матеріали до біографії 219

Liudmyla Novikova

Screen world of Serhii Paradzhanov.

Articles collection 216

Roman Rosliak

Mousienko Oksana Stanislavivna:

materials on biography..... 219

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



ТЕОРІЯ ДРАМИ Г. Е. ЛЕССІНГА В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ПІДХОДУ

У статті розглянуто аналітику теорії драми Г. Е. Лессінга у працях провідних лессінгознавців. Концептуалізовано основні положення просвітника шляхом залучення досліджень естетичного характеру. Актуальність закладених просвітником ідей наголошено зверненням до естетико-мистецтвознавчих розвідок американських учених ХХІ ст.

Ключові слова: Просвітництво, теорія драми, видова специфіка мистецтва, драматична дія, драматичний характер, катарсис, фабула.

В статье рассмотрена аналитика теории драмы Г. Э. Лессинга в трудах ведущих лессинговедов. Концептуализированы основные положения немецкого ученого путем привлечения исследований эстетического характера. Актуальность обоснованных просветителем идей подчеркнута обращением к эстетико-искусствоведческим работам американских ученых ХХІ в.

Ключевые слова: Просвещение, теория драмы, видовая специфика искусства, драматическое действие, драматический характер, катарсис, фабула.

The article considers the analysis of Lessing's drama theory in works of leading Lessing studiers. Author conceptualizes main views of enlightener by bringing aesthetics researches. Relevance of ideas developed by enlightener is pointed by reference to the aesthetic and art study explorations of American scientists of the 21st century.

Keywords: Enlightenment, drama theory, type specifics of art, dramatic action, dramatic character, catharsis, fable.

Просвітництво, що проголосило знання силою, завдяки якій можливе пізнання природи і здобуття істини, зумовило не лише потужний розвиток природничих наук, а й усіх напрямів гуманітарного знання. Зокрема, у галузі теорії драми спостерігаються активне оновлення теоретичної бази драматичного мистецтва, оскільки відображення життя «природної людини» відповідно до нових світоглядних вимог, потребувало і нового осмислення всієї системи художніх засобів драми, її основних стилістичних особливостей, а також відпрацювання нових форм і принципів її аналізу.

Поетика драми стає предметом уваги Ж. Ф. Мармонтеля, Л. С. Мерсьє, Ф. М. Вольтера, Д. Дідро, К. Гольдоні, К. Гоцці та ін. У Німеччині, де теорія театру стає переважною галуззю естетико-теоретичних міркувань¹, система організації драматургічного матеріалу, його структура, творчі прийоми і, власне, закони, за допомогою яких може бути втілена розмаїтість життя, були

відпрацьовані у теоретичних працях Г. Е. Лессінга, Ф. Шіллера і Й. В. Гете. Проте теорія драми Г. Е. Лессінга стала першим повноцінним дослідженням зазначених питань і виявилася вихідною для подальшої їх розробки у розвідках Ф. Шіллера і Й. В. Гете, заклавши фундаментальні основи реалістичної поетики, остаточне формування якої завершиться у другій половині ХІХ ст. Не випадково вивчення теорії драми Г. Е. Лессінга призвело до виникнення великого масиву дослідницької літератури. Певною мірою це пояснюється і тим, що обґрунтування базових аспектів театру і драми у розвідках Г. Е. Лессінга, як і більшості просвітників, відбивало загальний напрям філософсько-естетичних орієнтирів Нового часу. Наразі В. Гриб стверджує, що у «культі театру»² знайшли своє вираження деякі вельми суттєві особливості суспільної й естетичної програми просвітників.

Уособлюючи собою дух Просвітництва, Г. Е. Лессінг розглядав театр як найбільш діє-

ву форму впровадження нових ідей у суспільну свідомість. «Вісімнадцяте століття», констатує Ю. Віппер, було в цілому «знаменною віхою у неухильному русі людства до усвідомлення свого суспільного життя»³. На цей аспект розмислів німецького просвітника посилаються всі дослідники, а відтак зупинимося на працях тих авторів, котрі акцентують на ньому особливу увагу. Зокрема, В. Гриб відзначав, що для Лессінга театр більш, ніж будь-який інший вид мистецтва, був наочним прикладом гармонії «природного» і «суспільного» стану, дійсності та ідеалу, чуттєвого різноманіття й суворой єдності»⁴. В. Асмус взагалі вважає, що у працях Лессінга з питань естетики драми, поезії і театру на перший план висувається суспільна і «повчальна»⁵ функція мистецтва. Російський філософ акцентує увагу на значенні, що його надавав Лессінг театрові як морально-повчальній інституції, наголошуючи, що у міркуваннях просвітника простежується думка про мистецтво театру як «діяльність доцільну», де сама «доцільність» є функцією повчальності⁶.

Лессінгове розуміння дії морального впливу театру виокремлює в аналізі теорії драми й О. Анікст. Російський теоретик зауважує, що Г. Е. Лессінг, наполягаючи на завданні морального виховання засобами театру, застерігав драматургів від прямого повчання⁷, вважаючи, що «це завдання вона виконує вже тим, що відкриває <...> глядачеві справжню картину життя»⁸. Г. Е. Лессінг, як відзначає О. Анікст, наголошував, що специфіка драми полягає у тому, що вона здатна торкатися серця реципієнта через точне і живе зображення звичаїв та характерів⁹, а повчання у ній не повинне витікати з фабули. У цьому аспекті О. Анікст вбачає суттєву відмінність просвітницького реалізму від просвітницького класицизму, представники якого головним у драмі вважали ствердження певної ідеї або тези, ілюструючи це критичним аналізом Г. Е. Лессінга драматургічних творів Ж. М. Вольтера. За твердженням німецького просвітника, підтверджує О. Анікст, драма має апелювати не лише до розуму, але і до почуттів людини, а її емоційний вплив призводити до правильних інтелектуальних рішень¹⁰.

На критичне ставлення Г. Е. Лессінга до спрощеного уявлення про виховну мету трагедії як деякої абстрактної моралі або тенденції, що не витікає зі змісту, а додається чисто механічно¹¹, звертає увагу і В. Гриб. Виховне значення трагедії, за Лессінгом, на думку російського ученого, відрізняється від решти способів морального ви-

ховання, які відомі мистецтву, адже воно не потребує спеціальних роз'яснень, а полягає у безпосередньому емоційному впливі на глядача. Підсумовуючи цей аспект розмислів просвітника, В. Гриб констатує, що моральний вплив трагедії, згідно з Лессінгом, пов'язаний із її здатністю виховувати у людини бажану ідеальну душевну рівновагу і водночас зберігати багатство і силу пристрастей та інтересів героїв¹². Отже, констатує російський дослідник, погляди Г. Е. Лессінга на дидактичний потенціал драми і театру йдуть далі його часу і перебувають у безпосередньому зв'язку з вченням про драматичний характер¹³ і трагедію¹⁴.

З іншого ракурсу спостерігає за розвитком думки Г. Е. Лессінга щодо морального впливу театру А. Гулига¹⁵, звертаючись до аналізу розмислів просвітника з цього приводу у контексті акторського мистецтва. Виходячи з положення Аристотеля, що законом театру (як і мистецтва взагалі) є єдність загального й одиничного, Г. Е. Лессінг, відзначає російський філософ, «методологічно визначив» і правила для акторів, акцентуючи увагу на необхідності дотримання виконавцем міри у співвідношенні зовнішньої форми і внутрішнього почуття. Хоча «сценою рухаються живі люди», узагальнює думку просвітника А. Гулига, це не означає, що «на сцені саме життя», і актор завжди має пам'ятати, що у мистецтві «правдивість» не повинна доходити «максимальної ілюзії». У такий спосіб російський учений доводить, що акторське мистецтво, за Лессінгом, як мистецтво морального впливу досягає своєї мети у поєднанні загального і індивідуального, тобто існує у єдності сценічної форми і індивідуального переживання «актора в образі»¹⁶. Слід відзначити, що, як і більшість дослідників, у своїх висновках А. Гулига спирався на сформульовану Г. Е. Лессінгом програму («театр — школа моральності»), але виявився майже єдиним, хто застосував її не до аналізу теорії драми, а до теорії акторського мистецтва німецького просвітника.

Разом із тим, теорія драми Г. Е. Лессінга далеко не обмежується обґрунтуванням лише моральної функції театрального мистецтва. Так, Р. Ингарден відзначає, що теоретичні міркування просвітника зумовлювалися аксіологічними пріоритетами XVIII ст., серед яких зазначає «моду» на «описовий живопис» у літературі, панування епосу і класичної драми, респектів псевдокласичної драми та ін. Вказуючи при цьому на історичну обумовленість деяких умовиводів просвітника, польський теоретик, однак, вважає, що для розвитку наукової думки, вони й у XX ст. не втратили

своєї актуальності. Зокрема, у дослідженні Р. Ингардена йдеться про продуктивність поставлених Г. Е. Лессінгом питань щодо загальної структури поетичного твору; пошуків у ньому тих «рис, завдяки котрим він стає засобом, що викликає у реципієнта естетичні переживання і призводить до виявлення специфічних естетичних цінностей твору»; чіткого протиставлення драматургії іншим літературним творам і розгляду його властивостей в аспекті «категорії прекрасного і потворного, а не істини, наприклад, і брехні»¹⁷. Таким чином, наголошує польський естетик, Г. Е. Лессінг розглядав твір мистецтва у двосторонньому аспекті: під кутом зору структурних моментів, що відкривають певні можливості для творів того чи іншого виду мистецтва, і під кутом зору естетично цінних моментів і тих моментів, від яких перші залежать¹⁸.

Висновки Р. Ингардена суттєво поглиблюють вивчення Лессінгової теорії драми, кооптуючи її не лише у мистецтвознавчу, а й в естетичну площину. Питання специфіки драматургії розглядалися Г. Е. Лессінгом вже у його ранніх теоретичних розвідках, але найбільш зріле і глибоке осмислення вони отримали у «Гамбурзькій драматургії», яку В. Асмус вважає «найкрупнішим естетичним твором Лессінга», що «міг бути написаний лише естетиком-драматургом»¹⁹.

Виокремлюючи характерологічні особливості драматургії (структура, композиція, побудова образної системи, сутність і функції драми та ін.), Г. Е. Лессінг розробляє проект реалістичної теорії драми. Втім, у пошуках алгоритму емоційного впливу драми, здатного породжувати у реципієнта естетичні переживання і в такий спосіб виявляти «специфічну естетичну цінність» твору, що у свою чергу сприятиме пізнанню дійсності й істини, німецький дослідник вирішує низку проблем естетичного характеру (осмислення понять «катарсис», «трагічне», «комічне», «прекрасне», «потворне», співвідношення одиничного і загального, індивідуального і типового у мистецтві та ін.).

У розробці «корінних питань естетики театру і драми», стверджує, наприклад, Г. Фрідлендер, Г. Е. Лессінг випередив англійських і французьких теоретиків, і, якщо до виникнення «Лаокоону» і «Гамбурзької драматургії» німецька література «посідала лише другорядне місце, то з цього часу — починає справляти на них зворотний вплив»²⁰.

Наразі потрібно звернутися до теоретичних висновків Г. Е. Лессінга щодо драматичної дії,

завдяки якій, як стверджував сам просвітник, драма є найбільш дієвою формою поетичної творчості у справі формування світогляду, як окремої людини, так і суспільства в цілому. Г. Фрідлендер, задекларувавши, що теорія драми Лессінга охоплює основні принципи побудови драматургічного твору, виокремлює у розмислах просвітника питання його специфіки, передусім концентруючись на Лессінговому тлумаченні драматичної дії. Російський учений відзначає, що, за висновками просвітника, дія у драмі не може <...> мати довільного характеру, вона повинна розвиватися природно і разом із тим доцільно. Підкреслюючи специфіку драматичної дії, зауважує Г. Фрідлендер, Г. Е. Лессінг акцентував, що різниця між епічним і драматургічним твором полягає у здатності драматурга «переміщатися на місце кожної дійової особи» і показувати глядачу розвиток пристрасті, а не «описувати» її, як це передбачає творчість «розповідача»²¹. Паралельно з цим, наголошує російський теоретик, Г. Е. Лессінг наполягав на тому, що драматург «повинен творити доцільно»²², тобто в такий спосіб, щоб дія, зберігаючи у своїй течії природність і невимушеність, водночас була б насичена думкою, вела б глядача до глибоких узагальнюючих висновків і у цьому сенсі була б для нього «повчальною», виховувала й укріплювала його душевні сили²³.

«Боротьбу» Г. Е. Лессінга проти «описової поезії» відзначав і Ф. Мерінг. Німецький літературознавець вбачав надзвичайну заслугу просвітника у тому «рішучому ударі», що його він «завдав мертвенно-описовій поезії»²⁴, котра стала основним форматом драматургічної творчості першої половини XVIII ст., проголошуючи вже у «Лаокооні», що сутністю поетичної творчості є дія. Оцінюючи теоретичний доробок Г. Е. Лессінга із «соціальної позиції»²⁵, автор «Легенди про Лессінга» пов'язує боротьбу просвітника за відображення правди життя у поезії з боротьбою як проти стилю описовості, так і холодного, нежиттєвого класицизму, що був породжений аристократичним суспільством попередньої доби²⁶.

У межах теоретичного осмислення Г. Е. Лессінгом видової специфіки мистецтва виокремлює його погляди на теорію драми В. Кеменов. Російський історик мистецтва відзначає, що просвітник відносив драму до галузі поезії, але, на відміну від інших її видів, наприклад, епосу, особливістю драми визначав те, що вона зображує дію безпосередньо, не через оповідь, а таким чином, що дія здійснюється у теперішньому часі перед очима глядачів. В. Кеменов при цьому додавав, що

у театрі звучання «людського голосу» і пластики «людського тіла» може доповнювати і музика, але, впливаючи на глядача своїми засобами, кожен з видів мистецтва, що бере участь у створенні вистави, доповнюють один одного, не відмінюючи їх специфічні засоби»²⁷. Незважаючи на те, що російський теоретик не розрізняє поняття драми як поетичної творчості і драми як сценічної дії, загальний напрям його висновків щодо поглядів просвітника на драму — як дію, так само заслуговує на увагу.

О. Анікст, звертаючись до розмислів Г. Е. Лессінга щодо принципу зображення життя у драмі, яке б розкривало перед глядачем причини і наслідки і показувало закономірності певних явищ, констатує, що у цьому виражений реалістичний принцип сюжетотворення просвітника. Найсуттєвіше правило теорії драми Г. Е. Лессінга, наголошує О. Анікст, полягає у тому, що драматична дія має будуватися як розкриття закономірностей життя, логіки характерів і пристрастей. Посилюючи свої висновки Лессінговим аналізом трагедій Еврипіда, котрі просвітник вважав зразком драматургії, російський дослідник підкреслює, що драматичній дії Г. Е. Лессінг взагалі надавав надзвичайного значення, оскільки за її допомогою розкриваються її ідейна проблематика, і моральні питання, і характери людей. Драматична дія, на переконання просвітника, підсумовує О. Анікст, має бути подібною до життя, але з'являтися очищеною від випадкового і розкривати «механіку суспільних відносин і людських пристрастей»²⁸.

Аналізуючи основні положення теорії драми Г. Е. Лессінга, драматичної дії зокрема, Й. Альтман стверджує, що одним з основних принципів Лессінгової естетики є доведення художніх та естетичних переваг поезії перед живописом і скульптурою. Але «найважливішим», на думку російського ученого, є твердження просвітника, «що драма — найбільш дієвий і найбільш складний рід поезії»²⁹. Спираючись на «численні зауваження Лессінга», Й. Альтман виокремлює і питання «відмінності драми від інших видів поезії». За розмислами німецького мислителя, відзначає Й. Альтман, драма, на відміну від байки, наприклад, яка апелює лише до розуму, звертається одночасно і до розуму, і до почуття. Таким чином, наголошує дослідник, за Лессінгом, драма здатна відображати всі дисонанси життя, адже саме у драматичній формі «рельєфно виступають зіткнення людей, їх пристрастей та інтересів»³⁰.

Сучасний німецький культуролог, нині професор університету у Коннектикуті Дж. В. Фріде-

ман, розглядаючи встановлену Лессінгом різницю між живописом і поезією, так само відзначає, що специфікою драми, згідно з позицією просвітника, є «не довільне представлення удаваної реальності, але природне вираження дії»³¹. І якщо пластичні мистецтва можуть лише «натякати» на глибоке вираження емоцій, розвиває Лессінгову думку Дж. Фрідеман, то у драмі вираження емоцій досягають повноцінного ефекту, оскільки персонажі представлені, як у боротьбі з власними пристрастями, так і їх подоланням»³².

Б. Костелянець, розглядаючи погляди Г. Е. Лессінга на специфіку драми, зауважує, що у «Гамбурзькій драматургії» питання про роль дії у мистецтві слова «поставлене» з великою гостротою³³. Російський теоретик наголошує, що пошуки Г. Е. Лессінга у напрямку «виявлення істинних принципів драматичної поезії», внесли багато нового в науку про драму і здійснили суттєвий вплив на її подальший розвиток, зокрема, «великою мірою посприявши появі драматургії Гете і Шіллера»³⁴.

На думку Г. Е. Лессінга, відзначає Б. Костелянець, «поезія — лірика, епос, драма — вбачає життя у його русі, в його динаміці»³⁵, але, на відміну від інших дослідників, зокрема Г. Фрідлендера і Й. Альтмана, зауважує, що, на жаль, просвітник не диференціював відмінності дії у драмі і дії у ліриці й епосі³⁶. Разом з тим, наголошує Б. Костелянець, просвітник висловив багато важливих суджень про природу драматичної дії, адже у своїх судженнях щодо специфіки побудови драматургічного твору завжди враховував її сценічне втілення. Наразі Б. Костелянець спирається на думку Лессінга про особливе призначення театральної сцени, що має бути обов'язково враховано драматургом у визначенні кола зображуваних подій і сили людських пристрастей, які розгортаються на сцені³⁷. На перший погляд здається, відзначає Б. Костелянець, що просвітник йде за Аристотелем, — насправді ж ідеї автора «Поетики» розвиваються у «Гамбурзькій драматургії» у новому напрямку³⁸. Г. Е. Лессінг у своїх розмислах щодо предмета драми, мав на увазі особливі, притаманні лише їй засоби впливу на глядача, завдяки яким вона здатна виховувати в ньому справжню моральність і справжнє усвідомлення як людських, так і громадянських прав і обов'язків³⁹. Б. Костелянець зауважує, що «сценічність» Лессінг взагалі розглядав як «синонім високого драматизму»⁴⁰.

Визначення специфіки драми як такої, що відображає життя у дії і динаміці, у теорії драми

Г. Е. Лессінга поглиблюється його розмислами щодо засобів розкриття у ній зображеного. Насамперед, це стосується його визначення такого чинника сюжету, як фабула. Так, Г. Фрідлендер вказує на «різку різницю», що була встановлена автором «Гамбурзької драматургії» між фабулою драми і фабулою байки або повчальної розповіді. Якщо у байці увага реципієнта зосереджена на загальному положенні, по відношенню до якого окремих випадок слугує лише прикладом, що його пояснює, то у драмі — зображення дій не є «пояснювальним прикладом до якогось загального правила»; дії повинні збуджувати і підтримувати у глядача пристрасті, надавати йому насолоду «живим зображенням звичаїв і характерів»⁴¹. Якщо у байці окреме підкреслене загальному, індивідуальне — типовому, то у драмі загальне і окреме повинні перебувати у гармонійній єдності, органічно проникати одне в одне⁴². А відтак розвиває думку Г. Е. Лессінга, що «моральна ідея» має бути виражена не абстрактно, а специфічною мовою мистецтва, її повинні актуалізувати у свідомості глядача ті живі почуття, котрих він знає, спостерігаючи за долею героїв⁴³, а це власне і є ознакою майстерно розробленої фабули. Також і О. Анікст наголошує, що, на думку Г. Е. Лессінга, у фабулі драми головним є не інтрига, але «зображення звичаїв, душевного настрою і виразність»⁴⁴.

Слід відзначити, що концепція фабули як нарративної структури п'єси формується саме у XVIII ст., коли вона стає поняттям специфічної структури змісту історії, про яку йдеться у п'єсі. Отже, констатує сучасний французький театрознавець П. Паві, починаючи з XVIII ст. фабула являє собою елемент структури драми, який потрібно відрізнити від джерел історії, про яку розповідається. Так, на його думку, у Г. Е. Лессінга фабула розглядається «як засіб, за допомогою якого драматург тлумачить свій сюжет і розташовує окремі епізоди інтриги»⁴⁵, саме тому німецький просвітник і вимагав від драматурга «будувати фабулу так, щоб вона слугувала поясненням і підтвердженням великої моральної істини»⁴⁶.

Значення, якого Г. Е. Лессінг надавав фабулі п'єси, відзначає і В. Асмус, звертаючи увагу на його міркування щодо структурування драми. Незважаючи на те, наголошує російський філософ, що головною метою драматичного поета Г. Е. Лессінг вважав зображення характерів, її досягнення пов'язував із вміло побудованою фабулою як головним елементом драматичного твору⁴⁷. В. Асмус вказує, що, на думку просвітника,

«це прямо виходить з того, що <...> судити про характер людини можна лише за діями, у яких її характер виявляється»⁴⁸. Наразі він посилається на аргументацію Лессінга щодо «недопустимості», по-перше, дізнаватися про особистість героя «з чужих слів», по-друге — «підмінювати дію, що відбувається на очах глядачів, — розповіддю, оповіданням про дію»⁴⁹, адже побачити істину сутність людини у драмі можна лише за її вчинками. Таким чином, «ніщо інше як вдала фабула, — узагальнює розмисли просвітника В. Асмус, — є головною відмінною перевагою трагічного поета»; і якщо зображення звичаїв і душевного настрою під силу багатьом драматургам, то таких, хто вміє «бездоганно побудувати чудову фабулу», — одиниці, констатує російський філософ, маючи на увазі Лессінга⁵⁰. В. Асмус наголошує, що у своїх висновках щодо нарративної структури п'єси Г. Е. Лессінг спирався на рекомендації Аристотеля, котрий радив драматургам «майстерно задумувати і складати фабулу»⁵¹. Справді, в обґрунтуванні основних положень своєї теорії драми, просвітник багато в чому спирався на «Поетику» Аристотеля. Німецький учений К. Трейгер, дуже влучно визначив ставлення Г. Е. Лессінга до теоретичної спадщини Стагірита, задекларувавши, що просвітник «завжди використовував його у своїх цілях» і позиціонував «як ідеолога XVIII ст.»⁵².

Суттєво доповнює попередні дослідження теорії драми німецького просвітника Г. Стадников. У монографії «Лессінг. Літературна критика і художня творчість» автор зосереджується на естетико-мистецтвознавчому аналізі драматургічних жанрів комедії і трагедії у його теоретичній спадщині. Як рішучий противник ускладненої дії і запутаної інтриги, наголошує дослідник, Г. Е. Лессінг вважав, що правила сприяють упорядкуванню і гармонізації загальної структури п'єси, але чисто формальне їх дотримання не може стати запорукою художньої переконливості трагедії⁵³. Відкидаючи класицистську норму обов'язкової «триєдності», зауважує Г. Стадников, Г. Е. Лессінг виступав за виявлення причинно-наслідкового зв'язку подій у драмі, вважаючи її організаційним началом лише єдність дії⁵⁴, яка дає змогу міцно зв'язати внутрішньою логікою всі компоненти твору. Російський теоретик відзначає, що у відпрацюванні реалістичного підходу до побудови драми просвітник орієнтувався на античний досвід⁵⁵, оскільки йому була близькою «класично зрозуміла» трагедія, у якій всі події були логічно виправданими, послідовними і обов'язково ре-

алістично вмотивованими⁵⁶. У зв'язку з цим, зауважує дослідник, на думку Лессінга, драматург, запозичуючи фабулу, має право змінювати її у відповідності до своїх творчих завдань, але не послаблюючи «цікавості змісту»; розвиток дії при цьому має здійснюватися з природною поступовістю, аж до ілюзії повної правдоподібності, щоб глядач⁵⁷ був захоплений долею героя і перебігом подій. У цьому контексті доречно звернутися до думки німецького теоретика К. Боринського, котрий відзначав, що, за переконанням Г. Е. Лессінга, справжній інтерес і захоплення реципієнта може викликати лише така драма, художня цілісність якої забезпечена митцем завдяки відтворенню природної течії дії, «коли перед його твором забуваєш про похвальбу», що врешті-решт є «найвищою хвалою митцеві»⁵⁸.

Розвиваючи свою думку, Г. Стадников констатує, що, за Лессінгом, правила не повинні набувати у драмі значення самостійного компонента, якщо це не диктується її внутрішнім змістом, а відтак драматург має довірятися власному поетичному даруванню, а художня цілісність п'єси визначається, передусім, глибиною осягнення життя і правдою характеру⁵⁹. І хоча Г. Е. Лессінг у своїх теоретичних міркуваннях основний акцент робить на характері персонажів, відзначає Г. Стадников, він не зменшує значення фабули, вважаючи їх нерозривними у загальній архітектоніці драми, оскільки «лише у дії і через дію здатен розкритися у всій повноті характер героя, а винятковість і велич його вчинків не є обов'язковою умовою — характер людини може виявлятися і у найбільш незначних вчинках»⁶⁰.

Отже, на думку Г. Е. Лессінга, драма, за своєю специфікою, зображує дію безпосереднім чином і в такий спосіб найбільш повно і всебічно зображує дійсність, оскільки, узагальнюючи міркування просвітника з цього питання наголошує В. Гриб, драма «відтворює закономірне і загальне виключно через випадкове, індивідуальне, через відхилення від норми і закону»⁶¹.

Вочевидь, всі дослідники теорії драми Г. Е. Лессінга, аналізуючи його погляди на особливості побудови драматургічного твору, виокремлюють домінанту його розмислів у цій площині, якою є створення характеру драматичного героя. Розробка характерів персонажів у теорії просвітника виявляється не лише визначальним чинником організації драматичної дії, оскільки її розвиток зумовлюють саме вчинки і зіткнення героїв, але сприяє «відтворенню і поглибленню властивостей середовища»⁶².

У зв'язку з тим, що Г. Е. Лессінг вважав дію, зіткнення і боротьбу характерів найважливішими елементами драми⁶³, жоден з дослідників не лише не оминає розгляд цих аспектів його розмислів, а й досліджує у тісному взаємозв'язку. Наприклад, Г. Стадников виявляє тісний зв'язок загальних питань побудови драматичної дії, особливо трагічної, з «проблемою героя» у теорії драми Лессінга⁶⁴. Те ж саме задекларував і О. Анікст, наголосивши, що хоча просвітник і підходив до вирішення багатьох проблем теорії театрального мистецтва, але першочерговим для нього було питання про характер героя⁶⁵.

«Істинним героєм для Лессінга, зауважує О. Анікст, є людина, яка діє згідно зі спонуканнями своєї природи і яка має перед собою високі цілі, котрі виходять за межі її особистих інтересів»⁶⁶. Проблема характеру героя драми особливо займала Г. Е. Лессінга, наголошує російський учений, але у її вирішенні він не погоджувався із думкою Д. Дідро, котрий дійшов висновку щодо необхідності зміни акцентів у побудові образу драматичного персонажа, запропонувавши драматургам концентруватися не на відтворенні характеру, а на становому «положенні» героїв, вважаючи показ у драмі різноманітних характерів недостатнім⁶⁷. О. Анікст пояснює «непогодження» Г. Е. Лессінга із пропозицією Д. Дідро тим, що різноманітність суспільних станів, на думку німецького просвітника, не може виявити різноманітності характерів, адже такий підхід зумовить запрограмованість характеру героя лише на ті дії, котрі відповідатимуть його офіційній становій причетності, тобто якщо зображується суддя, то він має бути ідеальним суддею⁶⁸. На думку Г. Е. Лессінга, це швидше збіднить, аніж збагатить характер дійової особи драми і не дасть можливості виявити реальні суперечності між характером людини та її суспільним станом, що є джерелом драматичного конфлікту⁶⁹.

О. Анікст, обґрунтовуючи позицію Г. Е. Лессінга, відзначає, що характер героя повинен розкриватися у дії, а не через розповіді інших персонажів про нього⁷⁰, а драматург виходити не з характерів, якими вони здаються, поза конфліктною ситуацією, а саме з того, як вони проявляють себе у процесі «життєвої боротьби»⁷¹. Г. Е. Лессінг вважав, наголошує дослідник, що драма не обов'язково вимагає безлічі грандіозних вчинків, оскільки «характер людини може проявитися і у наймізерніших вчинках; з точки зору поетичної оцінки, найвеличніші справи ті, котрі проливають світло на характер особистості»⁷². На дум-

ку німецького просвітника, зауважує О. Анікст, зображення характерів у драмі має підкорюватися двом основним вимогам: узгодженості, яка полягає у відсутності будь-яких внутрішніх суперечностей, і драматичній доцільності, яка визначається обов'язковою наявністю повчальності⁷³. Зображення характеру внутрішньо суперечливого Г. Е. Лессінг все ж таки допускає, уточнює російський теоретик, але швидше як виняток і за умови, що суперечності будуть предметом повчання⁷⁴. У свою чергу, констатує О. Анікст, ці міркування приводять до проблеми типових характерів у теорії драми Лессінга, адже, на його переконання, відсутність типового робить персонажа випадковим, а це «повертає нас до нерозчленованої дійсності, у якій поет не здійснив необхідного відособлення фактів». Підсумовуючи, російський теоретик зауважує, що, за Лессінгом, «загальність» і є тим, що визначається як типове⁷⁵, а також акцентує, що для нього типізація є законом для всіх видів драми⁷⁶. Таким чином, спираючись на основні положення «Гамбурзької драматургії», О. Анікст робить висновок, що Г. Е. Лессінг обґрунтовує такий принцип узагальнення у відтворенні характеру драматичного героя, який максимально наближує його до рівня звичайних людей, оскільки це забезпечує «дохідливість» драматичного твору, сприйняття його глядачем як такого, що стосується його так само, як і решти людей⁷⁷. На внесок Лессінга у демократизацію образу героїв драми вказують Ю. Віппер⁷⁸ і В. Гриб, котрий констатує, що, за Лессінгом, життєві умови, у які поставлений герой, мають бути максимально наближеними до середнього, загальнопоширеного типу реальних життєвих ситуацій, тому драматург повинен зробити свого героя людиною «такого самого калібру, як і ми»⁷⁹. Наразі показовою є думка українського ученого Б. Гавришківа, котрий стверджував, що обґрунтовані Г. Е. Лессінгом дві проблеми — «трагічного героя» і «діалектики одиничного, конкретного і загального, індивідуального і типового» стали ключовими для становлення реалістичної драматургії і театру⁸⁰.

Не випадково В. Гриб, звертаючись до аналізу вимог Лессінга до розробки характеру «звичайної» людини, спирається на його «вчення про трагедію»⁸¹. На думку просвітника, нещастя героя має бути не випадковістю, а звичайною закономірною подією, що витікає з природних і таких, що трапляються на кожному кроці, причин⁸². Російський учений, визначаючи одним із законів Лессінгового вчення про трагедію взаємозв'язок природного характеру і вчинків героя, наголошує

діалектичне тлумачення просвітником трагічного. Узагальнюючи його розмисли, В. Гриб констатує, що, на думку автора «Гамбурзької драматургії», трагічний герой і винний, і не винний у своєму нещасті, він не заслуговує на нього, хоча і стимулював своєю слабкістю, а відтак, як людина, яка переступила закон, він несе провину, натомість, якщо його протизаконні дії були спричинені природними спонуканням, він не є винним.

Внаслідок цього нещастя, від якого потерпає трагічний герой, «особисто ним не заслужене», проте «об'єктивно — цілком заслужене»⁸³. Закон взаємозв'язку природного характеру і вчинків героя В. Гриб поглиблює, апелюючи до міркувань Лессінга щодо завдань трагічного поета⁸⁴, котрий має враховувати суб'єктивні переживання глядача. У зв'язку з цим інший закон вчення Лессінга про трагедію передбачав визначення взаємозв'язку між страхом і співстражданням, які викликає у реципієнта трагічна доля героя. В. Гриб вважає, що вчення Лессінга про трагедію багато у чому спрогнозувало відповідні позиції гегелівської естетики, і те, що у просвітника «має форму передбачення <...>, у Гегеля отримало завершеність і повноту»⁸⁵. Натомість Г. Фрідлендер, так само наголошуючи, що вчення Лессінга про природу трагічного героя свідчить про зародки діалектики, які притаманні його теорії драми, зауважує, що у Г. Е. Лессінга теорія трагічної провини ще не має того ідеалістичного характеру, який вона отримає у наступних представників німецької класичної естетики від Ф. Шіллера до Г. Гегеля. У зв'язку з цим Г. Фрідлендер ставить під сумнів твердження В. Гриба, котрий зближував погляди просвітника на трагедію з вченням Гегеля про трагічне⁸⁶, і вважає, що у теорії трагедії Лессінга головним все ж таки було не виявлення трагічної провини героя, а з'ясування причин його страждань і трагічної загибелі.

В. Гриб наголошує, що «другий закон трагедії» — побудова характеру і ситуації — безпосередньо виникає з першого і пов'язаний з вимогами Г. Е. Лессінга до побудови характеру, котрий має нагадувати вдачу «середньої»⁸⁷ людини, і ситуації, яка була б максимально наближена до загальнопоширеного типу дійсних життєвих ситуацій, репрезентація яких сприятиме посиленню страху і співстраждання. Підсумовуючи розмисли просвітника, В. Гриб акцентує, що, згідно з його думкою, індивідуальний розвиток типового характеру не повинен перевищувати індивідуального розвитку середньої людини, «щоб кожен глядач міг себе впізнати»⁸⁸. Якщо трагічний характер, за

Лессінгом, має бути лише «звичайним», оскільки має менше значення для трагедії, ніж дія⁸⁹, констатує В. Гриб, то комічний — слугувати засобом узагальнення у п'єсі. І щоб він не втратив своєї типовості — і «звичайним», і «насиченим»⁹⁰. Проте, зауважує російський учений, просвітник не може знайти відповіді на питання, яким чином характер «може одночасно бути і насиченим, і звичайним»⁹¹, хоча і декларує, що теорія драми Лессінга містить «багато передбачень, які йдуть далі його століття, особливо у вченні про драматичний характер»⁹².

Аналогічний висновок зробив і М. Овсянников, вважаючи, що Г. Е. Лессінг, у своєму намаганні вирішити проблему щодо того, в який спосіб характер може бути одночасно і типовим, й індивідуальним, здійснив «спробу подолати метафізичність просвітницької теорії реалізму»⁹³, по суті актуалізуючи проблему діалектики загального і особливого у художньому образі. Однак, зауважує російський філософ, «здогадуючись про діалектичну природу вказаної проблеми»⁹⁴, Лессінг так і не зміг вийти за межі звичного метафізичного способу мислення доби Просвітництва. Натомість М. Овсянников вважає заслугою просвітника вже саму постановку питання, адже, окрім Г. Е. Лессінга, ніхто з просвітників, навіть Д. Дідро, цю проблему «і не побачили»⁹⁵.

Проте Г. Фрідлендер, осмислюючи погляди Г. Е. Лессінга на проблему типізації, вважає, що, згідно з просвітником, «насичений» характер — це характер типовий, але водночас і різко незвичайний і такий, що особливо далеко відхиляється від «середньої пропорції» людських якостей, притаманних багатьом індивідам⁹⁶, і є одним з видів узагальнення у мистецтві. Захищаючи значення типовості у мистецтві, відзначає Г. Фрідлендер, Г. Е. Лессінг усвідомлював нерозривний зв'язок типового і індивідуального і вказував на небезпеку тяжіння до «ідеальних» характерів, яке було притаманне Д. Дідро⁹⁷. Російський учений наголошує, що німецький просвітник вважав життя і людську природу багатими на різні характери і покладав на митця обов'язок пошуку нових характерів, вивчення і відтворення їх у всій розмаїтості, а тяжінню Д. Дідро до «ідеальних характерів» протиставляв вимогу Г. Е. Лессінга вивчати характери реальні⁹⁸.

Натомість А. Гулига вважає, що «справа видається хитрішою» і, пояснюючи це, на відміну від інших дослідників, здійснює аналіз поглядів Лессінга на принцип типізації за німецьким виданням «Гамбурзької драматургії». На його думку,

у російському перекладі трактату замість «перевантажений» характер (*u b e r l a d e n*) використано друге його значення — «насичений», а також опущена розрядка, за допомогою якої Лессінг підкреслював протиставлення двох типів художнього узагальнення, на що «дослідники «Гамбурзької драматургії» не звернули уваги». Таким чином, А. Гулига вважає, що Г. Е. Лессінг не стільки сперечається з Д. Дідро, скільки прагне осмислити «виявлені ним труднощі», а також з'ясувати, чому французький теоретик турбується «про те, щоб не бути у суперечності з Аристотелем, і водночас суперечить йому?»⁹⁹. Відповідь на це запитання Г. Е. Лессінг знаходить, обґрунтовуючи два можливі варіанти художнього узагальнення і поняття «всезагальний характер» тлумачить як таке, що має два значення: «п е р е в а н т а ж е н и й» (персоніфікована ідея характеру) і «з в и ч а й н и й». Російський філософ констатує, що у цьому полягає «квінтесенція трактату», за словами самого Лессінга, — «фермент мислення», і саме звідси, вважає А. Гулига, виходить брехтівська концепція «неаристотелівського» театру¹⁰⁰. А. Гулига при цьому посилається на думку автора «Гамбурзької драматургії», котрий вважав, що Аристотелеві відповідає лише «всезагальність» у другому значенні, що ж до «всезагальності» першого виду, яка створює «перевантажені характери» і «персоніфіковані ідеї», то вона, є «значно більш незвичайною, ніж це допускає всезагальність Аристотеля»¹⁰¹.

Не оминає питання узагальнення у теорії Г. Е. Лессінга і Г. Стадников, котрий, як і більшість дослідників, відзначає, що, на переконання автора «Гамбурзької драматургії», характери, як у трагедії, так і у комедії, будуються за єдиним законом художнього узагальнення¹⁰². Створюючи їх, розвиває думку просвітника Г. Стадников, драматург може удаватися до різних прийомів і засобів їх типізації. Виходячи з цього, наголошує російський учений, а наразі його думка збігається з висновками А. Гулиги, Г. Е. Лессінг ділив характери на «насичені» і «звичайні»: у першому разі йдеться про найвищий ступінь художнього узагальнення, радше про «уособлення ідеї характеру, ніж охарактеризовану особистість», у другому — про характер звичайний, у котрому «взятий певний розріз, середня пропорція всього того, що помічене у більшості або у всіх індивідуумів». Посилаючись на думку А. Гулиги, Г. Стадников зауважує, що ці ідеї Г. Е. Лессінга, мали ключове значення для німецької естетики наступних часів»¹⁰³.

Наголошуючи глибоке розуміння Г. Е. Лессінгом специфіки побудови образу драматичного героя, російський теоретик спирається на його твердження, що характер має розкриватися через вчинки героя, а спроби створити його засобами декларативними, як правило, є непереконливими¹⁰⁴. Проте, залишаючись у межах просвітницького світогляду, Г. Е. Лессінг, відзначає Г. Стадников, з одного боку, вважав, що характер має будуватися за принципом відповідності своїй природі, з іншого — закликав робити це не лише «заради правдоподібності», а й «заради повчальності», адже драматург зобов'язаний показати як внутрішню доцільність характеру, так і глибоку узгодженість його основних рис, вважаючи ці два начала нероздільними¹⁰⁵.

У контексті міркувань Г. Е. Лессінга щодо специфіки драматичної дії досліджує його погляди на проблему героя драми й Б. Костелянець, відзначаючи, що, згідно з просвітником, «по-справжньому драматична дія, яка захоплює глядача»¹⁰⁶, потребує діяльного пристрасного героя, здатного привнести належний драматизм у розвиток подій. Посилаючись на думку Г. Е. Лессінга щодо необхідності правдивого і живого зображенням звичаїв і характерів у драмі, Б. Костелянець, уточнює, що таким чином просвітник «доповнює» у цьому питанні Аристотеля, оскільки виходить з досвіду драми нового часу і, по суті, вимагає від неї розкриття характерів через дії, які виявляють «мінливості», переломи у людських долях¹⁰⁷. У порівнянні з Аристотелем, вважає російський учений, Г. Е. Лессінг висуває нову вимогу до характеру, котрий має виступати у драмі як індивідуальність, що проявляється лише через «вчинки-факти», внаслідок результатів її дій. Тому для Лессінга, констатує Б. Костелянець, вчинок набуває важливого значення і як факт, що стався, і як певна дія, що відбувається з певних мотивів¹⁰⁸. Якщо Аристотель «ототожнював характер, спрямування волі і вчинок», відзначає російський науковець, то Лессінг починає їх «розчленовувати»¹⁰⁹. Наразі у теорії просвітника «з'являється низка понять, у Аристотеля немислимих», але саме у них відображається динаміка процесу «драматичного діяння»: Г. Е. Лессінг конче зацікавлений у можливості відтворення процесу динаміки «дії–вчинку» героя — від виникнення його спонукальних мотивів і причин до виявлення «інтересу», яким він охоплений¹¹⁰. На думку просвітника, наголошує російський дослідник, зіткнення інтересів спонукає характери до загостреного прояву своїх якостей і властивостей, до «перетворювання». Від-

значаючи те велике значення, що його Г. Е. Лессінг надавав розвитку почуттів і пристрастей, рішучій зміні у характері героя драми і розкриттю її причин та її ходу, Б. Костелянець зауважує, що застосоване просвітником для визначення особливо важливих змін поняття «перетворювання», пізніше використовуватиме й Г. Гегель¹¹¹.

Щодо обґрунтування системи художніх засобів комедії у теорії Г. Е. Лессінга у науковій думці, зауважує Г. Стадников, «давно зауважено», що цими питанням просвітник опікувався значно менше, ніж питаннями трагедії¹¹². На це вказує й О. Анікст, відзначаючи, що теорії комічного Лессінг приділив, порівняно із трагічним, значно меншу увагу¹¹³.

«Серцевиною»¹¹⁴ теорії драми Г. Е. Лессінга справді є «вчення про трагедію», проте, наголошує Й. Альтман, не звернути увагу на його погляди на комедію «було б помилкою», тому виокремлює їх у самостійну «теорію комедії Лессінга»¹¹⁵. Російський теоретик стверджує, — попри те, що існує думка, ніби трагедія — переважно драма характерів, комедія — драма положень і ситуацій, у вченні Лессінга про комедію переконливо доведено, що комедія — настільки ж драма положень, наскільки і характерів¹¹⁶. Просвітник, зауважує Й. Альтман, вважав: якщо «непослідовність» героїв трагедії веде їх до загибелі, «послідовна непослідовність» героїв комедії виявляє або убогість їх устремлінь, або зворотні результати їх дій, ілюзорність їх бажань, безглуздість їх ідеалів, — всього, що підлягає осуду чи осміюванню¹¹⁷. Поряд із цим, відзначає дослідник, Г. Е. Лессінг наголошував: «якщо у трагедії сентенція є неприйнятною, то у комедії — вона нестерпна»¹¹⁸. Виокремлюючи основні позиції теорії комедії Лессінга, Й. Альтман вказує, що, за Лессінгом, повноті художнього пізнання у комедії передусім сприяє розробка характерів. Комічний характер, відзначає російський теоретик, драматург повинен змальовувати у своїй визначеності, але не однобічно і вузько, інакше реакція на нього реципієнта — сміх — виявиться пласкою і недоречною, «як знущання над зовнішньою потворністю, а не над пороком», тоді як комедія має висміювати не зовнішність і не лише «явище», а саму сутність комічного характеру¹¹⁹. При цьому Й. Альтман зазначає, що теорія Лессінга містить і таку вимогу щодо створення комічного характеру, як вміння показати негативний тип, котрий не бравує своїми негативними рисами і який не вважає свої недоліки сміхотворними¹²⁰. Стверджуючи, що у розмислах Г. Е. Лессінга по суті викладені всі основні

завдання комедіографа¹²¹, дослідник, розвиваючи його думку, вважає, що сміх у комедії набуває «катарсичного естетико-пізнавального значення, так само як сльози і хвилювання у трагедії мають своє катарсичне значення»¹²². Отже, Й. Альтман, спираючись на теорію комедії Лессінга, констатує, що «сміх — є нічим іншим як свого роду катарсисом у комедії, так само, як співстраждання викликає катарсис у трагедії»¹²³.

Варто звернутися до висновків Й. Альтмана і з приводу вимог Г. Е. Лессінга щодо різноманітності характерів та їх індивідуалізації. Виступаючи проти створення ідеальних, абстрактних характерів на кшталт «батько родини», Г. Е. Лессінг, наголошує російський дослідник, не проти зображення суспільних положень, ідея відтворення яких, що вже відзначалося, була висунута Д. Дідро. Проте, зауважує Й. Альтман, Г. Е. Лессінг вважав, що характер хоча і має бути пов'язаний із суспільним становищем, але «не відділеним від нього»¹²⁴. Таким чином, на його думку, Г. Е. Лессінг, розмірковуючи про комедію, значно поглибив вчення про драматичний характер¹²⁵.

Г. Стадников також наголошує, що Г. Е. Лессінг не погоджувався з ідеєю Д. Дідро щодо безпосередньої обумовленості психології і поведінки людини її суспільною практикою, вважаючи, що герої комедії повинні бути образним узагальненням типових рис і станових якостей. Дослідник вбачає суперечливість поглядів Г. Е. Лессінга і Д. Дідро ще «в одному пункті драматургічної теорії»¹²⁶. Якщо Д. Дідро розглядав комедію жанровою формою, що її змістом є поширені явища приватного життя, а героями повинні бути узагальнені типи, а у трагедії — особи конкретні і неповторні, то Г. Е. Лессінг вважав цей підхід таким, що суперечить вченню Аристотеля стосовно того, що і у комедії, і у трагедії характер будується за законами поетичного узагальнення, адже герой завжди зобов'язаний говорити і діяти, як будь-яка людина у тих самих обставинах¹²⁷.

На думку Г. Е. Лессінга, акцентує Г. Стадников, Д. Дідро приділив мало уваги індивідуальному, неповторному началу у кожній окремій людині. Всупереч позиції Д. Дідро, зауважує дослідник, Г. Е. Лессінг був переконаний, що різноманітність людських характерів так само нечисленна, як нечисленна у своїх проявах природа, і кожний новий художній досвід відкриває перспективу для зображення дедалі ширшого кола різноманітних характерів¹²⁸. Німецький просвітник наполягав, відзначає Г. Стадников, що у комедії характер

не повинен зраджувати своїй природі, робитися з «чорного білим», що у певних межах допустимо у трагедії¹²⁹. Так само, як і Й. Альтман, Г. Стадников вважає, що головним компонентом комедії Г. Е. Лессінг визначав характер, відводячи інтризі вторинне, підпорядковане місце¹³⁰, а власне розкриття характерів повинне відбуватися через вчинки героя¹³¹. Російський теоретик наголошує, що, і як критик, і як практик, Г. Е. Лессінг робить основний акцент у комедії на характері, при цьому «у загальній архітектоніці п'єси характер і фабула є «нероздільними»¹³², оскільки «у істинному творі мистецтва органічне мотивування дії і характерів настільки є великим, що наймізерніше вторгнення у фабулу спричинює собою необхідність у переробці сюжету», завершує словами Лессінга свої висновки Г. Стадников¹³³.

Простежуючи «інтенсивний розвиток комедії» XVIII ст., сучасний український культуролог І. Юдкін-Ріпун, з цього приводу відзначив, що «розуміння просвітниками важливості втілення у театральному мистецтві правди почуттів персонажів» спонукало їх до подолання обмеженості наявного стану комедії і саме зусиллями, зокрема Г. Е. Лессінга, відбувалося «шукування синтезу», зміцнення художньої цілісності театального твору, засобів мотивації такої цілісності <...> і врешті-решт «її перетворення у драму театру переживання»¹³⁴.

Специфіку розробки характеру у різних видах драми, зауважує В. Гриб, Г. Е. Лессінг пояснював тим, що персонаж для комедії важить значно більше, ніж для трагедії, яка зображує «найбільш крайні, згубні конфлікти і зіткнення, в той час коли комедія — мирні, тобто такі, «що розв'язуються “в домашній” спосіб». У зв'язку з цим, розвиває думку Лессінга дослідник, фабула і характер мають «неоднакове» значення у цих жанрах: у трагедії головне — фабула, дія, оскільки вона має справу з винятковим, «надповсякденним», суто індивідуальним; у комедії ж головний засіб узагальнення — характер, адже вона ближче до «масового, повсякденного, поширеного»¹³⁵, тому за своєю суттю він набуває більшої «живописності», аніж фабула¹³⁶.

Окремим аспектом теорії драми Г. Е. Лессінга є його «вчення про катарсис». Незважаючи на численні дослідження поглядів просвітника на цю проблему, вона і сьогодні залишається предметом наукового осмислення, привертаючи увагу багатьох учених і в XXI ст. Так, німецький учений Дж. В. Фрідеман, виокремлюючи специфіку живопису і драми у теоретичній спадщині Г. Е. Лессінга,

відзначає, що, згідно з просвітником, у драмі, на відміну від живопису, вираження емоцій має абсолютний ефект, адже персонажі тут представлені як у боротьбі із своїми пристрастями, так і в їх подоланні¹³⁷. Вони здійснюють свій шлях успіху або невдач у діалектиці своєї природи, принципів і обов'язків, розвиває свою думку культуролог, — і лише ця боротьба, як вона представлена у драмі, може викликати співчуття, що для Г. Е. Лессінга є кінцевою метою драми. Якщо у живописові страждання героя, хоча й викликають у реципієнта захоплення, але не можуть викликати співчуття, то для драми, наголошує Дж. В. Фрідеман, співстраждання є її специфічною ознакою¹³⁸.

Аналізуючи обґрунтовані Лессінгом причини виникнення катарсису, В. Гриб відзначає, що трагедія, на думку просвітника, показуючи, що всі суперечності дійсності «знаходять своє вирішення у вищій гармонії світобудови, що жодне тимчасове зло не може зупинити рух людства до добра <...> зміцнює моральну мужність людини і «вчить її людяності»¹³⁹. Це відбувається завдяки тому, що художній ефект трагедії — почуття страху і співстраждання — «перетворює пристрасті у досконалість чесноти», створює «рівновагу між особистим бажанням і об'єктивним плином речей». Таким чином, узагальнюючи розмисли просвітника, В. Гриб формулює його тлумачення катарсису як морального очищення через одночасну дію страху і співстраждання на реципієнта: переживання трагічного співстраждання «очищує душу не лише надмірно співстраждальної людини, але і надто мало співстраждальної, а трагічний страх — душу не лише того, кого не лякає нещастя, а й найбільш боязкого¹⁴⁰.

В естетиці В. Асмуса проблема катарсису, як її репрезентував Г. Е. Лессінг, аналізується у площині виявлення просвітником специфічних особливостей різних родів літератури. Міркування російського філософа привертають особливу увагу, оскільки він торкається питання форми драми у поглядах просвітника. Відштовхуючись від розмислів Г. Е. Лессінга стосовно того, що кожен рід мистецтва має свої риси і галузь застосування¹⁴¹, В. Асмус виокремлює визначені просвітником переваги драматичної форми, що вони пов'язані зі збудженням співстраждання і страху, чого «настільки потужно» не може здійснити жодна інша «поетична форма»¹⁴². Учений, виявляючи зміст поняття катарсису у теорії Лессінга, долучає до свого аналізу і його вимогу щодо «соціального базису, з котрого вона черпає своїх героїв». Якщо принцип «соціальної винятковості» дійових осіб

у французькій класицистичній трагедії звужив до мінімуму дію співстраждання і страху, тлумачить погляди просвітника В. Асмус, то у справжній трагедії, за твердженням Лессінга, ця дія обумовлюється життєвою, соціальною близькістю героїв до глядача і глядача до героїв¹⁴³.

Концептуалізуючи Лессінгове розуміння катарсису, В. Асмус, так само виходить у моральну площину. У своїх висновках він наголошує: Лессінг наполягає на тому, що «очищуються» саме афекти «співстраждання і страху», лише вони самі і, власне, саме «очищення» зводяться єдино до перетворення цих двох афектів у добродійні схильності. Отже, за Лессінгом, моральна дія трагедії у тому, що вона розвиває притаманні людині схильності до «співстраждання» і «страху, керує ними або зменшує, стримує їх — у випадках, коли вони у людині є надмірними»¹⁴⁴.

На соціальну обумовленість катарсичного впливу трагедії вказує і сучасна американська дослідниця К. Кенкель. У статті «Жахливі жінки, велич задоволення і страх як художні засоби в естетиці Лессінга» вона також відзначає, що те співстраждання, яке має викликати доля героя, є формою ототожнення особистого і соціально орієнтованого. Співстраждання, за Лессінгом, акцентує американська учена, лише тоді досягне потрібного впливу на глядача, коли драматург забезпечить «соціальну близькість» характеру героя до соціальних пріоритетів глядача. У такий спосіб К. Кенкель, тлумачить розмисли просвітника, наголошуючи, що драматург, встановивши «теплий контакт» між глядачем і характером, досягне потрібного «морального ефекту»¹⁴⁵.

Аналіз катарсису в естетиці «до Лессінга», зауважує В. Асмус, мав тривалу історію дослідження. Наприклад, Аристотель, відзначає П. Паві, тлумачив катарсис як одну з цілей і один з наслідків трагедії, котра здійснює очищення пристрастей головним чином за допомогою співстраждання і страху у момент їх виникнення у глядача, який ототожнює себе з трагічним героєм¹⁴⁶. Аристотелівське розуміння катарсису, як акту емоційного розвантаження, французький мистецтвознавець кваліфікує як «медичний термін», а у Корнеля — катарсична функція трагедії визначалася стоїчним перенесенням страждань героя, який стикається зі злом, а втім, дія катарсису завдяки стражданням і страху мала очищувати подібні пристрасті¹⁴⁷. Д. Дідро і Г. Е. Лессінг, наголошує П. Паві, починають доводити, що катарсис має не витіснити пристрасті глядача, але «перетворювати їх у чесноти і в емоційну причетність патетиці і підне-

сеному»: для Лессінга «трагедія врешті-решт виявляється поемою, яка збуджує співстраждання; вона закликає глядача знайти золоту середину між крайнощами співстраждання і страху»¹⁴⁸.

Аристотелівське і Лессінгове розуміння катарсису порівнює і професор Вашингтонського університету у Сант-Луїсі М. Ерлін, котрий у статті «Міський і естетичний досвід Просвітництва та їх втілення у драмі Г. Е. Лессінга “Мінна фон Барнхельм”» зазначає, що «співстраждання, або співчуття», за Лессінгом, є центральним для розуміння соціальної функції трагедії, і Г. Е. Лессінг, «переосмислюючи Аристотелеве тлумачення катарсису як засобу звільнення від пристрастей»¹⁴⁹, розглядає його як здатність людини переживати співстраждання¹⁵⁰. Отже, підсумовує американський учений, в естетичній теорії Г. Е. Лессінга проблема катарсису посідає вельми важливе місце, адже, на переконання просвітника, саме «естетичний досвід призводить до морального вдосконалення людини і до культивування цінностей універсуму»¹⁵¹.

Досліджуючи проблему мистецтва як феномена людинотворення, сучасний український філософ В. Даренський відзначав, що загальна специфіка «мови мистецтва як засобу людського спілкування полягає» саме «в естетичній універсалізації змісту людського буття»¹⁵². Теоретичні міркування Г. Е. Лессінга аналізує і Д. Лукач, наголошуючи, що, згідно з висловлюванням просвітника, мистецтво, відображаючи «об'єктивні взаємозв'язки», створює універсальну картину життя і відтак уникає «суб'єктивного центрування подій на окремих <...> особах»¹⁵³.

Таким чином, теоретичні положення Г. Е. Лессінга, відзначає Б. Костелянець, висловлюючи думку всіх лессінгознавців, «розчищали шлях і сприяли <...> появі драматургії Гете і великого театру Шіллера»¹⁵⁴. Український науковець Ф. Уманцев, стверджуючи, що «той стрибок, який пережила німецька література XVIII ст.», драматургія зокрема, був значною мірою підготовлений теоретичними дослідженнями Г. Е. Лессінга, які здійснили «переворот в галузі теорії мистецтва та естетичної думки»¹⁵⁵.

Внаслідок аналізу численних досліджень теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга в галузі драматургічної творчості, вочевидь спостерігаємо притаманну їм спільну рису, котра пов'язана зі складністю чіткої схематизації окремих положень і принципів його теорії драми. Подібне теоретичне осмислення основних сил драми та їх ролі у дії, за визначенням П. Паві, у сучасному театрознав-

стві сформувало поняття «актантна модель», перевага аналізу за якою саме і полягає у тому, що характери і дія «не розділяються штучно, але розкривається їх діалектика і поступовий перехід від одного до другого»¹⁵⁶. Переваги цієї моделі пов'язані із тим, що її застосування у теоретичних дослідженнях діючих сил п'єси (драматичних колізій, розстановки дійових осіб та ін.) сприяє більш глибокому розкриттю змісту драматичних ситуацій п'єси, їх динаміці у розгортанні і розв'язанні конфліктів, а у режисерській діяльності — «виявленню фізичних відносин персонажів та їх взаємне розташування»¹⁵⁷.

Отже, основними здобутками Г. Е. Лессінга в галузі теорії драми є розробка таких складових драматургічної творчості, як «драматична дія», «побудова характеру», «розробка фабули», тлумачення «проблеми катарсису». Важливим внеском німецького просвітника у цій галузі є і його обґрунтування специфічних особливостей драми, проблеми трагічного та комічного, що сприяло, як формуванню підґрунтя для становлення реалістичної драми, так і розвитку естетико-мистецтвознавчої думки. І, якби Г. Е. Лессінг «не написав жодної драми», декларує М. Філіппов, «то вже самої “Гамбурзької драматургії” було б цілком достатньо, щоб вказати справжній шлях німецькій драмі і <...> підготувати добу Шіллера і Гете»¹⁵⁸. Враховуючи те, що Г. Е. Лессінг у своїх теоретичних розмислах щодо побудови драми завжди передбачав її сценічну проєкцію, можливість дослідження його теорії драми шляхом аналізу за «актантною моделлю» розкриває додаткові наукові перспективи, осмислення яких ще чекає своїх дослідників.

¹ Гриб В. Р. Эстетические взгляды Лессинга и театр // Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия; [вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева; под. общ. ред. М. Лифшица]. — М. — Л.: Academia, 1936. — IX.

² Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М.: Художественная литература, 1956. — С. 100.

³ Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века) / Ю. Б. Виппер. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 198.

⁴ Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М.: Художественная литература, 1956. — С. 100.

^{5, 6} Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — М.: Искусство, 1963. — С. 116, 117.

⁷⁻¹⁰ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. — М.: Наука, 1967. — С. 348, 45, 349.

- ¹¹⁻¹⁴ Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 105, 106, 101, 105.
- ^{15,16} Гулыга А. Лессинг и проблема метода // Литературная учеба. 1979. — № 1. — С. 64–76.
- ^{17,18} Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — С. 262–263.
- ¹⁹ Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — М. : Искусство, 1963. — С. 129.
- ²⁰⁻²³ Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. — М. : Художественная литература, 1957. — С. 113–120.
- ²⁴⁻²⁶ Меринг Ф. Легенда о Лессинге / Ф. Меринг ; [пер. с нем.] — СПб. : Знание, Типо-Литография, С. М. Муллер, 1907. — С. 326–327.
- ²⁷ Кеменов В. С. Лессинг и изобразительное искусство // Лессинг и современность ; сб. статей / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств АН СССР. — М. : Изобразительное искусство, 1981. — С. 11.
- ²⁸ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. — М. : Наука, 1967. — С. 350.
- ^{29, 30} Альтман И. Избранные статьи / Иоганн Альтман. — М. : Советский писатель, 1957. — С. 70–71, 86.
- ^{31, 32} Friedemann J. Weidauer. His Story, Her Spece : Gendered Genres in Lessing and beyond (1994) // Modern Language Studies. — Vol. 24. — No. 3. — P. 62.
- ³³⁻⁴⁰ Костелянец Б. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. Костелянец. — Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1976. — С. 38–41.
- ⁴¹⁻⁴³ Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. — М. : Художественная литература, 1957. — С. 118.
- ⁴⁴ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. — М. : Наука, 1967. — С. 350.
- ^{45, 46} Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с франц.]. — М. : Прогресс, 1991. — С. 399, 351.
- ⁴⁷⁻⁵¹ Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — М. : Искусство, 1963. — С. 126–127.
- ⁵² Träger C. Lessing und historizität / C. Träger. — Berlin : Akademie-verlag, 1981. — P. 22.
- ⁵³⁻⁵⁷ Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 59, 88–90.
- ⁵⁸ Borinski K. Lessing / K. Borinski. — Berlin : Erih Voermann & Co, 1900. — С. 99.
- ^{59, 60} Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 90, 40.
- ⁶¹ Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 101.
- ⁶² Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с франц.]. — М. : Прогресс, 1991. — С. 419.
- ⁶³ Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. — М. : Художественная литература, 1957. — С. 120.
- ⁶⁴ Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 88.
- ⁶⁵⁻⁷⁷ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. — М. : Наука, 1967. — С. 350–358.
- ⁷⁸ Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века) / Ю. Б. Виппер. — М. : Художественная литература, 1990. — С. 235.
- ⁷⁹ Гриб В. Р. Эстетические взгляды Лессинга и театр // Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия ; [вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева ; под. общ. ред. М. Лифшица]. — М. — Л. : Academia, 1936. — XXX.
- ⁸⁰ Гавришків Б. М. Німецька літературна мова ХУІІІ ст. в критичній оцінці Г. Е. Лессінга / Б. М. Гавришків. — Львів : Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова, 1957. — С. 12.
- ⁸¹⁻⁸⁴ Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 104–105.
- ⁸⁵ Гриб В. Р. Эстетические взгляды Лессинга и театр // Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия ; [вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева ; под. общ. ред. М. Лифшица]. — М. — Л. : Academia, 1936. — XLVIII. 86 Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. — М. : Художественная литература, 1957. — С. 128.
- ⁸⁷⁻⁹¹ Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 105, 108, 110.
- ⁹² Гриб В. Р. Лессинг // История немецкой литературы : в 5 т. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. — Т. 2 (Гриб — 121–159) ; [под общ. ред. Балашова Н. И., Жирмунского В. М., Пуришева Б. И., Самарина Р. М., Тураева С. В., Фрадкина И. М.]. — С. 140.
- ⁹³⁻⁹⁵ Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Высшая школа, 1984. — С. 173–174.
- ⁹⁶⁻⁹⁸ Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. — М. : Художественная литература, 1957. — С. 122–123.
- ⁹⁹⁻¹⁰¹ Гулыга А. Лессинг и проблема метода // Литературная учеба, 1979. — № 1. — С. 64–76.
- ¹⁰²⁻¹⁰⁵ Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 38–39.
- ¹⁰⁶⁻¹¹¹ Костелянец Б. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. Костелянец. — Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1976. — С. 41–43.
- ¹¹² Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 27.
- ¹¹³ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. — М. : Наука, 1967. — С. 362.
- ¹¹⁴⁻¹²⁵ Альтман И. Избранные статьи / Иоганн Альтман. — М. : Советский писатель, 1957. — С. 106–109, 116–119.
- ¹²⁶⁻¹³³ Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. — Л. : ЛГУ, 1987. — С. 35–37, 30–41.

¹³⁴ Юдкін-Ріпун І. М. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів // Культурологічна думка. — 2011. — № 3. — С. 8–17.

^{135, 136} Гриб В. Р. Лессинг // История немецкой литературы : в 5 т. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. — Т. 2 (Гриб — 121–159) ; [под. общ. ред. Балашова Н. И., Жирмунского В. М., Пуришева Б. И., Самарина Р. М., Тураева С. В., Фрадкина И. М.]. — С. 141.

^{137,138} Friedemann J. Weidauer. His Story, Her Spece : Gendered Genres in Lessing and beyond(1994) // Modern Language Studies. — Vol. 24. — No. 3. — P. 62.

^{139,140} Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 142.

^{141–144} Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. — М. : Искусство, 1963. — С. 137–138, 135.

¹⁴⁵ Kenkel Karen J. Monstrous Women, Sublime Pleasure, and the Perils of Reception in Lessing's Aesthetics // PMLA. — Vol. 116. — No. 3 (May, 2001). — P. 548.

^{146–148} Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с франц.]. — М. : Прогресс, 1991. — С. 139–140.

^{149–151} Erlin Matt. Urban Experience, Aesthetic Experience, and Enlightenment in G.E. Lessing's «Minna von Barnhelm». (2001) // Monatshefte. — Vol. 93. — No. 1. — P. 29–30.

¹⁵² Даренський В. Мистецтво як феномен людинотворення // Філософська думка, 2009. — № 6. — С. 77.

¹⁵³ Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. / Дьердь Лукач ; [пер. с нем., общ. ред. К. М. Долгова]. — М. : Прогресс, 1987. — Т. 4. — С. 470.

¹⁵⁴ Костелянец Б. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. Костелянец. — Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1976. — С. 38.

¹⁵⁵ Уманцев Ф. С. Система эстетичних поглядів Лессінга. «Лаокоон» // Г.-Е. Лессінг. Лаокоон ; [пер. з нім. Є. О. Попович, вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева]. — К. : Мистецтво, 1968. (Пам'ятки естетичної думки). — С. 21.

^{156,157} Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с франц.]. — М. : Прогресс, 1991. — С. 6.

¹⁵⁸ Филиппов М. М. Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк / М. М. Филиппов. — СПб. : Типография газеты «Новости», 1891. — С. 71.

ЧАСОПРОСТІР ПОСТАНОВОК П'ЄС А. ЧЕХОВА (УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД У КОНТЕКСТІ ПРАКТИКИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ 70-х — ПОЧАТКУ 80-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ)

У статті розглянуто пошуки зорового образу вистав за п'єсами А. Чехова у східноєвропейському театрі 70-х — початку 80-х років ХХ століття. Увага акцентується на співтворчості режисерів і сценографів: О. Крейчі та Й. Свободи, А. Шапіро і М. Китаєва, С. Данченка, І. Молостової та Д. Лідера. Створені ними часопросторові концепції образних систем постановок чеховської драматургії, на думку автора, увиразнили суттєві естетичні зрушення в сценічному мистецтві зазначеного періоду.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, А. П. Чехов, часопростір, образна система вистави.

В статье рассмотрены поиски зримого образа постановок пьес А. Чехова в восточноевропейском театре 70-х — начала 80-х годов ХХ столетия. Внимание акцентируется на сотворчестве режиссеров и сценографов: О. Крейчи и Й. Свободы, А. Шапиро и М. Китаева, С. Данченко, И. Молостовой и Д. Лидера. Созданные ими пространственно-временные концепции образных систем постановок чеховской драматургии, по мнению автора, выявили существенные эстетические преобразования в сценическом искусстве данного периода.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, А. П. Чехов, пространство-время, образная система спектакля.

The article considers the quests for the visual image of performances based on A. Chekhov's plays in the Eastern European Theater in 1970-1980's. The main focus is made on the collaborative creative work of the directors and scriptwriters, such as O. Kreych, and Y. Svoboda, A. Shapiro and M. Kitayev, S. Danchenko, I. Molostyva and D. Lider. The chronotypic concepts of image systems of Chekhov's drama staging created by them, according to the author of this article, expressed the essential esthetic changes in the scenic art of the said period.

Keywords: Ukrainian theatre, directorship, scriptwriting, A. Chekhov, chronotype, performance image system.

У європейському театральному просторі ХХ століття діалог з чеховською драматургією висвітлював найсуттєвіші етапи мистецького поступу, глибинні процеси еволюції його естетичних заasad. Однак через цілу низку обставин чеховська драматургія не посіла помітного місця в репертуарі театрів України. Навіть у 1960–1970-ті роки, коли злободенна гострота вистав «жорстокого Чехова» була навідріг режисерським «монологом» О. Крейчі, А. Ефроса, О. Єфремова, А. Ханушкевича та інших, український театр зреа-

гував на виклики часу лише постановкою «Чайки» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер В. Опанасенко, 1970). «Вона стоїть ніби осторонь, не стикаючись ні з традиціями цього безперечно цікавого колективу, ні з напрямом пошуків, експериментів, які намітилися в останні три-чотири роки. Проте обійти увагою цей спектакль неможливо, адже на українській сцені це, мабуть, перша спроба нового, сучасного прочитання Чехова»¹, — писав Г. Коваленко у рецензії на цю виставу.

Сценічні пошуки 60–70-х років привчили всіх до того, що «у ньому (А. Чехові — В. Ф.) немає колишньої м'якості; до людей він вимогливий і суворий; витончені п'єси наповнюються енергією небаченої сили — енергією бунту і викриття, трагедії і гротеску. Внутрішня дія його п'єс не розгортається на сцені поступово і потаємно, що колись свідчило про довіру до глядача і давало змогу робити висновки йому самому. Зараз театр поспішає: своє розуміння Чехова він концентрує в чіткій ідеї; театр прагне до наочності»².

У виставі «Три сестри» (Національний театр «За Браноу», Прага, режисер О. Крейча, художник Й. Свобода, 1966), одній з програмних постановок періоду «жорстокого Чехова», на сцені «не було жодних дерев; не було сонця, що густими потоками променів пронизувало листя; не було краси, не було поезії. Був порожній, точно вимірний простір, огорожений сірими щитами. Й із нього був лише один вихід — довгий вузький коридор з таких самих щитів»³. Неможливо було уявити, де розташовані передпокій, кімнати, коридори. «Втім, під час спектаклю про це не думалося взагалі. Думалося про інше: про те, як у цьому дивному несиметричному просторі виникали предмети, речі»⁴.

Відомий дослідник творчості чеського режисера Г. Коваленко писав, як загадково поблискував величезний круглий стіл. Зібравшись навколо нього, герої проживали рідкісні миті духовної єдності, проте разом з тим, вписані у білосніжний овал фігури персонажів народжували відчуття зневіри, самотності, порожнечі, а дивовижної краси вишукана люстра, здавалося, зависала на тлі зовсім чужих для неї сірих площин лише для того, щоб упасти на підлогу «саме тоді, коли сестри розмовляють про свої надії, мрії, коли такі єдині у своїй вірі. Що це? Знак майбутнього краху? Знак бажань, яким не дано справдитися? Надій, котрим не судилося здійснитися?»⁵.

Про сутнісні мотиви, глибинні психологічні зсуви у виставі свідчили зниклі у другому акті з вітальні квіти — «„крик“ листя, такий не притаманний кімнатній рослині»⁶ та срібний самовар — «його металевий відблиск перетворює обличчя Чебутикіна на сіру, недобру маску»⁷.

З розвитком сценічної дії речей та предметів стає дедалі менше і менше. Порожній простір «олюднювала» лише гойдалка, що звисала біля рампи сцени. Вона притягувала увагу Маші та Ольги, на ній з риданнями розгойдувалася Ірина, її мотузки обплутували тіло Чебутикіна. «Нерухома гойдалка й людина, яка повисла на

ній, — страшний образ спиненого життя. <...> У сіру нерухомість зімкнутих щитів лише один предмет — гойдалка — внесе енергійний дисонанс. Своєю — хай дозволено буде сказати так про неживу річ — миттєвістю реакцій, своїм дивовижним відчуттям людини, прагненням злитися з нею воєдино, зрозуміти її»⁸.

Режисерська концепція чеховської п'єси унаочнювалася трактуванням характеру сценічного середовища. Його еволюція була продиктована розвитком основного конфлікту й розкривала глибинний смисл того, що відбувалося у житті героїв. Рухаючись у цьому естетичному руслі, театр відкривав можливості трансформувати образ пластичного середовища у самостійну естетичну реальність, котра «веде свою тему в спектаклі паралельно акторському виконанню, безпосередньо з ним не перетинаючись... Для акторів (на відміну від глядачів) <...> це реальне середовище, котре може проходити ступені саморозвитку, як у “Трьох сестрах”»⁹.

Постановка, про яку згадує В. Берьозкін, була втілена у 1974 році на кону Талліннського театру драми ім. В. Кінгісеппа (режисер О. Шапіро, художник М. Китаєв). Позбавлені віконних отворів дощаті стіни будинку Прозорових жорстко регламентували життєвий простір чеховських героїв. Вони ніби відсікали його від вторгнення реалій життя зовнішнього світу.

В центрі й обабіч рампи височать обтягнуті сірим полотном ширми. На їхньому тлі, немов натягнуті струни, завмерли Ольга, Маша, Ірина. Драматичні нещодавні події вони пригадують, спрямовуючи погляд у темряву глядацької зали. Жодного натяку на спілкування. Кожна говорить про своє, залишаючись на території своєї ж келії-ширми. Цілком очевидно — зникло щось дуже важливе, що раніше об'єднувало рідних людей.

Відчуття дисгармонії, втрати певних життєвих орієнтирів посилюється з приходом гостей. Очищений від ширм відкритий простір являв очам величезний овальний стіл — головний елемент сценічного середовища першої дії. Довкола столу стільців виявлялося набагато більше, ніж запрошених на сімейне свято. Ще зовсім недавно тут на чільному місці сидів батько, і багатолюдне зібрання духовних однодумців створювало ту унікальну атмосферу, що в ній формувалися особистості дітей Прозорових. Але нині зяючі «рани» порожніх стільців свідчили про неблагополуччя у житті родини.

«Людина мусить трудитися, працювати у поті чола, хоч хто б вона була, і в цьому одному по-

лягає сенс і мета її життя, її щастя, її захоплення», — виливаючи душу, волає до сестер Ірина. Однак ті її не слухають. Стоячи по інший бік столу, вони занурилися у свої роздуми. Простір, що розділяє сестер, втрачає свою побутову визначеність — площа столу сприймається територією відторгнення, роз'єднання.

І лише поява Вершиніна повертає присутнім здатність слухати й бачити одне одного. Вершинін (М. Мікквер) тривалий час пильно вдивляється у портрет генерала Прозорова, що висить у центральній частині стіни, й, виструнчившись за командою «струнко», віддає йому честь.

А потім повторюється мізансценічний малюнок попередньої сцени, тільки тепер з одного боку столу — одинока фігура Вершиніна, а з іншого — сестри. «Таких, як ви, після вас з'явиться вже, можливо, шість, потім дванадцять і так далі, доки, нарешті, такі, як ви, не стануть більшістю». У словах Вершиніна стільки віри, переконаності, що сестри, ніби заморожені, невідривно стежать за кожним його рухом, ловлять, вбирають кожне його слово. І здається, що величезна площа столу, яка донедавна роз'єднувала, «розсіювала» у просторі людей, тепер, навпаки, об'єднувала їх.

Зникає внутрішня апатія. Ірина вальсує з Вершиніним, Андрієм, Тузенбахом. Музика лунає чимдалі гучніше, вони кружляють усе швидше, проте раптом їхні руки розімкнулися — і барон, продовжуючи кружляти у вихорі танцю, зникає у чорному отворі стіни... а свято продовжується, і захоплений, переповнений емоціями Андрій бігає навколо столу, розмахуючи, ніби прапором, зеленим поясом своєї коханої.

Проте драма руйнування людських зв'язків продовжується. І в наступній сцені: величезний стіл змінюють три невеличких столики, а світлини Наталиної дитини «прикрасять» усі стіни будинку, оприявнюючи, за замислом співавторів спектаклю, нашестя агресивного міщанства.

У третьому акті ажурних рамок із фотографіями щокатих карапузів побільшає. Вони перекриватимуть портрет генерала Прозорова, їм уже не вистачає стін, й вони, звисаючи у просторі на довгих шнурах, заважають вільно пересуватися. Простір розділений ламаними лініями ширм. Розкидані дитячі іграшки, хаотично розставлені стільці — хаос у всьому: в обстановці, в головах. Десь за стінами будинку бушує пожежа, а Вершиніну дуже хочеться філософствувати. Він знову, як за першої зустрічі, повертається до думки, що «... ось таких, як ви, у місті тепер лише троє, проте в наступних поколіннях буде більше

й більше, і настане час, коли все зміниться по-вашому, а потім і ви застарієте, народяться люди, які будуть кращі за вас...». Однак тепер, проказуючи це, Вершинін, як зацькований, бігає по сцені, чіпляє ажурні рамки, наштовхується на стільці, перевертає їх і закінчує монолог розхитуючись на конику-гойдалці.

Неначе ті самі слова й у пафосі розмірковувань колишня впевненість, але тепер очевидно, що прекрасні мрії — форма самогіпнозу, самозаспокоєння, інтелектуальний допінг, потрібний, аби вижити в умовах тотального засилля міщанства. Від усвідомлення безвиході такого існування в Ірини починається істерика. Її тіло, ніби гамівна сорочка, сковує надіта задом наперед шинель Вершиніна. Мов підкошена, Ірина валиться на підлогу. «О, жахливо, жахливо, жахливо! Я не можу, не можу переносити більше!.. Не можу, не можу!..» — кричить, стогне вона, і ні Ольга, ні Маша не знаходять в собі сил заспокоїти її. Зціпенівши від страждань, старші сестри втиснулися, вросли у свої келії-ширми.

У фіналі мерехтливі промені світла на дощатих стінах створюють ілюзію саду, але водночас це й не сад, і не дім, а чужий усьому живому простір. Справляється враження, що в атмосфері немає кисню й кожен судомний вдих чеховських героїв неминуче наближує трагічний фінал.

Драма руйнації екології духовного спілкування, життєвого простору людей «однієї групи крові» розгорталася у зримих формах естетичної реальності, що, саморозвиваючись, створювала пластичний контрапункт дієвої лінії акторів.

Такий дієвий потенціал зорового образу народжував у деяких театральних критиків запитання: «Чи не далеко заходить дієвість художника? Чи мусить художник бути режисером? Чи не призводить це до відродження в театрі нової диктатури художника?»¹⁰.

Підсумовуючи результати сценографічних пошуків 60–70-х, один з безпосередніх учасників цього процесу П. Белов зазначав: «Ми звикли диктувати спектаклю своє рішення, навчилися спрямовувати його життя, підкоряти своїй волі. Ми звикли до декорацій яскраво метафоричних, до того, що випадкових проявів пластики не повинно бути, — у всьому шукали глибокий і символічний смисл. Кожен знак мусить бути максимально виразним. Кожна зміна середовища — гранично драматичною. <...> Це парадоксально, проте нині хочеться бути у виставі непомітним. Декорації мають даватися знаки лише у зв'язку з усім іншим, насамперед у зв'язку з актором»¹¹.

Спектакль «Дядя Ваня», здійснений творчим тандемом С. Данченко — Д. Лідер у Київському театрі ім. І. Франка (1980), опинився в епіцентрі естетичних трансформацій кінця 70-х — початку 80-х, що відбувалися і в сценографії, і в режисурі, і в діалозі театру з класичною драматургією.

Метафоричні «формули» образних систем чеховських спектаклів доповнювали побутом і природою, сценічна дія прагнула до розкриття складної поліфонії внутрішньої структури драми, а відновлена у своїх правах знаменита чеховська «атмосфера» посилювала її лірико-епічне звучання. Духовний світ героїв, як і раніше, піддавався жорсткому аналітичному дослідженню, але у творах лишалося щось невиявлене, потаємне.

У запропонованій С. Данченком концепції «Дяді Вані» було відсутнє «педалювання будь-якої, нехай навіть тої, що претендує на всеосяжність, теми. Він спробував вивільнити самоцінну енергію кожного мотиву чеховської драми — в ім'я повноти *згорнутого* в діалогах життя, в ім'я такого її звучання, де б поліфонія досягалася не завдяки забобоні улюбленої думки режисера, але відповідно до художньої питомої ваги всякого образно значущого факту»¹².

Ще до початку вистави глядачі поринали в атмосферу будинку Войницьких. Крізь легке, ледь приглушене світло, що струменіло з темно-зеленої лампи на довгій, витонченій підвісці в самому центрі сценічного простору, проглядали контури дерев'яної будівлі.

У лівому кутку, ближче до авансцени, примостилася конторка, над нею — невелика мапа, а трохи осторонь — масивне, потерте шкіряне крісло. Праворуч — крісло-гойдалка. Вікна, по яких згодом «струменітимуть» потоки дощу, відкривали погляду оздоблення інших кімнат. Вимальовувалася складна, алогічна за своєю структурою система інтер'єрів-екстер'єрів.

...Плавно обертається поворотне коло. Миготять розставлені вздовж і впоперек сцени почорнілі від часу віконні рами, відтворюючи образ величезного лабіринту. Відтепер усе, що відбувається, — події та долі, думки і почуття героїв, — незмінно поєднуюватиметься у сприйнятті глядачів із цією принципово важливою для розкриття концепції твору метафорою, адже: «в спектаклі йдеться не про несподіванки старого садибного планування, а про лабіринти розуму і душі, про те, що все змішалось в будинку Войницьких. Що було зрозумілим, заплуталося вкрай. Стосунки між близькими, розпорядок дня, обов'язки людей, прості поняття про любов і про сенс життя.

Персонажі спектаклю і справді схожі на зняті з завіс двері»¹³.

Сценічне середовище вистави досить ретельно відтворювало побутовий плин життя. Старі, зі своєю історією, речі й предмети, що й досі зберігали частку тепла минулих поколінь господарів, привносили атмосферу спокою і стабільності. У витончених дерев'яних підставках для квітів — зелені садові рослини; плетені крісла, диванчик, маленький столик, засланий білосніжною скаertinoю, самовар, — усе тут охайно, доглянуто. Крізь незасклені вікна проглядає інтер'єр ще однієї кімнати — умивальник, крісло, швейна машина, праска, гасова лампа тощо. Часом здається, що хтось із героїв на мить відлучився, перервав звичні щоденні заняття.

Кожна наступна картина спектаклю відбувається щоразу в іншій кімнаті. І скрізь акуратно стоять стільці, крісла, столи, буфет, рояль. Однак, постійно змінюючи оздоблення інтер'єру, сценограф залишав незмінним його планування. Лише один раз по центру кімнати з'явиться крісло Серебрякова.

Актори «обживали» сценічний простір відповідно до побутової логіки існування. Разом з тим, через особливе розташування «врослих» у стіни будинку-лабіринту речей, герої постійно ніби блукали в ньому. Крізь життєво-правдоподібні форми дедалі чіткіше проступали інші образно-метафоричні знаки сценічного оповідання — зокрема, помітнішим ставало навмисне уникання персонажами центру сценічної площадки, натомість у хвилини духовного самовиявлення вони неодмінно з'являлися там.

Смішно, недоладно, проте гранично щиро, неначе на сповіді, розказує Телегін (Є. Пономаренко) про свою любов. Це вистраждане, справжнє почуття, є сенсом його існування — ось чому в цю мить він перебуває у центрі кімнати. Астров (В. Івченко) вперше входить туди в момент душевного піднесення: «... коли я проходжу повз селянські ліси, які я врятував від вирубки, або коли я чую, як шумить мій молодий ліс, посаджений моїми руками, я усвідомлюю, що клімат трошки і в моїй владі, й якщо через тисячу років людина буде щасливою, то в цьому трошки буду винуватий і я...». Саме у центрі сцени Соня (Н. Гіляровська) і Олена Андріївна (Т. Плотникова) повідували свою душевну тугу, розуміючи і співчуваючи одна одній.

У такі миті в цьому часопросторі герої існують лише сам на сам із собою. Це їхня, внутрішня територія життя. Тому, повертаючись у «великий

світ», вони, майже не реагуючи на репліки оточення, намагаються піти якнайдалі від усіх або шукають порятунку у побутових дрібничках, які саме зараз, терміново потребують їхньої уваги.

Підкреслено-фронтальний малюнок мізансцен змінюється броунівським рухом чеховських персонажів, який згодом — не декларативно, проте досить виразно — переходить у рух по колу. Таке просторове вирішення вистави, безпосередньо пов'язане з естетично переосмисленим перебігом сценічного часу, народжує у глядача широкий спектр асоціацій. Показові в цьому сенсі спостереження художника А. Чечика, учня Д. Лідера: «Коли минуле стикається з майбутнім, пряма часу перетворюється на коло, і вирватися із цього кола неможливо. Час замикається на собі самому. Він носить, як протяг, по дому Серебрякова, наскрізь пронизуючи незасклені вікна»¹⁴.

Серебряков (А. Гашинський) — єдиний, хто існує в іншій стилістиці мізансценічного малюнка. Він постійно перебуває майже на авансцені сценічного простору. Відчуваючи себе центром усіх і вся, «герр професор» не уявляє собі іншого місця перебування. Розмістивши Серебрякова по центру майданчика, його ніби вилучають зі складних моральних процесів, котрі переживають інші герої. Безмірно егоїстичні претензії Серебрякова сформовані непохитною впевненістю у своїй людській значущості. Інші ж — постійно підвладні «мільйонові страждань».

Образ Будинку та образ Саду — основні категорії поетики «Театру Чехова» (Б. Зінгерман)¹⁵, незмінно обумовлюють найважливіші характеристики режисерсько-сценографічних концепцій. Ці два «взаємопов'язані образи» у деяких спектаклях інтерпретувалися як «будинок — де тріумфує життя побутове, буденне, повсякденне. Сад — в іншому поетичному вимірі. Сад — протиставлення будинкові»¹⁶. В інших — «духовна краса чеховських людей немов проектувалася на те, що оточувало їх, і надавала всьому відтінок чарівної гармонії»¹⁷. У третіх — «будинок-сад» пропонував глядачам поетично-узагальнену «лінію історизму», образну модель світу.

У п'єсі «Дядя Ваня» на сцені Київського театру ім. І. Франка не було і сліду помісного саду. Образ природи «поглинутий» образом лабіринту. Театр немов матеріалізував останні слова монологу Астрова: «Зруйновано вже майже все, але взамін не створено ще нічого», — котрі, за Б. Зінгерманом, «однаково характеризують драму дійових осіб та спустошеної, звироднілої російської природи»¹⁸.

У виставі франківців (активним чинником образної розбудови сценічної дії є) «завіконна порожнеча» без жодних проявів життя. Саме туди, в порожнечу, спрямовані волення персонажів у кульмінаційні миті їхнього життя. «Двадцять п'ять років я керував цим маєтком, працював, висилав тобі гроші, як найсумлінніший прикажчик...» — кричить дядя Ваня (Б. Ступка) у порожню очницю рами, кричить в тупики лабіринту свого загубленого життя. І його стогін: «О, що я роблю! Що я роблю!» — поглине чорне провалля...

Дивлячись у вікно, мріє Соня, занурюється у роздуми Астров, сумує Олена Андріївна. У такі хвилини перед їхнім поглядом, немов химери, постають мрії про життя, що, не торкнувшись, обминуло їх...

В одному зі своїх інтерв'ю С. Данченко зазначив: «Чехов, як і Шекспір, не вичерпується якоюсь однією концепцією — він моделює світ. Якщо ж говорити про локальні завдання, то у «Дяді Вані», приміром, мені було цікаво дослідити марність людських сподівань і їх необхідність... Це виходить за межі тих концептуальних означень на кшталт поширеного «я ставлю п'єсу про...»¹⁹.

Через кілька років режисер В. Опанасенко і художник В. Каштелянчук — учень Д. Лідера — запропонують (і на сцені Рівненського театру) своє бачення «Дяді Вані». Вочевидь, що напрацьовані Данченком–Лідером просторово-часові концепції справили суттєвий вплив на творчі пошуки українських митців.

«...Кімнати, кімнати... двадцять шість білих кімнат старовинного російського родового маєтку, розташованих анфіладою, зникають, розчиняються у дзвінкому сонцесяйному просторі. Сценічний простір зовсім невеликий, проте враження нескінченності будинку гранично повне. Під час дії, у потрібний момент, усі ці кімнати неухильно, якимось фатально насуваються одна на одну, стискуючись, спресовуючись у єдиний, тісний і холодний світ... Одразу виникає гостре відчуття непотрібності того антуражу, усе стає пустим і чужим. Відчуття це лишається у глядача протягом усієї вистави. Воно підсилюється також нікому непотрібними <...> кравецькими лекалами, що їх невідомо хто і коли повісив на вензелясту етажерку та так і кинув, парою чобіт з потертими халявами, які, припалі пилом, навечно застигли під розкішним (і теж нікому не потрібним!) «шредерівським» росялем... У фінальній сцені третього акту на натюр-морт столу лягла недбало відкинута кимсь (можливо, протягом?) біла скатертину, поруч — перекинута і забута (знову вітер?) крісло з вибіленої

дощини. Пустеля і дискомфорт життя великого дому...»²⁰.

Впадає в око творче опрацювання новим поколінням сценографів теми «білої симфонії» (Т. Шах-Азізова) — саме вона визначала поетику вистави «Вишневий сад» Театру на Таганці (режисер А. Ефрос, художник В. Левенталь, 1975), а у 1980 році на повний голос пролунала на сцені київського театру ім. Лесі Українки.

Як і колеги-франківці, режисер І. Молостова запросила до співпраці над «Вишневим садом» сценографа Д. Лідера. Їхній спільний рух «з тупика невизначеності на простір багатогранної образності <...>виділив щось зовсім протилежне логіці. “Вишневий сад” прекрасно хворий. “Вишневий сад” хворий в глибину історії й у глядацький зал, він епічно хворий»²¹.

Сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні від сонячного мерехтіння, стіни родинного будинку Гаєвих видавалися кипінням квітучих вишневих гілок, що хвилюються на вітрі. Їхня «жива», «дихаюча» біла плоть вривалася до анфілади кімнат, що довгим маршем розчинялися у глибині сцени. Крізь біле мереживо «вишневого саду» проглядав інтер'єр усіх трьох кімнат будинку: ампір початку XIX століття, зал у стилі еkleктики середини XIX століття і найближче до глядачів — кімната у стилі модерн початку XX століття. Три пласти побуту встановлювали зв'язок часів, збирали в єдине ціле картину життя поколінь, розсували межі часу до такого стану, коли за Зінгерманом «...минуле і майбутнє вторгаються на сцену як самостійно діючі сили, безпосередньо впливаючи на драматичних персонажів»²², відтак — «...сьогодення втрачало у Чехова свою обґрунтованість і непорушність, у певному сенсі виявляючись лише моментом переходу від минулого до майбутнього»²³.

Невідворотність цього моменту, неминучість тектонічних зрушень на території життєвого простору героїв додавало «білій симфонії» краси єдиного образу «будинку-саду» драматичної напруги, почуття тривоги, трагедійної ноти. У фіналі спектаклю всі передчуття справджувалися — з ударом сокири гасло світло, утворювалися «метастази» чорних дір, що з кожним наступним ударом розповзалися по колись живому тілу саду.

Образну трансформацію філософської складової часопростору чеховського твору висвітлюють наступні роздуми Д. Лідера: «Я був безмежно занурений у Мале буття історії чеховського “Вишневого саду”. Мені не раз бачилася лучина з мого дитинства. Вона задихалася, гасла і напри-

кінці, перед самим згасанням, ще раз спалахувала. Всі зрушення космосу, буття, наших доль режисер на ім'я Природа так і творить: у переддень катастрофи настає останній подих просвітлення чи *розкутості*. Чи не це відбувається і з людьми “Вишневого саду”? У переддень продажу або вирубки Саду — веселощі. Весь сад від рампи й у глибину історії ще раз глибоко зігхає, примарно розквітаючи, білим розквітаючи — катастрофічно гине. Спалах полум'я перед затуханням, така зовсім мізерна реалія, спалах-розквіт сценічного середовища-саду перед аукціоном і вирубкою освітив низку важливих асоціацій, демонструючи монтаж малого і великого. Світло спалаху-розквіту позначило історичний розвиток поколінь, культуру з глибини сцени до глядацької зали. Інтер'єри минулих епох один за одним вгадувались немов через акварель, створюючи почуття, яке людина відчуває у надзвичайному, передсмертному стані — миттєве бачення всього минулого життя»²⁴.

Однак після перегляду вистави у Н. Верховець виникали думки лише про те, що: «Варто знову й знову перечитувати “Вишневий сад”, щоб збагнути напролюд тонку гру у девальвацію “високих” слів. <...>Ідеї абстрактного труда, абстрактної любові й справедливості, як і удавану гуманність, як і щедрість з жиру чи від безвідповідальності, як, нарешті, балачки про абстрактне щастя і абстрактно прекрасне майбутнє ненавидів письменник-громадянин усіма силами наболілої від цілком конкретних людських страждань душі»²⁵. Критик вважала, що «режисер і художник поки що згоди не дійшли. Здається, дещо по-різному розуміють вони п'єсу, може, навіть Чехова взагалі»²⁶.

Зі свого боку М. Гринишина зазначає, що «причетність вистави до сучасної світової чехівани виявилася відразу: від тієї миті, коли Д. Лідер опускав над подіями п'єси двоєдину завісу — одночасний символ квітучого й одцвілого “вишневого саду”, створюючи єдиний метаобраз — той, якого автор жадав для свого твору»²⁷.

Режисерська концепція, на її думку, хоча й засвідчувала «виявлення символістичних рис останньої чеховської п'єси і відтворення на кону метафізичного складника її “реальності”, розкутіший, більш самостійний підхід до класичного тексту»²⁸, однак, попри все — «за Молостовою, вишневий сад гинув через те, що ні в кого не вистачило сил і бажання захистити його»²⁹.

У нас немає достатнього фактологічного матеріалу для того, щоб робити висновки стосовно процесу формування образу-задуму вистави Молостовою-Лідером. Творчий потенціал цих митців уможли-

влював спільний рух «з тупика невизначеності на простір багатогранної образності», яка б виявляла сутнісні аспекти епічної хвороби «Вишневого саду». Рух у цьому напрямку засвідчувала контрастно розбалансована, «рвана» темпоритмічна пульсація поліфонічної стилістики мізансценічного малюнка, ненав'язлива, але чітка сценічна пунктуація скороминущих настроїв, що виокремлювали тугий вузол життєвих суперечностей.

І все ж таки, у «живій» матерії вистави постійно виникали «мертві» зони. Проблема, на наш погляд, полягала у природі сценічного часу, в якому розгорталася драматична дія. Режисер намагався постановочними засобами виразності вийти за його побутові межі. Театрознавчі дописи засвідчують певні кроки на цьому шляху: «Кожне покоління Гасвих відкривало нові двері в нову кімнату, в нову епоху. Останньому поколінню це виявилось не під силу. У цій четвертій стіні дверей нема! Наче безпомічні птахи будуть битися вони об прозору стіну в пошуках рятівного виходу. Але вихід — це новий прорив крізь час — нові двері в нову кімнату. Цієї кімнати в будинку Гасвих немає. <...>Треба обірвати рудиментарний зв'язок, треба вийти, піти з дому, з животворного материнського лона. Зректися колись дорогих місць, речей, спогадів. <...> Але ця дорога недоступна ні Гаєву, ні Раневській. Їхня дорога спрямована назад, у дороге серцю минуле. І коли маєток піде з молотка, вони вирушать туди, через усю анфіладу, в глибину епох, розчиняючись у напівпрозорій імлі часу»³⁰.

Однак мізансценування на кшталт «наче безпомічні птахи будуть битися об прозору стіну в пошуках рятівного виходу», як і рух «через усю анфіладу, в глибину епох» вимагало відповідної природи акторського проживання ролі. В даному випадку — підвищеної чутливості до просторово-часових реалій сценічного середовища, навичок існування «на межі образу» у взаємодії з його предметно-речовим світом.

Натомість в діапазоні від психологічно-побутового до гротескового змалювання характерів, виконавці створювали «соковиті» образи героїв, котрим було затишно й у будинку, й у саду, однак вони не вписувалися у загальнолюдський вимір, відтворений на сценічній території «будинку-саду».

Попри численні недоліки, вистава «Вишневий сад» разом із постановкою «Дяді Вані» у театрі ім. І. Франка стали помітними явищами українського театрального процесу, вписавши українську чеховіану в контекст загальноєвропейських сценічних практик.

¹ Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 58.

² Шах-Азизова Т. В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино'5. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 307.

³ Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — М. : Изд-во ГИТИС, 2004. — С. 278.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. — С. 279.

⁸ Там само. — С. 280.

⁹ Березкин В. И. Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников // Советское искусствознание'75. — М. : Сов. художник, 1977. — С. 83–84.

¹⁰ Кузнецов Э. Латвийские художники (И. Блумберг, Г. Земгал, М. Китаев, А. Фрейберг) // Советские художники театра и кино'75. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 94.

¹¹ Коваленко Г. Сценография сегодня — какая она? // Театр. — 1984. — № 5. — С. 97–98.

¹² Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — 1990. — № 10. — С. 90.

¹³ Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 44.

¹⁴ Чечик А. Сім робіт Данила Лідера // Український театр. — 1985. — № 3. — С. 20.

¹⁵ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. — М. : РИК Русанова, 2001.

¹⁶ Шах-Азизова Т. В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино'5. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 297.

¹⁷ Там само. — С. 299.

¹⁸ Зингерман Б. Вказ. праця. — С. 48.

¹⁹ Данченко С. Бесіди про театр. Проект «VIVA VOX» / Сергій Данченко. — К. : УКРТИППРОЕКТ, 1999. — С. 90.

²⁰ Сулименко С. Головна фарба його палітри // Український театр. — 1987. — № 3. — С. 26.

²¹ Лідер Д. Театр для себе ; упор. О. Островерх / Данило Лідер. — К. : Факт, 2004. — С. 41.

²² Зингерман Б. Вказ. праця. — С. 40.

²³ Там само.

²⁴ Лідер Д. Театр для себе. — С. 25.

²⁵ Верховець Н. Опалений цвіт вишневого салу // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 16.

²⁶ Там само. — С. 16.

²⁷ Гринишина М. О. Містові й світові : Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтертекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором / Марина Гринишина. — К. : Інтертехнологія. — 2008. — С. 351.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Чечик А. Сім робіт Данила Лідера // Український театр. — 1985. — № 3. — С. 20.

ТВОРИ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО НА СЦЕНІ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ (20-ті рр. ХХ ст.).

У статті розглянуто постановки творів Юліуша Словацького в режисурі Олександра Корольчука на сцені театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду (20-ті рр. ХХ ст.).

Ключові слова: Ю. Словацький, О. Корольчук, театр імені Марії Заньковецької, мандрівний період, драма.

В статтє освещены постановки спектаклей по произведениям Юлиуша Словацкого в режиссуре Александра Корольчука на сцене театра имени Марии Заньковецкой (20-е гг. ХХ в.).

Ключевые слова: Ю. Словацкий, О. Корольчук, театр имени Марии Заньковецкой, драма.

The article detailed analysis of productions of Yuliysh Slovatskyi works, accomplished by Aleksandr Korolchuk in Maria Zankovetska Theatre roaming period of 20-ss within ХХ centre.

Keywords: Yuliysh Slovatskyi, Aleksandr Korolchuk, Maria Zankovetska Theatre, roaming period, drama.

Постановки творів Юліуша Словацького на сцені українського театру є предметом спеціальних досліджень як польських, так і українських театрознавців протягом тривалого часу. Слід окремо зазначити, що літературознавчий та перекладознавчий аспекти вивчення творчості Юліуша Словацького були і є до сьогодні предметом ґрунтовного вивчення українських літературознавців, перекладачів, критиків. Серед досліджень вітчизняних вчених, з нашої точки зору, найбільшу вагу мають праці Є. Рихліка «Українські мотиви у поезії Юліуша Словацького» (Ніжин, 1929); Г. Вервеса «Юліуш Словацький і Україна» (К., 1959); Р. Радишевського «Юліуш Словацький» (К., 1985); Є. Нахліка «Творчість Юліуша Словацького і Україна» (Львів, 2004).

Важливу роль у популяризації творів Ю. Словацького, в тому числі драматичних, відіграли переклади Олени Пчілки, М. Вороного, М. Зерова, М. Рильського, а також М. Лукаша, Б. Тена, М. Бажана, Д. Павличка та ін. Зупинятися на аналізі перекладів зазначених вище митців ми не будемо, зрештою, це не є темою нашої публікації.

В українському театрознавстві хронологічно першою спробою окреслити проблематику майбутніх досліджень з історії сценічних прочитань драматичних творів Юліуша Словацького

на українському кону була стаття письменника І. Глинського під назвою «Драматургія Юліуша Словацького на Україні»¹.

Вагомим внеском у вивчення історії сценічних прочитань драматургії Юліуша Словацького на українській професійній сцені є спеціальна стаття А. Лемешенко «"Мазепа" Юліуша Словацького у трупі українських артистів Миколи Садовського (Київ, 1913–1918 рр.)», у якій дослідниця розглянула історію сценічного першопрочитання трагедії «Мазепа» саме в Київському театрі М. Садовського².

Також ця авторка поглибила і розгорнула вивчення цієї теми у іншій своїй статті: «Трагедія "Мазепа" Ю. Словацького в українському театрі кінця ХІХ — початку ХХ ст. (1897–1918 рр.)», присвяченій постановці трагедії «Мазепа» Ю. Словацького на сцені українського театру загалом³.

А. Лемешенко, досліджуючи тему постановок за творами польських драматургів на сцені Київського театру Миколи Садовського у 10-х р. ХХ ст. у своїх публікаціях детально і ґрунтовно проаналізувала історію постановки перекладів творів польських письменників, за якими були здійснені постановки на сцені українських професійних театрів, у статті «Польська цитата у текстах

і постановках українського театру наприкінці XIX — на початку XX ст.»⁴. Таким чином, можемо констатувати, що історія постановки трагедії «Мазепа» Ю. Словацького в історії українського театру кінця XIX — 10-х рр. XX ст. є предметом глибокого наукового зацікавлення у вітчизняному театрознавстві.

В історії сценічних прочитань твори Юліуша Словацького 20-х рр. XX ст. також мають вагоме значення для національної театральної культури. Зокрема, такою окремою сторінкою була постановка трагедії «Мазепа» на сцені театру імені Тараса Шевченка (1922 р.) і театру імені Марії Заньковецької (1923 р.). Однак про постановку «Мазепи» Ю. Словацького (1922 р.) у Харківському театрі імені Т. Шевченка можемо знайти розмаїту і численну інформацію у тогочасній пресі. Адже Харків має давні театральні традиції: тут виходила велика кількість газет і журналів, які систематично висвітлювали театральний процес як у місті, так і в Україні загалом.

А от про виставу театру імені Марії Заньковецької, окрім згадок у репертуарному додатку до збірників та нарисів про цей колектив, не маємо жодної окремої розвідки. Одним із головних чинників цього було те, що театр імені Марії Заньковецької впродовж 1923–1931 рр. був мандрівним, не маючи сталого осідку. За час мандрів театр відвідав близько ста міст і містечок, селищ і сіл не лише на території сучасної України, а й Білорусі та Росії. Відтак прем'єри цього періоду відбувалися на сценах різних театральних приміщень, які не завжди були зафіксовані на сторінках тогочасної преси. Вочевидь, саме це було ключовим фактором того, що трагедія Ю. Словацького «Мазепа» у книжках, присвячених діяльності заньківчан, зазначається лише в загальному переліку постановок творів зарубіжної драматургії, котрі знайшли своє втілення на сцені у 20-х рр. XX ст. Проте звернення найдавнішого державного театру України — театру імені Марії Заньковецької — до класичної драматургічної спадщини заслуговує, з нашої точки зору, більшої уваги дослідників.

Як довідуємося з репертуару ілюстрованого видання «Заньківчани», хронологічно останнього видання, присвяченого історії театру імені Марії Заньковецької, постановку «Мазепа» Ю. Словацького на сцені цього колективу здійснив режисер і актор Олександр Корольчук. Прем'єра спектаклю (за тим самим ілюстрованим виданням) відбулася 12 січня 1924 р., художником-постановником його був Андрій Таран.

Принагідно зауважимо, що у цьому збірнику біля прізвища художника помилково поставлені ініціали «І. А.», а треба навпаки, бо повне ім'я цього митця — Андрій Іванович Таран⁵.

Вибір саме Словацького і саме «Мазепи» не був випадковим для режисера Олександра Корольчука. Як простежуємо з режисерських «Наміток репертуару театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924 рр». репертуарна афіша колективу, за задумом О. Корольчука, поділялася на чотири тематичні групи: перша — оригінальна національна класика; друга — революційно-агітаційні п'єси; третя — класики і романтики; четверта — світовий репертуар⁶. Із цього ж рукопису довідуємося, що до першої групи належали такі п'єси, як «Зимовий вечір» М. Старицького, «Хазяїн», «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Бояриня» Лесі Українки⁷. До другої групи зокрема віднесені «Лихі пастухи» О. Мірбо, «Жреці» А. Церетелі, «Чудо святого Антонія» М. Метерлінка, «В катакомбах» Лесі Українки, «Пророк Равуло» А. Локаценка⁸. А от третя група п'єс із режисерського портфеля Олександра Корольчука була найбільша за кількістю творів, саме до цієї групи режисер зокрема зарахував трагедію «Мазепа» Ю. Словацького. Окрім «Мазепи», до цієї ж категорії були включені також «Весілля Фігаро» Бомарше, «Лікар з примусу» Ж.-Б. Мольєра, «Кумасі з Віндзора», «Юлій Цезар», «Отелло» В. Шекспіра, «Вільгельм Телль» Ф. Шіллера, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана та ін.⁹

А ще одну виставу за твором Ю. Словацького, яку запланував О. Корольчук на заньківчанській сцені — а саме «Баладина», у його режисерських «намітках репертуару» включена до іншого розділу цього документа, а саме до четвертої групи «Світовий репертуар». Окрім «Баладини», до цієї ж групи також належали п'єси «Верховинці» Ю. Коженювського, «Герой» Сінга, «Каїн» та «Сарданапал» Д. Байрона. Окрім того, тут-таки зазначені такі драматурги, як Г. Ібсен, Б. Бйорнсон, Плавт, М. Сервантес, але без назв конкретних творів, напевно тому, що О. Корольчук не визначився з потрібними для заньківчанського репертуару п'єсами вищезазначених авторів¹⁰.

У хронологічно першому збірнику статей та спогадів, присвяченому історії театру імені Марії Заньковецької, що вийшов у Харкові (1933 р.) до десятиріччя колективу (за радянським літочисленням — О. П.), постановки ні «Мазепи», ні «Баладини» Ю. Словацького не згадані навіть у загальному переліку постановок,

здійснених театром за творами світової класики¹¹. Вперше згадка про постановки за творами Ю. Словацького, вистави «Мазепа» на сцені театру імені Марії Заньковецької знаходимо на сторінках монографії О. Кулика «Львівський театр імені М. К. Заньковецької»¹². У своїй праці автор зазначає постановку «Мазепа» у загальному переліку таких вистав, як «У пущі» Лесі Українки та «Мірандоліна» К. Гольдоні, що були вперше поставлені на професійній сцені після поразки національних визвольних змагань 10-20-х рр. ХХ ст. Показово, що у жодному спогаді, присвяченому історії театру імені Марії Заньковецької, у жодній публікації про митців цього колективу ми не знаходимо навіть побіжної згадки про роботу у виставах за творами Словацького.

Із відновленням незалежності України, потреба у вивченні репертуару мандрівного періоду театру імені Марії Заньковецької стала ще більш нагальною. Однак перше системне дослідження мандрівного періоду з'явилося друком лише 2008 р., у ґрунтовній статті Г. Веселовської «Мандрівний період діяльності Театру імені Марії Заньковецької: хронологія творчого виживання». Проте дослідниця у зазначеній публікації акцентує увагу передовсім на організаційних аспектах роботи театральних колективів у мандрівних умовах, а також вперше промальовує деталі співпраці колективу із драматургом та художником Михайлом Жуком¹³.

Таким чином, саме Г. Веселовська започаткувала вивчення цього хронологічного періоду діяльності театру імені Марії Заньковецької, слушно зазначивши у вступі до вищезазначеної статті: «В історіографії вітчизняного театру мандрівний період діяльності заньківчан залишається одним із найменш досліджених і теоретично не осмислених. <...> Документальні свідчення політично непевних і суперечливих 1920-х рр. майже не збереглися, до того ж згадувати і писати про те, що в дійсності відбувалося в ті часи з театром ім. М. Заньковецької, було доволі небезпечно. Однак «темний період» життя цього колективу потребує обов'язкового висвітлення, і, на нашу думку, цей момент нарешті настав»¹⁴. Дослідження репертуарної політики театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду (тобто з 1923 по 1929 р.) загалом і сценічні прочитання творів Ю. Словацького зокрема якраз і є такими першими кроками у «висвітленні» цього «темного періоду» в історії колективу.

Тому ми спробуємо за матеріалами тогочасної преси та фондовою збіркою бухгалтерських документів, що зберігаються у Центральному дер-

жавному архіві вищих державних органів влади та управління України (Київ), та фонду рукописів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (Київ) розширити і систематизувати наші відомості про сценічні прочитання творів Юліуша Словацького на сцені театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду 20-х рр. ХХ ст.

Так, у чернігівському часописі «Красное знамя» у рубриці «Культура и искусство» (тут і далі переклад з російської наш — О. П.) з'являється інформаційне повідомлення про те, що чернігівська Губполітосвіта розпочала перемовини із київським театром імені Заньковецької з метою запрошення цієї трупи на літній сезон до Чернігова¹⁵. У цій же хроніці громадян міста також інформовано, що «трупю театру імені Марії Заньковецької керує відомий український театральний діяч Олександр Корольчук. Репертуар колективу складається переваж із п'єс європейського і молодого українського театру. Саме український театр імені Марії Заньковецької покладе початок існування у нас серйозного українського театру»¹⁶.

Вже за тиждень на сторінках того самого видання знаходимо повідомлення про те, що до Чернігова вже прибув український театральний колектив — Київський театр імені Марії Заньковецької. Театральний колектив гратиме у приміщенні «Літнього театру на Валу» в історичній частині міста. Із цього повідомлення також довідуємося, що театр працюватиме в місті три місяці, для цього чернігівська Губполітосвіта «видала субсидію театрові у розмірі 1.500 крб., а кількість броньованих місць на спектаклі колективу від державних організацій із 15 скорочено до 4»¹⁷. А от репертуар колективу, — повідомляє ця сама інформаційна замітка, — складатиметься з п'єс таких драматургів, як Карпенко-Карий, Винниченко, Черкасенко, інсценівок Шевченка, Франка і Лесі Українки, а з творів європейського репертуару ітимуть п'єси Шекспіра, Шіллера, Мірбо, Ріделя і Словацького¹⁸.

Таким чином, можемо стверджувати, що вже на початку мандрівного періоду (тобто влітку 1923 р.) третину зарубіжного репертуару театру імені Марії Заньковецької становили постановки за творами польських письменників (Юліуш Словацький і Люціан Рідель). Припускаємо, що постановки «Мазепа» і «Зачароване коло» не були театральними прем'єрами, а радше режисерським поновленням постановок, здійснених свого часу на сцені Київського театру Миколи Садовського. Хоча в трагедії «Мазепа» на сцені театру Садовського О. Корольчук не грав, однак мав

можливість спостерігати репетиційний процес постановки. Окрім того, разом із О. Корольчуком у трупі заньківчан до Чернігова прибули кілька артистів, які були безпосередньо задіяні у виставі «Мазепа» Садовського: це актори Марія Малиш-Федорець і Роман Чичорський¹⁹.

Вочевидь, це дало можливість О. Корольчукові відносно швидко поновити дві постановки за творами зарубіжних авторів із репертуару театру М. Садовського, які користувались успіхом у Києві. Адже ці вистави на периферії були мало відомі, відтак припускаємо, що режисер сподівався зацікавити театральну публіку Чернігова цими спектаклями, а тим часом ця обставина давала додатковий час і можливість для підготовки цілком нових спектаклів як перекладної, так і української драматургії.

На таку думку нас наштовхує передовсім рецензія Д. Тася на вистави театру імені М. Заньковецької в Чернігові. Автор рецензії взяв до аналізу огляд вистав «Гріх» В. Винниченка і «Мазепа» Ю. Словацького²⁰. В цій публікації чернігівський рецензент зазначив, що п'єсу Ю. Словацького театр показує по-старому, не даючи публіці нічого нового і оригінального. Окрім того, Д. Тась наголошує, що заньківчани «трактують твір Словацького як історичну мелодраму, а треба не боятися робити спроби толкувати “Мазепу” по-новому»²¹. Із цієї рецензії також довідуємось, що В. Яременко грав одночасно дві ролі: головну роль — Мазепи і роль Короля, роль Амалії виконувала Марія Малиш-Федорець, роль Збігнева — Б. Романицький, роль Воеводи — Р. Чичорський²². Ці відомості про обсадку спектаклю «Мазепа» збігаються з інформацією, точніше переліком ролей, наведених у книжках про творчість В. Яременка²³ та Б. Романицького²⁴. Слід зауважити, що вже восени у повідомленнях цього-таки часопису анонсовано «виконання Федором Левицьким ролі Воеводи у трагедії “Мазепа” Ю. Словацького і ряді комедій у м. Нова Басань»²⁵. Цей виступ Ф. Левицького у ролі Воеводи був бенефісним, з нагоди ювілею, одним із ініціаторів проведення якого виступив колектив театру імені Марії Заньковецької.

Адже відомо, що київська Головополітосвіта та театр імені Марії Заньковецької створили спеціальну Комісію з проведення святкування 35-річного ювілею творчої діяльності відомого українського артиста Федора Левицького. Цю Комісію очолив голова першої профспілки українських театральних діячів, багаторічний колега по сцені Київського театру М. Садовського,

тогочасний керманіч заньківчан Олександр Корольчук²⁶.

У статті, присвяченій урочистостям з нагоди ювілею Ф. Левицького, рецензент під псевдонімом «Е. Т.» зазначив: «Про ювілей Ф. В. Левицького першими потурбувались його товариші, колеги із театру імені М. Заньковецької, де і виникла думка про святкування його ювілею. Корольчук розмістив повідомлення про намір відзначити ювілей славного артиста Федора Васильовича Левицького у київській газеті “Більшовик”, за ним відгукнулись харківські “Вісті ВУЦВК” та “Сільська правда”, елісаветградський журнал “Червоний шлях”. <...> На прикладі ювіляра Ф. Левицького кажемо, що артист по справедливості заслуговує звання народного артиста...»²⁷.

Слід окремо зазначити, що відомий український актор, учень Марка Кропивницького, Федір Васильович Левицький з 1920 р. вже не виступав на професійній сцені. Він покинув Київ через поганий стан здоров'я своєї дружини, якій лікарі рекомендували жити у селі. Тому родина артиста оселилася у містечку Нова Басань на Чернігівщині. Тут немолодий уже артист вчителював, був диригентом хору при місцевій церкві. Від численних прохань його колег повернутися на велику сцену Ф. Левицький категорично відмовлявся. Вочевидь, саме тому заньківчани урочисто відсвяткували ювілей у містечку Нова Басань, на сцені місцевого клубу, спорядивши кілька бенефісних спектаклів, де Ф. Левицький виступив у постановках «Мазепа» Ю. Словацького, «Весняні сни» О. Добровольського (переклад цієї п'єси з польської здійснив сам бенефіціант спеціально для Київського театру М. Садовського — О. П.) та «Бурлака» І. Карпенка-Карого²⁸. До речі, можемо припустити, що саме під час підготовки ювілейних заходів було зроблене знамените фото, на якому зображені чотири українських актори: Федір Левицький, Олександр Корольчук, Борис Романицький, Василь Яременко — представники різних акторських поколінь.

Так чи інакше, простежуємо, що сценічне прочитання трагедії «Мазепа» Ю. Словацького на сцені театру імені Марії Заньковецької потрібно датувати не січнем 1924 р., а липнем 1923 р. Адже, як довідуємось із повідомлень та коротеньких рецензій чернігівської преси, вистава «Мазепа» в часі літніх гастролей театру вже була в репертуарі колективу.

Цю гіпотезу підтверджує також доповідь Ради Київського театру імені народної артистки М. Заньковецької до Головополітосвіти УРСР за

підписом голови Ради (О. Корольчука) та секретаря (В. Яременка), датована груднем 1923 р. Як довідуємось із цієї доповіді, вистава «Мазепа» Ю. Словацького вже є складовою частиною репертуару театру імені Марії Заньковецької цього часу. А ось у параграфі «план роботи», окрім «Отелло», «Адвокат Патлен», «Лісова пісня», зазначений ще один твір Ю. Словацького — «Баладина»²⁹. Однак інформації у пресі про те, що у часі літніх гастролей в Чернігові була ще одна постановка за твором Ю. Словацького «Баладина», ми не знайшли. Також у відділі афіш та програмок Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (Київ), на жаль, не вдалося відшукати програмок спектаклів за творами Ю. Словацького на сцені театру імені Марії Заньковецької.

Однак у фондовій збірці бухгалтерських документів, що зберігаються у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (Київ), зокрема у «Кошторисі театру ім. Заньковецької» за 1923 р., а саме у частині V цього документа «Рахунок прибутків та видатків Державного драматичного театру імені народної артистки Марії Заньковецької», знаходимо інформацію, яка розширює наші відомості про виробничий аспект підготовки та експлуатації цієї вистави. Так, саме у V частині кошторису театру наведено такі фінансові дані: з 20 червня по 2 жовтня 1923 р. колектив виступав у приміщенні «Літнього театру на Валу» міста Чернігова. За цей час вистава «Мазепа» була продемонстрована глядачам 8 разів. Грошові збори від показу спектаклю «Мазепа» театр отримав у сумі — 1198.82 крб. У параграфі видатки на постановку «Мазепа» бухгалтерські дані є такими: витрати на рекламу, тобто афіші, склали — 13 крб.; витрати на костюми — 36.70 крб.; витрати на перуки та грим — 6.23 крб.; витрати на декорації — 74.12 крб.³⁰ Таким чином, беручи до уваги бухгалтерські документи, можемо стверджувати, що ця постановка, незважаючи на подекуди іронічні зауваження критиків, користувалася популярністю серед глядачів Чернігова, а отже приносила театрові чималі прибутки і водночас сприяла популярності молодого театрального колективу у державі.

Також показово, що у графі «авторські», в тому числі й перекладацький гонорар, стоїть про черк, тобто театр імені Марії Заньковецької користувався перекладом Миколи Вороного, здійсненим ще для театру Садовського (1913 р.), не сплачуючи перекладачеві гонорару, що підтверджено бухгалтерськими документами³¹.

З цього самого документа також довідуємося, що під час перебування у Чернігові театр імені Марії Заньковецької здійснив виїзди з виставами до містечок та селищ, які підпорядковувалися чернігівській Губполітосвіті: міста Козелець, Ніжин, Нова Басань. Транспортні витрати театру на ці виїзди становили 60 крб.³²

Жодних відомостей про іншу виставу Ю. Словацького «Баладина» у бухгалтерських документах знайти не вдалося. Відтак можемо припустити, що театр імені Марії Заньковецької працював над сценічним втіленням цього твору, однак не встиг продемонструвати його чернігівській публіці. Адже чернігівська Губполітосвіта відмовилася продовжувати угоду з театром на подальший термін, тому колектив змушений був терміново шукати собі новий осідок. Цим тимчасовим притулком на осінньо-зимовий період стало м. Полтава. Однак упродовж усього часу перебування колективу у Полтаві, жодних відомостей про постановку «Баладини» Ю. Словацького не виявлено. Адже саме в цей час до театру приїхав легендарний актор і режисер Панас Саксаганський. Колектив почав активно працювати над трагедією «Отелло» В. Шекспіра. Почався так званий застольний період підготовки спектаклю, хоча його сценічне втілення відбулося лише 1925 р.³³

Уперше вистава «Баладина» Ю. Словацького згадується як складова репертуару театру імені Марії Заньковецької в червні 1924 р. На цей час театр, після невдалої спроби отримати постійний осідок у Полтаві, перебував на літніх гастролях у Херсоні. Олександр Корольчук як керманіч заньківчан уклав угоду із херсонською Губполітосвітою³⁴. Із тексту цієї угоди довідуємося, що театр імені Марії Заньковецької протягом двох тижнів матиме можливість у приміщенні театру Луначарського продемонструвати мешканцям Херсона свої вистави. При цьому місцева Губполітосвіта зобов'язується надати податковій пільги щодо освітлення та оренди приміщення³⁵. У місцевому часописі «Херсонський комунар» від 7 червня знаходимо анонс про те, що 7 червня 1924 р. відбудеться вистава «Баладина» Ю. Словацького. Також у тексті цього ж анонсу зазначено, що цей спектакль — трагедія на 3 дії³⁶.

Більш розлогих рецензій на цю постановку, як зрештою і на інші вистави театру, на сторінках цього часопису нам знайти не вдалося. Вочевидь, причиною є те, що Херсон не мав таких театральних традицій, як, скажімо, згадувані Чернігів чи Полтава. Навпаки, у Херсоні, протягом дуже тривалого часу гастролювали переваж-

но приватні низькопробні російсько-українські антрепризи, а відтак не сформувалася школа театральної критики, що б могла фіксувати події із мистецького життя краю. Показово, що у рубриці «Культура» тієї-таки газети «Херсонський комунар» замість рецензій на вистави театру імені Марії Заньковецької чи події мистецького життя Херсона загалом, натрапляємо на повідомлення кримінальної хроніки або оголошення про оренду приміщення промислового призначення, продаж піаніно тощо. Відтак не дивує, що паралельно з анонсами вистав театру імені М. Заньковецької редакція газети «Херсонський комунар» упродовж тривалого часу розміщувала оголошення про потребу у штатному кореспонденті для рубрики «Культура» з проханням до охочих зголосуватися якнайскоріше.

Тому розширити відомості про постановку «Баладини» на сцені театру імені Марії Заньковецької допоможуть бухгалтерські документи з фондової збірки, що зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади і управління України (Київ). Так, у частині V кошторису «Рахунок прибутків та видатків Державного драматичного театру імені народної артистки Марії Заньковецької» бачимо такі фінансові відомості про виставу «Баладина»: вистава була продемонстрована впродовж 1924 р. глядачам 2 рази; грошові збори від показу спектаклю «Баладина» театр отримав у сумі — 3.44 крб. У параграфі видатки на постановку «Баладини» є такі бухгалтерські дані: витрати на рекламу, тобто афіші — прочерк; витрати на костюми — 10.58 крб.; витрати на перуки та грим — прочерк; витрати на декорації — 53.33 крб.³⁷. Тобто вистава від початку давала надзвичайно малі касові збори. У параграфі «Оборотні кошти Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької» цієї ж частини кошторису, а саме у підрозділі «Прибутки від нових постановок» навпроти вистави «Баладина» стоять лише прочерки³⁸. Таким чином чітко простежуємо, що успіхом «Баладина» у Херсоні не користувалась. Навпаки, навіть при невеликих видатках на здійснення сценічного прочитання цього твору, причому вперше на українській професійній сцені, «Баладина» принесла театрові лише неоплачені векселі. Вочевидь, саме з метою погашення цих векселів ополудні, тобто о 12.00, театр змушений був давати додаткові спектаклі: вистави «Гайдамаки» Т. Шевченка (інсценування Леся Курбаса)³⁹ та «Украдене щастя» І. Франка⁴⁰. Ці вистави мали значно більшу популярність серед місцевої публіки, ніж «Баладина», що була для

глядачів чужою. Однак керманіч театру, водночас і режисер-постановник «Баладини» О. Корольчук у своїй останній, прижиттєвій, публікації в елисаветградському журналі «Червоний шлях» (під назвою «Нові шляхи») зазначав, що ця вистава разом із «Гартюфом», «Розбійниками», «Гайдамаками» є етапною для молодого театру імені Марії Заньковецької, бо в цих постановках «особливо чується інстинкт історії суголосний сучасності»⁴¹.

На думку О. Корольчука, висловленій у тій самій статті «Нові шляхи», «Важливе місце в житті українських театрів посідає клясика українського і світового репертуару. <...> Шлях до нового театру лежить через клясику, через розкриття в ній зв'язків із сучасністю, з поступовим залученням до репертуару актуальних творів»⁴². Таким чином, можемо припускати, що режисер-постановник, керманіч заньківчан Олександр Корольчук покладав на «Баладину» великі надії саме в аспекті естетичного виховання найширших мас глядачів. Також вибір п'єс свідчить про певні естетичні пріоритети самого режисера і вихідні умови формування репертуару театру імені Марії Заньковецької в цей час. Адже з 20 вересня 1924 р. театр починає свій сезон в Катеринославі (нині м. Дніпропетровськ) як стаціонарний, а це давало незрівнянно більші можливості для втілення амбітних творчих задумів⁴³.

У анонсах місцевої катеринославської преси нам не вдалося знайти повідомлень про вистави «Мазепа» чи «Баладина» чи окремі рецензії на згадані постановки. Однак в архіві художника Андрія Тарана (зберігається у родині художника, м. Санкт-Петербург, Російська Федерація), який здійснював оформлення і «Мазепа», і «Баладини», вдалося відшукати шість малюнків із зображенням ескізів костюмів дійових осіб до цих спектаклів та три світлини обох спектаклів за творами Словацького. Проте встановити, чи були продемонстровані такі заньківчанські вистави «Мазепа» і «Баладина» глядачам Катеринослава, чи ні, нам не вдалося.

Припускаємо, що як творчий експеримент вистава «Баладина» все-таки могла бути продемонстрована літераторам катеринославської філії літературної організації «ПЛУГ». Адже, як відомо, саме із цим літературним угрупованням заньківчани тісно співпрацювали. Так, катеринославська філія «ПЛУГу» систематично організовувала перегляди з обговоренням постановок чинного репертуару театру імені Марії Заньковецької⁴⁴.

Однак вже менш ніж за рік, 25 березня 1925 р., О. Корольчук передчасно помирає у Запоріжжі.

Керівництво театром перебирає на короткий час Олександр Загаров. Природно, О. Загаров виходить з цілком інших, відмінних, засад при формуванні репертуару театру, ніж Корольчук, а найголовніше, що майже всі постановки, здійснені О. Корольчуком, в тому числі й вистави за творами Ю. Словацького, одразу були зняті з репертуару⁴⁵. А вже з 1927-го до 1948 рр. керманічем заньківчан стає Борис Романицький, але це вже тема окремої розвідки.

Наша публікація про постановки за творами Ю. Словацького «Мазепа» і «Баладина» на сцені театру імені Марії Заньковецької не претендує на вичерпність дослідження цієї теми. Це лише перший крок у цьому напрямку, системне дослідження цієї теми ще попереду.

¹ Глинський І. Драматургія Юліуша Словацького на Україні / І. Глинський // Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник. — К., 1970. — Вип. V. — С. 93–101.

² Лемещенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького у Трупі українських артистів Миколи Садовського (Київ, 1913–1918) / А. Лемещенко // Юліуш Словацький і Україна / Зб. наук. праць / Київські полоністичні студії [відп. ред. Р. Радішевський]. — К. : Бібліотека українця, 2000. — Т. II. — С. 318–332.

³ Лемещенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX століття / А. Лемещенко // Українсько-польські культурні відносини XIX–XX століття. — К. : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2003. — С. 171–188.

⁴ Лемещенко А. Польська цитата у текстах і постановках українського театру наприкінці XIX — на початку XX ст. / А. Лемещенко // Україна і Польща — стратегічне партнерство на зламі тисячоліть / Історія, сьогодення, майбутня перспектива / Шлях України і Польщі до порозуміння. Зб. наук. праць. — К. : Твім інтер, 2001. — Ч. I. — С. 172–186.

⁵ Заньківчани. Ілюстроване видання ; упоряд. М. Оверчук. — Львів, 1999. — 44 с.

⁶ Режисерські намітки Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924 рр. Склав голова Ради театру Олександр Корольчук. — Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. — Відділ рукописів. — Інв. № 1646. — 3 арк.

⁶ Там само. — Арк. 1.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Там само. — Арк. 2.

¹⁰ Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 ; [ред. кол. Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Руплін]. — Х : ДВОУ «Мистецтво», 1933. — 62 с.

¹¹ Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / Олексій Кулик. — К. : Мистецтво, 1989. — С. 14.

¹² Веселовська Г. Мандрівний період діяльності Театру імені Марії Заньковецької: хронологія творчо-

го виживання / Г. Веселовська // Вісник Львівського університету імені Івана Франка. Серія мистецтвознавство. — Вип. 8. — С. 13–26.

¹³ Там само — С. 13.

¹⁴ Культура и искусство // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 14 червня. — № 428. — С. 5.

¹⁵ Там само — С. 15.

¹⁶ Культура и искусство// Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 20 червня. — № 433. — С. 4.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Тась Д. Спектаклі українського колективу у Чернігові / Дмитро Тась // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 22 липня. — № 437. — С. 4.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко. — К. : Мистецтво, 1973. — С. 144.

²³ Завадка Б. Борис Романицький — К., 1978. — С. 138.

²⁴ Український театр // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 30 вересня. — № 51. — С. 4.

²⁵ Е. Т. Федір Васильович Левицький (До 35-літньої артистичної діяльності 1888–1923 рр.) / Е. Т. // Література, Наука, Мистецтво. — Київ, 1924. — 10 лютого. — № 6. — С. 5.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.

²⁸ Доклад Ради Київського театру імені народної артистки імені М. Заньковецької до Головополітосвіти УРСР. — Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. — Відділ рукописів. — Інв. № 9202. — С. 2.

²⁹ Кошторис Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924. Частина V. Рахунок прибутків та видатків Державного драматичного театру імені народної артистки Марії Заньковецької. — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 166. — Оп. 9. — Спр. 546. — Арк. 58.

³⁰ Там само. — Арк. 58.

³¹ Там само. — Арк. 62.

³² Яременко В. Роздуми артиста. Щоденник / В. Яременко. — Архів автора. — Машинопис. — С. 41.

³³ Угода між театром імені М. К. Заньковецької та Херсонською Губполітосвітою. — Музей театрального, музичного і кіно мистецтва України. — Відділ рукописів. — Інв. № 10045 с. — 2 арк.

³⁴ Там само. — Арк. 2.

³⁵ [хроніка] // Херсонський комунар. — Херсон. — 1924. — 4 червня. — № 126. — С. 4.

³⁶ Кошторис Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1924/1925. Частина V. Рахунок прибутків та видатків Державного драматичного театру імені народної артистки Марії Заньковецької. — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 166. — Оп. 9. — Спр. 547. — Арк. 61.

³⁷ Там само. — Арк. 77.

³⁸ [хроніка] // Херсонський комунар. — Херсон. — 1924. — 9 червня. — № 132. — С. 4.

³⁹ [хроніка] // Херсонський комунар. — Херсон. — 1924. — 13 червня. — № 161. — С. 4.

⁴⁰ Корольчук О. Нові шляхи / О. Корольчук // Червоний шлях. — Єлисаветград (Кіровоград). — 1924. — 28 березня. — С. 3.

⁴¹ Там само.

⁴² Яременко В. Десять років праці / В. Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 ; [ред. кол. Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін]. — Х. : ДВОУ «Мистецтво», 1933 — С.29-32.

⁴³ Лист до літературної організації «ПЛУГ». — Державний музей театрального, музичного і кі-

номистецтва України. — Відділ рукописів. — Інв. № 20990. — 1 арк.

⁴⁴ Козак Б. Олександр Загаров і Державний Театр імені Марії Заньковецької (1926 р.) / Богдан Козак // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 1913. — Вип. 13. — С. 254–275 (Персоналії).

ЙОСИП СТАДНИК: МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ (1941–1942 рр.)

У статті вперше в українському театрознавстві аналізується творча діяльність відомого актора і режисера Галичини кінця XIX — поч. XX ст. Йосипа Стадника в часи Другої світової війни у Львові (1941–1942 рр.).

Ключові слова: актор, режисер Йосип Стадник, творча діяльність, Український театр міста Львова — Львівський оперний театр, Друга світова війна.

В статье впервые в украинском театроведении анализируется творческая деятельность известного актера и режиссера Галичины конца XIX — нач. XX в. Иосифа Стадника в период Второй мировой войны во Львове (1941–1942 гг.).

Ключевые слова: актер, режиссер Иосиф Стадник, творческая деятельность, Украинский театр города Львова — Львовский оперный театр, Вторая мировая война.

For the first time in Ukrainian theatre studies, this article investigates directing and performing activity of Yosyp Stadnyk, the outstanding theatrical figure of the late nineteenth and early twentieth century, during the period of his work in Ukrainian theatre of Lviv City — the Lviv Opera Theatre in 1941–1942.

Keywords: artist, Yosyp Stadnyk, directing and performing activity, Ukrainian theatre of Lviv City — the Lviv Opera Theatre, Tow World War.

Режисерська, акторська діяльність видатного театрального діяча кінця XIX — першої половини XX століття Йосипа Стадника (18.03.1876, с. Валява, тепер Підкарпатське воєводство, Польща — 8.12.1954, Львів), зокрема, в Українському театрі міста Львова — Львівському оперному театрі (1941–1942 рр.) та часів Другої світової війни і до сьогодні ґрунтовно не досліджена в українському театрознавстві. Найновіші видання, зокрема енциклопедичний довідник «Митці України» (Київ, 1992) та біографічний довідник «Мистецтво України» (Київ, 1997, обидва — за редакцією А. В. Кудрицького), що їх видало Всеукраїнське державне спеціалізоване видавництво ім. М. П. Бажана «Українська енциклопедія» вже в роки незалежності України, про Й. Стадника пишуть так: «Закінч. польськ. драм. студію. 1894–1913 — актор і режисер Руського нар. т-ру у Львові (1906–13 директор), 1917–18 — Т-ру М. Садовського, 1913–39 (з перервами) керував укр. профес. труппами в Галичині, Т-ром ім. І. Тобілевича (1933–35), Укр. драм. т-ром

ім. Лесі Українки у Львові (1939–41), драм. т-ром у Дрогобичі (1944–45), Т-ром мініатюр у Львові (1945–47) <...>. Викладав у Муз-драм. школі ім. М. Лисенка в Києві (1917–18) і в драм. школі при Вищому муз. ін-ті ім. М. Лисенка у Львові (1922–24), ін. студіях і школах. Серед учнів — А. Бучма, М. Крушельницький, Є. Коханенко, Я. Геляс»¹. Тотожну інформацію з вилученням років діяльності в часи Другої світової війни подано також і про інших членів династії: дружини Софії Стадникової, доньки Стефи Стадниківни, сина Яреми Стадника.

Отже, в одному з найавторитетніших столичних видань України і далі продовжує творитись міф, породжений радянською ідеологією. Не згадується факт незаконного арешту митця, неправильно вказані й роки праці в Дрогобичі (там Стадник працював із 1943 року).

Нашим завданням є повернути викреслені з біографії видатного українського театрального діяча ті етапи, які були «забуті» радянським театрознавством. Трагічна доля митця, якого в

1947 р. незаконно заарештували та безпідставно засудили органи МДБ СРСР за «антирадянську діяльність» із позбавленням волі на десять років, як бачимо, стала причиною довготривалого замовчування його імені в радянському театрознавстві.

Феномен творчості Й. Стадника досліджували його сучасники: Дмитро Антонович, Степан Чарнецький, Григор Лужницький, Михайло Рудницький, Валеріян Ревуцький. У 50–60-х рр. ХХ ст. ім'я Й. Стадника було повернуто історії національного театру у двотомному виданні «Український драматичний театр» (де Ю. Костюк в 1959 р. у другому томі друкує розділ «Створення нових театральних колективів у західних областях УРСР», а академік Р. Пилипчук у 1967 р. в першому томі цього ж видання публікує розділ «Театр на західноукраїнських землях» (зокрема, наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.), в якому простежує діяльність Й. Стадника як актора, режисера і директора Руського народного театру Товариства «Руська Бесіда» у 1894 — 1913 рр. Перу Р. Пилипчука належать також статті в «Театральній енциклопедії» (Москва, 1965. — Т. 4.), 2-му виданні УРЕ (Київ, 1984. — Т. 2) та інших виданнях.

Однією з перших до творчості Й. Стадника звернулася львівська дослідниця Леонтина Мельничук-Лучко («Тернистим шляхом». — Львів, 1961). Принципове значення для повернення імені митця мала стаття Мар'яна Крушельницького, народного артиста СРСР, надрукована 9 вересня 1962 р. в газеті «Радянська Україна», але через недогляд не вміщена у збірникові «Мар'ян Крушельницький : спогади, статті» (Київ, 1969), який упорядкував В. Русанов. У статті вдячний і талановитий учень Й. Стадника — М. Крушельницький, оминаючи увагою роки діяльності свого вчителя в часи німецької окупації та факт арешту, віддає належне майстрові національної сцени. Стадника він ставить поруч із постатями І. Гриневецького, К. Рубчакової, В. Юрчака, С. Стадникової. «Війна перервала творчу діяльність митця, а в післявоєнний час йому довелось недовго працювати в одному з новостворених львівських театрів», — читаємо в «Радянській Україні», органі ЦК Компартії України². Автор змушений був удавати, що йому невідомий факт творчої діяльності Й. Стадника в роки Другої світової війни.

Низку статей надрукував у періодичних виданнях Петро Медведик. Михайло Рудницький, відомий український письменник, перекладач і вчений, професор Львівського університету, присвя-

тив постаті Стадника окремі нариси у своїх мемуарних книжках «В наймах у Мельпомени» (Київ, 1963) та «Непередбачені зустрічі» (Львів, 1969), де, зрозуміло, не згадував років його роботи під час німецької окупації. Львівський музикознавець Оксана Паламарчук про постанови митця воєнного періоду пише у книжці «...А музи не мовчали» (Львів, 1996) та у виданні «Львівська опера» (співавтор Василь Пилип'юк. — Львів, 2000). Валерій Гайдабура у книжці «Театр, захований в архівах» (Київ, 1998) уперше відкриває окремі епізоди з останніх років життя митця, його ув'язнення після війни, коротко цитує фрагменти кримінальної справи Й. Стадника. Олена Боньковська у праці «Львівський театр Товариства “Українська Бесіда”. 1915–1924» (Львів, 2003) подає ґрунтовне дослідження музично-драматичного репертуару майстра сцени періоду 20-х років ХХ ст. Згадано Й. Стадника як працівника Інституту народної творчості за часів німецької окупації у книжці Сергія Шнерха «Незмовкна пісня» (Львів, 2001) та в 5-му томі «Історії української музики (1941–1958)» (Київ, 2004).

На основі публікацій у львівській пресі 1941–1944 рр., окремих статей діаспорних видань, зокрема колективної монографії «Наш театр» (1975–1992. — Т. 1–2) та розвідки С. Максименко «Josyp Stadnyk, Director and Actor of the Ukrainian Theatre of the City of Lviv in 1941–1942» (у перекладі на англійську Т. Закидальського) в канадському науковому збірнику «Journal of Ukrainian Studies» (Toronto, 2006. — N. 1–2. — P. 117–134), а головне — на матеріалах кримінальної справи Й. Стадника (П — 19658 з архіву УСБУ у Львівській області), які вдалося вперше опрацювати (за дозволом і згодою наймолодшої доньки Й. Стадника Софії Заболоцької) і фрагментарно опублікувати в журналі «Просценіум» (Львів, 2001. — Чис. 1. — С. 20–35) та в Записках наукового товариства імені Шевченка (Львів, 2003. — Т. ССXLV : Праці Театрознавчої комісії. — С. 641–665), з'ясуємо маловідомі обставини та особливості роботи Стадника згаданого періоду.

Дивовижно трагічна доля митця, на жаль, продовжує список уже відомих історій родини Крушельницьких, М. Куліша, Леся Курбаса (які творили в інших географічних, політичних, часових вимірах одного століття) — жертв сталінського режиму. Життєпис одного з найвідоміших українських театральних діячів першої половини ХХ століття Йосипа Стадника та його родинної акторської династії і до сьогодні в українському театрознавстві належно не досліджений.

Об'єктивно осягнути усю повноту і значення доробку майстра можна лише абстрагувавшись від його симпатиків та опонентів, які творили за життя Й. Стадника не завжди об'єктивні історичні версії. Надто яскравою і впливовою особою був Йосип Стадник, надто сильним творчим конкурентом!

Історик театру та сучасник режисера Григор Лужницький у своїй статті «Йосип Стадник», опублікованій уперше в журналі «Київ» (Філадельфія, 1955. — Чис. 5. — С. 225–228), про воєнний період роботи режисера пише таке: «По упадку Польщі в 1940–1943 рр. Стадник працює як режисер і актор у Львівському Оперному Театрі, але внаслідок непорозуміння покидає його 1943 р. (насправді в червні 1942 р. — С. М.) і приймає керівництво українського театру в Дрогобичі. За другої окупації Західних земель України більшовиками немає докладніших відомостей про Стадника»³. Тут же автор визнає, що Стадник «не мав за свого життя особливих симпатій», і подає прізвиська Д. Антоновича, С. Чарнецького, які «трактували його дуже різно, але ніхто з них не був уповні об'єктивний і справедливий»⁴. В іншій статті — «З історії українського театру», що вийшла друком 1953 р. в журналі «Київ» (Філадельфія) — Гр. Лужницький пояснює: «Не любили його актори, бо він, як “антрепренер”, не завжди виповнював свої зобов'язання, не любили його “антрепренери”, бо він був супроти інших безоглядний, не любили його, врешті, і визнавши правдивого мистецтва, бо Стадник, бажаючи “зробити касу”, не раз пускав на сцені так звану популярну “шміру”. Але сьогодні, з перспективи стількох років можна сміло сказати, що без Стадника просто не можна собі уявити українського театру»⁵.

Історія Українського театру міста Львова 1941 року розпочалась саме з двох постанов Йосипа Стадника: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (цією виставою відкрився театр 19 липня 1941 року) та «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького. Обидві протримались у репертуарі театру від його першого до останнього дня, були улюбленими для універсального глядача, а блискучий драматичний актор Іван Рубчак у басовій партії Карася ввійшов до історії національної сцени в Галичині ще з початку ХХ ст. (школа синтетичного актора Стадника!) і як оперний виконавець.

Звиклий до екстремальних умов праці в мандрівному театрі, Йосип Стадник зумів мобілізувати новостворений колектив та в умовах початку Другої світової війни у Львові підготувати до по-

казу глядачеві (зрозуміло, за згаданих обставин, не бездоганні) дві перші вистави.

«Ще за советської влади ми мали підготоване сценічне оформлення до “Ой, не ходи, Грицю...”, яке проектував мистець Борисовець. Тепер же Стадник докінчив свою постанову, і незабаром львівські глядачі мали змогу побачити на сцені цю п'єсу. Найбільшою цінністю в ній були дуже гарні декорації Борисовця, зокрема перша дія, яка просто хапала за очі. Не менш гарні були й народні костюми, дуже вірні стилеві і дбайливо підготовані. Щодо самої постанови цієї п'єси, то про неї можна було дуже сперечатися. Та й не всі актори справлялися із своїми ролями задовільно. Особливо ж талановитий Геляс не зумів перемогти всіх труднощів ролі Гриця, в чому було, мабуть, чимало вини й самого режисера. Та, незважаючи на деякі режисерські й акторські недоліки, п'єса мала немалий успіх і втрималася в репертуарі цілих три роки»⁶, — визнає Володимир Блавацький.

На жаль, на початках діяльності Українського театру міста Львова — Львівського оперного театру, в 1941 р., у львівських часописах натрапляємо на здебільшого короткі інформаційні повідомлення щодо вистав. Розгорнуті статті, рецензії з'являться пізніше, з середини 1942 року, після активної діяльності театру, вже перейменованого німцями (у серпні 1941 р.) на Львівський оперний: більш «нейтрально». Тому Стадникові, який працював у ньому саме в 1941–1942 рр., і тут «не пощастило».

Про вдалий старт новоствореного театру писали «Краківські вісті», зокрема рецензент під псевдонімом Львовянин, 7 вересня 1941 року: «На перший вогонь пішли вистави таких популярних п'єс, як “Запорожець за Дунаєм”, “Ой, не ходи, Грицю”, “Наталка Полтавка” і “Маруся Богуславка”, що, хоч які старі, стягають завжди багато публіки і роблять касу. Подобаються вони також німецьким воякам, що ходять на українські вистави в доволі поважному числі і гарно поплескують українські пісні й танці (курсив наш — С. М.)»⁷.

28 серпня 1941 року на сцені Львівського оперного театру вперше була показана драма Івана Франка «Украдене щастя» в постановці Йосипа Стадника. Одна з перших рецензій на прем'єру у «Львівських вістях» 30 серпня 1941 року містить і розуміння автором статті режисерської концепції, і її сучасне (з погляду реципієнта ХХІ століття) тлумачення Франкової драми, дія якої відбувається «коло 1870 року в підгірському селі Незваничах» (як зазначав сам драматург у ремарці).

«Можна б багато сперечатися про те, кого вважати позитивним типом, як і про те, хто тут найбільше завинив, якщо про яку-небудь вину тут взагалі можна говорити. Це клаптик життя, такого справжнього життя, в якому пульсує кров, і в якому людські пристрасті не притишені любов'ю до свого ближнього, але навпаки, розбурхані егоїзмом, що намагається ущасливити себе — хоч би тільки на хвилину і коштом чужого щастя <...> Ганна Задорожна у самій появі та інтерпретації п. Лужницької повністю виправдовувала ту рідко бачену палкість почуття, з якого колишній її коханий, Михайло Гурман, намагається вирвати її з рук нелюбого чоловіка. Пан Сорока створив цікавий тип добродушної людини, що прожила б у спокійній праці все життя, якби доля не кинула її у чортотий людських пристрастей. М[ихайло] Гурман п. Геляса — зразок людини, що вміє бути послідовна у тому, щоб “відікрасти своє щастя”. Всі три ролі витримані на високому рівні. Досконалою парою сусідів були п. Паздрій, як Олекса Бабич, і п. Сердюкова, як його жінка, Настя. Неодин справжній вїт позазиривав би п. Рубчакові його вигляду й “урядування”. П[ан] Яковлів, як звичайно, дуже добрий. Молодиці, хлопці і дівчата творили мальовниче тло для трагедії у трьох людей. *Постанова дир. Стадника дуже дбайлива* (курсив наш — С. М.)»⁸.

Рецензент Осип Боднарівич, який заховався за криптонім «об», виявив надзвичайно цікаве сучасне трактування Франкової драми, яка 1941 р. зазвучала як трагедія усіх трьох героїв, котрі волею долі (фатуму) стали її «заручниками». Намагання «відікрасти» втрачене призводить до невинного. Чим не нова концепція добре відомого і глядачам, і режисерові Стадникові твору?

Схвальну оцінку згаданих вистав дали і «Краківські вісті»: «З черги пішла вже поважна річ — драма на 5 дій Івана Франка “Украдене щастя” під режисерією Й. Стадника. Треба признати, що постановка “Украденого щастя” дуже дбайлива, виконавці головних ролей (п-ні Лужницька, п. Сорока і п. Геляс) створили досконалі типи. Так само на своєму місці виконавці поменших ролей: п. Паздрій і п. Сердюкова як пара сусідів, п. Рубчак у ролі Вїта і п. Яковлів. Були побоювання за фреквенцією (відвідуваністю — С. М.), але показалося, що вони були безосновні: публіка виповнила вщерть салю на обох перших виставах цієї драми»⁹.

Відомо, що «Украдене щастя» Й. Стадник ставив у березні 1940 р. у Львівському державному драматичному театрі ім. Лесі Українки. До

постави Франкової драми цього ж року звернувся й Г. Юра в Київському театрі ім. І. Франка. Відомий український театрознавець Валентина Заболотна авторці цих рядків розповідала про безперервний творчий і людський контакт між Амвросієм Бучмою, учнем Й. Стадника, та своїм учителем. Вона й висловила припущення про спільність концептуального (очевидно, підказаного Стадником Бучмі) трагедійного трактування ролі Миколи Задорожного у знаменитій виставі франківців.

Постановка оперети «Циганський барон» Й. Штрауса стала четвертою режисерською роботою Йосипа Стадника. Її прем'єра відбулася 14 жовтня 1941 року. Вона підтвердила універсальний хист митця (після вже згаданих успішних різножанрових постанов). Постановочна група: лібрето Й. Шніцера за М. Йокаєм, музика Й. Штрауса, переклад Є. Олесницького, Й. Стадника, диригент Я. Барнич, хормейстер Н. Горницький, режисер-постановник Й. Стадник, асистент режисера О. Яковлів, танці О. Суховерської та Р. Геринович, музичний керівник Л. Туркевич.

Осип Боднарівич у «Львівських вістях» після вистави подає захоплену статтю, де стверджує, що прем'єра «Циганського барона» «перейшла всі наші сподівання»¹⁰. Рецензент приписує Стадникові повернення на львівську сцену вартісної європейської оперети, але головне — «прищеплення» українській аудиторії смаку і розуміння творів Й. Штрауса: «“Циганський барон” — одна з найкращих і одночасно найважчих оперет Штрауса через свої мелодичні, гармонічні й ритмічні багатства, тому й нелегко вивести її як слід. Український львівський театр вийшов переможно з усіх труднощів. Важко вирішити, що саме наперед треба вирізнити, бо всі сцени, поодинокі ролі, музика, декорації, балет — *все було згармонізоване в одну мистецьку цілість* (курсив наш — С. М.). Без сумніву, успіх вистави першою мірою залежав від музичного керівництва, що із свого завдання вив'язалося бездоганно. Як хор, що являється найбільшою прикрасою цілої опери, так оркестру допроваджено до високого мистецького рівня, в чому безсумнівна заслуга диригента Я. Барнича і хормайстра Н. Горницького. *Загалом усі збірні сцени поставлено на такій висоті, що ними можуть повеличатися й найкращі театри* (курсив наш — С. М.)»¹¹. Рецензент насамперед відзначає чудове мецо-сопрано Л. Черних (в ролі циганки Чіпри), «великі співацькі можливості» Є. Поспієвої (в ролі Сафі), Й. Полякова (в ролі Циганського барона). «Завжди однаково веселий

і жартівливий І. Рубчак у ролі Кальмана Жупана мав особливо багато нагод для свого гумору й дотепів. Б. Паздрій — артист із скалею всіляких можливостей. У ролі Конте Карнеро ми подивлялися не тільки його здібності коміка, але й металічний тенор його голосу. Сильветку маєстатичного графа Гомоная добре відтворив Я. Геляс. Молодечим чаром, привабливістю і вмілістю сценічної штуки вирівнювала деякі голосові недотягнення О. Бенцаль-Карп'якова. Майже без закиду були теж інші артисти, як В. Карп'як (у ролі Оттокара), Н. Ліснівська (в її інтерпретації може трохи пере-садно зарисована постать Мірабеллі), І. Гірняк (у ролі Палі) та В. Шашаровський (Йоші). Окремо треба ще згадати про виступ балету, що змагається ще з труднощами розв'язування етапу, але своїм складом молоденьких свіжих сил заповідає гарну майбутність»¹².

Рецензент констатує небувалий глядацький успіх вистави як серед українців, так і німців. «Заля виповнена по береги публікою, в склад якої входили також чільніші українські громадяни і представники військової та цивільної влади, часто нагороджувала гру артистів рясними оплесками», — завершує свою рецензію на прем'єру дописувач «Львівських вістей»¹³.

Під час візиту до Львова 21 жовтня 1941 р. генеральний губернатор Ганс Франк із губернатором Ляшем та почтом відвідував виставу «Циганського барона». 19 червня 1944 р. вона стане останнім спектаклем в історії Львівського оперного театру.

Очевидно, резонанс постановки Й. Стадника був таким великим, що через три дні вже згаданий часопис знову подає статтю, цього разу — композитора Бориса Кудрика: «І оце від дня 14 ц. м. з особливішими почуваннями слухаємо відновленого “Циганського барона” під орудою капельника п. Я. Барнича і в виконанні частинно наддніпрянських сил, осілих у Львові за совіцької неволі, частинно старих і молодих місцевих сил. Успіх чималий і справді гідний твору»¹⁴.

Володимир Блавацький у «Спогадах» цю виставу стримано визнає «поза деякими застереженнями до масових сцен... вдатною. Слабше поставив Й. Стадник “Циганське кохання”, та все ж ці дві оперети мали чималий успіх, а “Циганський барон” досягнув навіть рекордової кількості вистав»¹⁵, — констатував директор театру. Очевидно, він лукавить, згадуючи 1939 рік, — час утворення у Львові радянською владою Театру імені Лесі Українки. «Незважаючи на негативне наставлення до нього (Стадника — С. М.) з боку акторів, я ви-

рішив притягнути його до нового будівництва театру, міркуючи, що в такий момент не слід думати про минулі непорозуміння»¹⁶.

Матеріали кримінальної справи Стадника № П-19658 з архіву УСБУ у Львівській області (які подаємо у книжці окремо) засвідчують протилежне. Актори на допитах НКВС називали Стадника авторитетним майстром сцени, який користувався заслуженою, легендарною славою...

На час спільної роботи у ЛОТі взаємостосунки Блавацького — Стадника зазнали кардинальних змін: з учня В. Блавацький виріс у керівника колективу. До того ж бачення моделі театру, методи роботи з актором у двох майстрів були різними. Й. Стадник сповідував *акторський театр* (вибудовуючи вистави здебільшого на ансамблі досвідчених акторів), Блавацький в 1941–1944 рр. мріяв зреалізувати свою давню мрію про *режисерський театр*, яким захопився під час річного перебування у «Березолі» 1927–1928 рр. Львівський період їх короткої спільної праці можемо назвати й конфліктом поколінь: Володимир Блавацький досягнув вікової зрілості (йому минув 41 рік), Йосип Стадник перейшов між пенсійного (65 років) віку.

З нагоди ювілейної, 200-ї вистави ЛОТу кореспондент «Львівських вістей» помістив інтерв'ю із керівником літературної частини (тоді ця посада називалась «літературний референт») Григором Лужницьким. По суті, це невеликий творчий звіт, в якому Лужницький наводить такі оцінки і факти. «Першим ішов наш старовинний “Запорожець за Дунаєм”. Це було 19 липня минулого року. Ставив цю виставу відомий наш театральний діяч і сеніор наших акторів Йосиф Стадник. А дотепер ця вистава йшла на нашій сцені 14 разів. “Циганський барон” — 19, “Ой, не ходи, Грицю” — 15»¹⁷.

Отже, за статистикою, постанови Стадника користувались найбільшою глядацькою любов'ю (хоч каса — не завжди показник якості), а причиною їх успіху була (виходячи із суперлятивів рецензентів) професійність постановника, який у добре відомому матеріалі (до реалізації цього твору Штрауса звертався не вперше) був вірний своєму професійному почерку: акторському ансамблеві. У «Циганському бароні» Й. Стадник поєднав оперних виконавців (Л. Черних, Є. Поспієва), блискучого драматичного і оперного виконавця І. Рубчака та молодого драматичного актора Я. Геляса, формуючи на перспективу універсальність і синтетичність ЛОТівських акторів. Перелічуючи кращі акторські сили львівського театру в сезоні 1941–1942 рр., Лужницький

у цій же статті зазначає: «Рубчак і Стадник — це сеніори нашого Драматичного Театру. Тут ще й такі прізвиська, як Л. Кривицька, В. Блавацький, А. Совачева, Н. Лужницька, В. Левицька...»¹⁸.

Спочатку В. Блавацький запропонував Й. Стаднику перейти на посаду актора, а коли він не погодився — звільнив з роботи у червні 1942 року.

«Краківські вісті» за 7 липня 1942 року в рубриці інформації подають цікаву статистику: «З 1 липня ц. р. уступили зі свого становища директор Львівського Оперного Театру п. Петренко, режисер п. Йосиф Стадник, диригент Я. Барнич, артисти Голіцинська, Лісновська, Гірняк Марія, Горняткевич Йосафат, співаки Дмитраш Олена й Ол. Грицик і коло 20 осіб членів хору, балету й технічного персоналу»¹⁹.

Важко перевірити точне число і справжню причину звільнення такої кількості осіб із театру в час війни, коли актори не мали за що жити, а праця в театрі давала бодай мінімальний шанс на прожиття. Помілився дописувач, вочевидь, і стосовно Ярослава Барнича. За словами Володимира Блавацького, «диригентом оперети був увесь час майже виключно Я. Барнич»²⁰.

Прем'єра оперети Ф. Легара «Циганське кохання» (16 травня 1942 р.) стала останньою режисерською роботою видатного майстра сцени Й. Стадника у Львові часів Другої світової війни. Постановники: художник М. Іршов, балетмейстер Є. Вігілев, костюми Є. Олесницької, диригент Я. Барнич, концертмейстер О. Голинська.

Кореспондент «Краківських вістей» негативно оцінив виставу. Він зазначив, що вперше Йосип Стадник ставив цю оперету у 1910 році. Можна припустити, що постановник зробив «копію» згаданої вистави, а може, переживав творчу кризу, пов'язану з майбутнім звільненням? Немає підстав не довіряти рецензентові, який не бачив у виставі новизни прочитання.

«Застаріле, банальне лібрето, в якому дотепів, як кіт наплакав, вже не може нікого захопити. Тому вистава такої оперетки вимагає тепер більших, як коли-небудь, добрих, дзвінких голосів, просто оперної обсади. З цього боку нова вистава оперетки Легара сильно недомагала. Торкається це в першу чергу обсади мужеських партій, спеціально головної партії цигана Йовжі, яку співав В. Карпак, що може й має який голосовий матеріал, але голос його сирий, невишколений і до оперетки просто не надається. А вже чудову пописову арію при кінці першої дії, за яку кожний співак збирає гураган оплесків, почули ми в такому виконанні, що прийшлося за-

тикати вуха <...>. Як це не дивно, але найбільше життя й верви та опереткового настрою внесли на сцену виконавці менших, епізодичних партій: завжди знаменита, одинока в своїм роді Стефа Стадниківна в партії п'ятнадцятилітньої Йолян ураз зі своїм молодим партнером С. Залеським (Кастан) та безконкурентний І. Рубчак у партії Мігалья. Стадниківна в ролі глядача захоплювала молодістю й темпераментом, Рубчак своїм акторським талантом і тубальним басовим голосом. З виконавців мужчин назвемо ще Б. Паздрія, що в ролі діда Драготіна відповів своєму завданню»²¹. Артистці О. Кальченко рецензент радить «дальше працювати над собою, зокрема над вишколом голосу у високих тонах та над поглибленням сценічної гри». Провідній актрисі драматичного гурту Вірі Левицькій (роль вдови Ільони) побажав стати «оперетковою дивою», адже в неї для цього є «всі дані»²². У масових сценах рецензент наголошує їх статику. Лише хори, за його словами, звучали «сильно й певно»²³.

Оперета «Циганське кохання» стала останньою режисерською роботою Йосипа Стадника у Львівському оперному театрі.

У 1941 р. Стадникові виповнилось 65 років — вік професійної зрілості, усталеного почерку, вільного володіння професією, період, коли вже час працює на людину, а не навпаки. «Він не був тим штапованим режисером, що змушує актора сліпо слухати режисерських вказівок. Навпаки, кожний актор для Стадника-режисера мусів бути акторськи творчим, мусів себе виявляти індивідуально. Це був початок школи акторів-професіоналістів»²⁴ — пише Григор Лужницький. Тут же театрознавець зауважує, що «з такої настанови користали тільки сильніші одиниці», які згодом стали «визначними постатями української сцени»²⁵.

За неповний рік праці: від 19 липня 1941 р. до 1 червня 1942 р. — *Й. Стадник здійснив п'ять постанов, що підтвердили як високий професіоналізм майстра сцени (який не дивував новаторством, але забезпечував стабільний гідний професійний рівень постанов усіх жанрів: від драми до оперети), так і мобільність драматичного сектору ЛОТу, частина якого сформувалась під впливом Стадника: І. Рубчак, С. Стаднікова, Л. Кривицька, В. Блавацький та ін. Хоча названі вистави не були прарем'єрами (режисер ставив їх раніше в мандрівних театрах Галичини), але творчий підхід майстра сцени, несподівані концептуальні рішення класики (як у випадку з «Украденим щастям» І. Франка), стабільний касовий успіх вистав забезпечували театрові*

вже з перших днів його існування високий творчий рейтинг.

Кількість ролей **Й. Стадника-актора**, про які вдалося знайти відомості у львівській пресі за 1941–1942 рр., є мінімальною за рахунком: дві. Але обидві стали показовими для усвідомлення масштабу акторського таланту Стадника. Цими ролями митець довів (усупереч уже зацитованим у розділі про Стадника-режисера твердженням) жанрову різнобічність і високу професійну майстерність акторського й режисерського ремесла.

Ролі Гарпагона у мольєрівському «Скупарі» та Князя Меншикова у «Батурині» за Б. Лепким (обидві — у режисурі В. Блавацького) не обійшли увагою рецензенти, які, власне, на початках діяльності Українського театру міста Львова — ЛОТУ часів Другої світової війни обмежувались, як правило, лише інформативними публікаціями в газетах. З нагоди постанови «Скупаря» з'являються дві статті, одна з яких присвячена виключно аналізу роботи Стадника в ролі Гарпагона, яку актор грав по черзі із В. Блавацьким, де рецензент віддає перевагу саме Стадникові!

Прем'єра комедії Ж. Б. Мольєра у драматичній секції театру в постанові В. Блавацького відбулась 27 вересня 1941 року. Роман Сливка у «Львівських вістях» дає зрозуміти, що Стадник–Гарпагон був цікавішим у виставі за В. Блавацького. «Хоч змінюються часи й люди, змінюються літературні напрямки й ідеї, та людські хиби завжди остаються незмінними: злоба, лицемірство, скупість <...> “Скупар”, що його виставив у подвійній обсаді Український Театр, є справді прегарним виявом високомистецьких цінностей, що його вніс наш театр у культурне життя Львова. Зокрема, не можна промовчати великого успіху, що його осягнув у цій комедії корифей українського театрального життя і театральної творчості Галичини п. Йосип Стадник. Адже Гарпагон у виконанні Стадника під час вистави 29 ц. м. (вересня 1941 р. — С. М.) — це такий наскрізь життєво реальний тип, що, оглядаючи мольєрівську комедію, мимохіть відшукує глядач знайомі йому постаті з свого буденного життя: не підмальовані театральною характеристикою, але безсердечно бруталні своїми людськими хибами. Стадник не філософує на сцені, не намагається вишукувати психологічного виправдання для мольєрівського героя, не підкреслює його, щоб викликати ненависть глядача до негативного типу. Гарпагон у виконанні Стадника живе, і тому глядач не відчуває до нього нехоті, як до т. зв. “чорних характерів”, але приймає цю постать такою,

якою її зробило життя, якою її змалював актор. Висміяти тип скупаря, де б він не був і ким він не був би! а це Стадникові вдалося в 100 %. Довгий монолог при кінці 4-ї дії, а монологи засадничо бувають скучні і дають найбільше мороки найздібнішим акторам, в інтерпретації Й. Стадника вийшов чи не найкращим місцем комедії. Група п. Стадника нагороджувала публіка часто заслуженими оплесками при відкритій сцені»²⁶.

Без сумніву, творча удача актора Стадника привернула увагу публіки і спричинилася до вдалого старту театру, але головне — перекреслила домисли недоброзичливців Стадника про відсутність у нього акторського таланту. Як можна зрозуміти з рецензії Р. Сливки, новизна у трактуванні Гарпагона полягала, власне, у граничній організації існування митця на сцені. Стадник заперечував тут твердження Пушкіна з його закидом, що у Мольєра Скупий лише скупий, та й годі!

Можна припустити, що такий погляд на мольєрівського героя у Стадника виник під впливом відомого польського актора Людвіка Сольського, який у 1924 р. у Львові в Малому театрі ставив цю комедію Мольєра і сам виконував заголовну роль. Вона була однією з найкращих у доробку майстра польської сцени.

«Kurjer Lwowski» 5 червня 1924 року (чис. 128) з цього приводу писав: «Сольський у ролі Гарпагона — наче слимак, замкнутий в шкаралупі пристрасті. Торкається світу, але не опановує ним; дивиться, але не бачить, споглядає те, чого нема; діє, але безрезультатно. Це досконала школа пристрастності, збагачена, оживлена, доведена і майстерно вибудована. На тлі створеної постанови і гримаси — зігнуті коліна, страшне кульгання, зморщене обличчя, підозрілий, вічно стурбований, голодний, жадібно-поглинаючий погляд — створює Сольський цілий ряд психічних змін, показує цілу гаму відтінків і жовчне задоволення, люб'язні загравання, короткозоре лукавство, покірність і бунт розпачу — голосіння, а цілісність конфлікту високомайстерно вирішує в преамбулі драми, до якої лише причиняє двері, притримуючи і гармонізуючи комедійне і серйозне характерним тоном цілості».

Вдалося знайти фото видатного польського актора Людвіка Сольського в цій ролі у фондах Центрального театрального музею у Варшаві. Навіть світлина 1924 року вражає граничною правдою: таке обличчя запам'ятаєш на все життя. Його неможливо забути. Можна лише констатувати: актор дивовижним, Богом даним, чуттям проникнув у суть свого персонажа, «реінкарнував» (як сказали

б ми сьогодні) Скупого. На ньому, як на восковій масці, відбилосся тавро погоні за живою.

Ця роль Сольського стала легендою ще за життя актора, і Стадник не міг пропустити нагоди, щоб не побачити її у Львові, а можливо, й кілька разів. Тут не йдеться про копію — геній Сольського міг послужити для майстра Стадника підказкою, ключем до розуміння природи скупості, яка з людини робить карикатуру, патологію, трагіфарсову фігуру. Навіть недоброзичливці довголітнього керівника українських театрів у Галичині твердили: така вдала роль Гарпагона пояснюється тим, що в ній Йосип Стадник нічого не грав, а жив у запропонованих обставинах як театральний антрепренер. Кращої «рецензії» годі сподіватися!

У своїй книжці спогадів «Повість про моє життя» (два видання: Київ, 1958 і Київ, 1965) Леся Кривицька, якій довелося працювати разом з режисером Стадником і бути його сценічною партнеркою у «Скупарі», наводить опис образу, який створив Стадник у мольєрівській виставі. Зрозуміло, у згаданих виданнях не могло бути прямої мови про Український театр міста Львова: за радянської влади ця тема була заборонена. Але саме акторські спостереження і фрагментарний опис бодай окремих сцен є дуже красномовним фактом. «Важко сказати, актором якого амплу був Стадник в молодості, коли він одночасно грав Хлестакова й Моора, Голохвостого й Освальда, Тартюфа й Жадова. Коли ж мені довелося з ним працювати, він грав уже характерні ролі і з особливим успіхом. Ніколи не забуду такого його справді художнього сценічного витвору, як Гарпагон у комедії Мольєра “Скупий”. Мені довелося багато років виступати у цій п’єсі разом зі Стадником. Я грала тут і Елізу, і Маріанну, і Фрозину, а Стадник, скільки я його пам’ятаю, завжди виконував роль Гарпагона. Це був дійсно самозабутній скнара, маніяк, раб своєї єдиної пристрасті — пристрасті до золота, фанатик накопичення. Артист глибоко прочитав роль з точки зору характеру персонажа і знайшов цікавий виразний зовнішній малюнок ролі»²⁷.

Артистка Кривицька описує зовнішній рисунок ролі Гарпагона–Стадника на початку вистави та в процесі розвитку дії. Так, у першій дії: «Трохи зігнута постать, блукаючі маленькі, як у зайця, очі, зморщені старі руки, які він весь час тремить, наче вони в нього змерзли. На голові якась стара, заяложена чорна шапочка, залізні окуляри на кінчику носа, розпатлане сиве волосся»²⁸.

«Стадник зразу починав свій перший діалог зі слугою Клеанта Лефлешем у надзвичайно стрімкому темпі. Слова, фрази сипалися, наче горох

з торби, причому цей темп усе прискорювався і на кінець сцени, починаючи від слів Гарпагона: “У кого вкрав?” — діалог перетворювався на якийсь мовний феєрверк, у якому, однак, кожне слово було чітким, виразним, зрозумілим, — дикція у артиста була бездоганна»²⁹.

Стадник зіграв ще одного негативного персонажа — ворога українського народу князя Меншикова — в інсценізації «Батурина» за Б. Лепким. Автор статті, який сховався за криптонімом Мет. у «Львівських вістях» 1941 р. в інформації про виставу писав: «Про гру майже всіх артистів можна говорити тільки словами признання. Тут передовсім треба згадати про Б. Паздрія, що в ролі Носа добре відтворив наказного прилуцького полковника, та й про Й. Стадника, який із властивим йому темпераментом віддав кровожадного й жорстокого Меншикова (курсив наш — С. М.)»³⁰.

Величезна популярність вистави і закладена в ній ідея спротиву українського козацтва поневолювачам налякала німців. Після 12-ї вистави «Батурина», за вимогою відділу німецької пропаганди у Львові, був знятий з репертуару. Можливо, у такому ворогові, якого створив Стадник, німці прочитали небезпечну аналогію?

Повідомлення в тогочасній пресі про акторські роботи Йосипа Стадника у Львові 1941–1942 рр. можуть лише пунктирно позначити (через брак повнішого матеріалу) нереалізований (через важкі умови життя) творчий потенціал митця.

«Стадник як актор піднявся на вершини лише кілька разів. Такими його мистецькими креаціями були: “Скупар” Мольєра, “Урієль Акоста” Гуцкова і Токерамо в “Тайфуні” Ляндела. В цих ролях Стадник був справді творчим, він нікого не наслідував, а інтерпретація образів була його власна і перфектна» (досконала — С. М.), — писав театральний критик Григор Лужницький³¹.

«Стадник був дуже добрий, любив нас, студентів. Ніколи на нас не кричав, навіть, як ми того вартували. Все тільки просив на заняттях з майстерності актора: “Зроби так, я знаю — ти можеш!” Хіба після того ми, фактично 15-16 річні діти, не старались!? Стадник був нам, як батько, добрий батько, але вимогливий. Студенти любили його найбільше з викладачів», — згадувала студентка акторської студії 1940 року у Львові Тетяна Шустер³².

У нарисі про Йосипа Стадника «Шукач скарбів» у книжці спогадів М. Рудницький писав, що митець був людиною життєрадісною, «невиправним» оптимістом, а ще — мріяв написати книгу своїх споминів. «Протягом багатьох років він

робив нотатки, зафіксувавши прізвища артистів, назв вистав і тих триклятих місць, де “його” театр зупинявся на гастролі. Він провадив систематичний облік вистав, які йшли з незмінним успіхом, записував, коли аншлаги можна було завдячувати талантові або популярності актора, коли — рекламі або ж просто люб’язності публіки, яка незалежно від якості п’єси, щовечора відвідувала вистави»³³.

У книжці «В наймах у Мельпомени» Михайло Рудницький визначає розуміння акторської індивідуальності Йосипа Стадника: «У молоді роки він миттю переодягався за парубка в народних п’єсах, підстрибував у танці і підспівував. З такою самою легкістю він умів причепити собі довгу бороду, коли хтось із старших акторів несподівано захворів. Тексти п’єс він пам’ятав чудово, як усі цифри бюджету. Це вражало тим більше, що його дикція, дбайлива і чітка, подавала кожне слово, як на тарілці. Професійна рутинна часто нехтувала зусиллям поглиблювати сценічний образ. Проте глядач, який хотів передусім чути те, що говорять на сцені, схвалював сумлінність актора», — наголошував М. Рудницький³⁴.

Період праці Й. Стадника у ЛОТі (1941–1942), не осяяний яскравими творчими відкриттями (через низку згаданих причин об’єктивного та суб’єктивного характеру), можна назвати періодом стабільного рівня майстра реалістично-побутового театру, який, у свою чергу, реалізовувався через синтетичного актора. Я. Мамонтов, аналізуючи течії в українському театрі поч. ХХ ст., зокрема театру М. Садовського, зазначає: «Цей театр, будучи в своїй основі реалістично-побутовим, не ламав театральних традицій (як не ламав їх і М[осковський] Х[удожній] Театр), а лише повільно переходив до нових форм, поволеньки “європеїзувався”»³⁵.

Можемо стверджувати, що на виставах Й. Стадника (1941–1942 рр.) «європеїзувався» універсальний глядач у Львові, виховувався синтетичний актор драматичної сцени (молодь — на досвіді майстрів, що їх сформував Стадник), закладались підвалини тієї моделі нового європейського українського театру, який прагнув створити і створив у ЛОТі В. Блавацький (навіть через заперечення досвіду свого колишнього вчителя Й. Стадника).

¹ Мистецтво України : біографічний довідник ; упор. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; [за ред. А. В. Кудрицького]. — К. : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. — С. 556.

² Крушельницький М. Життя, віддане мистецтву // Радянська Україна. — Київ, 1962. — 9 верес. (№ 214 (12470)). — С. 3.

³ Лужницький Г. Йосип Стадник // Український театр : наукові праці, статті, рецензії : зб. пр. : у 2 т. — Львів, 2004. — Т. 2 : Статті, рецензії. — С. 98.

⁴ Там само. — С. 95.

⁵ Лужницький Г. З історії українського театру // Український театр : наукові праці, статті, рецензії : зб. пр. : у 2 т. — Львів, 2004. — Т. 2 : Статті, рецензії. — С. 106.

⁶ Блавацький В. Три роки «Львівського Оперного Театру» // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Вид. М. Коць. — Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. — С. 187. — С. 191.

⁷ Львовянин. Театральна справа у Львові // Краківські вісті. — Львів, 1941. — 7 верес. — Ч. 197 (352). — С. 4.

⁸ [Боднарів О.]. Український Театр м. Львова. «Украдене щастя» / об // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 30 серп. — Ч. 19. — С. 4.

⁹ Львовянин. Театральна справа у Львові // Краківські вісті. — Львів, 1941. — 7 верес. — Ч. 197 (352). — С. 4.

¹⁰ [Метюк Г.]. З театру. «Циганський барон» / Мет // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 16 жовт. — Ч. 59. — С. 3.

¹¹ Там само.

¹² Там само.

¹³ Там само.

¹⁴ Кудрик Б. «Циганський барон» на галицькій сцені // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 19–20 жовт. — Ч. 62. — С. 4.

¹⁵ Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру... — С. 187.

¹⁶ Там само. — С. 164.

¹⁷ Ювілей Львівського Оперного Театру : розмова з літературним керівником театру, д-ром. Гр. Лужницьким // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 12–13 квіт. — Ч. 78 (202). — С. 3.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Закінчення сезону в оперному театрі // Краківські вісті. — Львів, 1942. — 7 лип. — Ч. 145 (593). — С. 4.

²⁰ Блавацький В. Три роки Львівського Оперного Театру / Ревуцький В. В орбіті світового театру ... — С. 189.

²¹ З театру. «Циганське кохання» Ф. Легара // Краківські вісті. — Львів, 1942. — 24 трав. — Ч. 110 (557). — С. 5.

²² Там само.

²³ Там само.

²⁴ Лужницький Г. Йосип Стадник // Український театр : наукові праці, статті, рецензії : зб. пр. : у 2 т. — Львів, 2004. — Т. 2 : Статті, рецензії. — С. 99.

²⁵ Там само.

²⁶ Сливка Р. «Скупар» // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 31 жовт. — Ч. 72. — С. 3.

²⁷ Кривицька Л. Повість про моє життя. — Київ, 1965. — С. 91.

²⁸ Там само — С. 92.

²⁹ Там само.

³⁰ [Метюк Г.]. З театру / Мет // Львівські вісті. — Львів, 1941. — 27 верес. — Ч. 21. — С. 3.

³¹ Лужницький Г. Йосип Стадник // Український театр : наукові праці, статті, рецензії : зб. пр. : у 2 т. — Львів, 2004. — Т. 2 : Статті, рецензії. — С. 99.

³² З авторизованого запису розмови із Т. Шустер 21 травня 2005 р., що зберігається в архіві авторки.

³³ Рудницький М. Непередбачені зустрічі / Михайло Рудницький. — Львів : Каменярь, 1969. — С. 59.

³⁴ Рудницький М. В наймах у Мельпомени / Михайло Рудницький. — К. : Мистецтво, 1963. — С. 237.

³⁵ Мамонтов Я. Сучасні течії в українському театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 18, 22 ; Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. — Харків : Державне видавництво України, 1929. — С. 433.

ЗМІНА ВІЗУАЛЬНОЇ ДОМІНАНТИ У ВИСТАВАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО (ПОСТДРАМАТИЧНОГО) ТЕАТРУ УКРАЇНИ (2000–2010 рр.)

У статті проаналізовано тенденції сучасної української сценографії на прикладі вистав, які свідчують зміну візуальної домінанти. Основна увага концентрується на виставах постдраматичного театру. На прикладі творчості тандему режисера Д. Богомазова — художника О. Друганова та режисера А. Жолдака розглянуто основні тенденції візуальної образності постмодерністичного та постдраматичного театру України. Метою дослідження є фіксація і аналіз вистав, для того щоб подати картину сучасної сценографії України.

Ключові слова: візуальна домінанта вистави, постмодернізм, постдраматичний театр, сценографія.

В статье проанализированы тенденции современной украинской сценографии на примере спектаклей, которые свидетельствуют об изменении визуальной доминанты. Основное внимание акцентируется на спектаклях постдраматического театра. На примере творчества тандема режиссера Д. Богомазова — художника А. Друганова и режиссера А. Жолдака рассмотрены основные тенденции визуальной образности постмодернистского и постдраматического театра Украины. Целью исследования является фиксация и анализ спектаклей, для того чтобы подать картину современной сценографии Украины.

Ключевые слова: визуальная доминанта спектакля, постмодернизм, постдраматический театр, сценография.

The article analyzes the trends of modern Ukrainian set design for example performances, which indicates a change in the visual dominance. The author focuses on use of performance postdramatic theater. On the example of the tandem directed by D. Bogomazov — artist A. Druganov and director A. Zholdak the basic trends of visual imagery Ukraine postmodern and postdramatic theater. The aim of the study is to fix and analyze performances in order to submit a picture of modern Ukraine set design.

Keywords: visual dominant performance, postmodern, postdramatic theater, set design.

На теренах Радянського Союзу термін «постмодернізм» вперше використав кінознавець О. Тимофєєвський у статті «Сьома печатка самоствердження» в журналі «Искусство кино» (1987 р.)¹. Саме його рецензія на стрічку російського кінорежисера О. Сакурова «Скорботна нечутливість» («Скорбное бесчувствие») ввела це поняття до широкого вжитку, яким наприкінці 90-х рр. вільно апелювали науковці вже незалежної України.

У статті розглядаємо знакові спектаклі останнього десятиліття, які відносяться до постмодерністського та постдраматичного театру. Вивчення питання є актуальним, бо включає аналіз вистав

і фіксує сучасні процеси українського театру для подальшої історії. *Об'єктом* дослідження статті є візуальна образність вистави. *Предметом* — вистави постмодерністського і постдраматичного напряму у сучасному українському театрі. *Метою* дослідження є фіксація і аналіз вистав, для того щоб подати картину сучасної сценографії України. Поставлена мета передбачає виконання кількох завдань: з'ясувати витоки постмодерністського та постдраматичного театру, простежити тенденції сценографії в сучасному театрі.

В українському театрі 90-х рр. виникали цілі генерації режисерів-експериментаторів, які опинялися поза традиційним мистецтвом, їхні

вистави існували у вигляді одноразових проєктів або недовготривалих студій. Мало хто з них зміг протриматися на хвилі довго: О. Ліпцин, А. Крітенко, В. Більченко змушені були покинути Україну і реалізовуватися за кордоном, ажіотажний А. Жолдак також вже тривалий час перебуває поза межами України. Д. Лазорко, після років мандрувань, пішов з життя досить рано. Інша хвиля режисерів: Д. Богомазов, Ю. Одинокій, А. Бакіров, С. Мойсеев, В. Троїцький все ж таки змогли посісти чільні місця у сьогоднішньому театральному процесі.

На зміну мистецьких позицій вплинув розпад Радянського Союзу, вивільнення творчого потенціалу, жага експерименту. Відбулося оновлення репертуару зарубіжною драматургією, у творчості зазначених митців з'явилися п'єси світових абсурдистів: Е. Йонеска, Е. Олбі, С. Беккета, А. Камю, С. Мрожека, М. Фріша, Ф. Дюрренматта (хоча слід згадати і постановку «Візиту старої дами» С. Данченка–Д. Лідера у 80-х рр.), трохи згодом — Віткація (С. І. Віткевич), змінивши домінують театру 90-х рр. Разом із драматургією абсурду змінювався і просторово-часовий континуум вистав. Різні терміни, в процесі становлення нового напрямку, як-от «театр обурення» (Р. Брустайн), «театр протесту і парадоксу» (Дж. Веллворт), «театр глузів» (Е. Жекар), а також «театр паніки», «театр кошмару» і навіть «театр жорстокості» (А. Арто) вже вмщували нову сценографічну модель. У п'єсах визначався новий хронотоп — дія відбувалася невідомо де: в невизначеному місці, на смітнику, в пустелі, поза будь-якими побутовими деталями.

Режисери поступово відмовлялися від літературного джерела як центру вистави. Формулювання «це не такий Шекспір», «не такий Чехов» зникали із лексики молодого покоління театрознавців, вони адаптувалися до нових прочитань класичних творів, які тепер ставали лише приводом для висловлювання режисерської концепції. Це призводило до нового напрямку в епоху постмодерну — постдраматичного театру. Театрознавець А. Липківська, досліджуючи вистави 90-х рр. — початку 2000-х рр., писала: «Якщо спробувати сформулювати це одною фразою, то **режисер уже не перетягує п'єсу на свою власну територію, натомість розгортає власне висловлювання на території п'єси**» (виділення А. Липківської)².

Аристотель у «Поетиці» казав, що драма у театрі має свій початок і кінець, прописані характеристики, фабула, сюжет, єдність місця та часу, ціле-

спрямованість дії, завдання. У світовому театрі ще в середині ХХ століття відбулася криза драми, панівні положення зайняв історичний авангард і епічний театр. Німецький дослідник П. Шонді у 1954 р. у книзі «Теорія сучасної драми» зазначив про «кризу драми» і ввів поняття — Епічний театр. Він наголошував на віддаленні одне від одного форми і змісту та шукав нової драми. П'єси Г. Ібсена, А. Чехова, А. Стріндберга показували лише суб'єктивне внутрішнє міжлюдське віддалення-зіткнення і зберігали дію. Шонді закликав об'єднати дієвий компонент з діалектичним.

Ключовою для театру Заходу наприкінці 90-х рр. стає книга теоретика німецького театру Г.-Т. Лемана «Постдраматичний театр»³, де вперше ґрунтовно аналізуються серйозні зміни у театрі. Леман наголошує, що для європейського театру завжди була важлива деталь — п'єса. Натомість індійський театр Катхакалі чи японський театр Но складаються з танців, хорів, наративних текстів. Термін «постдраматичний» виникає як протиставлення брехтівському «драматичному» театру (що в свою чергу слідувало за «переддраматичним театром»). Дія — головна деталь п'єси. Енергетичне очищення (катарсис), що має відбутися у результаті вистави, залежить від тексту п'єси. Театр завжди вибудовував ілюзію, «фіктивний космос». Але із настанням «постдраматичного» театру, текст перестає займати головні позиції у виставі, а залишається лише одним з варіантів театрального дійства, на рівні з ним постають візуальний, музичний і хореографічний пласти.

Х.-Т. Леман відзначав в історичному авангарді нове використання драматургічних текстів і наголошував його вплив на епічний театр Б. Брехта. Стратегія зображення епічного театру створювалася не завершеною сценічною реальністю, а через переривання дії і пряме звертання до публіки. Брехт називав це «ефектом відчуження», що сприяє набиранню активності глядачів і рефлексії відчуттів. Всі інші засоби театру: світло, простір, музика повинні збільшувати анти-ілюзорний ефект і робити процес постановки прозорим. Для Брехта важливим залишався сюжет, що для постдраматичного театру вже не матиме великого сенсу.

Леман окреслював складові постдраматичного театру: фрагментація розповіді, гетерогенність стилю, гіпернатуралістичні, гротескні та неоекспресіоністські елементи. Дослідник обмежував часові рамки епохи постдраматичного театру 70–90-ми рр. минулого століття. Саме в цей час театр наблизився до мас-медіа, які його змінили.

Виникнення перформансу як театрального виду-вища між драмою та театром, перверзії, антимімізис, не-текстуальність тощо. Але постдраматичність вже проглядалася і в драматургії абсурду, де не було конкретної історії, а була певна гра, матриця.

Хоча праця Лемана стає доступною нам лише на початку 2010-х рр., і то лише у російському перекладі, театр реконструкції, медійний театр, театр жесту та руху в Україні починають активізуватися ще в період 90-х рр. Процес переходу до постдраматичного театру, розпочавшись у 90-х рр., продовжується до сьогодні, перебуваючи на марш-маршеві.

Такий театр базується не на конкретному тексті, а вміщує в себе велику кількість різних текстів: епічних, драматичних, поетичних, документальних, газетних. Або ж текст відсутній зовсім, — і це візуальний чи танцювальний театр. Можливо, це моноперформанс, під час якого глядач може задати виконавцеві будь-яке запитання, розпочавши комунікативний зв'язок.

Зміна акторської гри відстежує зсув від репрезентації до презентації. Актор актуалізує роль і існує сьогодні, стає людиною, яка комунікативно впливає на інших. Ідеться вже про перформера, а не актора. Актор минулого — духовний посередник з літературою. Поступово у актора зникає бажання грати, а виявляється бажання показати своє автентичне «Я».

Новий виток у розвитку акторської гри спостерігаємо у Є. Готовського — його актор подавав певні знаки, а тіло передавало певні енергії. Актор унікав внутрішніх «зажимів», утворював акт трансгресії як подолання певного бар'єру, виходу за межі. До новітніх практик вдавався гуру російського авангардного театру А. Васильєв, який у 1990 р. разом зі «Школою драматичного мистецтва» відвідав Майстерню Готовського в Понтодеро (Італія). Завдяки практикам Васильєва й українські режисери досягли нові напрями театру. Наприклад, разом із творчістю В. Клименка (Клима) в Україну проникає вчення Васильєва, Клим активно співпрацює із театром «Дах», пише драматичні тексти для постановок і працює як режисер, дає майстер-класи. Не поступається новаціями і одіозний учень Васильєва — А. Жолдак (закінчив ГПІС у 1989 р.). Актори ж новоствореного у 1988 р. Львівського театру ім. Л. Курбаса стажувалися безпосередньо в Понтодеро і здійснили декілька спільних проектів із польською групою «Гардженіце» Володимира Станевського.

Важливо у постдраматичному театрі розуміти, що актор — це той, хто говорить тут і зараз. Актор апелює до активної участі іншого — глядача. Голос актора розглядається як голос всього тіла і голос, який примушує до співучасті глядача. Від Б. Брехта і системи «відчуження» у постдраматичний театр перейшло відчуття театральності, тобто глядач завжди має відчувати, що він у театрі, а не у справжньому житті.

Ігрова форма, яку задає актор, іноді переходить до гіперреалістичних відносин театру із глядачем, на що впливає і заданий спільний простір. Між залом і сценою зникає певна межа, простір виростає у спільний майданчик для комунікативного існування акторів і глядачів. Тіло актора стає активною частиною візуального образу вистави. Перехід до постмодернізму засвідчує зміну візуальної домінанти у виставах.

На поступі до постмодерністського і деякою мірою постдраматичного театру в Україні працює тандем режисера Дмитра Богомазова і художника Олександра Друганова. Передбачення «нашарування простору» у їхніх виставах можна відстежити ще в працях Е. Г. Крега. Його ширми та завіси змінювали, шматували і розсікали простір. Лише у сучасному розумінні такого просторового вирішення відчувається вплив віртуальних реальностей, які часто обігруються і в сучасному кінематографі, і в театрі. Безліч паралельних світів існують поруч, і щомиті матриця може змінити їхнє розташування. Так і тут завіса може «розшматувати» простір, провести певну межу між героями.

Ю. Лотман⁴ розділяв світ літературного твору на дві непроникливі локації, в яких існували герої, лише дієвий герой міг покинути свою локацію, переходити межу, руйнувати стереотипи, здійснюючи драматичні дії, належати двом світам одночасно. Гарним візуальним прикладом цієї тенденції є фільм англійського кінорежисера-художника П. Грінвея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989 р.). Тут є чіткий розподіл локацій, що їх долає головна героїня Джорджина. Простір її чоловіка, гангстера Альберта, — ресторан, де він розважається із друзями, для неї в'язниця. Джорджина тікає в туалет — інший простір, де зраджує гангстеру з чоловіком, якого побачила за столиком у своїй в'язниці. І третій рівень заданої гри — це кухня, де мешкає кухар, що рятує бідну жінку від розпачу скаженого чоловіка, котрий дізнався про зраду дружини і збирається її вбити. Коли Джорджина перетинає межі цих рівнів, змінюється не лише окраса цього приміщення, змінюється й колір її одягу, змінюється її

душа, її думки, її соціальна роль і ступінь її свободи. У фільмі можливе чітке розмежування на рівні кольору одягу героїні. В театрі Богомазова–Друганова — це насамперед розшматування простору завдяки завісам або ширмам.

Свою роботу тандем втілював на звичній сцені-коробці і водночас працював на нетрадиційних майданчиках. «Постановки в подібних просторах <...> змінюють тип спілкування з публікою. Вони виймають глядача зі зручного крісла і примушують виявляти інший тип активності». І далі: «<...> нестандартні простори спустошених промзон дають змогу створювати потрібні для провокації поля напруги, коли людина повинна бути активна своїми думками»⁵, — коментує Д. Богомазов.

Першим експериментом для дуету була вистава, яка вийшла з перформансу «Горло (*Sanctus*)». У 90-х рр. Друганов був на студіях у Ігоря Калінаукаса (Ігоря Сіліна) — езотеричного майстра та режисера, який створив дует «Зікр». Це були тренінги з енергіями, вібраціями голосу, що базувалися на синтезі східних практик: йогівських, суфійських, а також європейській психології. Художник згадував тренінг: вони бігли по колу і не стомлювалися, посилаючи енергію тому, хто біг попереду. Таким чином створювали енергетично замкнене коло. Саме у маленькій залі, де відбувалися тренінги, почалася робота над першим театральним проектом О. Друганова, що згодом отримав назву «Горло».

Перформанс виник завдяки старій потертій платівці з записом «Місячної сонати» Л. Бетховена, виконаної у 1954 р. оркестром Московської консерваторії. У перерві між частинами музичного твору глядач не плескав, а кашляв. Саме цей кашель і надихнув художника на створення «Горла». Ще один збіг обставин: на перформансі мала грати піаністка, але вона не змогла прийти на репетицію, тому що в неї заболіло горло! Так виникло остаточне вирішення простору: величезне горло, рот і глядач, який розташовується у цьому горлі і спостерігає за світом через рот. Горло було окремим героєм: воно дихало, кашляло, йому робили інгаляції, ангели годували його таблетками аспірину. В горла не було язика: висловлювати власні думки воно не мало права, могло лише дихати, хворіти і кашляти.

Хтось із акторів запросив Д. Богомазова подивитися дійство. Так відбулося знайомство двох митців та почалася їхня співпраця. Отож у результаті такого експериментального перформансу і виникла вистава, в якій були задіяні О. Ступка (лікар-убивця), О. Батько (співачка Беніне),

Д. Лаленков, Н. Писаренко, О. Бондаренко, О. Кахановський, А. Тимошенко.

Прем'єра у галереї «Лавра» засвідчила про друге народження театру «Бенефіс», очолити який погодився Д. Богомазов. У 2000 р. утворився театр «Вільна сцена», що певний час містився в одному приміщенні з театрами «Бенефіс» та «Історичний портрет», мав окремий майданчик і, врешті-решт, був закритий у 2011 році. Показовим є вже той факт, що серед номінантів театральної премії «Київська Пектораль» сезону 2001–2002 рр., вистава «Горло» превалювала за кількістю номінацій: за кращу виставу, режисуру, епізодичну чоловічу роль, сценографію та музичне оформлення.

Сюжет новели Гофмана, що став основою сценарію, розвивався навколо пошуків і повернення зниклого голосу молодій співачки. Новела Гофмана в обробці В. Мамонтова, автора сценарію, перетворилась у дискусію на тему комерціалізації мистецтва. Композиція «Sanktus» Гайдна звучала як остаточна перемога творчості.

За словами критика, «<...> сценографії в цьому спектаклі, треба відзначити, взагалі багато, від чого вся постановка частково змістилась у жанр інсталяції»⁶. У глибині сцени хмарки і місяць, ближче до глядачів — губи та зубища, ще ближче — небо, а над самою сценою дихають легені співачки. Актори грали всередині горла, стаючи частинками організму співачки. І глядач спостерігав горло зсередини, слухав, як воно дихає. Не випадково критик називає глядача чимось «на кшталт кістки в горлі співачки, якою вона поперхнулася»⁷. Саме через глядача співачка втрачає голос, який для неї є усім: засобом заробляння грошей, підтвердженням її винятковості і таланту. І глядач мав зрозуміти зсередини проблеми творчості. Або ж малося на увазі, що в кожній людині всередині сидить його маленьке еґо, яке керує нею, стає її внутрішнім голосом, страхом, інтуїцією.

На сцені спостерігалось розмежування простору чорною завісою, яка відділяла білий простір. Цей часто вживаний прийом в арсеналі О. Друганова: поділ світу на чорне і біле, пізніше знайде продовження у «Гамлеті» (Одеський театр ім. В. Василька, 2009 р.). Під час вистави «Горло» глядач пізнавав нові відчуття, в цьому разі відчуття незручності від перебування всередині живого організму. Такий прийом сприяв виникненню нових тенденцій, а саме — чуттєвої сценографії, або сценографії співпереживання. Справжнє горло на сцені підсилювало сприйняття події через простір, в який потрапляв глядач.

Важливим прийомом, яким користуються Друганов–Богомазов, особливо на малій сцені, є технофасцинація. *Фасцинація* (від англ. зачарування) — акцентування сценічного вирішення за допомогою кінематографа, проєкції, будь-яких інших медіа, що доповнює щільність знаків і рівень інформації, розширює простір. Явище фасцинації вперше описане у психології. У площині мистецтва одним із найяскравіших його проявів вважається феномен радіопостановки роману «Війна світів» Г. Веллса, яка відбулася 30 жовтня 1938 р. Сотні слухачів справді повірили у те, що на Землю висадилися космічні прибульці, через що виникло відчуття масової паніки. Фасцинація — це підсилення ефектів, що досягається завдяки допоміжним (фоновим) впливам. У сценографії це може бути передовсім тло-відеоряд для більш активного сприйняття та засвоєння інформації.

Досліди із кінематографом у театрі проводилися практично від періоду його заснування. Німецький режисер Е. Піскатор проголошував ідею театрального ревію, монтажу сцен і введення кіноепізодів, чим змінив уявлення про театральний час. Він зрозумів феномен «порожнього часу», «порожніх куліс». Час як ритм вистави, давав змогу конструювати її з блоків (епізодів). Чим активно користувалися й О. Таїров, і Вс. Мейєрхольд. Після того як весь простір сцени був втягнутий у хід зображуваних подій, наступним етапом могла бути лише його інтеграція у глядацький зал. Звісно, із розвитком технологій змінюються і можливості технофасцинації.

Показовим прикладом технофасцинації стала сценографія О. Друганова до «електроакустичної опери-перформансу на тему п'єси Шекспіра» «Солодких снів, Річарде» (2009 р.) у режисурі Д. Богомазова. У виставі не було звичних персонажів Шекспіра. Перед глядачем з'являлися забинтовані з ніг до голови істоти, які невідомо-звідки народжувалися на цей світ, щоб змінити наше уявлення про страшні історичні події епохи Відродження. Їхня відверта нетутешність підкріплювалася фото- та відеорядом тих самих привидів, що «відвідують» Річарда. Маленький простір «Вільної сцени» заповнювався справжніми акторами та їхніми фантомами-зображеннями, помноженими за допомогою відеопроекції. Вони були скрізь — зовні і всередині Річарда, вони знищували його свідомість. Фантоми відеоряду — фасцинація для збільшення сценічного ефекту, що несе за собою підсилення філософського значення. Розпад та елімінація героя починалися зсере-

дини, з внутрішнього світу, сповненого страшних спогадів і жахливих марень.

Багато важливих робіт на великій сцені було створено О. Другановим спільно з Д. Богомазовим в Одеському українському академічному музично-драматичному театрі ім. В. Василька: «Щастя поруч» за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка (2002 р.); «Едіп» за п'єсою «Цар Едіп» Софокла (2003 р.); «Гамлет» В. Шекспіра (2009 р.) тощо. Головні принципи «Гамлета» простежуються і в спільній роботі на сцені Театру на Лівому березі Дніпра «Гості грядуть опівночі» за п'єсою Андрія Міллера «Прощання Дон Жуана» (2011 р.).

Улюблені прийоми «нашарованого простору», зеленого або ультрафіолетового світла, використання фасцинацій, грим-маски на обличчях акторів — все це чітко вимальовує особливу стилістику тандему Богомазов–Друганов, акцентує їхню самобутність. Така взаємопрониклива співтворчість не має аналогів і є найпоказовішою у сенсі пошуку новітніх прийомів в українській сценографії.

Авангардний режисер Андрій Жолдак, не знайшовши для співпраці в Україні сценографа (за винятком деяких вистав), працює з цілою групою болгарських або латвійських художників. Але Жолдак часто сам вирішує концепцію світлової партитури та основну гаму кольорів (боротьба чорного і білого неодноразово виникала у його виставах). Можливо, допомагає йому і рання практика монтувальника сцени.

А. Липківська, аналізуючи молоду режисуру 90-х рр. та їхнє ставлення до драматичного першоджерела, зокрема і про Жолдака зазначала: «Театральний твір у цьому сенсі стає своєрідною, вкрай суб'єктивізованою та індивідуалізованою, «матрицею» цього внутрішнього світу, плодом духовного самопочування митця, бо істинною реальністю тут виступає, насамперед, та, котра міститься в самому творцеві, у його світосприйнятті та відчуттях, у свідомості — найчастіше запаленій, позбавленій стійких орієнтирів, розколотій епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами: «сон розуму» в цьому разі — майже за Гойєю — теж породжує монстрів; це монстри комплексів, прихованих бажань, потаємних образ...»⁸.

Деякий час Жолдак очолював Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка (2002–2005 рр.). Тут здійснив одну з найвагоміших постановок за мотивами В. Шекспіра «Гамлет. Сни» (2002 р.). Сценографія вирішена Кольо Карамфіловим

(Болгарія), Юрієм Ринтовтом, а костюми Тітою Дімовою (Болгарія). Його перша вистава у Театрі ім. Т. Шевченка стала прикладом постдраматичного театру. Відсутність вербального тексту п'єси (лише діалоги у запису), візуальні посилання на творчість художників сюрреалізму, символи З. Фрейда, Ж. Дерріди, А. Бергсона. У центрі вистави, втім, як завжди у Жолдака, конфлікт режисера зі світом, а не конфлікт всередині драматичного твору. В роботі проступали принципи гротеску: напруга, зсув, зіткнення, контрапункт.

Ю. Лотман відзначав, що «сюрреалізм у живописові певною мірою можна тлумачити як перенесення в чисто зображувальну сферу словесної метафори і чисто словесних принципів фантастики»⁹. Демонструючи межу риторики «Слово/Зображення», А. Жолдак у виставі замінює відсутність тексту жестуальними принципами, візуальною режисурою, технікою «вирізки», монтажем та колажем. Семіотична сфера слова переноситься на зображальні засоби, що в сумі означають підтекст, побачений режисером між рядками п'єси Шекспіра. Просторове вирішення досить умовне, конкретного візуального образу немає, натомість є атмосфера. Постійні ознаки вокзалу чи аеропорту: регулювальниця безцільно вказує прапорцями напрям, на який ніхто не звертає уваги, стюардеси танцюють чи безглуздо рухаються сценою. Хронотоп дороги, радше дороги у світ мертвих, і перехід від життя до смерті. Міфологія, есхатологія, життя після смерті, магія, відкрита агресія — ось орієнтири режисера.

Чорний задник, а знизу три білих квадрати із отворами замість дверей, крізь які, незграбно перелазячи, на сцену проникають герої вистави. Водночас умовно це нагадує обличчя людини зсередини. Все, що відбувається на сцені, подано крізь уяву Гамлета (самого режисера?). Стільці на сцені із білою постілкою утворюють клас, чи конференц-залу, чи навіть відображення глядацької зали. На кону лежить спляча оголена жінка — пряме відсилання до творчості С. Далі. Персонажі протягом дії переносять чорні тканинні прямокутники різної товщини та довжини, якими перекривають ті чи інші частини тіла героїв, створюючи тулуби без голови або голови без ніг тощо, імітуючи «крупний план» кіно. Іноді прямокутники вибудовуються у справжній лабіринт, в якому губляться герої — розгалуження простору, як внутрішній світ людини, багатогранний та невідомий. Невідомо, що за поворотом, невідомо, що всередині — підсвідоме, позасвідоме і надсвідоме розгортається одночасно. Окрім чорних

прямокутників, з'являються також білі квадратні переносні шматки фанери, які так само шматують і змінюють простір сцени. Вони виростають щитами перед Клавдієм, який, шукаючи виходу, б'ється об них. Щити вибудовуються в квадрат, всередині якого Гамлет (А. Кравчук) із ланцюгами на руках намагається стати на ноги, але квадрат рухається і постійно створює нові перешкоди. Раптом щити розкладаються на підлозі і вже не несуть в собі смертельну загрозу. Жінки стрибають у «класики», чоловіки використовують щити як пляжні тапчани.

Коли Гертруда величезним шприцом вколює собі наркотик, відбувається відсилання не лише до снів, а й до галюциногенних марень. Її життя — марення, можливо, вона навіть не усвідомлює, як помер Король Гамлет. Отруєння Короля яблуком виглядає як первородний гріх і вигнання з Раю. Привид приходить до Гамлета з прозорою валізою, наповненою яблуками, крізь які вдивляється в обличчя сина. За величезним триярусним столом, що нагадує святковий торт, Гертруда та Клавдій їдять щоденний страви. Поступово замість тарілок виринають людські голови, і серед них Офелія та Гамлет: як легко розправлятися зі всіма, наче просто з'їсти на сніданок або вечерю. Стосунки ж Гамлета й Офелії (В. Спесивцева) у снах набували більш інтимної близькості, їхнє похитування на гойдалках унаочнювало фрейдистські символи.

Якщо в першій дії мізансцени змінювались як покадрові картинки, то у другій це відбувалося частіше, наче миготіння фотослайдів. Сцена потопання Офелії також вирішувалася візуально. Гамлет під звуки плескоти хвиль удавано веслував, а ілюзія води відтворювалася блискучими сухозлітками, що сипалися згори і фольгою у руках натовпу. Замість двох друзів Гільденстерна та Розенкранца на Гамлета напала ціла ватага хлопців, що переслідувала та біла його — ще один кошмар героя: весь світ повстав проти Гамлета. Пластичний хор, жива сценографія, візуальна образність через рух актора — ось що замінює предметну образність художника. Коли всі вже були мертві, світло зникало, і лише Гамлет з величезним ліхтарем роздивлявся сцену, наче гість із потойбічного світу.

Все, що відбувалося після того, видавалося низкою епілогів, не пов'язаних із п'єсою Шекспіра, втраченими можливостями або загробним життям. Перший епілог — щасливе нереальне існування Офелії та Гамлета: бурхливе купання в залізних баліях із піною. Наступний епілог

унаочнював екран, що за допомогою переносних чорних прямокутників трансформувався у різні величини і відкривав певні «ракурси». Іноді маленький отвір показував Офелію, іноді Гамлета, які хотіли щось сказати, але залишалися мовчазними спостерігачами. Вони були відмежовані, відгалужені, сховані у своєму потаємному світі. Режисер начебто запрошував подивитися на його власний метафоричний, багатогранний, для багатьох незрозумілий світ. І коли сюди, в іншу реальність — світ живих глядачів, проникала жінка, яка мила невидимий екран телевізора, режисер ще раз наголошував — це фантазія, сні, марення, кіно, театр, паралельна реальність тощо. Постпостепілог реалізовував слайди — «живі» фотографії (актори моделювали історичні ситуації), що висвітлювалися прожектором. Останній, найбільш загадковий, епілог втілював поєднання епох, різних авторів. За чорними прямокутниками, розміщеними на авансцені, розгорталася абсолютно чеховська атмосфера. Самовар на столі з мереживною скатертиною, гості сходяться, можливо, на іменини Ірини у світі «Трьох сестер». Сюди ж невідомо звідки проникає Гамлет, що від початку нагадував античну статую лише з пов'язкою на стегнах. Навіть більше, Гамлета можна трактувати як Адама з Едему. Історія постійно повторюється, стилізуючись ознаками певного часу. Вибудовується цілий ланцюжок значень та культурних символів: Античність, Біблія, Шекспір, Чехов, Фрейд, Далі тощо.

Жолдак постійно переставляв місцями три дії, і тому говорити про певну однозначність сприйняття глядачем ми не можемо. Те, що одні глядачі бачили на початку вистави, інші бачили у кінці. Для перших спочатку відбувалося життя, а потім смерть, для інших — навпаки.

Після еміграції наступні спроби повернутися на українську сцену Жолдак здійснив у Черкаському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка із виставою «Войцек» за Г. Бюхнером (2008 р.). Сценографія вирішена режисером разом із художницею Т. Дімовою. Режисер ішов далі в «нашарованому просторі», продовжував його напластування технічними можливостями, інсталяціями та відсиленням до різних видів мистецтв.

Виставу в Києві грали у приміщенні галереї «Лавра», де немає сцени, а є лише квадратний порожній простір. У цьому просторі вибудовувалися роз'єднані на окремі частини прозорі скляні колби, де відбувалася постмодерністська історія

Жолдака, не Бюхнера. Повне обнуління театрального простору, чистий квадрат апелював до позатеатрального досвіду. Актори молотками пробивали прохід у залу і вели шокованих глядачів до їхніх місць. А далі відбувалася безперервна хаотична дія. Українські міліціонери займалися жакливим коханням із бутафорними овечками, актори билися чи били скло. Портрети Ющенка, помаранчеві прапори, пісні Верки Сердючки — ознака історичних реалій. Паралельно з українським світом розгорталася історія Войцека, який видавався божевільним у лікарні. Він постійно бився об скло боксів, імітував статевий акт. Знову місце дії не мало жодних меж — ні просторових, ні часових. Це певна ситуація у Всесвіті, яка раптово зупинялася тут, аби продемонструвати певну історію, що турбує саме Жолдака, а не Бюхнера чи українського глядача.

Скляні бокси замість сцени могли характеризувати будь-що. Окремі світи персонажів, що не відкриваються для інших і назавжди створюють скляні вежі людської свідомості, таку собі зону комфорту для людини, залишаючи яку, вона відчуває себе зруйнованою. Скляні бокси нагадували музейні стенди, де немає нічого живого, а лише старі збережені артефакти. Маски-голови собак, що їх постійно надягали герої вистави, апелювали до єгипетської «Книги мертвих». Власне і сценографія вирішувалася як єгипетська картинка, де зображення розгорнуте як на плані. Різні рівні боксів — ніби розріз царства Озіріса, царства мертвих. Люди, які заживо гниють, духовно мертві, їм залишилося лише фізично вмерти. Серія робіт сучасного харківського художника-графіка П. Макова «Paradiso perduto» («Втрачений рай») візуалізує підтвердження жолдаківської сценографії — контейнери, як локації для життя, смітники, роз'єднані високими парканами, нагадують «втрачений рай» цієї вистави. Пост-апокаліптичний світ самотності і відстороненості.

У виставі в режимі онлайн транслювалося зображення з камер, які працювали у сусідніх приміщеннях. Така технофасцинація давала змогу навіть спостерігати за глядачами, які виражали протест виставі і йшли геть, їхній відхід переносився на екран, а три інші екрани транслювали паралельно акторські дії. Глядачеві важко було сконцентруватися в такому швидкому медійному потоці. Жолдак засуджував сучасний простір телебачення та ЗМІ, які щохвилини викидають на будь-кого тонни інформаційного брухту.

Ще одна черкаська вистава «Ленін LOVE. Сталін LOVE» за романом В. Барки

«Жовтий князь» (2008 р.) — жолдаківській підсумок радянського спадку для України, погляд на події 1932/33 року. Дія роману відбувається в українському селі часів Голодомору. Попри смерті та божевілья, селяни не виказують комсомольцям місце схованки золотої чаші — церковної святині. Вони зберігають віру і тому перемагають. На прикладі сім'ї Катранників автор показує національну трагедію — із сім'ї, яка складалася з баби, тата, мами і трьох дітей, виживає лише найменший син Андрійко.

Сценографія придумана і втілена разом із Т. Дімовою, її ж виготовлення костюмів. Концепція світлового оформлення вирішена Жолдаком. Простір було поділено на три будиночки, які мали прозорі стіни і ще подвійно продилялися за допомогою камер, зображення від яких виводилося на два екрани, розташовані обабіч сцени. Б. Раушенбах¹⁰ виділяє два види зображення на площині: суб'єктивний (перцептивний, те, що людина реально бачить, і що лежить в основі лінійної перспективи) та об'єктивний (те, що людина знає про зображувальний предмет). Об'єктивний метод характерний для єгипетського малюнка з «Книги мертвих». Сценографія зазначених вистав Жолдака також використовує об'єктивний метод — на площині зображені предмети у розрізі, що дає більше інформативності. Предмети у виставі подаються знаково, як і речі в єгипетських малюнках. Режисер не турбується достовірними розмірами чи правильністю положення, його цікавить інформативність, яку має в собі предмет, умовні знаки предмета, а не він сам.

Один будиночок непорушно височів на горі з важкодоступними сходами — там мешкала комуністична еліта, два менших — на нижчому ярусі. Знову нагадування «Книги мертвих»: різномасштабність зображення локацій виділяє ієрархію суспільства. Відрубність комуністів на підвищенні, нижче і менше — відрубність для селян. Спочатку на стінах будинку комуністів, що рівно ділився на три частини, з'являються портрети Леніна та Сталіна у звичних рамках, але згодом рами зникли і портрети виростали на всі стіни, вони одночасно займали зовнішній і внутрішній простір цих людей. Портрети ніби селилися у свідомості людей, що скаженіли від «кумирів».

Дві сільські хати постійно крутилися, набуваючи різний вектор відкритості для глядача. У одній хаті мешкала стара баба, в іншій — сім'я Катранників. Цей світ нагадував атмосферу пророчого роману Є. Замятіна «Ми», де автор передбачав, що соціалізм-комунізм-ленінізм принесе

знищення приватності, і навіть індивідуальні імена людям не знадобляться, а кохання існуватиме лише для продовження роду. Але як і в утопії, так і в цьому світі, сім'я, що свято вірує в Бога, не приймає законів партії і страждає через це. Поява церкви на сцені вирішувалася інформативно-умовно: згори опускали фанерну стіну з одинокою іконою, і священник виносив славнозвісну золоту чашу. Таким чином на сцені з'являлося і нове божество — портрети Леніна і Сталіна замінювали знищену Церкву.

У третій частині вистави будиночками пробігав натовп селян, і вони одразу нагадували потяг, звук якого від початку вистави сповіщав про ешелони вивезених на каторгу розкуркулених заможних селян, а скажений регулювальник (відомий з попередніх вистав Жолдака персонаж) запально розмахував прапорцем. Тим паче потяг постійно присутній і в романі — зморені селяни змушені сновигати зайцями у вагонах до міста у пошуках будь-якої їжі.

Дія вистави відбувалася на постійних контрастах. Коли селяни були змушені молитися, стоячи по пояс у могилах, комуністи топталися по їхніх дахах без найменшого відчуття провини. Комуністи за переповненим продуктами столом зустрічали Новий рік, а сім'я Катранників униз сиділа голодна, не маючи навіть крихти хліба. Розповідь батька, Мирона Даниловича, про страшні події на селі паралельно ілюструвалася іншими акторами. Коли йшлося про те, що каліку порізали на м'ясо, то у сусідньому будиночку-колбі інший чоловік розігрував моменти побиття або син Андрійко плакав над зрізаною ялинкою.

Пошматований простір доповнювали дві ями на авансцені, замість звичної оркестрової ями — тут були басейн і могила. Саме в басейні син Катранників Андрійко (В. Климковецька) ховав золоту чашу, саме в цю могилу заганяли селян на смерть і тут ховали заживо Мирона (О. Кузьмін). Допит Мирона переростав у справжнє розп'яття на Хресті. Його муки знімали зблизька на камеру і висвітлювали на екранах. На додачу яма збоку була обтягнута колючим дротом.

Жолдак знову показував декілька паралельних світів, а відчужений голос оповідачів історії взагалі наводив на думку, що всі вже померли і це лише жахливий спогад, портрет минулого.

Постмодерністський, а тим паче постдраматичний театр існує переважно на маргінесі театрального сучасного процесу України. Винятком є хіба що такі митці, як Д. Богомазов та О. Друганов, що знаходять компроміси із репертуар-

ними театрами і впроваджують новації м'яко. Більш радикальні режисери, як-от А. Жолдак, В. Троїцький або молодий А. Май змушені працювати в менш сприятливій атмосфері. Часто це відбувається і через експерименти з простором. Всі проаналізовані вистави засвідчують зміну візуальної домінанти у вітчизняній сценографії. Безперечно, на це впливає розвиток технологій, мас-медіа, пришвидшений темп життя, постмодерністська «матрична» свідомість митців.

¹ Тимофеевский А. Седьмая степень самоутверждения / Александр Тимофеевский // Искусство кино. — № 9. — 1987 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/specials/257>

² Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х–1990-х років — до демократичних цінностей сьогодення / Анна Липківська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. // К. : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006. — С. 916.

³ Леманн Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман // М. : ABCdesing. 2013. — 312 с.

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. — СПб. : Искусство-СПБ, 1998. — 285 с.

⁵ Дмитрий Богомазов: убить иллюзии / Беседовала Марыся Никитюк // Український театральний портал: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://teatre.com.ua/modern/dmytryj_bogomazov_ubyt_ylljuzyy/

⁶ Островерх О. Введите код / Ольга Островерх // Коммерсантъ. — 2001. — 11 апреля.

⁷ Хоменко Н. И я, как кость, застрявши в горле... / Наталия Хоменко // Сегодня. — 2002. — 29 января.

⁸ Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х–1990-х років... — С. 899.

⁹ Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. — СПб. : Академический проект, 2002. — 543 с. [Электронный ресурс] // URL: http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/#_Тoc315610762

¹⁰ Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи (очерк основных методов) / Борис Викторович Раушенбах // М. : Издательство «Наука», 1980. — 290 с.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



АВАНГАРД: ЕСТЕТИЧНА РАДИКАЛІЗАЦІЯ

У статті розглянуто один із найрадикальніших авангардистських напрямів — дадаїзм і реалізація його ідей у кіномистецтві. Проаналізовано принципові засади дадаїзму: зокрема войовничий ірраціоналізм, відмова від мімезису в мистецтві, втеча в світ алогізму і парадоксальних асоціацій як реакція на суспільні ексцеси. Особливу увагу приділено фільму «Антракт» Рене Клера, який вважається кінематографічним маніфестом дада.

Ключові слова: дадаїзм, інсталяція, андрогінність, алогізм, пародійність.

В статье рассматривается одно из наиболее радикальных направлений авангарда — дадаизм и реализация его идей в киноискусстве. Проанализированы его основные принципы, а именно: воинствующий иррационализм, отказ от мимезиса в искусстве, бегство в мир алогизма и парадоксальных ассоциаций как реакция на общественные эксцессы. Особое внимание уделено фильму Рене Клера «Антракт», который считается кинематографическим манифестом дада.

Ключевые слова: дадаизм, инсталляция, андрогинность, алогизм, пародийность.

The article examines one of the most radical movements of surrealism, Dadaism, and its impact on the cinema. It analyzes the main principles of Dadaism, namely irrationality, refusing the mimesis in the arts, refuge into the world of illogic and paradoxical associations. The material studies from the close Rene Clair's film Entr'acte (1924), which is considered to be the cinematographic manifesto of Dada.

Keywords: Dadaism, installation, androgyny, illogic, parody.

Є певна умовність у поділі французького кіноавангарду на «перший» і «другий», де під «першим» розуміється т. зв. кіноімпресіонізм, творчість кіномитців «кола Деллюка», а під другим — «кіноескапади» тих, хто вибирав, скажімо, більш радикальний шлях для перетворення кіномови, виражальних засобів кінематографа.

«Траскторії» цих митців не лише перетиналися в часі. Інколи кожен з них виступав у різних іпостасях: сьогодні як автор начебто традиційних екранних мелодрам, проте сповнених напруженого пошуку на ниві екранної кінообразності, а завтра — агресивний руйнівник усього того, що встигло скластися як певна традиція в кінематографі за чверть століття його існування. Втім, це твердження не буде досить точним, бо у «другого» авангарду можна знайти апелювання і до «комічної» в її протожанровій іпостасі, і до ранніх феєрій Мельєса, які суворим критикам-«естетам» здавалися верхом примітиву.

До вказаних витоків варто буде ще повернутися. Але передусім звернемо увагу на «син-

хронний» зріз, на те тло, на якому вимальовувалися пошуки кіномитців «другого авангарду».

У роки розквіту кіноімпресіонізму, появи таких його шедеврів, як «Мовчання» і «Лихоманка» Л. Деллюка, «Ельдорадо» М. Л'Ерб'є, «Усміхнена мадам Беде» Ж. Дюлак, «Колесо» Абеля Ганса, де в пошуках на ниві зображальних засобів митці не відмовлялись ні від традиційного сюжету, ні від акторської гри, з'являється напрям, який усе це рішуче перекреслює, який увійшов у історію кіно як «другий авангард».

«Колесо» А. Ганса може стати одним з прикладів такого взаємопроникнення естетики першого і другого авангарду.

На думку російського дослідника М. Ямпольського, в цій картині мала місце напівмістична символіка кола, що обертається довкола свого центру як певний першоелемент життя, космічний символ вічного оновлення. Згадаймо, що символіка ця виникла ще у стародавніх містиків і посідала особливе місце в аналітичній психології К.-Г. Юнга. «Образ кола — найдовершеніша форма

з часів платонівського “Тімея”, вища влада в герменевтичній філософії, — передавав також найдовшенішу субстанцію — золото, застосовувався також для означення *anima mundi* або *anima medial natural* (душа світу, душа серцевини природи), для означення світла першотворення¹. Символіка ця сповідувалась і вживалася поетом, письменником і журналістом Блезом Сандраром (справжнє ім'я Фредерік Заузер) — однією з найпомітніших постатей у середовищі авангардистів. Відомий літератор, друг Аполлінера і Модільяні, він виявляв величезний інтерес до кіно. Товаришуючи з А. Гансом, Б. Сандрар навіть працював його асистентом під час зйомок «Колеса». Символіка Сандрара й була, за М. Ямпольським, асимільована в картині Ганса. Знаменитий французький художник Фернан Леже створює афішу до цього фільму, а потім і серію картин, що вочевидь відбивали символи Сандрара: «Контрасти форм», “Диски”, “Диски в місті” та інші². Леже зробив неабиякий внесок в теорію і практику кіно. Робота над афішею для фільму Ганса не була для нього випадковістю. В своєму есеї, присвяченому цій картині, він не лише дав приклад блискучого аналізу пластичних чеснот стрічки, а й виклав своє творче кредо кінематографіста, вважаючи кіно тією мовою, яка розкриє таємниці всесвіту, примусить нас побачити незвичайні речі, ніколи не бачені раніше.

Щодо Сандрара, то він був теж сповнений кінематографічних ідей, мріяв поставити фільм як режисер, писав сценарії і романи, один з яких — «Золото» — С. Ейзенштейн прагнув утілити на екрані під час свого перебування в Голлівуді («Золото Зуттера»). Сам Сандрар належав до тих митців і мислителів, що вбачали в кінематографії якісно нове явище в історії культури. Прихід кінематографа в сім'ю мистецтв він вважав «третьою революцією», революцією машинної цивілізації, тоді як двома першими з його точки зору були використання писемності і винайдення книгодрукування.

Переконаність і віра Сандрара у грандіозні можливості та перетворення, що їх несе з собою кінематограф, були справді безмежні. «Останні досягнення точних наук, світова війна, теорія відносності, політичні конвульсії — все віщує, що ми рухаємося до нового синтезу людського духу, і свідчить про те, що з'явиться нова раса людей. Їхньою мовою стане кіно. Дивіться! Піротехніки тиші готові. Зображення перебуває біля первісних джерел емоцій. Його намагалися вловити застарілими художніми формами. Нарешті славна битва

білого і чорного почнеться на всіх екранах світу. Шлюзи нової мови відкрито. Літери нового букваря незчисленні, юрмляться. Все стає можливим!»³.

Захват Б. Сандрара надзвичайно співзвучний усій епосі Авангарду, з його утопічною вірою в абсолютні можливості молодого синтетичного мистецтва. Згадаймо, хоча б ідею Ейзенштейна екранізувати «Капітал».

З великим митцем Сандрара споріднювала не лише ідея космічної могутності кіно, не тільки особиста дружба і бажання співпраці. Ейзенштейн так само, як і Сандрар, відзначав активний вплив кінематографа на людську чуттєвість. «Кінематограф за власною своєю суто технічною природою влаштований так, що суто механічно працює на штучне схиляння глядача до чуттєвого мислення»⁴.

Щодо Блеза Сандрара, то він, як у своїх літературних творах, так і в проектах майбутніх фільмів, бачив у кінематографії величезні потенційні можливості становлення нової мови саме завдяки його глибинним впливам на чуттєвий світ людини. Концепція Сандрара переростає у своєрідний космогонічний міф про загибель старого світу і народження якісного нового із уламків того, що приречене на руйнацію. В його нереалізованому сценарії «Кінець світу, знятий ангелом Нотр-Дам» апокаліпсис розгортається на кіноплівці, що рухається у зворотному напрямку. В безумному танку мчать фрагменти приреченої цивілізації, її спотворені уламки від машин і всіляких чудес техніки до звичайних побутових речей. Весь цей хаос, «броунівський рух» предметів повертає світ до його першоджерел, до «ембріонального» стану, з якого і має народитися новий космос.

Як бачимо, Сандрар апелює до всеосяжного образу циклічності, «вічного повернення», що має місце майже у всіх міфологіях світу. Хаотичний рух предметів примушує Сандрара звертатися до одного з найстародавніших мистецтв, до мистецтва танцю. Саме танець був тим містком, що поєднував людину зі світом природи (танці стародавніх людей — насамперед наслідування рухів тварин), і разом з тим кроком у її естетичне освоєння. З природних ритмів руху народжувалось мистецтво. Авангардисти, які рішуче заперечували спорідненість кіно і театру, кіно і літератури, разом з тим готові були бачити спорідненість Великого Німого з балетом. Згадаймо, що один з найбільших митців — акторів екрана, високо поцінований авангардистами, Ч. Чаплін прийшов на знімальний майданчик з пантоміми.

Танець у модерністському мистецтві повертає собі міфологічно-сакральні виміри. Відоме тогочасне захоплення російським балетом з його майже ритуальною «Весною священною» з «діонісійською», екстатичною пластикою Ніжинського у «Полуденному відпочинку фавна».

Трактуючи танець як важливий елемент міфології, як мистецтво, що відображає космічні ритми Всесвіту, Сандрар пише лібрето до балету на музику Мійо «Творення світу» і разом з Фернаном Леже бере участь у його постановці. Тут теж має бути наявним, за задумом Сандрара, образ кола, з обертів якого і починається становлення форм життя з хаотичної маси.

У своїх кіносценаріях Сандрар примусить йти в танок предмети повсякденного побуту, надаючи їм несподіваного еротичного забарвлення.

Як наголошує М. Ямпольський, «таке перенесення еротичних і космогонічних мотивів на означені об'єкти також мотивується художнім міфом Сандрара, де кухня, наприклад, описується як метафоричне місце приготування світу»⁵.

Близький до ідей Сандрара фільм Леже «Механічний балет» (1924) став свого роду маніфестом його творця. Сферу прекрасного Ф. Леже екстраполював на предметний світ у цілому, заперечуючи «спірітуалістичну естетику прекрасного». Він вважав, що розкрити красу навіть найбільш прозаїчного, звичайного предмета допоможе молоде, не обтяжене забобонами мистецтво кіно, що воно «може стати гігантським мікроскопом ніколи не бачених і не відчутних речей...

...Справжнє кіно — це зображення об'єкта, абсолютно невідомого нашим очам, об'єкта, який зможе хвилювати, якщо зуміти його уявити»⁶.

Свого роду «очуднення» Ф. Леже досягає в «Механічному балеті», вдаючись до укрупнення плану, індивідуалізації деталі. Завдяки екрану, на думку режисера, «знищено забобон, що існує дещо більш високе, ніж природа». Оперуючи в кадрі зі звичайними побутовими предметами, начинням, що розміщене на полицях і плиті в кухні, кошиками з овочами, білизною, він надає їм певного символічного забарвлення, перетворює на естетично осмислений об'єкт.

Згадаймо, що і у Сандрара кухня трактується як метафоричне місце «приготування світу». До того ж, реальні зображення раз у раз «перебиваються» символічними, а саме трикутником і колом, виступають сакральними символами символів. Тріада — один з найбільш поширених символів, що має в собі глибинний містичний зміст, подається як всевидяче око вищих сил. Коло ж

трактувалось як найбільш довершена з усіх геометричних фігур, в якій міститься таємниця творення.

Кадрами, що організують ритм цієї короткої стрічки в цілому, стають плани жінки з пакунком білизни, яка повільно піднімається сходами. Змішуючи і поєднуючи в кадрах деталі машин і фрагменти людського тіла, примушуючи їх виконувати екстатичний танок, Леже втілює таку популярну в «буремні двадцяті» ідею про одухотвореність механізмів і машин, їх здатність відчувати і переживати пристрасть. Наскільки ці мистецькі настрої «носилися в повітрі», підтверджує хоча б поезія Маяковського.

Людина і машина, мертвий механізм і його оживлення ще не раз прозвучать на повну силу в екранних творах, набираючи іноді драматичного або трагікомічного звучання, як-от у фільмі Чапліна «Нові часи», де машина, як чудовисько, пожирає людину і перетворює її на свій додаток, на автомат, що рухається з нею в одному ритмі, або у фільмах німецьких експресіоністів, наприклад, у «Метрополісі» Ф. Ланга, де машина сприймається як прадавнє божество — Молох, у вогнедишну пашу якого потрапляють приречені жертви. Тут Ланг відверто цитує знаменитий італійський бойовик «Кабірія».

До речі, стрічка Ф. Леже, де він повною мірою втілює своє гасло «Помилка кіно — це сценарій», була присвячена саме Чапліну — Шарло, перед яким схилилися митці авангарду. Своєрідний кубістський портрет великого коміка виникає на екрані на початку і у фіналі стрічки, розсипаючись, неначе зіпсований механізм, на окремі деталі, що нагадують геометричні фігури.

Співзвучним пошукам Леже в аспекті вільного жонглювання реальними предметами і людськими постатями видається і фільм-гротеск Рене Клера «Антракт», що вважається своєрідним кіноманіфестом дадаїзму. Як і екранні роботи його брата Анрі Шомета — «Гра відображення і швидкості», «П'ять хвилин чистого кіно» або «Повернення до розуму» Мана Рея знаменували собою початок «другого Авангарду».

Другий «Авангард» в цілому перебував під безперечним впливом «Дада».

Свою недовіру до суспільства, що спричинило акти варварської жорстокості у Першій світовій війні, митці проявляли в демонстративній відмові від його етичних та естетичних постулатів, знаходячи єдиний вихід у втечі від дійсності в світ, сповнений наївності, алогізму, парадоксальних асоціацій. Сам факт виникнення групи дадаїстів

у Європі відносять до 1916 року, коли в Цюріху, в Швейцарії, відкрився клуб-кабаре, іронічно названий «Клубом Вольтера», де і збиралась інтернаціональна богема, охоча до непередбачуваних витівок і гучних скандалів. Сам термін пов'язують з ім'ям одного з засновників цього напрямку поетом Трістаном Тцара, який ще у 1913 році, знайшовши в словнику слово «дада», тлумачив його зміст так: «На мові негритянського племені Кру воно означає хвіст священної корови, в деяких областях Італії так називають матір, це може бути означенням дитячого дерев'яного коника... Це могло бути відтворенням дитячого лепету. В усякому разі дещо абсолютно безсенсовне, що віднині і стало найбільш вдалою назвою всього напрямку»⁷.

Спочатку основу гуртка становили німецькі митці-емігранти, зокрема Р. Хюльзенбек, який, повернувшись згодом у Берлін, організував і там групу дадаїстів, до якої увійшли Г. Гросс, Е. Піскатор, Д. Хартфілд, та скоро до них приєдналися французи — поети Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар, художники М. Дюшан, Ф. Пікабіа, які повернулися зі США, а також американський фотограф Ман Рей. Троє останніх активно включились у кінематографічну творчість, особливо коли після 1920 року центр дадаїзму перемістився в Париж.

Саме вільна гра, не скута жодними принципами логіки, і стає «наріжним каменем» дадаїстського мистецтва, що підтверджується не лише його практикою, а й численними досить галасливими маніфестами. Ось рядки одного з них: «Що таке дадаїзм? Слово “дада” символізує собою найпримітивніше ставлення до навколишньої реальності, разом з дадаїзмом у свої права вступає нова реальність. Життя постає як одночасна плутанина, шарудіння барв і ритмів духовного життя, яка не вагаючись береться на озброєння дадаїстським мистецтвом з усім сенсаційним гаміром і лихоманкою її брутальної повсякденної мови, в усій її жорсткій реальності...

Першим із напрямів, дадаїзм не протистоїть життю естетично, але роздирає на шматки всі поняття етики, культури і внутрішнього життя, що виступають лише як одяг для слабких м'язів»⁸.

Куди більш агресивним був скандальний «Каннібалістський маніфест Дада», що належав перу Ф. Пікабіа. В ньому надзвичайно рельєфно проявилась тенденція до обов'язкової конфронтації з публікою, бажання за всяку ціну її шокувати, принижувати і обурювати: «Ви всі — звинувачені. Встати! з вами можна говорити лише коли ви стої-

те... Нарешті, стати перед Дада, що говорить від імені життя і звинувачує вас у здатності любити лише зі снобізму і тоді, коли це дорого коштує. Ви знову сіли? тим краще, ви вислухаєте мене з більшою увагою. Що ви робите тут, скупчені, як накуплені устриці, — ви всі серйозні — чи не так?

Дада нічим не пахне, він — ніщо, ніщо, ніщо. Як ваші надії, ніщо, як ваші райські кущі; ніщо, як ваші кумири, і ніщо, як ваші політичні мужі; ніщо, як ваші герої: ніщо, як ваші художники; ніщо, як ваші релігії: ніщо. Свистіть, кричіть, бийте мені морду, що далі?»⁹.

Сам Пікабіа, разом з М. Дюшаном і М. Реєм стояв біля витоків дадаїзму. Слід нагадати, що започаткування напрямку слід шукати в США, де троє друзів — художники з Франції М. Дюшан і Ф. Пікабіа і американський митець М. Рей оголосили про створення руху дадаїстів. Талановитий художник, Пікабіа у своїй творчій практиці пройде шляхом зміни стилів від імпресіонізму, фовізму до кубізму й абстракціонізму. Оригінальність і своєрідність малярського стилю Пікабіа високо цінувала Гертруда Стайн, письменниця, чий авторитет у середовищі митців-модерністів був незаперечним. Вона звертала увагу на прагнення художника досягти того, щоб лінія вібривала, немов музичний звук. Власне, Пікабіа прагнув зламати межі образотворчого мистецтва, вийти до синтезу, який став можливим лише в кінематографі. Тією ж ідеєю порушити умовність просторових і часових мистецтв був охоплений друг Пікабіа, Марсель Дюшан, що знайшло свій вираз, на думку тої-таки Стайн, у його композиції «Оголена на сходах»¹⁰. Картина Дюшана являє собою послідовне (покадрове) зображення жіночої постаті, виконаної у кубістському стилі. Також художник бачив можливість подолання нерухомості в образотворчому мистецтві, засіб передати швидкоплинну мить теперішнього часу. Шляхи Ф. Пікабіа і М. Дюшана перетнулися в Нью-Йорку, митці створюють композиції з різноманітних механізмів, надаючи їм довільних, часто парадоксальних назв, які мали збуджувати фантазію глядача у найбільш неочікуваному напрямку. Цей стиль мистецтвознавці називають «механоморфним». Прикладом неочікуваних і абсурдних форм можуть слугувати такі твори, як «Парад кохання», «Дитя-карбюратор» Ф. Пікабіа, або скандально відомий «Фонтан» М. Дюшана. У США друзі заснували часопис «Дада в Нью-Йорку», щоправда вийшло всього одне число. Зате авангардистський альманах «391» видавався в Цюріху, а потім у Парижі аж до 1924 року.

Дадаїзм, так само як інші поширені і, разом з тим, недовговічні авангардні напрями, за всього свого декларованого алогізму апелював до фундаментального культурологічного міфу модернізму — «міфу народження», «міфу еросу» і «міфу смерті». Митці, які творили в дадаїстському ключі, звертались до цих міфів як до засобів шифрування, а потім дешифрування своїх задумів. Тим самим вони претендували проникнути в саму сутність речей, ігноруючи їх зовнішній вигляд. І хоч дадаїсти наполягали на тому, що образ не повинен щось означати, вони так само наполегливо шукали означення для своїх композицій.

Наприклад, Пікабіа давав тлумачення своїй картині, на якій було зображено автомобільну свічу з написом «Forever»: «Портрет американської дівчини в стані оголеності» і тлумачення самого автора — «Американська дівчина — це запальничка, яку цікавить лише зв'язок назавжди, тобто шлюб».

У художників-дадаїстів спостерігалось особливе тяжіння до інсталяцій, котрі не залишались таємницею, а були лише загадкою, яка вимагала свого дешифрування. Прикладом може прислужитися інсталяція Марселя Дюшана «Зелена скриня», якій присвячений значний корпус літератури.

Дюшан — одна з найвпливовіших постатей у французькому мистецтві 10-х–20-х років ХХ століття.

Ось що писав у спогадах про свою «авангардистську» юність видатний історик кіно Жорж Садуль: «Марсель Дюшан, винахідник ready-made, в надрах якої визрівав поп-арт, не був одним з нас, але викликав наше глибоке захоплення. Ми цитували його і наслідували його вірші, побудовані на грі слів, котрі він підписував Рроза (з двома “р”) Селяві. Ми славили цього поета, геніального художника “Заміжньої жінки, що роздягнена своїми холостяками”, за те, що він закинув літературу і образотворче мистецтво і присвятив себе шахам і математиці. Дійсно, новий Рембо»¹¹.

Про популярність Дюшана в авангардистському середовищі згадувала і Гертруда Стайн, розповідаючи, з яким пієтетом ставились до нього молоді американські художники, що прибували до Парижа. Художник, як і літератор, Дюшан, не часто звертався безпосередньо до кінематографа. Одна з таких спроб — це співробітництво з Маном Реєм, намагання зняти з ним «стереофільм», використовуючи дві кінокамери, робота з ним же над експериментальною стрічкою «Анемічне кіно» (1926 р.).

«Його фільм “Анемік сінема” (“анемік” — приблизна анаграма слова “сінема”) показував диски, що крутились, “роторельєфи”, геометричні форми яких змінювались під стробоскопічним ефектом. Дюшан ввів у свій фільм фрагменти з “Панцирника «Потьомкін»”. Безумовно, в 1926–1927 роках він краще нас розумів, що С. М. Ейзенштейн, як і Маяковський, являв своєю творчістю авангардистське мистецтво, надзвичайно близьке в багатьох відношеннях до сюрреалізму (або дадаїзму)»¹².

Щоправда, в «класичному» варіанті «Анемік сінема» фрагментів з фільму Ейзенштейна вже не було.

Дюшан знявся в дадаїстському опусі Рене Клера «Антракт», де він з'являється на даху паризького будинку за шаховою партією з Маном Реєм. Втім, дослідники небезпідставно доводять, що його впливи на стрічку Рене Клера були значно ширшими, ніж просто поява в короткому епізоді.

Один фрагмент згаданої інсталяції «Зелена скриня...» мав назву «Велике скло», що відсилає до цілком реальної події — одруження його сестри. Дюшан ділить інсталяцію на дві сфери, свого роду верхній і нижній світи. Перший належить нареченій, а нижній — неодруженим чоловікам, які крізь скло спостерігають за нею. Вся композиція складається з циліндрів, пляшок, стержнів, що приводяться в рух.

Дослідники вбачали в цьому песимістичний погляд на почуття, власне неможливість його. Для Дюшана скло, погляд крізь нього, мав принципове значення. Адже, той, хто дивиться крізь скло, бачить предмет таким, яким він є. І разом з тим існує з цим предметом у різних просторах, безмірно віддаляється від нього. Як і в кінематографі, об'єкт стає недосяжним для суб'єкта і тому і набирає іншого виміру. Так, за Дюшаном, створюється нова візуальність «машина зору», яка надає певного естетичного забарвлення банальним побутовим предметам.

Магією скла наділені навіть звичайні вітрини магазинів. Кожен може розглядати виставлені на них предмети, але не має можливості до них доторкнутися, наче вони існують у іншому топорсі. Такий саме ефект виникає під час споглядання кіноекрана. Там речі теж перебувають неначе за склом, лишаючись видимими, але, разом з тим, недоступними.

Дюшан послідовно включав у свої інсталяції реальні речі, експонуючи на своїх виставках так звані «ready-made», «готові» предмети, що були скомбіновані в найбільш неочікуваний спосіб.

Так він експонував залізну клітку, заповнену мармуровими, схожими на цукор, кубиками, в який був устромлений термометр. Під інсталяцією був напис: «Чому б не чхнути. Проз Селяві». Проз Селяві — це жіноча іпостась самого Дюшана. Звернення до андрогінних образів було досить поширене в середовищі дадаїстів. Ці образи викликали або страхітливі галюцинаторні видіння, або, навпаки, блазеньсько-іронічне сприйняття особистості, що втратила свою ідентичність.

Ще слід згадати широко описану в літературі, присвяченій дадаїзму, інсталяцію, створену за участю Дюшана в Нью-Йорку. У вітрині магазину було виставлено жіночий манекен без голови. Але розташований він був таким чином, що роздивитись його можна було, лише нахилившись до вітрини. В цей момент відображення голови «цікавого» чоловіка ніби додавалося до жіночого торсу. Так виникав андрогін — поєднання жіночого тіла з чоловічою головою.

Гра в анаграми теж була однією з улюблених «розваг» дадаїстів. Фотопортрет Дюшана в жіночій іпостасі Проз Селяві (анаграма імені самого Дюшана), виконав його друг Ман Рей — надзвичайно помітна особистість у колі дадаїстів. Дружба з Дюшаном, а потім з Пікабія почалася в Нью-Йорку, де вони познайомились у 1915 році. На той час Рей вже серйозно займався живописом, працюючи в стилі абстракціонізму. Втім, справжня мистецька слава прийшла до Рея, коли він захопився фотографією. Він належав до тієї плеяди фотохудожників (Л. Моголі-Надь, О. Родченко), які довели, що фотографія є сферою високого мистецтва. Ман Рей весь час експериментував, створюючи свою, оригінальну, техніку фотографування, так звані «рейограми». Продовженням цих експериментів стала стрічка «Повернення до розуму» (1923 р.), котра вважається одним з перших досвідів дадаїстського кіно.

Сам Рей в іронічній тональності пригадував у своїх мемуарах «Автопортрет», що вийшли в Парижі в 1964 році, як створювався, абсолютно в дусі дадаїстів, цей фільм. Процес творчості для дадаїстів був не менш важливим, ніж кінцевий результат. Тут і гра випадку, й імпровізація, й використання побутових предметів (кнопки, гудзики, металева стружка). Ман Рей мав показати свій фільм на вечорі «Бородате серце», що його влаштував Трістан Тцара. Стрічка Мана Рея «Повернення до розуму» (1923) була включена в програму разом з абстракціоністською композицією Ганса Ріхтера «Ритми 21», музикою І. Стравінського і Е. Саті, а також з п'єсою самого Тцара «Газове серце».

Коли Тцара завітав до Рея, щоб переконатися в готовності фільму, виявилось, що Рей забув про майбутню прем'єру. Фотограф швидко почав компонувати все, що містилося в лабораторії. Рей розпочав з добре освоєного методу «рейограм»: розкидавши на плівці, посипаній сіллю і перцем ті ж самі кнопки, гудзики і стружку, він засвічує плівку, створюючи таким чином композицію, яку неможливо було повторити. «Візуальна симфонія», що виникла на плівці, монтувалась із зображенням інсталяції, що складалася з підвішених горизонтальних і вертикальних пластин, котрі обертались навколо своєї вісі. Це був так званий вільний об'єм, що символізував принципово новий «кінетичний» простір. Однією з «рейограм», що її підготував Ман Рей для публікації в одному з часописів, було зображення жіночого торсу, що належав Кікі з Монпарнасу (Аліса Ернестіна Прен), музі дадаїстів. Завдяки майстерно знайденому освітленню, чергуванню світла і тіні, торс теж здавався позбавленим ваги, таким, що зависає в повітрі.

Стрічку згідно з програмою було показано з грандіозним успіхом. Власне кажучи, вона викликала гучний скандал, а в дадаїстських колах це і дорівнювало успіху. Дослідники вважають, що з цього фільму в лавах дадаїстів почалось розмежування — з їх середовища виокремився новий, не менш агресивний, напрям — сюрреалізм.

Втім, попереду був ще фільм, який справедливо вважається маніфестом дадаїзму — «Антракт» Рене Клера. Клер, більш відомий на той час як актор і кінокритик, викликав схвалення в дадаїстських колах своїм фільмом «Париж заснув», або «Диявольський промінь» (1923 р.).

Один з піонерів французької кінокритики, тоді ще зовсім молодий есеїст Жорж Шаренсоль побачив у дебютному фільмі Клера співзвучність з пошуками дадаїзму. Може, саме тому Клеру й була довірена режисура фільму, який став колективним творінням дадаїстів, включивши в себе їх образи і улюблені мотиви. Власне, біля витоків стрічки стояв Пікабія.

Вже зауважувалося, що авангардисти не обходили своєю увагою балет, вбачаючи в ньому могутні вітальні потенції. Згадувалася співпраця Б. Сандрара з композитором Мійо. Скандальний успіх мала і балетна вистава «Парад» авангардистської «трійці» — П. Пікассо, Ж. Кокто і Е. Саті. Саме Саті, який мав уже стійке реноме авангардиста, отримав від дирекції «Шведського балету» замовлення створити музику для вистави за лібрето Б. Сандрара. Художником-декоратором

запросили Ф. Пікабіа. Однак волею обставин він виявився центральною постаттю у постановці, ставши і декоратором, і автором лібрето, запропонувавши і скандальну назву — «Вистава відмінється» (*Relâche*). Пікабіа став і режисером цього дійства, що мало бути парадоксальним дадаїстським маніфестом на сцені. Саті захопився ідеями Пікабіа відтворити життя «без учора, без завтра, все сьогодні, все для сьогодні».

Саме дійство мало шокувати глядача своєю парадоксальністю, актори рухались на сцені в повній тиші, а коли вони зникали за кулісами, починала звучати музика. В саму партитуру Саті включив популярні в той час легковажні мотиви вуличних пісень, які добре знала публіка. За висловом одного з критиків, балет перетворився на класичний «дансінг-холл».

За задумом Пікабіа, важливим елементом цієї абсурдистської вистави мав стати короткий фільм, показаний між двома діями. Він і був безхитрісно названий «Антракт».

Суть цього кінематографічного опусу полягала в тому, що він передавав «наші мрії і нематеріалізовані події, що відбуваються в нашій свідомості».

Пікабіа рішуче відкидає «високі матерії», утверджуючи «задоволення від життя», «задоволення від фантазії»¹³. Під цими словами міг би поставити свій підпис будь-хто з авангардистів. Справді, Пікабіа вітає стрічку, що менш за все торкається тих реальних речей, про які варто говорити з максимальною серйозністю. Для нього найважливіше — це нестримний політ фантазії, яка, втім, далека від високих матерій, а задоволення від життя — це щирий, нічим не скутий сміх. Сміх автора, який напевно викличе такий самий сміх у глядача.

Режисер «Антракту», Рене Клер був у захопленні від Пікабіа-поета, який, на його думку, так багато зробив для визволення слова. «Клер прагне визволення образу і бачить його у тому, що він “нарешті відкине свій обов’язок щось означати”, бо сам народжений “для конкретного існування”»¹⁴. Досвід «візуального бурмотіння» Клер вважає надзвичайно важливим для майбутнього кінематографа.

Так само, як і Пікабіа, Клер рішуче заперечує традиційну кореляцію між предметом і образом. Останній є цілком самодостатнім, і він існує в своєму вимірі та являє цінність сам по собі. Творіння парадоксальних кінематографічних форм стає найважливішим засобом самовиразу для авторів «Антракту». Основою організації

стрічки стає потік довільних асоціацій, в якому годі шукати будь-яку логіку або раціональне начало. Можна сказати, що для митців найголовнішим стає монтажний темпоритм, неперевершеним майстром виявить себе Рене Клер. Він, як небагато хто у світовому кіно, відчував спорідненість монтажною побудовою фільму з музичними ритмами. Чи не тому Клерові так блискуче вдавались у німому кінематографові водевілі, згадаймо хоча б «Солом’яний капелюшок» Лабіша. Втім, важко сказати, в яких зі своїх визнаних шедеврів Клер відчував таку високу ступінь мистецької свободи, як в «Антракті». Ця мистецька «вседозволеність» і привела Клера в коло дадаїстів.

Початок фільму був демонстративно епатжним. На дах будинку високо над містом вичочується гармата, до якої великими стрибками рухаються дві постаті. Одна з них — солідний пан у «котьолку» (відомий композитор Ерік Саті, автор музики до клерівського «опусу»), друга — один з метрів дада, Френсіс Пікабіа.

Вони заряджають гармату і спрямовують її на глядача. Постріл сприймається як виклик, співзвучний скандальним месиджам маніфестів Дада, серед авторів яких, звісно, був і Пікабіа.

Так само, як виклик, сприймаються боксерські рукавички поміж нічних вогників міста, що завдають нищівних ударів з екрана безпосередньо в напрямку глядачів. Тут вимальовується ще один відомий дадаїстський принцип — порівняння, що засноване на характері дії і зовнішній подібності: білі боксерські рукавички б’ють, як промені світла в обличчя.

Розмальовані яйця, що нагадують сумні маски блазнів, танцюють на струменях води, із одного з них вилетить голуб і сяде на голову мисливця (прем’єр шведського балету Жан Бьорлін), якого поцілить інший персонаж (Ф. Пікабіа). Символічне зображення яйця як зародка всього живого, маючи свої витoki в міфології, поширилися і в авангардному мистецтві. В картині Клера вони «закільцьовують» екранне зображення. В фіналі цей животворний образ перетворюється на повітряну кульку, що здувається, втрачає свою форму, в’яне. Натомість розбите яйце породжує нову форму — живого птаха, що спускається на голову персонажа як благословення.

У картині панує настрій веселої руйнації. Кадри паризьких вулиць подано незвичайними різкими ракурсами, здається, будинки втратили рівновагу, ось-ось вони впадуть, наступаючи один на одний завдяки подвійній експозиції. «Веселий»

образ цивілізації, що руйнується, вочевидь вимальовується в цих кадрах. Згадаймо лише нереалізований сценарій Б. Сандрара «Кінець світу, знятий ангелом Нотр-Дам». Та її не шкода, так само як і усталених уявлень про красу, що їх щиро і дотепно висміяв Клер. Етуаль (зірка) Шведського балету під поглядом його камери зненацька перетворюється на бородатого чоловіка. Сама камера міститься під скляною підлогою, що дає можливість розгледіти танцівницю у досить ризикованому ракурсі. Причому замість традиційного балетного трико глядач бачить досить-таки несвіжу білизну, яку носять звичайні господарки, але аж ніяк не прими балету. Ці кадри викликали особливе обурення «прем'єрної» публіки, шокованої таким блюзнірством, і щире задоволення автора від того, що епатаж досяг-таки своєї мети.

Втім, бородата балерина в пенсне, то не був лише прояв веселого епатажу, як це часто трактувалось у кінознавчій літературі. В невеличкому епізоді знайшли своє відображення образи та ідеї знаменитих дадаїстів, і насамперед Марселя Дюшана. Пригадаймо його інсталяцію «Велике скло». Там відбувався свого роду «обмін енергетикою» між «нареченою» і «холостяками», хоч вони перебувають у різних сферах, поділених склом на «верх» і «низ». Відбувається свого роду процес вуайєризму: «холостяки» підглядають за «нареченою». Так само, зовсім не з традиційного місця в партері, а знизу, крізь скло, глядач спостерігає за балериною, розуміючи разом з тим, що ми її бачимо з позиції яйцеподібних блазнів. Таке бачення демонструє відображення реальності, яка водночас не дорівнює їй, бо вона хоч і поруч, але десь там, за склом.

Бородата фізіономія балерини — теж свого роду відсилання до епатажного «опусу» Дюшана — Мона Ліза з домальованими вусами і борідкою. Тут знову виникає один з найбільш поширених мотивів дадаїстів — андрогінність.

Не менш іронічними були епізоди, що пародіюють одну з найсумніших церемоній — жалобну процесію.

Тут вигадка Клера просто вражає. У катафалк замість коней запряжено верблюда, вінки, котрим його прикрашено, нагадують бріюші, від яких сумні родичі потихеньку відламують шматочки, аби вгамувати голод. Процесія починає свій рух від Люксембурзького саду і кружляє навколо маленького макета Ейфелевої вежі, що геть втрачає в таких масштабах свою грандіозність і велич.

Перші кадри процесії знято в повільному русі (прискорена зйомка). Здається, сам катафалк

і весь жалобний хід пливають у повітрі. Щоправда, режисер включає тут коротенькі «атракціони вуайєризму», коли пориви вітру піднімають спідниці у поважних паній. Поступово темпоритм руху в кадрі і відповідно ритм монтажний (плани стають дедалі коротшими) зростають і зростають. Нарешті вся процесія мчить як навіжена, в стилі традиційних і надзвичайно популярних у середовищі авангардистів, ранніх комічних.

Втім, це були не лише «апеляції» до Мак-Сеннета, з «безумним рухом» в його «комічних». Дадаїсти, як і представники інших авангардних напрямів — футуристи, супрематисти, конструктивісти, захоплювались рухом машин, швидкостями, на які здатні були лише механізми, а не живі істоти.

Як зазначають дослідники творчості Дюшана, свої враження від автомобільної подорожі в гори він відобразив у своєрідній поемі в прозі, де автомобіль порівнюється з хижаком, що пожирає нескінченну пряму дорогу.

Сам фінал — екіпаж з труною нарешті наздоганяють, вона розкривається і звідти з'являється Жан Бьорлін з чи то диригентською, чи то чарівною паличкою.

Тут вже мало місце відсилання до Мельєса, який у своїх феєриях полюбляв виступати в образі мага, за допомогою чарівної палички якого зникали люди і речі. В «Антракті» таким магом стає Бьорлін, який, торкаючись паличкою людей з поховальної процесії, «анігілює» їх, зникаючи наостанок слідом за ними.

Один з критиків назвав цей епізод похованням здорового глузду. Але Рене Клер тоді зовсім не шкодував за ним. Він максимально скористався можливостями молодого мистецтва, аби довести, що «здоровий глузд», який панує в сучасному суспільстві, мало чого вартий.

Слід погодитись із судженням одного з кращих знавців творчості Рене Клера Віктором Божовичем, який твердив, що Клер разом з Пікабіа тут виступив у ролі руйнівника культурних табу, хизуючись своїм естетичним нонконформізмом¹⁵.

Дадаїсти, як в кінематографі, так і в мистецтві в цілому, своїми руйнаціями традиційних уявлень про просторові структури, про творчий процес і місце в ньому вільних, нічим не скутих фантазій і самодостатність мистецького образу, аж ніяк не пов'язаного з реаліями дійсності, діяли в естетичному просторі, де розгорталася творчість Пікассо і Брака, Матісса і Кандінського з їх рішучим запереченням принципів мімезису в мистецтві.

Короткий, але надзвичайно агресивний «період Дада» в кінематографі вторував шлях іншому напрямку, чий слід в кіно стане значно відчутнішим, а саме сюрреалізму.

¹ Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл-Густав Юнг. — Москва : Renaissance IV Ewo-S&D0 1991. — С. 167.

² Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. — М., 1991. — Вып. 12. — С. 44.

³ Сандрар Б. Азбука кино / Блез Сандрар. Немое кино. Из истории французской киномысли. — М. : Искусство, 1988. — С. 41.

⁴ Цит. за: Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Вячеслав Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М., 1998. — Т. 1. — С. 288.

⁵ Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. — М., 1991. — Вып. 12. — С. 45.

⁶ Леже Ф. Живопись и кино / Фернан Леже. Немое кино. Из истории французской киномысли. — М. : Искусство, 1988. — С. 138.

⁷ Цит. за: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М. : Искусство, 1987. — С. 185.

⁸ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года / Рихард Хюльзенбек. Называть вещи своими именами. — М. : Прогресс, 1986. — С. 319.

⁹ Цит. за: Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа / Владимир Виноградов. — М. : Канон-плюс, 2010. — С. 92.

¹⁰ Див.: Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Роман / Гертруда Стайн. — СПб : Азбука-классика, 2006. — С. 290.

¹¹ Ж. Садуль. Всеобщая история кино // Жорж Садуль. — М. : Искусство, 1982. — Т. 4. — С. 315.

¹² Там само. — С. 316.

¹³ Цит. за: Садуль Ж. Всеобщая история кино // Жорж Садуль. — М. : Искусство, 1982. — Т. 4. — С. 311.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Божович В. Рене Клер / Виктор Божович. — М. : Искусство, 1985 — С. 67.

МАЛОВІДОМІ ГЕРОЇ «НАПОЛЕОНА» (Слов'янський слід у культурній спадщині Франції)

Спираючись на матеріали і статті з періодичних видань, автор аналізує діяльність в еміграції великої групи кінематографістів: продюсерів, режисерів, операторів, художників, акторів, які після Жовтневого перевороту емігрували з Російської імперії і брали участь у створенні фільму Абеля Ганса «Наполеон» — видатного явища світового кіно.

Ключові слова: режисура, творчий пошук, історична епопея, новаторство, виражальні засоби.

Опираясь на матеріали і статті з периодических изданий, автор анализирует деятельность в эмиграции большой группы кинематографистов: продюсеров, режиссеров, операторов, художников и актеров, которые после Октябрьского переворота эмигрировали из Российской империи и принимали участие в создании фильма Абеля Ганса «Наполеон» — выдающегося явления в мировом кино.

Ключевые слова: режиссура, творческий поиск, историческая эпопея, новаторство, изобразительные средства.

Based on the materials and articles from periodicals buildings, the author analyzes the activity in the emigration of a large group of filmmakers: producers, Directors, cameramen, artists and actors who after the October Revolution, emigrated from the Russian Empire and participated in the creation of the film «Napoleon» by Abel Gance, a prominent phenomenon in the world of cinema.

Keywords: art direction, creative research, historical epic, innovation, figurative-expressive means.

Фільм «Наполеон», що вийшов на екрани в 1927 році, справедливо вважається видатним явищем не лише французького, а й світового кіно. Його автор Абель Ганс (справжнє ім'я Ежен Олександр Перетон), режисер, який належав до «першого авангарду», очолюваного Луї Деллюком, на той час був постановником значної кількості новаторських стрічок, серед яких особливе місце посідає фільм «Колесо», визнаний шедевр, сповнений кінематографічних новацій.

Свій напружений творчий пошук Абель Ганс продовжив, працюючи над історичною епопеєю, присвяченою французькому імператорові Наполеону. Режисер закликав «увійти в храм мистецтва крізь великі ворота історії». Багатство і розмаїтість виражальних засобів, новаторських, художніх і технологічних прийомів всебічно описані істориками кіно. Особливо відзначалася рухомість камери, надання їй суб'єктивної точки зору персонажа. Особливою новацією був потрійний екран, який давав можливість зіставляти дію у різних вимірах, вписати епічного героя, яким представлений

Бонапарт, в бурхливій масовій сцені. Зображення на трьох екранах могли як доповнювати одне одного, так і вибудовуватися за контрастом. Критики вважали, що потрійний екран — свого роду еквівалент поліфонії в музиці. Ось думка Елі Фора, відомого критика та есеїста: «Віднині можна буде підсилювати, видозмінювати, перехресчувати ритми, які, захищаючи пластичну форму кінофільму від безперервних вторгнень натуралізму, розвиваючи нові гармонічні сполучення сприятимуть музикальному звучанню фільму»¹.

Розпочавши зйомки в 1924 році, А. Ганс так і не завершив свій грандіозний епічний задум. Перший варіант стрічки «Наполеон» вийшов на екрани в 1927 р., але режисер продовжував свою роботу і далі, випустивши в 1936 р. озвучений варіант. У 1971-му побачила екран розширена і доповнена редакція. Історики кіно вважають, що найповнішу версію представив британський дослідник К. Брандлоу, котра з величезним успіхом була показана в 1981–1983 роках у Нью-Йорку, Лондоні, Римі та Парижі. Фільм продовжував

викликати захоплення, про що свідчать слова визначного французького режисера А.-Ж. Клузо: «Немає слів для того, щоб передати ліризм, порив, дихання, ритм, блискучу динамічну пластику цього апофеозу!»².

Справді, про видатний екранний твір Абеля Ганса дослідниками кінематографа різних країн написано чимало сторінок. На жаль, повз їх увагу часто проходив той визначний внесок, що його вклали в утілення задуму французького режисера кіномитці, які після Жовтневого перевороту емігрували з Російської імперії.

Один з провідних кінофабрикантів, Олександр Олексійович Ханжонков народився на Донеччині в місті Макіївці. У своїй книжці «Перші роки російської кінематографії» Ханжонков описує становище, в якому опинилися в 1918–1919 роках багато кінематографістів, котрі спробували, рятуючись від більшовиків, сховатися в Криму. У побудованому на ялтинському узбережжі павільйоні вони все ще намагалися знімати фільми: «В ательє на Житній проводилися роботи з постановки грандіозної ювілейної картини “Ідіот”. У постановочному колективі брали участь 40 осіб найрізноманітніших кінематографічних спеціальностей»³.

Негативна плівка була в дефіциті, її можна було купити лише у спекулянтів, які доставляли її невеликими партіями з Константинополя. У місті, крім постійних обшуків, перевірок документів та арештів, проводилися розстріли, часом у спину «при спробі втечі». Продавати фільми було нікому, бо прилеглі території охопило полум'я громадянської війни.

На рейді Ялти з'являлися кораблі під різними прапорами: французькими, італійськими, американськими. Співробітники почали залишати Крим. Ханжонков досить докладно описує атмосферу: «Настрій був тривожний. Всі чогось чекали. Цим скористався П. Г. Тіман. (Пауль Густавович Тіман — продюсер — Б. В.) Він почав набирати артистів для відправки їх за кордон, уклав договори, видав аванси режисерам — Волкову і Ларіну, артистам — Мозжухіну, Наталії Лисенко, Римському, Таланову, Шупінському; операторам — Бургасову, Фролову і художнику Лошакову. З цієї затії нічого не вийшло. Тіман незабаром виїхав і більше в Криму не з'явився»⁴. Бажання знімати фільми хвилювало кінопрацівників. Кинувши все, роз'їхалися в Одесу, Київ, а багато хто виїхав за кордон, до Туреччини. Ялтинська фабрика Ханжонкова перейшла у підпорядкування Кримнаркомосвіти.

Десятого лютого 1920 р. на грецькому товарному судні «Пантера», покидає Ялту група ермольєвських співробітників — спочатку евакууються в Стамбул, звідти прямує до Європи. 20 березня в Марселі висадилися режисери Яків Протазанов, Олександр Волков, уродженець Києва В'ячеслав Туржанський зі своєю дружиною — актрисою Наталією Кованько, Іван Мозжухін, Наталія Лисенко, оператори Микола Топорков, Федот Бургасов, художник Олександр Лошаков та багато інших. Режисер Олександр Волков згадував: «Велика в цьому відношенні і незабутня заслуга І. М. Ермольєва, який усіх нас — цілу родину кінематографічних працівників — привіз в центр Європейської культури і мистецьких досягнень і створив тут справу, яка дала нам можливість жити, вчитися, вдосконалюватися і творити»⁵. За деякими пошуковими даними за кордон емігрувало близько 4000 медиків, 200 архітекторів, 1800 художників та скульпторів, 3500 акторів, 8000 музикантів, 1700 університетських професорів та викладачів тощо. Сімдесят тисяч біженців мали вищу освіту.

Прибувши до Франції, кіномитці-емігранти відразу почали шукати можливість працювати за професією. Так було створено фірму «Альбатрос», де працювали не лише кіномитці-емігранти, а й французькі режисери, зокрема Рене Клер. У паризькому передмісті для роботи був орендований павільйон у фірми «Пате». Це дало змогу відбутися в еміграції ряду кінодебютів. У 1923 році величезним успіхом у французьких глядачів користувався фільм режисера Олександра Волкова «Кін, або Геній і безпутність» за п'єсою Дюма-батька. Фільм вражав глядача грою Івана Мозжухіна у ролі великого актора Кіна. Оцінку мозжухінському Кінові дав поет О. Вертинський: «Я ніколи не забуду того враження, яке залишила в мені його роль. Грав він її чудово. І підходила вона йому, як жодна з ролей. Він ніби грав самого себе — своє життя. Та й насправді він був Кіном. Життя цього геніального і безпутного актора до дрібниць нагадувало його власне»⁶. Блискучий монтаж, ритм, ракурси, світло, організація внутрікадрового простору вирізняли цю роботу. Особливо запам'ятовувалася яскрава сцена «Танець в таверні», віртуозно знята операторами Федотом Бургасовим і Жозефом-Луї Мундвілером, який працював у кінокомпанії «Брати Пате».

На початку своєї кар'єри оператор Микола Топорков у 1917 році зняв свою першу картину з режисером Олександром Волковим — фільм

«Куліси екрана». У картині головні ролі виконують Іван Мозжухін і Наталія Лисенко. У Франції (після від'їзду з Росії) Топорков у 1920 році працює з Яковом Протазановим над фільмом «Болісна пригода» і безперервно знімає на рік по 2–4 стрічки. Доли емігрантів і французів переплітаються в 1924 році в картині «Душа артистки», яку продюсує уродженець Києва Грегор Рабинович, режисер Жермена Дюлак, сценарист Олександр Волков, художник Олександр Лошаков. Оператор Микола Топорков тісно співпрацює з оператором Жюлем Крюгером, спільно знімаючи фільм.

Засновник концерну «ВеСті», комерсант російського походження Венгеров, був вражений роботою французького режисера Абеля Ганса у фільмі «Колесо», з нечуваним для 1923 року 8-годинним хронометражем. За масштабом картина була порівнянна з фільмом «Народження нації» Гріффіта. Сьогодні, на жаль, дійшла до нас тільки скорочена версія стрічки Ганса. Картина дивує своїми прийомами у розвитку монтажу, що, напевно, згодом вплинули на експерименти в радянському кіно. Вражає також різноманітними ефектами і новаторським зображенням, осмисленням можливостей кінематографічного ритму, поєднанням внутрішньокадрового ритму та ритму монтажу.

В Берліні Венгеров запропонував Абелью Гансу зняти фільм «Наполеон» з необмеженим бюджетом. Режисер відповів, що зніматиме «Наполеона» лише у Франції. Тоді Венгеров створив «міжнародний синдикат», до якого увійшла компанія «Пате». Наприкінці 1924 р. був закінчений сценарій, він складався з восьми серій, по три тисячі метрів кожна (серія тривала би близько однієї години сорока хвилин). 5 серпня 1924 р. для зйомок фільму «Наполеон» був освячений павільйон на бійанкурівській студії. Крім своїх помічників, Абель Ганс запросив до роботи над фільмом кінематографістів, які емігрували до Франції після Жовтневого перевороту. Олександр Волков, одним з перших отримавши запрошення, погодився, вважаючи Ганса геніальним кінематографістом свого часу.

«Яка велика, яка захоплююча робота! — говорив Волков в інтерв'ю журналу «Кінотворчість». — Адже я буду ніби alter ego Абеля Ганса у створенні ним циклу наполеонівських картин <...> Переді мною тепер робота такого розмаху, такого підйому, що все минуле здається мені лише дріб'язковою, учнівською підготовкою до справжнього»⁷.

У 1925 р. режисери Олександр Волков та В'ячеслав Туржанський відмовляються від мож-

ливості власної постановки, переходять на посаду асистентів режисера Абеля Ганса. Художник Олександр Лошаков та інші колеги також приступають до зйомок фільму «Наполеон».

Операторська група складалася з декількох осіб: Леонса-Анрі Бюреля, з яким Абель Ганс постійно співпрацював з 1915 року, Жюля Крюгера та Миколи Топоркова, до речі, останні двоє спільно працювали на картині «Душа артистки». Оператором картини став Жозеф-Луї Мундвілер. З 1908 року він знімав для компанії «Брати Пате» різні короткі фільми. Збереглась одна з його перших робіт з пейзажами зимової Москви. Проста, нехитра зйомка взимку 1908-го вражає і сьогодні точно відтвореною атмосферою початку двадцятого століття. Пізніше Мундвілер працював спільно з Яковом Протазановим, Олександром Левицьким, Іваном Кавалерідзе — знімав і ігрові фільми, в тому числі «Відхід великого старця» про життя Льва Толстого. Після початку Першої світової війни Ж. Мундвілер покинув Росію, щоб уникнути інтернування як підданого ворожої держави. У Франції в 1920 р. спільно з оператором Миколою Топорковим зняв фільм за твором Гі де Мопассана «Денщик» (режисер Віктор Туржанський) і режисерський дебют Івана Мозжухіна «Вогнище палаюче».

1924 року були відновлені дипломатичні стосунки з більшовицькою Росією. Росія була запрошена взяти участь у Міжнародній виставці сучасних декоративних і промислових мистецтв у Парижі. Головним художником павільйону на виставці був Олександр Родченко. У виставці взяли участь Олександра Екстер, Вадим Меллер, який отримав золоту медаль за оформлення спектаклю в театрі «Березіль»; були представлені фотороботи Данила Демуцького. Виставка була кульмінацією стилю арт-деко. Художник Олександр Бенуа брав участь у виставці й приєднався до зйомок фільму «Наполеон».

Більша половина паїв підприємства, створеного для знімання фільму «Наполеон», належала емігрантам з Росії. Іван Мозжухін, який має особливу популярність у французького глядача, запрошений на роль Наполеона. Актор вагався у остаточній відповіді, але все ж таки відмовився, бо вважав, що образ Бонапарта може створити тільки француз. Ганс звернувся до свого приятеля Альбера Дьєдйонне, який зіграв у 1915 році божевільного вченого Тюба — винахідника чарівної пудри. «Безумство доктора Тюба» — перша картина Ганса, де він почав експериментувати з оператором Леонсом-Анрі Бюрелем, використовуючи

викривляючі лінзи і дзеркала для створення ефекту галюцинацій.

На роль Наполеона в дитинстві був затверджений Коля Руденко, відібраний після тривалих пошуків за чіткими типажними характеристикам і схожістю з восьми кандидатів, шестеро з яких були дітьми емігрантів з Росії. Для виконання ролі Жоржа Дантона запросили популярного співака Олександра Кубицького, а також колоритного актора, який знімався у фільмі «Кін», Миколу Коліна, а у стрічці «Наполеон» зіграв епізодичну роль санюлота Трістана Флері. У Коліні, як писав про нього письменник Олександр Купрін, поєднуються дві якості: піднесена гра з надзвичайною простотою викладу⁸.

Ще в 1924 році фірма Абеля Ганса звернулася з пропозицією до Олександра Бенуа взяти на себе художнє керівництво над постановкою фільму «Наполеон». За його малюнками та ескізами були «побудовані» вулиці, зроблені декорації та костюми. У стінах освяченого знімального павільйону в Бійанкурі (передмістя Парижа) з серпня 1924 р. провадилися підготовчі роботи. За участю художників Лошакова і Бенуа почалося будівництво декорацій.

6 січня 1925 р. в декораціях павільйону Абель Ганс бере участь у святкуванні православного Різдва, а через десять днів береться до здійснення свого задуму. Більша половина знімальної групи, яка налічувала до двохсот осіб, складалася з емігрантів.

Перед початком зйомок, звертаючись до групи, А. Ганс, кажучи про майбутні труднощі і випробування, зазначав: «Я вдячний Волкову, який долучився до цієї роботи, як моя тінь, але так, що незабаром я вже не міг відрізнити моїх зусиль від

його. Подяка Фельдманові, душі й серцю молодій студії, яку він перетворює поступово в казковий сад з 1001 ночі. Подяка Алданову, який знайомить мене з найпрекраснішими скарбами історії. Подяка Олександрові Бенуа, саме ім'я котрого надає блиску кожній справі; Лошакову, Мейгарту»⁹.

Абель Ганс почав зйомки картини «Наполеон» 17 січня 1925 року в невеликому місті Брієнні. Тут колись існувало Військове училище, де з 1779-го по 1784 роки виховувався Наполеон Бонапарт. Перший день зйомок у Брієнні, призначений на 17 січня 1925 р., збігся з днем битви, що відбулася сто одинадцять років тому — 17 січня 1814-го, коли Наполеонові довелося витримати запеклий бій з російськими військами.

На території училища збудували снігову фортецю для знімання перших епізодів картини. Маленького Наполеона, у виконанні Колі Руденко, глядач бачить у момент облоги фортеці. У лютому 1925 року емігрантська «Російська газета» писала: «Наполеон зображується в даний момент 12-річною дитиною, Коля Руденко зображує Наполеона в зародку. Яке благородне завдання! і як природно виконується воно російським хлопчиком! Мимоволі думаєш, що сам Наполеон виконав би на його місці не краще і не значущіше»¹⁰. Інформації про цього хлопчика залишилось мало. К. Бранлоу в своїх дослідженнях уточнював: «Сім'я Руденко оселилася в Німці ще до революції. В 1920-ті рр. мати з дітьми після розлучення з чоловіком переїхала до Парижа і працювала доглядальницею в лікарні. Її старший син, будучи щуплим і невисоким підлітком, з ранніх літ мріяв стати кіноактором і надавав перевагу відвіду-



Зйомки в Брієнні. Зліва направо: Семен Фельдман, оператор Жюль Крюгер, режисери Олександр Волков і Абель Ганс.



05.08.1924 р. Після освячення знімального павільйону. Учасники знімальної групи «Наполеон».

ванню кіностудій аніж уроків у школі. Подальша його доля невідома»¹¹ (*Brownlow. P. 6.*).

Зйомки «Наполеона» перепліталися з долями багатьох емігрантів далеких від кінематографа. Влітку 1925 року у батальних епізодах три тижні брали участь 50 козаків-джигітів з циркової трупи Сави Панасенко, зображуючи конвой імператора Наполеона.

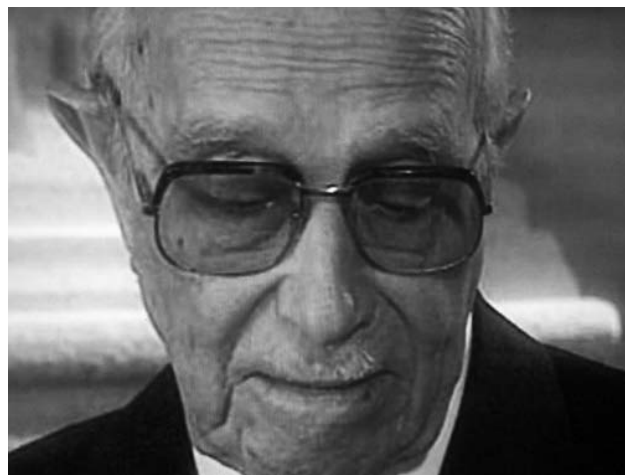
Після п'яти місяців спільної праці, у найскладніший момент для фільму, багато хто з акціонерів зневірився в Гансі, звинувачуючи його в повільній роботі. Дирекція засумнівалася в здатності режисера продовжувати працю над фільмом. У липні 1925 року надійшло повідомлення про крах концерну «ВеСті». В своєму щоденнику Абель Ганс записав: «Всі наші кредити перервані. Переді мною — величезний незакінчений фільм, знятий майже на чверть, і сьогодні чи завтра на нас звалиться три мільйони боргу»¹². Концерн «ВеСті» попросив Волкова скласти і представити аналіз проведеної роботи і знятого матеріалу. Волков у своєму відгуку описав впровадження нових методів зйомки, дав високу оцінку знятому матеріалу, по суті врятував Ганса, вказуючи на його високий професіоналізм, висловлюючи впевненість у народженні майбутнього шедевра, значної події в кінематографії. Новим фінансистом став російський підприємець Гриньов.

Навесні 1926 року поновилися зйомки, які були призупинені у листопаді попереднього року. Олександра Волкова змінив В'ячеслав Туржанський, якого під час кризи запросив на допомогу Ганс. Туржанський зняв деякі епізоди у Тулоні та Конвенті. В травні 1926 року у масовках в павільйонних сценах облоги Тулона знімалися в пошуках випадкового заробіт-

ку емігранти з Росії. Завод «Рено», на якому вони працювали, розміщувався поблизу студії в Бійанкурі. Відвідавши зйомки, російський композитор Сергій Прокоф'єв писав у своєму щоденнику: «Крутяться, режисер кричить в рупор, а головне, сліпить неймовірно яскраве освітлення, три апарати, цілий ряд прожекторів, спрямованих на сцену. Я дивуюся акторам, як вони можуть витримати такі промені. У мене навіть в тіні з'явилися сльози»¹³.

Під час зйомок довелося вирішувати безліч технічних завдань. Величезну роль зіграв видатний кінотехнік Семен Ілліч Фельдман. Завдяки його невичерпній і віртуозній винахідливості операторам і режисерові вдалося домогтися багатьох, часом фантастичних, візуальних рішень та ефектів.

У Брієнні він допомагав помістити кінокамеру на грудях оператора для мобільності руху та імітації дій людини, що грає в сніжки. Зйомки на Корсиці велися камерою з пристосованим



Семен Фельдман

Фельдманом пневматичним мотором, укріпленим на крупі коня, що скаче. Це дало змогу Гансу втілити прийом «суб'єктивної камери».

Фірма «Дебрі» в 1922 році випустила портативну камеру «Sept». У касету вміщувалося всього сім метрів плівки, сама камера мала пружинний привід. «Sept» отримала свою назву від французького слова «сім». Камера призначалася для аматорських зйомок, але завдяки автономності та малій масі часто використовувалася для зйомок з рук окремих репортажних кадрів. Її й пристосував Фельдман до новаторських зйомок епізоду облоги Тулона. Оператори ховали мініатюрний апарат «Sept» у камеру для футбольного м'яча і жбурляли її, як ядро, використовуючи відомий до цього часу лише у фотографії 14-міліметровий об'єктив. Ті самі методи зйомки режисер застосував для іншого епізоду — «Бал жертв», де камери кружляли разом з танцівниками. В 1925 р. Олександр Родченко, повертаючись із Всесвітньої виставки в Парижі, теж привіз собі для зйомок таку камеру, розраховуючи на новаторські пошуки у фотографії.

Фельдман впровадив дистанційне фокусування і «синхронізовані об'єктиви», один з яких слугував видошукачем і міг бути використаний оператором для наведення на різкість. Для зйомок операторської групою використовувався 210-міліметровий об'єктив для великих планів і системи телеоб'єктивів з фокусною відстанню до 275 міліметрів. В епізоді, де під час бою град замінив загиблих барабанщиків, Фельдман використав кристалічну кам'яну сіль з Бельгії, просіявши її крізь сито. Щоб символізувати біг часу, операторам потрібно було надати особливий рух знімальній камері. Семен Фельдман, розширюючи межі кіно, придумав і виготовив пристосування, що

розгойдувало камеру, ніби величезний маятник годинника. Також розробив автоматичну платформу для вдосконалення панорамних зйомок. Під час знімання епізодів на морі оператори використовували підводний бокс для камери. Для фінального епізоду, задуманого Гансом для одночасного показу на потрійному екрані, Фельдман застосував конструкцію для встановлення, кріплення і синхронної роботи трьох камер у русі. Надалі напливами на це зображення, іноді по п'ять-шість, накладалося наступне.

«Я давав до шістнадцяти зображень, напливами одне на інше, — стверджував Ганс. — Я знав, що при п'яти зображеннях око нічого не розрізняє, і все ж вони якось сприймалися, а отже, потенційно впливали на глядача, на кшталт оркестру, в якому перед вами грають п'ятдесят інструментів і неможливо вловити вухом звучання кожного з них окремо, — вся річ у тому, щоб продумано оточити вас звуками. Ці напливи теж були продумані, я ніколи не пускав усі шістнадцять зображень одночасно: спочатку йшло перше, кілька секунд потому — друге, що закінчувалося на двадцятому метрі, тоді як третє починалося на четвертому і закінчувалося на дванадцятому і т.д. <...> Я брав дуже точні відрізки дорогоцінного часу, щоб досягнути будь-якого ефекту, хоча і знав заздалегідь, що це залишиться незрозумілим. У мистецтві інакше чинити неможливо»¹⁴.

Зйомки проводилися з 17 січня 1925 року по жовтень 1926 року, з перервою з листопада 1925 по травень 1926 року. Знято було 450 тисяч метрів негативу, монтаж фільму зайняв сім місяців. Перший варіант налічував п'ятнадцять тисяч метрів; «багатосерійний варіант» мав 10 700 метрів (близько восьми годин проєкції); готовий фільм для потрійного екрана — 5500 метрів.

Учасники постановки «Кін» в декоративній фільму: художники Е. Гош, А. Лошаков, оператор Ф. Бургасов, І. Мозжухін, О. Волков, невідома особа; стоять: оператор Ж. Мундвіллер, асистент Г. Мечіков.



Урочиста прем'єра «Наполеона» відбулася 7 квітня 1927 року в будівлі паризької «Опера», де був змонтований «потрійний» екран. Під час показу картини співак О. Кубицький виконав «Марсельезу» у супроводі хору Національної опери, його виступ був синхронізований із зображенням на екрані. Ще під час роботи над картиною камера була закріплена на грудях тенора Кубицького, який співав «Марсельезу», щоб передати ритм дихання національного гімну. Декілька портативних камер в той час знімали натовп зсередини, «документально». Критика позитивною якістю картини назвала безпосереднє зображення внутрішніх почуттів шляхом зовнішніх дотикових образів.

Масовий прокат багатосерійного фільму «Наполеон» розпочався 14 листопада 1927 р. У США прокатом стрічки займалася МГМ (1929 рік), скоротивши його до 2400 метрів. Чим коротше була версія, тим менш зрозумілим ставав задум картини.

Творець «Наполеона» все життя продовжував працювати над своїм шедевром, який таким чином безперервно удосконалювався. Він розглядав свій фільм як твір у русі. Пізніше, в 1935 році, А. Ганс випустив нову, звукову версію фільму під назвою «Napoléon Bonaparte».

Інтерес до фільму не зникав багато років. У 1971 році фільм був випущений ще раз, завдяки продюсерові й режисеру Клодові Лелюшу, з невеликими дознятими сценами, під назвою «Бонапарт і Революція». Картина з 4 годин 30 хвилин була скорочена до 3 годин 55 хвилин.

Кілька років по тому Френсіс Форд Коппола придбав права на німу версію. І запропонував своєму батькові, композитору Карміне Коппола, написати саундтрек, яким буде супроводжува-

тися показ фільму. Прем'єра твору, підписаного «Батько і син Коппола», що відбулася в 1981 році, стала тріумфом.

Робота емігрантів складалася часом непросто. Ейфорія у Олександра Волкова поступово змінилася розчаруванням. Він пішов зі знімальної групи Ганса і намагався врегулювати відносини за допомогою юриста. Після картини «Наполеон» Волков повертається до самостійної творчої роботи. Спільними зусиллями двох студій — «Сіне-Альянс-Фільм» і «Societs des Cineromans» — випускається фільм «Казанова», історія знаменитого мандрівника і серцеїда. В інтерпретації Н. Топоркова, Л.-А. Бюреля та Ф. Бургасова, художників А. Лошакова, Н. Блоха і Б. Білінського картині надано зображальну вишуканість. Фільм «Казанова» став однією з найбільш видовищних стрічок французького кіно. Під впливом співробітництва багатьох митців з Абелем Гансом постановка також відрізнялася масштабністю.

Однак звукове кіно витіснило з кіновиробництва багатьох працівників німого кіно. Волков два роки працював у Німеччині. На студії УФА зняв фільми «Таємниці Сходу» з М. Колінім у головній ролі, «Білий диявол» з І. Мозжухінім у ролі Хаджи-Мурата. Повернувшись до Франції, поставив фільм «Тисяча і друга ніч» за казкою «Тисячі й однієї ночі». Режисер культивував «російський стиль» і «маньєризм», який був згодом витіснений у Франції поетичним реалізмом. У тридцяті роки ХХ ст. Волков працював мало. У 1936 році він зняв у Німеччині фільм «Стенька Разін», а в 1941-му в Італії — стрічку «Імперська любов», яка стала його останньою роботою.

Віктор Туржанський у 1928–1929 роках зняв два фільми в Німеччині: «Волга-Волга» та «Манолеску». До 1937 року працював також



6 січня 1925 р. в декораціях павільйону Абель Ганс бере участь у святкуванні православного Різдва.

у Франції, Великобританії і США. З 1938 року постійно працював у Німеччині. На студіях УФА і «Баварія» ставив не лише розважальні, а й пропагандистські фільми: «Тасмний знак ЛБ 17» (1938), «Губернатор» (1939), «Вороги» (1940). Після Другої світової війни успішно продовжив свою кар'єру в Західній Німеччині. З 1958 року працював переважно у Франції та Італії.

Жозеф-Луї Мундвілер в титрах фільму «Наполеон» спочатку зазначений не був, проте пізніше, по суду, домігся свого права, на відміну від М. Топоркова, якому цього добитися не вдалося. Ім'я оператора Топоркова згадується майже у всіх французьких картинах І. Мозжухіна і в п'яти десятках звукових фільмів. Якийсь час він співпрацює з операторами Л.-А. Бюрелем, Анрі Алеканом і знімає самостійно до 1954 року.

«Наполеон» була останньою з шістнадцяти картин, спільно знятих оператором Леонсом-Анрі Бюрелем з Абелем Гансом. Після 1927 року Бюрель працював з Жаком Фейдером, Жаном Делануа, Жюльєном Дювів'є. З приходом звуку знайшов нову естетику в зображенні. Еволюціонуючи, зняв найкращі фільми режисера Робера Брессона: «Щоденник сільського священика», 1951; «Засуджений до смерті втік», 1956; «Кишеньковий злодій», 1959; «Процес Жанни д'Арк», 1962. Відображаючи внутрішнє життя персонажів, Бюрель продовжував шукати у кожному фільмі нові пластичні рішення для розкриття тих неусвідомлених рухів, які йдуть із глибини душі. Знімав до 1967 року. Протягом всієї творчої кар'єри взяв участь у створенні майже ста сорока фільмів.

У своїх спогадах у березні 1924 року художник Олександр Бенуа писав про своє існування в СРСР «...А тут жодних перспектив, зневіра повна. І нікому я, власне, не потрібен...». «Хоч куди подивися — скрізь той самий культ примусу, заборони. У цих двох словах російська людина бачить панацею від усіх зол. Насаджувати смак допомогою циркулярів — думка добра, як усі думки Аракчеєва, Побєдоносцева, Леніна...». «Господи, як би звідси забратися, як би подихати знову повітрям милої Європи! І вона, мила, сповзла до соціалізму, але там ще такі поклади особистого ідеалізму, інтелектуалізму, там такий міцний побут!»¹⁵.

У 1926 році Олександр Миколайович зробив вибір між труднощами емігрантського існування і перспективами життя в СРСР, не повернувшись з сім'єю з закордонного відрядження Наркомкульту.

Після завершення «Наполеона» в 1930 році Ганс знімає першу французьку звукову картину «Кінець світу». В основу фільму лягла притча, в якій діяли Мрія, Жінка, Капітал та інші герої-алегорії. Продюсер К. Іванов дає можливість Гансу зняти півторагодинний фільм, замість задуманого 3-х годинного, в новому жанрі апокаліптичної катастрофи. Астроном Новалік виявляє комету, яка повинна зіткнутися з планетою Земля. Усвідомлюючи наближення кінця світу, герой намагається зробити все, щоб урятувати людство від знищення. Гансові в роботі допомагають оператори студії «Альбатрос» Микола Рудаков і Жюль Крюгер. Комбіновані зйомки і операторська робота вражають. В епізодах промайне О. Вертинський. Фільм виходить на екрани в січні 1931 року і дуже прохолодно сприймається публікою і критиками. Закуплений США, в американському прокаті йде в годинному варіанті і також провалюється. Втім, це не зупиняє Ганса. Попри довгі творчі паузи — по кілька років, — у нього попереду ще такі видатні твори, як «Велике кохання Бетховена» 1936 р. та «Втрачений рай» 1940 р. І все ж до рівня «Наполеона» Гансові так і не випаде піднятися. Фільм про французького імператора так і залишиться неперевершеним шедевром у його творчому доробку.

¹ Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры // Пьер Лепроон. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. — С. 22.

² Там само.

³ Ханжонков А. «Первые годы русской кинопромышленности». — М. : Искусство, 1937. — С. 11.

⁴ Там само. — С. 123.

⁵ Волков О. Интервью журналу Кінотворчість. Театр. — Париж, 1924. — № 6–7.

⁶ Вертинський О. Архів рубрики 100 акторів. Иван Ильич Мозжухин.

⁷ Кінотворчість. Театр. — Париж, 1924. — № 6–7.

⁸ Али-Хан (Куприн А.) Памятная книжка // Русская газета, 1924. — 3 июня.

⁹ Промова А. Ганса до співробітників // Театр-Мистецтво-Екран (Париж), 1925. — № 2 (січень).

¹⁰ Русская газета. — Париж, 1925. — 17 февраля.

¹¹ Янгиров Р. Рабы немого // Русское зарубежье. — М., 2007. — С. 421.

¹² Ганс А. Дневник. — Электронный ресурс: goodcinema.ru/cat=1&id+1251&type+7

¹³ Прокофьев С. Дневник. 1907–1933 (Часть вторая). — Paris, 2002. — С. 337.

¹⁴ Ганс А. Дневник. — Электронный ресурс: goodcinema.ru/cat=1&id+1251&type+7

¹⁵ Бенуа А. Мои воспоминания / Александр Бенуа. — М. : Наука, 1990. — Том 1, часть 2.

КІНОАРХЕТИПІКА ЯК ЯДРО ЕКРАННОГО НАРАТИВУ

У статті введено поняття кіноархетипіка, розглянуто деякі теоретичні аспекти функціонування/обігу архетипів у вимірах кінематографічної реальності, простежено зв'язок архетипу з міфом, основні механізми/прийоми функціонування цих універсальних первообразів в кіно, досліджено досвід практичного введення архетипових мотивів та міфологічних образів у тканину екранних творів, а також певні історичні передумови актуалізації тих чи інших екранних проєкцій архетипів, жанрові закономірності апеляції до певних «кодів» культурної пам'яті людства.

Ключові слова: архетип, архетиповий мотив, міфологічний образ, кіноархетипіка.

В статье вводится понятие киноархетипика, рассмотрены некоторые теоретические аспекты функционирования/обращения архетипов в измерениях кинематографической реальности, прослежена связь архетипа с мифом, основные механизмы/приемы функционирования этих универсальных первообразов в кино, исследуется опыт практического введения архетипических мотивов и мифологических образов в ткань экранных произведений, а также определенные исторические предпосылки актуализации тех или иных экранных проециций архетипов, жанровые закономерности апелляции к определенным «кодам» культурной памяти человечества.

Ключевые слова: архетип, архетипический мотив, мифологический образ, киноархетипика.

There's the concept of filmarchetypique is included in the article. Some theoretical aspects of archetypes functioning/circular motion are considered in the cinematographic reality measurement. The connection of archetype with myth and the main/basic mechanisms/approaches of functioning of these universal prototypes in cinema are observed. The experience of practical introduction of archetypal reasons and mythological appearances/images in to a fabric of screen works is explored. The certain historical preconditions of actualization of one or the other screen projections of archetypes and genre regularities of appeal to certain «codes» of cultural memory of humanity are analyzed.

Keywords: archetype, archetypal reasons, mythological appearance, filmarchetypique.

Не потребує додаткових обґрунтувань особливий статус кінематографа у координатах сучасної культури. Протягом ХХ–ХХІ століть екран став медіумом, посередником між людиною та світом, що інтенсивно впливає на масову свідомість, надає еталонні моделі поведінки, формує ціннісні критерії, породжує «героїв нашого часу» тощо. Слід визнати, що дієвість екранного впливу має цілком об'єктивні підстави, адже культура взагалі та екрана культура зокрема, є сферою функціонування архетипів, архетипових мотивів та міфологічних образів.

Нині, на тлі експансії панівного типу культури, а саме — культури екранної, закономірно помічається активізація «архетипової свідомості» та символічного мислення, що доводить актуаль-

ність обраної теми, яка десятиліттями не втрачає популярності серед представників різних сфер гуманітарного знання.

Сучасне визначення поняття «архетип» сформулював К. Г. Юнг, він же показав залежність між міфообразами та архетипами як уламками психологічних структур, що містять відлуння архаїчного племінного устрою та більш пізні нашарування різноманітних міфологічних, релігійних, інших переконань. Взагалі ж інтерес до архетипів як інваріантів міфів та фольклору різних культур виявляли мислителі та філософи задовго до термінологічного їх оформлення Юнгом. У науці зацікавленість архетипічними образами виявилася у працях широкого кола мислителів. У межах архетипової системи уявлень це — праці Фоми

Аквінського, Вільгельма Оккама, К. Г. Юнга, К. Метца, Р. Барта, Ж. Делеза і Ф. Гваттарі, Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, М. Еліаде; архетипічні риси персонажів у фольклорі та в літературних сюжетах досліджували О. Афанасьєв, О. Веселовський, К. Леві-Стросс, С. Мелетинський, М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Пропп, П. Флоренський, О. Фрейденберг, інші західноєвропейські та вітчизняні представники гуманітарного знання. Репрезентаціям архетипової реальності в кіно присвячено праці М. Конфорті, Ж. Малатерре, М. Хренова, П. Сорокіна.

У сфері вітчизняної кінематографічної практики з матерією архетипу активно працював О. Довженко. Різні аспекти й конструктивні складові поняття «архетип» досліджував С. Ейзенштейн, який інтерпретував архетипи як «емоційно-динамічні моделі» — музичні, зорові, звукові, мовні, ритмічні праформи культури, символічні образи, що структурно тяжіють до певних установлених прототипів, незмінних у оновленні вектора культури.

Спираючись на таку міцну теоретичну базу, розуміючи «архетипи» як універсальні символи, категорії осягнення світу і культури, спробуємо артикулювати механізми обігу провідних первообразів у екранній сфері, яка вже понад століття є інтенціональним обширом функціонування цих культурних універсалій.

З огляду на зміцнення архетипових фундаментів сучасних екранних стратегій, видається цілком закономірним ввести у науковий обіг таке багатомірне й містке поняття, як «кіноархетипіка».

Кіноархетипіка — 1) поняття, що характеризує загальні принципи адаптації, презентації, інтерпретації та функціонування архетипів у кінематографі; 2) сфера наукового пізнання, в рамках якої вивчаються фундаментальні проблеми існування архетипів у сфері екранної культури; структурні елементи психологічної реальності, що знаходять прояв у надособистісному вираженні психіки, тобто у мистецтві — витворах творчої уяви та їх кінематографічних адаптаціях (інтерпретаціях); 3) космос певних форм, що протистоїть хаотичності образів, котрі цими формами породжуються; 4) засоби забезпечення типологічної взаємозалежності між задумом автора і очікуваннями глядача; 5) ментальний і техніко-технологічний інструментарій індивідуального та/або колективного автора, що дає змогу інтегрувати презентаційні моделі і символи, укорінені у несвідомому кожної людини, а їх сукупність утворює колективну історичну пам'ять людства.

Кіноархетипіка поєднує архетип та кіно, де архетип (від грець. *arhe* — початок і *typos* — образ) це — «первообраз», первинна форма для наступних утворень, своєрідна матриця, яка, насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих втілень, перетворюючись на архетиповий образ. Як і годиться «праформам», архетипи лежать в основі усього суцього, формуючи одиниці значення, які можуть бути осягнені інтуїтивно. Кіно, тобто кінематограф, — мистецтво, яке, поєднуючи канони образотворення (образну систему літератури, театру та образотворчого мистецтва), стає у ХХ–ХХІ ст. однією з провідних сфер трансляції архетипових мотивів і образів.

Спираючись на філософську традицію давніх греків (аристотелівський мімесис, платонівські ейдоси), середньовічних номіналістів (універсалії Фоми Аквінського, Вільгельма Оккама), через докінематографічне образотворче мистецтво академічних європейських художніх шкіл живопису, архетипи отримали усвідомлення як основа культурного життя Європи, що знайшло підтвердження й конструктивний розвиток на хвилі психоаналітичного вибуху, насамперед у працях З. Фрейда та К. Г. Юнга.

Поява кінематографа 1895 р. (що симптоматично збігається з офіційною датою народження психоаналізу) відкрила принципово нові можливості візуальної репрезентації архетипових мотивів і образів на кіноекрані. Вже з перших кроків існування кіно з'явилося порівняння кінематографа зі світом марень і снів, втілених галюцинацій (звідси й визначення Голлівуду як «фабрики марень»). К. Метц, послідовник Фрейда, поширив класичну теорію сновидінь на період, коли людина не спить. Відтак методологія Метца дає змогу трактувати кіно як сон наяву з відповідною візуалізацією змістів несвідомого, що відкриває доступ до світу архетипів та створеної ними реальності. Важко заперечувати діалектичний зв'язок сновидінь із міфом. У кінематографі рухомі зображення та створені за допомогою техніки оптичні ілюзії покликані навіяти аналогії з перетіканням сновидінь. Отже, кінематограф, який репрезентує сновидні образи найбільш адекватно до їхньої природи, водночас є апіорно міфологічним: оповідання давніх істин, постійні апеляції до сфери несвідомого та колективної прапам'яті людства відкривають йому доступ до архетипових мотивів і образів. Через те цілком закономірно, що в кінематографі реалізуються ті самі архетипові тенденції, що й у міфах і фольклорі.

Оскільки архетип ніколи не може досягти свідомості безпосередньо, лише опосередковано, у символічній формі, зрозуміло: образно-метафорична мова екранного мистецтва відкриває обшири для експлуатації архетипу. Структурними або ж і фабульними одиницями кінооповіді можуть слугувати елементи «класичних» міфологічних систем (про Едіпа, Медею, Електру, Одиссея тощо). Трансформації повторювальних в історії культури сюжетів і образів під впливом культурних універсалій доби, «нова міфологія» осучаснених версій персонажів, сформованих за «матрицею» архетипу, переконливо свідчать: архетипічні «підмурки» лежать в основі будь-яких культурних стратегій, у тому числі стратегій кіноіндустрії.

Завдяки техніко-технічним інноваціям міфопростір на екрані набуває візуальної переконливості. За задумом автора (творця фільму), екранний дивосвіт може мати більш виразні або зневільзовані проєкції архетипу. На відміну від простих архетипових послідовностей, що експлуатуються масовим кінематографом, набуваючи рис шаблонності, авторський кінематограф апелює до несвідомого людини за допомогою більш складних архетипових сукупностей (систем, структурних будов — наприклад: кінематограф Ф. Фелліні, А. Тарковського, К. Муратової). Як зауважують психологи мистецтва, зокрема Е. Нойман та К. Юнг, творчість, ніби сновид, є потужнішою регресією, причому, чим талановитіший автор, чим вищим є його провіденційний потенціал, тим ближче його образи до архетипів, символіки міфу¹.

Розгортання архетипу, опосередковане візуалізацією архетипових фігур, полегшує взаємодію людей, продуктивність їхньої комунікації. К. Юнг у різних працях виділяє такі основні архетипи: Тінь, Герой, Мати, Аніма, Анімус, Дитя, Мудрий Старець, Стара Віщунка, Его, Персона, Самість. Оскільки Самість є архетипом більш загального рівня («трансформативним» у термінології Юнга), що не має конкретної репрезентації, він втілюється в інших (персоніфікованих) архетипах, зокрема — у дуальних парах, як-то Герой/Тінь, або Аніма/Анімус тощо.

До цього ряду можна віднести й такі поширені матричні форми, як Мати, Батько, Дитина, міфологічні, анімістичні персонажі тощо. Особливістю варіативного звернення до архетипових мотивів і образів у кінематографі можна вважати зв'язок домінантних архетипів, актуалізованих екранним твором, з його жанром. Навіть усвідомлюючи практичну відмову від чистоти жанру

у сучасному кіно, не можемо обминути певні жанрові закономірності вияву архетипів. Наприклад, домінування мотиву Тіні, як втілення темного боку людської сутності, властиве фільмам жахів, де діють типові маніяки, вовкулаки, демони, фантастичні чудовиська та ворожі нематеріальні сутності, а мотив протистояння Героя та Трікстера, як «Тіні героя», характерний для вестернів, бойовиків, детективів.

Маніпулюючи міфологічними зразками, кінематограф впливає на свідомість та сфери несвідомого глядача, тим самим сприяючи його самоідентифікації і водночас — транснаціональному взаєморозумінню між представниками різних культур. Адже архетипи — вроджені ментальні настанови, що є підсумком величезного типового досвіду предків, уламком усталених психологічних структур, що містять пам'ять про минуле людства, залишком однотипних переживань, залишених нам у спадок прашурами. Тому архетипи колективного несвідомого особливим чином близькі кожній людині, незалежно від її індивідуальних настанов. Саме існування у несвідомих сферах психіки «міфоутворювальних» структурних елементів — компонентів «колективного несвідомого», що лежать в основі психологічних процесів, пояснює збіг моделей поведінки, появу ідентичних міфологічних мотивів та образів у фольклорі народів, розкиданих по різних континентах. Так універсальне проростає національною конкретикою.

Сфера презентації національного архетипу в кіно включає не лише звернення до фольклору, до мотивів і образів колективної історичної пам'яті нації, мови, а й такі позавербальні складові, як міміка, жест, характер руху, особливості пластики тощо. Специфічним проявом національного в кіно є ритм. Зокрема, в українському кіно яскравими проєкціями національної «матриці архетипу» стали фільми міфопоетичного напрямку, з притаманною їм фантастичною міфологічністю та метафоричністю (картини О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка).

Здатність кінематографічного твору креативно та адекватно передавати архетипові корені, що наявні поза ієрархією свідомості, влучно «вхоплювати» вічний сюжет великою мірою визначає його успішність. А це, у свою чергу, пов'язано з умінням митця осмислити, отже перевести у сферу особистої свідомості сновидіння, фантазійні марення й ситуації, почерпнуті зі скарбниці колективного несвідомого, тобто наповнити надособистісні предформи цілком конкретними образами. Ці образи, як відомо, завжди корелюють

з провідною культурною парадигмою доби, що їх породжує. Переконливі свідчення тому знаходимо в історії культури — від прадавніх міфів до цілком сучасної екранної міфотворчості — кінематографіа, де діють архетипові персонажі та мотиви як осучаснені версії архетипу. Зрештою, з певною мірою узагальнення, ядро архетипу можна вичленити в образі практично кожного кінематографічного персонажа та моделі його поведінки у заданих обставинах.

Отримавши бурхливий розвиток протягом ХХ століття, кінематограф по праву може вважатися дитям «нового часу», а нові часи, як відомо, інспірують оновлене, більш глобальне сприйняття світу, породжуючи безкінечні трансформації міфообразів, поповнюють й без того багатий арсенал архетипових мотивів національних культур, накопичений у процесі їх розвитку. Шляхом нових і нових нашарувань модифікованих первообразів наразі утворилася складна ієрархія. Ця нелінійна сума модальностей універсальних архетипів забезпечує об'ємність, стереоскопічність погляду на світ. Перетворюючи, трансформуючи архетипові мотиви та образи, екран здатний наділяти ситуації та персонажів, створених за «матрицею архетипу», цілком сучасним смислом.

З огляду на впливовість коду архаїчних структур, від успішності експлуатації міфу та архетипу, моделей (форм) їх функціонування значною мірою залежить комерційна успішність кінопроектів, отже й рентабельність/прибутковість усієї кінематографічної індустрії.

Такі теоретичні (естетичні, культурологічні, психоаналітичні) та суто прагматичні аспекти обумовлюють підвищену зацікавленість сучасних дослідників проблемою екранної адаптації архетипових мотивів і міфологічних образів, як на структурному, так і на сюжетно-драматургічному рівні.

При цьому йдеться не лише про класичні архетипи, визначені Юнгом, а про значно ширше коло мандрівних образів та сюжетів, запозичених кінематографом з міфів, давніх легенд, фольклору та літературних джерел, де певні форми та мотиви усвідомлюються в образній формі впродовж усієї історії творчого осмислення світу. Таких універсальних образів, що перегукуються в культурній пам'яті різних культур, безліч. Вони, за твердженням Юнга, лежать за порогом нашої свідомості і зберігаються у скарбниці колективної пам'яті людського роду. Звідти, зі сфери «колективного несвідомого», інваріантні базові елементи проникають у тканину художніх образів, зокрема, в образну структуру кінотворів.

Фактично всі образи, мотиви і ситуації, котрі хвилюють людство, зрештою, можуть бути зведені до архетипових «знамеників».

Серед таких — *мотив Героя*, що з необхідністю простежується в міфологіях різних народів. У фільмах різних історичних періодів представлено різноманітні модифікації цього архетипу. Кінематографічна історія підтвердила його універсальність. Герой, як персонаж, котрому дано діяти екстраординарно, перетинати кордони світів, змінювати порядок речей, зазвичай протистоїть темній силі, загрозі, чудовиську або Тіні — як темному боку людської сутності. Задля переконання слід пригадати кінематографічні образи Героїв — від представника романтичного давньогерманського епосу Зігфрида (у «Нібелунгах» Ф. Ланга, 1924) до агресивних й непереможних супергероїв-бойовиків, таких як кіборг-Термінатор, що прибув з постапокаліптичного майбутнього («Термінатор» Дж. Кемерона, 1984).

Кінематографічні Герої, яким вдається вижити після незліченних ран, фактично неушкодженими перетинати кордони між життям і смертю, вочевидь, наділені «напівбожественним» статусом. При наповненні героїчного архетипу протилежним змістом Герой може перетворитися на Антигероя. Такого, як Леон-кілер у фільмі Люка Бессона «Професіонал» (1994), або Данило Багров у фільмі Олексія Балабанова «Брат» (1997).

З репрезентаціями Героя зазвичай пов'язані домінування архетипових мотивів війни та полювання, а також певні жанрові закономірності актуалізації тих чи інших аспектів *героїчного*. Саме жанр значною мірою відповідає за основні механізми/прийоми функціонування цього та інших універсальних первообразів у кіно. Так, артикульований мотив Героя простежуємо практично в усіх жанрах — у бойовиках, вестернах, кримінальних, воєнних фільмах, детективах, фільмах жахів тощо. У цих жанрах властиво також з'являтися й бінарному опозиціонеру/антиподу Героя — блазневі та крутію *Трікстеру* (який є еманцією Тіні). Герой і Трікстер — дуали — як світло і темрява: «Аби герой не загубився у власних позитивних якостях, його за контрастом відтіняє Трікстер. У цьому розумінні Трікстер — Тінь Героя. Якщо Герой — це Деміург, то Трікстер — деструктивний»².

Розглянемо для прикладу механізм дії архетипного ядра у детективних сюжетах, де співіснування Героя з Тінню як зі спаринг-партнером відбувається у боротьбі, грі, протистоянні. Шерлок Холмс, Еркюль Пуаро, місс Марпл, Коломбо, ко-

лективні герої серіалів «Мислити як злочинець», «Морська поліція» та багато інших «фільмів протистояння» розкривають злочини у межах усталених конвенцій жанру, одна з яких, зокрема звучить так: детектив не може виявитись злочинцем. Втім, можна навести приклади й нонконвенційних моделей. Приватний детектив Гарольд Ейнджел — герой містичного детективу Алана Паркера «Серце янгола» (1987) в процесі розслідування серії кривавих злочинів, заглиблюючись у власне невідоме, доходить страшних для себе висновків... Телесеріальним «нащадком» Гарольда «Ангела» (саме так перекладається його ім'я) став одержимий демонами Декстер, головний персонаж однойменного серіалу — кривавий убивця і водночас ревний борець за справедливість.

У кінематографі образи *Тіні* та семантично наближеного образу *Двійника-антипода* виникають вже на рівні 1910-х років. У фільмі «Празький студент» (1914) діє злостивий двійник героя — його емансиповане дзеркальне зображення. *Тінь* набуває особливого статусу у фільмах експресіонізму. Образ *Тіні* як персоніфікації демонічного начала породжує екранного вампіра Носферату у фільмі Ф. Мурнау «Носферату. Симфонія жаху» (1922). Фільм започаткував виникнення жанру хоррору, а образ вампіра породжує своє присмеркове існування у численних кіноремейках та інтерпретаціях, трансформуючись від тиранічно-жахливого до романтично-стражденного. Загалом кінематографічних версій роману Брема Стокера наразі налічується близько ста.

Домінантний мотив диполя «Герой–Тінь» не менш органічно вписується у жанрові схеми бойовика, де справжній Герой дотримує духу війни, лише отримавши моральні підстави/виправдання — у відповідь на кривдження/вбивство слабких членів спільноти (Жінки, Дитини або Старого). Він діє задля відновлення вселенського порядку.

Антагоністом героя (як нащадка культурного героя міфу, котрий відповідає за збереження усього роду) може бути як міфологічний дракон, так й ворожі стихії (як то було у радянських фільмах сільськогосподарської тематики 1930-х), природні або надприродні явища тощо. Натомість Трікстер — «індивідуалістично» спрямований антипод Героя — здатний діяти на шкоду іншим членам спільноти, блазнювати, хитрувати тощо. Звернімо увагу: генетичну спорідненість із Трікстером являють казкові хитруни, простодушні дурники (утаємнічені мудреці, як-от казковий Іван-дурень), персонажі «крутих» романів та зооморфні персонажі, що відсилають до аніміс-

тичних міфів. Версіями зооморфних персонажів у сучасному кіно є мутанти. Таких бачимо, зокрема, у фільмах канадського режисера Д. Кроненберга «Муха» (1986), «Павук» (2002).

Слід наголосити закономірність, з якою персонажі, споріднені з образами Героя і/або Трікстера, актуалізуються кінематографом на запити історичного часу. Так, у фільмах сталінської доби панував Герой героїчного стибу. З приходом до влади політичного «трікстера» Хрущова на кіноекран стали виходити герої «негероїчного» плану, індивідуалізовані та дещо іронічні. Приміром, кіногерої Леоніда Бикова.

Симптоматичною слід вважати актуалізацію героїв негероїчного плану у фільмах кінця ХХ — початку ХХІ ст. (персонажі Вуді Аллена, Дастіна Хоффмана тощо). Поступово кінематографічний мейнстрім вплинув на телесеріальну продукцію. Зокрема, радикально змінюються архетипні підвалини образів героїв серіалів детективного жанру: персонаж Пітера Фалька з серіалу «Коломбо» (з 1989 цикл детективних новел витримав уже понад 10 сезонів), невротичний Мистер Монк з серіалу «Дефективний детектив» (2002–2009), Еркюль Пуаро Агати Крісті. Такі, здавалося б, «непрезентабельні» уособлення героїчного начала протистоять світові розумних, соціально успішних, часом аристократичних злочинців — репрезентантів тінювих інстанцій людського «Я». І протистоять доволі успішно.

Кінематографічною сферою майже тотально панування архетипу *Тіні* слід визнати фільми жахів та містичні трилери.

Кристіна Карчевська у дослідженні архетипів жахливого виділяє три архетипових мотиви, найбільш затребувані в кінематографі: «жах перед інобутньою силою; страх перед створінням, котре виходить з-під контролю; страх людини перед непізнаністю власної природи»³.

Не складно знайти кінематографічні образи та сюжетні конструкції, що відповідають кожному з означених типів архетипових страхів. Перший тип жахів експлуатується у фільмах типу «Полтергейст», «Омен», «Екзерсист», «Князь Темряви». Другий тип, вочевидь, втілено в кінооповідях про Голема, Франкенштейна, Гомункулуса (перші кінематографічні адаптації відбулися у фільмах німецького експресіонізму), про інші штучні породження людського розуму, що виходять з-під контролю свого творця. До цього ряду слід віднести мотив «бунту машин», кінореалізацію якого знаходимо у «Космічній Одиссеї 2001 року» (1968) С. Кубрика, де надрозумний комп'ютер

HAL-9000, маючи практично повний контроль над космічним кораблем, вступає у протистояння з астронавтом. Зрештою, потужний комп'ютер в фільмі Ж.-Л. Годара «Альфавіль» або Матриця в однойменному фільмі творчого тандему Вачевських, у своїх інтенціях до тотального панування над людством належать до цього ж міфоряду. Серед більш камерних прикладів — фільм про ревнивий автомобіль-убивцю «Кристіна» Джона Каринтера (1983). На перетині двох означених типів жахливого лежить мотивів «померлих мерців», що інспірував створення цілої низки фільмів — репрезентантів тотемістичних, канібалістичних атавізмів.

Архетипові мотиви третього типу реалізуються у фільмах про неочікувані вияви внутрішнього «Я» персонажів, котрі виявляють в собі страшні схильності, як-то здатність перетворюватись на кривавого вбивцю, перевертня, вовкулаку тощо. З цим же рядом межують жахи, породжені снами, мареннями, іншими виплодами сфери несвідомого самих персонажів. Це і жахливий вбивця із дитячих снів — Фрейді Крюгер, іншоформи руйнівного лібідо («Темні води»), лячні породження несвідомого у зіткненні з темрявою як таємничою інтенцією у японських хоррор-фільмах «Темрява», «Дзвінок» тощо.

Аналогічно з необхідністю існування дуала у парі Герой–Тінь (культурний герой і трікстер), обумовленою бажанням самоствердження, за законами взаємного доповнення функціонує парний архетип *Аніма–Анімус*. Його суттю є потенціал фемінності, притаманний чоловікові, та маскуліне начало, властиве жінці. Втім, вияви чоловічого та жіночого начала у представників протилежної статі є лише однією зі складових сутнісного наповнення архетипної форми. Іншою складовою можна вважати несвідоме уявлення про ідеал партнера протилежної статі, сформований колективним досвідом попередніх поколінь.

Містико-фантастична драма «Моє друге Я» (1984) оповідає про божевільну вередливу мільйонершу, яка, не бажаючи покидати цей світ, за допомогою чудотворця з Тибету мріє переселити свою душу у тіло молоденької покоївки. Та внаслідок прикрої помилки підселяється у тіло доволі неприємного літнього адвоката. *Чоловіче* і *жіноче* вступають у непримиренну боротьбу за володіння матеріальною оболонкою і ситуацією.

Інший аспект архетипної пари втілено у комедійній драмі Девида Френкела «Диявол носить Прада» (2006), де Меріл Стріп створила образ власної та вимогливої жінки-редактора відомого

модного журналу. «Демонічність» цієї дами вкорінена у її суто «чоловічій» діловій хватці, що сприймається оточенням як «стервозність». Це — новий погляд на конституційовані суспільством відмінності між *чоловічим* і *жіночим* у поведінкових реакціях, типах соціальної реалізації, ментальних та емоційних характеристиках, що сприяє зняттю бінарної опозиції маскулінного та фемінного в культурі як стосунків домінації і підкорення, як одного з базових стереотипів традиційної патріархатної моделі суб'єктивності.

Якщо можна говорити про архетипові мотиви чоловіка і жінки як опосередковані персоналізації архетипного диполя Аніма–Анімус та міфологічні підґрунтя розгортання їх взаємин, то такі картини, як «Хто боїться Вірджинії Вульф» (1966), «Війна подружжя Роуз» (1989, Денні де Віто), «Шепіт і крики» (1972, Інґмар Бергман), не лише презентують граничні ситуації внутрішніх суперечностей архетипної пари, а й свідчать про поступову руйнацію міфу родинної ідилії.

Цілком логічне й те, що переживання архетипового мотиву *Аніма–Анімус* трапляється переважно у мелодрамах та сімейних драмах, хоча у модному нині гендерному дискурсі можуть вирішуватися стрічки будь-яких жанрів. Зокрема, пригадаємо героїнь, які успішно запроваджують «чоловічу модель» самореалізації у бойовиках («Нікіта»), у фільмах про спорт («Дівчинка на мільйон») чи «поліцейських» стрічках: поліціанти серіалу «Кегні і Лейсі» (1981), у детективах: міс Марпл з однойменного серіалу (1984), Джессіка Флетчер («Вона написала вбивство», 1984). Ці та інші образи у часовій перспективі врівноважуються по статтями таких невротичних чоловіків-детективів, як «дефективний детектив» містер Монк, Еркюль Пуаро тощо. Яскравим прикладом інтерпретації мотиву протистояння чоловічого і жіночого начал в іронічному ракурсі, з апеляціями до культурних кодів літературного спадку, зокрема шекспірівської класики, слід визнати комедію Кастіано і Піполо «Приборкання норавливого» (1980).

Архетиповий диполь Аніма–Анімус, насичуючись багатоманітними змістами *чоловічого* та *жіночого*, утворює галерею чоловічих та жіночих кінообразів. Для втілень чоловічого начала характерні, серед іншого, такі функціональні іпостасі, як Воїн, Філософ, Месія, Мандрівник, Мисливець, Блазень, Слуга, Лідер, Чернець, Художник, та соціальні ролі: Коханець, Чоловік, Син, Товариш, Батько. При цьому чоловічі персонажі імпліцитно можуть містити характеристики представників різних божественних «пантеонів». Зокрема,

класичного давньогрецького. Архетипові мотиви авторитарного Зевса, зокрема, проглядають в образі полковника американської армії Куртца (М. Брандо) з фільму Ф. Копполи «Апокаліпсис зараз» (1979), який створив власне маленьке царство у віддалених районах В'єтнаму. Прикладів можна навести безліч.

Відповідно життєві сценарії жіночого начала відсилають до таких архетипів, як Дружина — берегиня вогнища, Мати, Коханка, Дівчисько, Воїтелька, Чаклунка. Основні функції жіночого начала також можуть бути співвіднесені з характеристиками певних міфологічних «божественних» прототипів. Серед таких — войовнича, безкомпромісна Артеміда, з образом якої корелює, скажімо, героїня культової стрічки «Вбити Білла» (2003, реж. К. Тарантіно). До образу раціональної та розважливо-практичної Афіни тяжіє Скарлетт з «Віднесених вітром» (1939, реж. В. Флемінг). Ядро архетипу альтруїстично турботливої матері-Деметри парадоксально знаходимо у комедії «Стий, бо моя матуся стрілятиме» (1992) Роджера Споттсвіуда: до героя фільму, поліцейського з Лос-Анджелеса (С. Сталлоне) приїздить матуся. Сфера її докучливого піклування поширюється й на професійні обов'язки сина. Сексапільна адвокатеса з «Дикої орхідеї» (1980, реж. З. Кінг) або зваблива героїня «Основного інстинкту» (1992, реж. П. Верховен), багато інших екранних втілень бажаної красуні втілюють різні грані міфологічного образу Афродіти, символу жіночності й кохання.

Як відомо, всі міфологічні образи відповідають за передачу належних культурних смислів, а їх структурні передумови вкорінені у сфері «колективного несвідомого». Перетікаючи у площину екрана, вони стають підмурком кінообразів. Поведінка кожного з екранних персонажів тією чи іншою мірою позначена відлуннями архаїчних схем, містить міфоподібні елементи, вкладається у цілком казкові моделі тощо. Це є свідченням позачасової сутності культури, незнищенності мандрівних мотивів та образів, базових моделей, які лише трансформуються, набуваючи, відповідно до вимог часу, нових змістів, смислів, інтерпретацій.

Серед найпоширеніших казкових моделей, що залюбки експлуатуються кінематографом — «Попелюшка», «Красуня і чудовисько», «Великий воїн» тощо.

Казкова модель «Попелюшки» у голлівудській обробці лягла в основу мелодрами Геррі Маршалла «Кралечка» (1990). Це — оповідь про

вуличну повію, яка стає нареченою стомленого життям мільйонера. Цікаво, що, попри магічне значення казкового «хепі-енду», його покликання — зачарувати долю, мовляв: «Хай буде так!» — наявність щасливого завершення не є обов'язковим атрибутом казкового сюжету. Яскравим прикладом соціальної регресії героїні, коли кохання до «не-принца» стає поштовхом довгого шляху, що веде її від почесного життя у «внутрішньому місті», серед найближчого оточення імператора, на дно суспільного буття, може стати стрічка японського режисера К. Мідзогуті «Життя куртизанки Охару» (1952).

Розгорнуту галерею жіночих образів фундовано базовим для юнгіанської «класики» архетипом Матері. На відміну від архетипових диполів Аніма-Анімус (Душа і Дух, Ерос і Логос), Немовля-Старець (початок та кінець, необізнаність та мудрість), архетип Матері постає солярним і амбівалентним — містить в собі як любов, так і загрозу (грізна Мати або її еманация — жажлива темна безодня). Найважливішими аспектами материнського архетипу вважаються плідність, доброзичлива емоційність та невичерпність її стихійних глибин. Не випадково в індійській філософії Санкхья існує трипостасний архетип матері, атрибутами якого є божество, пристрасть й темрява.

Кінотвори кінця ХХ ст. на тлі динаміки «нового культурного мислення» являють руйнацію тотальності традиційного міфологічного бінара «Свої-Чужі», з введенням у цю одвічну опозицію структурних концептів «Іншого» та «Інакшого». Концепція метафізичного «Інакшого», далекого, але не ворожого, проявлена, зокрема, у таких стрічках, як фантастичний фільм «Кокон» (1985) американського режисера Рона Ховарда, фільм С. Спілберга «Інопланетянин» (1982) про товаришування звичайного хлопчика Тома з симпатичним зворушливим прибульцем, який спізнився на свій космічний корабель. Містичний трилер «Інші» (2001) Алехандро Аменабара, з Ніколь Кідман у головній ролі, розглядає неочікуване вирішення контактів світу живих і померлих, по суті реалізує архетип «Інакших». Як узагальнюють А. Лакшевич та В. Шибанов: «Формується новий шлях пізнання культури — від передзаданого «Свого» до вже знайомого «Іншого», далі — до малозвіданого «Інакшого» і, нарешті, до непізнаного «Чужого», котрий завдяки попереднім досвідам міжкультурного спілкування припиняє бути ворогом та носієм загрози, а стає предметом інтересу та пізнання»⁴. Попри наявну тенденцію до нівеляції антагонізму з непізнаним «Чужим»,

архаїчний міф агресивного й небезпечного чужинця не втрачає своєї чинності, про що свідчить популярність фільмів про ворожих прибульців, насамперед успішність культового науково-фантастичного трилера Рідлі Скотта «Чужий» (1979), що розпочав цілу серію фільмів, ініціював створення циклу коміксів, відеоігор про зоряне «чудовисько»-монстра. Це — справжній успіх у масового глядача.

Трапляється і навпаки. Як наголошує юнгіанський аналітик Майкл Конфорті у праці «Архетипи, когерентність і кіно», «відчуження від архетипових основ можуть стати причиною проблем з написанням сценарію, створенням образів, проблемних моментів виробництва». Дослідник пише: «Здатність кіно точно і креативно передавати архетипові корені — це те, що я називаю синематичною архетиповою послідовністю. Ми могли би просто сказати, що фільми «вдаються» тоді, коли вони схоплюють вічні сюжети, і не мають успіху, коли не можуть їх вхопити»⁵.

Зрештою, кінематограф, моделюючи світ, життєві ситуації та стосунки, постійно вдосконалювався у вправності звернень до архаїчних прарформ. Вдихаючи у них нове життя, екран за потреби наповнював їх змістом відповідно до вимог часу, соціальних, ідеологічних настанов тощо. Тим самим «на руїнах старого» творився новий міф — відповідно до відомої теорії Р. Барта. Реаліям кінопроцесу кінця ХХ ст. вже доволі точно відповідають думки знаного філолога Є. Мелетинського: «"поетика міфологізування" набуває особливого смислу <...> у зв'язку зі зверненням творців до міфології, як до інструмента художньої організації матеріалу і засобу виразу певних вічних психологічних начал або принаймні стійких національних культурних моделей»⁶.

Зазначимо, що помічені особливості діють лише на рівні певної тенденції. Отже, фундаментальна опозиція «Свої–Чужі» не втрачає актуальності у полі міфологічної кіномоделі сьогодення. Саме на таких засадах організовано світоустрій у новому фантастичному фільмі Д. Кемерона «Аватар» (2009). Герой фільму Джейк Саллі — колишній американський морський піхотинець, прикутий до інвалідного візка. Він вдягнений в армійській однострій, що символізує його належність до певної спільноти, і у цьому розумінні персонаж з поширеним ім'ям Джек є предперсональним, чітко орієнтованим у координатах «Свої–Чужі». Для такої опозиції характерним є атавістичне уявлення про чужі племена як про «нелюдів».

Джейк прибуває на планету з промовистою назвою Пандора, де земні корпорації видобувають цінні мінерали, попри незгоду аборигенів — Аватарів — дистанційно керованих андроїдів, вирощених з ДНК людей та місцевої раси Наві. Американському офіцерові-інваліду Джейку судилося стати рятівником далекої планети, зробивши нетривіальний вибір у міфологічних координатах «Ми–Вони»: в антагоністичному протистоянні землян і жителів Пандори, Аватарів, Джейк стає на бік останніх. Архетипові мотиви (кінця–початку, смерті–народження) діють і на рівні сюжетоутворювальної матриці: Джейк переживає Смерть у старому ушкодженому, спаралізованому тілі задля Народження у оновленій тілесній оболонці Аватара. Перехід через фізичну смерть виводить героя на виток нового життя. Відродження/реінкарнація у новій тілесності символізує єднання з родом-племенем корінних мешканців Аватара. Принагідно слід згадати, що «Аватара» — термін, що ним в індуїзмі називають бога, який зійшов у матеріальний світ з певною місією.

Загалом на основі героїчних міфів (похідних від міфів творення) базується чимало стрічок, створених у різних жанрах, починаючи від перших бойовиків та вестернів.

З другої половини ХХ ст., внаслідок поширення катастрофічної свідомості, в кінематографі набувають актуальності впливи есхатологічних міфів — про кінець світу, тобто міфи-творення навиворіт. За приклад — фільми катастроф, що стають затребуваним жанром. Семантично близькими слід визнати різноманітні кіномодифікації міфів Оновлення через Смерть і руйнацію. Тема Воскресіння як оновлення (природи, соціуму тощо) вочевидь вкорінена в календарних міфах циклічного вмирання-відродження природи. Проекції архетипових природних циклів на соціальні стосунки забезпечують міфологічне підґрунтя такого поширеного в кінематографі сюжету, як зміна/конфлікт поколінь. У горнилі цієї міфоструктури кінематографічні герої перспективного молодшого покоління (фермент міфу) вступають у боротьбу із «замшілим», хтонічним, закоснілим та віджилим минулим, що репрезентовано зазвичай представниками старшого покоління (рудимент міфу). Такі ініціативні випробування, зокрема, подибуємо насамперед у творах, що експлуатують міф про Едіпа у різних його модальностях. Вирішення конфлікту поколінь відбувається переважно через символічну ініціацію. Цей акт, незалежно від особливостей ритуального оздоблення, свідчить про перехід незрілого члена «племені»

у старшу соціальну групу — отже, споряджений символікою повноправного входження у соціум. Архетиповий мотив ініціації маркірує фільм «Випускник» (1967) режисера Майка Ніколса. Герой фільму — 21-річний випускник коледжу Бен Бредок заводить інтрижку з дружиною одного з партнерів свого батька, переходить до «дорослого» життя через порушення табу сексуального зв'язку зі старшою представницею покоління «батьків», що стає на перешкоді «зайвому» представникові молодшої генерації у пошуках власного місця у соціумі.

Фільм вивів на екрани важливий архетип — героя «іншого», зайвого, дивакуватого, що ніби безнадійно «не вписується» в усталені координати навколишнього буття. Цей архетип набуває нових смислів та енергій за 30 років по тому, тобто у фільмах 1990-х, коли лінію продовжують мнимо «ушкоджені» персонажі — герої фільмів «Форест Гамп» (1994) режисера Роберта Земекіса та «Людина дощу» (1998) Баррі Левінсона.

Вичленовуючи глибинну структуру з-під зовнішньої форми, у численних кінотворах можна виявити біблійні мотиви, сюжети, символи, з тих, що міцно інкорпоровані у колективне несвідоме людства. Зокрема, очевидними біблійними мотивами та символами був насичений фільм С. Ейзенштейна «Бежин луг» (1937), глибині структури якого являли ситуацію «зміни богів», героїв, самої Віри, на нових ідеологічних підвалинах. С. Ейзенштейн усвідомлював потенціал, що міститься у фільмах, архетипових за своєю природою: «Предмет произведения искусства действителен только тогда, когда временный, сегодняшний, изменчивый сюжетный частный случай по строю своему насажен на колодку, отвечающую закономерности ситуации или положения определенной первобытной нормы общественного поведения»⁷.

Апелював до біблійних мотивів та образів і О. Довженко⁸ — у фільмі «Щорс» (1939), Симптоматично, що біблійні архетипи залучалися авторами для переорієнтації свідомості глядачів на цінності радянської (читай атеїстичної) моделі світоустрою.

З іншого, боку сама соціалістична утопія була квазірелігійним феноменом. На цю утопію парадоксально працювали різні міфоструктури. Пантеїстична, фольклорно-міфологічна модель світоустрою у довженківському фільмі «Земля», фундована демонстраціями архаїчного ритуалу жертвопринесення. Принципово спільним для

міфосвітів є тяжіння до сакральності, вкорінене у несвідомому як вроджена апріорність. Своєю успішністю ці кінотвори зобов'язані не стільки ідеологічному потенціалу, скільки своїй архетипічній природі.

Юнг визначав цей феномен як «прорив архетипічної свідомості в політичне».

Обсяги цього дослідження не передбачають охоплення усіх периферійних мотивів міфів, епосу, казки, що може стати темою окремих захопливих розвідок. У межах цієї статті, розглядаючи архетипові підвалини екранного наративу, ми спробували дослідити, якими різними шляхами екранні оповіді вводять нас у світ вічних істин, являючи здатність через часові явища буття виражати змісти позачасових сфер. Екран переконливо демонструє: в основі кожної нарації при уважному розгляді вдається виявити послідовність міфологічних, фольклорних або інших мотивів як простих оповідальних одиниць — елементів з транснаціональної скарбниці культури. Саме ці уламки міфоструктур, архетипів різного ієрархічного рівня, становлять певний «загальний знаменник» — архетипове ядро екранної оповіді.

¹ Юнг К. Г., Нойманн Э. Психологический анализ и искусство ; пер. с англ. / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. — М. : REFL-book ; К. : Ваклер, 1996. — С. 37.

² Штильман М. Трикстер, герой, его тень и ее услуги // Полилог : Философия. Культурология. — Вып. 1. Трикстер. — Альманах Харьковской гос. акад. культуры, 2006 г. — С. 128.

³ Карчевская К. С. Фильмы ужасов: архетипы «ужасного» // Acta eruditorum. — Вып. 4. — СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2007. — С. 137.

⁴ Лашкевич А. В. О современной межкультурной коммуникации (на примере цикла радиопередач «Дунне кизилиос») // А. В. Лашкевич, В. Л. Шибанов // Альманах Удмуртского ПЕН-клуба. — Инвожо, 2009. — № 5–6. — С. 57.

⁵ Conforti M. Archetypes, coherent and cinema // «Spring». — № 73. — 2005. — С. 119.

⁶ Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное : Сб. науч. ст. — Новочеркасск, 1994. — С. 163.

⁷ Эйзенштейн С. Метод [в 2-х т.] / С. Эйзенштейн ; сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. — Т. 1. — С. 295.

⁸ Зубавина І. Трансформація біблійних міфологем в українському кіно // Кіно-Театр, 1996. — № 6. — 1996. — С. 37.

ПРИЗ ОТРИМУЄ ПРОДЮСЕР

У статті йдеться про історію однієї з найпрестижніших премій у світовому кінематографі — «Оскар», систему й порядок її присудження. Акцентовано роль продюсера, як творчої особистості, що, несучи основну відповідальність за художню якість фільму та його успіх у глядачів, отримує найпрестижнішого «Оскара» за найкращий фільм року.

Ключові слова: «Оскар», продюсер, кіновиробництво, режисура, глядацький успіх.

В статье идет речь об одной из самых престижных премий в мировом кинематографе — «Оскаре», о системе и порядке ее присуждения. Особое внимание уделено роли продюсера, как творческой личности, который несет ответственность за художественное качество и зрительский успех фильма, получает самый престижный «Оскар» за лучший фильм года.

Ключевые слова: «Оскар», продюсер, кинопроизводство, режиссура, зрительский успех.

The article is about the most prestigious awards in the world cinema, its history and the nomination system. The utmost attention is paid to producer, as a creative personality, who, being responsible for the artistic quality and public success, receives the most important award — for the Best picture.

Keywords: Oscar, producer, film production, directing, public success.

Швидше за все ви не пізнаєте людину або групу чоловіків чи жінок, які піднімаються сходами сцени театру «Долбі» для того, аби отримати останню з 24-х номінацій Американської кіноакадемії. Після того, як нагородять кращі головні і другорядні ролі, відзначають роботу режисера, сценаристів (оригінальний сценарій й сценарій-адаптацію), оператора та художника-постановника, віддадуть належне монтажу, пісні, візуальним і звуковим ефектам, костюмам та гриму, анонсують кращі іноземний, документальний та анімаційний (коротко- та повнометражні) фільми та проголосять ще низку нагород, черга дійде до останньої і найголовнішої з них, що, в певному сенсі, акумулює в собі всі досягнення: нагороду за найкращий фільм року.

Академію Кінематографічних Мистецтв і Наук, яка присуджує «Оскари», було засновано 1927 року, і на момент її виникнення не йшлося про жодні призи чи нагородження. Академія формувалася радше як профспілка, що мала вирішувати професійні проблеми своїх членів, слугувала б майданчиком для просування іміджу кіно, а також була би платформою для обговорення нових технологій та засобів кіновиробництва. В резуль-

таті, з точки зору профспілки, Академія показала себе не дуже ефективною, і через 10 років її діяльність було сконцентровано виключно навколо культурних та освітніх моментів.

Ідея нагороджувати призами номінантів 12-ти категорій (найвизначніше виробництво, найартистичніше виробництво, досягнення актора й актриси, драматична та комедійна режисури, операторське мистецтво, художнє керівництво, інженерні ефекти, оригінальний та адаптований сценарій та субтитри) з'являється лише в травні 1928 року. І, починаючи від цього моменту й аж до 1950 року, нагороду за найвидатнішу картину (назва змінювалася п'ять разів) присуджувалося студії, яка виробляла фільм.

Цей період — золота доба американського кіно — був саме тим моментом, коли «балом правили» студії, а отже їх керівники — продюсери. Хоча починалося все в Америці, так само, як і в Європі, — з режисерів. Варто лише пригадати такі особистості середини 1910-х років, як Девід Гріффіт, Томас Інс, Сесіль де Міль, Ерїх фон Штрогейм та інших. Утім, вже в 1920-х роках на перший план виходить постать продюсера і система студій. Цю структурну зміну привно-

силь режисер Томас Інс. Саме він, на своїй студії «Кей Бі», запропонує «режисерський сценарій», в якому буде розписано всі зйомки до мінімальних деталей. Такий сценарій отримав назву «залізний». Він, з одного боку, не дозволяв жодного креативного «відходу в бік», але з іншого — давав змогу студії виробляти багато фільмів одночасно, паралельно працюючи над декількома проектами. З цим підходом відійшли в далеке минуле так звані сценарії на манжетах, коли режисер, перед початком зйомки, лише в дуже загальних рисах уявляв собі, що ж має відбуватися на знімальному майданчику. Вільні й незакінчені імпровізації стали прерогативою арт-кінметографа, причому переважно європейського. Томас Інс залишав за собою право кінцевого монтажу, яким він володів настільки довершено, що його назвали «лікарем хворих фільмів».

Таким чином, завдяки діяльності Інса вималювалась ідеальна схема американського продюсерства тих років. Можна згадати ще одного зі знаменитих основоположників Голлівуду, засновника та керівника студії MGM від моменту створення у 1924-му й аж до 1951 року, «батька» Американської кіноакадемії, Луїса Б. Майєра, якому належить слоган «Знамениті актори в знаменитих історіях». Вважається, що саме Майєр створив у 1920/30 роках «систему зірок», підписавши довгострокові контракти з найвидатнішими американськими виконавцями тих часів. MGM навіть почали називати «кінематографічним Тіффані», бо на небосхилі компанії було стільки ж знаменитих зірок, скільки діамантів у відомій ювелірній фірми.

Домінування продюсерів та відсунення режисерів на другий план стане помітною й відчутною тенденцією американського кіно впродовж усіх 1920-х років. Разом з тим, було б перебільшенням стверджувати, що режисер — «упосліджена» постать в американському кіно. Просто тепер йому було значно складніше довести, що він має право на самостійне рішення, котре дасть результат. Результатом же мав слугувати незаперечний глядацький успіх фільму, тобто успіх комерційний.

До речі, історія «Оскара» показує нам, що нагорода за «найкращий фільм» та за «найкращу режиссуру» були завжди міцно пов'язані між собою. Так, 62 з 86 фільмів, нагороджених за «кращу режиссуру» також отримали приз за «найкращий фільм року». Тільки чотири картини отримали головний «Оскар» навіть без номінації на цю нагороду режисера. Йдеться про «Крила» (1927/28), «Гранд Отель» (1931/32), «Шофер міс Дейзі»

(1989) та «Арго» (2012). З іншого боку, лише двох режисерів нагородили без номінації їхніх картин на «найкращу картину року». Це — Льюїс Майлстоун («Два арабських лицарі», 1927/28) та Френк Ллойд («Божественна леді», 1928/29).

Система, яка склалася в Голлівуді в «епоху джазу», була далекою від стабільності. Нестримний гедонізм (викликаний надприбутками галузі), що панував як на екранах, так і в приватному житті кінозірок, не на жарт розхвилював ще досі пуританську Америку. Настільки, що постало питання про необхідність введення в кіно цензури на державному рівні. Керівники великих кіностудій, так званих «мейджорів», хотіли ж залишити цензурні важелі у своїх руках.

Для цього вони запросили до Голлівуду Вільяма Хейса, колишнього міністра пошти і зв'язку і одного з лідерів політичної партії республіканців. Хейсові було доручено відстежувати всі порушення в системі голлівудського кіновиробництва і боротися з ними. Іншими словами, для того щоб запобігти цензурі державній, продюсери влаштували собі самоцензуру.

У мемуарах іншого могутнього голлівудського магната тих часів Адольфа Цукора ми знаходимо такий опис створення цієї організації: «У ті часи з'являлося багато компаній-одноденок, що виробляли нашвидкуруч фільми, яким бракувало смаку. Це, разом з несхваленням нових тем кінематографа і моральною революцією загалом, зумовило протести з боку цензури. Ми дещо стримали федеральну цензуру ще у 1916 році шляхом створення “National Association of the Motion Pictures Industry”, завдяки якій утримували порядок в кіно протягом кількох років. Маючи у власності чотирнадцять тисяч кінотеатрів, що продавали п'ятдесят мільйонів квитків щотижнево, індустрія мала показувати пристойні фільми. З нашої точки зору, цензура ні федеральна, ні на рівні штату, не була відповіддю на питання, і ми почали шукати інші виходи.

Після арешту актора Арбакла та ще кількох скандальних випадків лідери індустрії створили “Motion Picture Producers and Distributors of America”. Основною причиною для створення цієї організації було формулювання керівних принципів у виборах сюжетів фільмів. Тоді було також створено неписаний етичний код для усіх працівників індустрії.

Найкращим адміністратором було визначено Віллі Хейса — тодішнього міністра пошти і телеграфу, — і ми написали йому петицію з проханням прийняти цю посаду. Віллу Хейсу дісталася

складна ситуація у кінематографі. Преса згодом охрестила його царем. Але не було нічого більш віддаленого від правди. Він був досконалим дипломатом з проникливими судженнями. Його невтомні зусилля принесли багато важливого кіноіндустрії¹.

Радянське кінознавство постать Хейса демонізувало й малювало чорними фарбами, але навряд чи такий підхід повністю відповідав дійсності. «Жорсткі обмеження і моральні стандарти “Кодексу” призвели до виникнення амбівалентних ситуацій. З одного боку, втрати, завдані кіномистецтву цією акцією, очевидні. З іншого ж — заборони стимулювали пошук нових і неочікуваних режисерських рішень, акторська майстерність досягла піку своєї віртуозності»², — захищають Кодекс Хейса автори книги «Премия Оскар. Претенденты и победители», виданої завдяки зусиллям студії «1+1», чий тогочасний керівник, продюсер Олександр Роднянський, не на словах був обізнаний з системою американського кіновиробництва, аби мати можливість «підписуватися» під такими словами.

Отже наприкінці 1920-х років Голлівуд опиняється в доволі напруженій ситуації. З одного боку, розгортаються конфлікти між продюсерами, режисерами й зірками, з іншого — виникає ціла низка питань, пов'язаних з цензурою та самоцензурою. І саме в цей наелектризований момент зі своїми ідеями щодо створення Кіноакадемії виступає керівник компанії MGM Луїс Майер.

Свої пропозиції він викладає в січні 1927 року, спочатку у вузькому, а потім у більш розширеному колі кінематографістів. Кажуть, що спочатку ідею створення Міжнародної академії кінематографічних мистецтв і наук Майер озвучив у себе вдома, після вечері, палячи сигари з «колегами по цеху». Членство мало коштувати сто доларів і було відкритим для «визначних вкладників» — тобто фактично для продюсерів та режисерів (для різноманітності включалися й деякі актори).

Серед завдань, що їх ставила перед собою Академія, було всебічне зміцнення єдності в кінематографічному середовищі, підтримка високої репутації кінематографістів. Ставився на меті й активний розвиток науки про кіно, сприяння сили впливу екранних творів³. Всі ці зусилля мали ще один виразний напрям: не лише продемонструвати, що Голлівуд — могутнє комерційне підприємство, а й довести, що тут творяться й мистецькі цінності. Мабуть, тому Академію очолили кіномитці, а президентом було обрано найпопулярнішого актора тих часів Дугласа Фербенкса,

який до того ж устиг спробувати себе і в режисурі («Арізона», 1918), і в продюсерстві («Чорний пірат», 1926, «Багдадський злодій», 1924, «Три мушкетери», 1921 та інші). Віце-президентом стає другий автор ідеї створення Академії — Фред Нібло: режисер, чий доробок відрізнявся, з одного боку, високим рівнем мистецької культури, а з іншого — високим глядацьким попитом. Секретарем стає журналіст, редактор і сценарист Френк Вудс, а казначеем — продюсер М. Леві.

Академія складалася з п'яти відділів: продюсерського, режисерського, акторського, сценарного й технічного. Згодом їх кількість значно зросте. Вона мала і свої видання, наприклад — «Бюлетень кінодосягнень» і «Акторський відділ». Офіційне утвердження Академії як некомерційної організації з власними Уставом і декларацією відбулося 11 травня 1927 року.

Перший президент Фербенкс пророкував цій організації важку роботу. І справді — установа починає видавати, як уже зазначалося, періодику, проводить семінари з провідними кінематографістами на актуальні теми (наприклад, проблеми звуку в кіно) і публікувати за їх результатами матеріали, які згодом ставали важливими посібниками для навчання майбутніх кінематографістів. Функції Академії й по сьогодні включають у себе підтримку освіти та досліджень, спрямованих на розвиток кінотехнологій, збереження та документування історії кінокартин, публікації вибраних матеріалів, підтримку кіноосвіти, заохочення співпраці між креативними членами індустрії та пропагування престижу голлівудської кіноіндустрії.

Можна стверджувати, що в момент свого створення Академія відіграла позитивну роль у розв'язанні внутрішніх ексцесів, що потрясли раз у раз Голлівуд. Одна із засновниць Академії, актриса та продюсер Мері Пікфорд, стверджувала, що Академія, це — Ліга націй кіновиробництва, справжній відкритий форум, що вирішує будь-яку проблему. Таким чином Академія досить природно постає перед потребою відзначати якимось чином успіх кінематографістів, які проявляли свій талант у різних галузях. Створюється спеціальний комітет з нагороджень, до якого входять, серед інших, і митці, які стояли біля витоків американського кіно — Д. Гріффіт та С. Блектон. Саме з цього комітету розвинулася та функція, завдяки якій Академію найліпше знають в усьому світі — щорічна презентація Академічних нагород (що їх всі традиційно називають «Оскарами»).

Перші нагороди, звісно, мали в собі й перші амбівалентності. Серед номінацій визначи-

ли відзначення за «найвидатнішу продукцію» і за «найбільш художню або найбільш унікальну продукцію». Першу нагороду отримав фільм У. Веллмена «Крила», а другу — картина видатного німецького режисера Ф. Мурнау, який на той час уже працював у Голівуді, — «Схід сонця». Такий розподіл нагород виник тому, що комісії від початку було складно порівнювати між собою фільми різних жанрів. Утім, уже наступного року вона залишить лише одну основну нагороду «За найвидатнішу продукцію».

Подальший хід історії продемонструє, що, як правило, нагороди отримують фільми, позначені високим рівнем мистецької якості, але далекі від акцентованих новацій й відхилення від усталених традицій. Як приклад, можна взяти «Заколот на Баунті» — масштабна, видовишна картина Френка Ллойда. Вона перемогла стрічку «Інформатор» Джона Форда — фільм, що залишився в історії кіно як приклад високої трагедії. Форд же отримує свою нагороду 1941 року за фільм «Якою зеленою була тоді моя долина». І його суперником на той час буде одна з найбільш новаторських картин американського кіно — фільм, перед яким згодом схилитимуться всі кінематографісти, а у 1995 році, під час відзначення століття кінематографа, його визначать «найкращим фільмом усіх часів і народів». Ідеться, звичайно ж, про «Громадянина Кейна» Орсона Веллса.

Типова критика «Оскара» — це те, що серед номінантів та переможців у номінації «найкраща картина» бачимо забагато історичних епічних фільмів, біографічних драм, романтичних трагікомедій та сімейних мелодрам, більшість з яких було випущено в останні три місяці календарного року. Однак загалом можна простежити певну тенденцію: на початку 1940-х нагороджувалися фільми про війну, наприкінці цієї ж декади, а також наприкінці 1960-х та в середині 2000-х — соціальні драми, тоді як на початку і в середині 1960-х перевага віддавалася мюзиклам та історичним картинам. Початок 1970-х та 1990-х — це «нетипові» жанри, включно з тим, що раніше вважалося фільмами категорії «Б». Кінець 1990-х та початок 2000-х — це романтичні історичні епічні драми і так далі.

Для того аби ліпше зрозуміти, чому той чи інший фільм отримує нагороду, слід, напевне, згадати, хто ж є членами Академії і як вони голосують. Кількість членів Американської кіноакадемії, що мають право голосу, з 2012 року дорівнює 5 783 особам. Як правило, це — мешканці Лос-Анджелеса, втім, дехто мешкає в Каліфорнії,

Нью-Йорку та Лондоні. Відомо, що серед них — Роберт Мердок і Педро Альмодовар, Саша Барон Коен і Меріл Стріп. Водночас Джордж Лукас і Вуді Аллен — не члени Академії, і взагалі повний список не розголошується. Членство в Академії схвалює рада директорів, і воно є чинним на все життя. Члени академії розділені по п'ятнадцяти гільдіях, з яких найбільша — акторська (22 відсотки від загальної кількості учасників), а друга за кількістю — продюсерська.

У 2012 році газета «Лос-Анджелес Таймс» зробила спробу демографічного розрізу членів Академії⁴ і подала такі цифри: 77 відсотків з них — це чоловіки, з яких понад 50 відсотків старші за 60 років. 33 відсотки колись самі номінувалися на Оскар, а 19 відсотків навіть його отримали. Середній вік тих, хто голосує, — 62 роки. Це означає, що вони є так званім поколінням «бєбі-бумєрів»: добре начитаними, освіченими й такими, що вирости, швидше за все, на кінематографі Годара.

Це, безперечно, впливає на те, що останніми роками змінюється картина «типового» отримувача «Оскара». Якщо раніше Академія традиційно нагороджувала костюмовані фільми, що мали якийсь чіткий месидж, то тепер серед призерів бачимо і нігілістичний вестерн Коєнів «Старим тут не місце» (2007), і кримінальний кривавий триллер Скорцезе «Відступники» (2006), і воєнну драму Кетрін Біглоу «Володар бурі» (2008). У певному сенсі це спричинено змінами економічного характеру. Тепер, як стверджують деякі кінокритики, студії не дуже хочуть знімати потенційних «оскароносців», оскільки такі фільми не вигідні з економічної точки зору. Тому площину зайняли незалежні продюсери, які рік за роком і створюють досить пасіонарні проекти, що отримують головні нагороди. Також деякі критики стверджують, що фільм «Фейсбук», наприклад, програв картині «Король говорить» виключно тому, що старше покоління не сприйняло фільму про соціальні мережі.

За роки свого існування Академія дуже стрімко розросталася. Сьогодні вона коштує близько 200 мільйонів доларів, видає по 20 мільйонів щорічно на гранти, 35 тисяч — на стипендії і ще 750 мільйонів — на американські кінофестивалі.

Кандидатом у її члени можна стати так: бути номінованим на «Оскар», або подати заявку на членство (підтриману рекомендаціями двох чинних членів Академії), або бути запрошеним членським комітетом. Після цього відбувається голосування — якщо за кандидата проголосувала

проста більшість, він також стає членом Академії. До речі, акторам нині треба мати три визнаних роботи, для того аби їх кандидатури розглянули, а продюсерам — дві. Цей критерій, звісно, грає на руку тим людям, які мають трохи більше досвіду, ніж інші. З 2004 року Академія почала «визнаватися» в тому, кого вона запрошує, але продовжує тримати в таємниці імена тих, хто погодився це запрошення прийняти.

Як уже зазначалося, в титрах фільмів-режисерів стоять (особливо в «Золоту добу» Голлівуду) прізвища знаменитих продюсерів: Ірвіна Талберга, Дерілла Занука, Девіда Селзніка та інших. Перші роки існування Академії збігаються з «продюсерським періодом» американського кіно, і справді, саме продюсери докладають найзначніших зусиль у просуванні стрічки на шляху до найвищої нагороди. Це і пошук постановочних коштів, і залучення зірок, і активна рекламна кампанія, яка часом коштує стільки ж, скільки й сама постановка.

Продюсер наглядає за виробництвом від початку й до кінця. Як правило, він починає з того, що розвиває ідею або сценарій разом із автором, і закріплює за собою відповідні права. Він часто наймає режисера, спостерігає за кастингом та підбирає всю знімальну групу. Окрім цього, продюсер керує бюджетом, а потім координує всю пост-продукцію — від монтажу до музики і залучення зірок фільму аж до надання інтерв'ю на телебаченні. Те, що продюсер займається всіма цими речами і пояснює те, чому саме він виходить на сцену отримувати головну нагороду — позолочену статуетку лицаря з мечем вагою в 3,8 кг та довжиною в 34,3 см, що стоїть на п'єдесталі з колушок з кіноплівкою.

Вважається, що дизайн статуетки розробив креативний директор MGM Седрік Гіббонс. Потім малюнок Гіббонса віддали скульпторові Джорджу Стенлі, аби він розробив саму статуетку. Протягом довгих років «Оскар» відливали з бронзи і золотили справжнім 24-каратним золотом. Під час Другої світової війни статуетки почали виробляти з глини, а зараз їх роблять із британіуму. Дизайн же залишається незмінним — хіба що висоту п'єдесталу в 1945 році було збільшено. Що ж до самої назви, то тут існує кілька версій, але всі вони належать швидше до голлівудських легенд.

Далеко не завжди «Оскар» нагороджувалися фільми, які потім посіли місце серед шедеврів світового кіно. Далеко не всі класики світової режисури були відзначені «Оскар» саме за видатні досягнення в своїй професії. Так, наприклад,

один із найвидатніших майстрів світового кіно Альфред Гічкок, жодного разу не отримав цю нагороду за режисуру, як і Еліа Казан. «Оскар» за фільм «Ребекка» (1940) отримав його продюсер Селзнік, а не режисер Гічкок. Те ж саме стосувалося й картини «В порту» (1954): головну нагороду отримала компанія «Колумбія», де знімався фільм, а не режисер Еліа Казан.

Історія кіно знає багато знакових фільмів, які свого часу не отримали «Оскар», поступившись натомість картинам, про існування яких сьогодні пам'ятають хіба що історики кіно. Невдачі зазнали і Чарлі Чаплін із «Вогнями міста» (1931) та «Новітніми часами» (1936), і Орсон Веллс із «Громадянином Кейном» (1941) та «Величними Емберсонами» (1942), і Альфред Гічкок із «Запамороченням» (1958) та «Психо» (1960), і Денніс Хоппер із «Синім оксамитом», а також Стенлі Кубрик із «Сяйвом» (1980).

Хоча і Гічкока, і Казана, як і інших митців, було потім нагороджено «Оскаром» за визначний вклад в історію кіно, побутує цілком слушна думка, що цінним є не стільки отримання цієї статуетки, скільки номінація на нагороду (хоча, наприклад, ні «Новітні часи», ні «Вогні міста», ні «Запаморочення» не були навіть заявленими на номінацію «Кращий фільм»). Прихильники такого погляду доводять, що за окремі номінації голосують відповідно режисери, сценаристи, актори, оператори й так далі. Ці професіонали прагнуть визначити суто мистецькі чесноти роботи. Коли ж до голосування приступають всі члени Академії, цими людьми різних професій керують різні принципи. Так і можуть виплисти на поверхню професійні, але не шедевральні роботи, залишивши останні за кадром.

Номінації «Оскар» змінювалися, і продовжують змінюватися, від самого початку існування цієї нагороди. Так, до 1947 року це була суто внутрішня американська нагорода. Та в 1947 році спеціальним «Оскаром» за «Кращий іномовний фільм» було нагороджено фільм Вітторіо де Сіка «Шуша», а через рік відзначили його ж стрічку «Викрадачі велосипедів». У п'ятдесятих роках ХХ ст. два роки поспіль цю нагороду отримує інший видатний італієць Федеріко Фелліні за «Дорогу» (1956) та «Ночі Кабірії» (1957).

Поява іномовних фільмів дещо пожвавила конкурс. Почало з'являтися більше новаторських стрічок, які збагачували кіномову й торкалися гострих сюжетів та проблем. У конкурсі англійських фільмів дедалі потужнішим стає доробок не лише британських (загалом «Оскар»

отримали одинадцять британських стрічок), а й австрійських кінематографістів, чії картини мають оригінальне звучання. До речі, сьогодні дев'ять іншомовних стрічок було номіновано в основній категорії за найкращу картину — це «Велика Ілюзія» (Франція, 1938), «З» (Франція, 1969), «Емігранти» (Швеція, 1972), «Крики та шепоти» (Швеція, 1973), «Листоноша» (Італія, Іспанія, 1995), «Життя прекрасне» (Італія, 1998), «Тигр, що крадеться, Дракон, що ховається» (Китай, 2000), «Листи з Іводзіми» (Японія, 2006) та «Кохання» (Франція, 2012).

І окремо слід сказати про ще одну нагороду продюсерів, яку вони отримують за внесок у розвиток кінематографа. Нагорода «Пам'яті Ірвіна Тальберга» хоч і вручається не обов'язково на щорічній основі, дорівнює за своїм значенням

«Оскару». Цю нагороду отримували і Д. Занук, і Д. Селзнік, Д. Ворнер і С. Шпігель — одним словом, всі ті продюсери, які неодноразово піднімалися на сцену, аби отримати статуетку «Оскар» за найкращий фільм.

¹ Zukor A. The Public Is Never Wrong / Adolph Zukor [with Dale Kramer]. — New York : G. P. Putman's Sons, Van Rees Press, 1953. — 309 p.

² Дунаевский А., Генералов Д. Премия «Оскар». Претенденты и победители / А. Дунаевский, Д. Генералов, — Винница : КОНТИНЕНТ-ПРИМ, 1997. — С. 14.

³ Там само. — С. 17.

⁴ <http://www.latimes.com/entertainment/movies/academy/1a-et-unmasking-oscar-academy-project-20120219-story.html#page=1/>

ЕСТЕТИКА АБСУРДУ ЯК ЕЛЕМЕНТ КІНОСВІТУ КІРИ МУРАТОВОЇ

Видатний український режисер Кіра Муратова за більш ніж сорок років кар'єри створила власний кіносвіт. У статті розглянуто елементи абсурду як характерна особливість її творчої естетики.

Ключові слова: абсурд, філософія абсурду, Кіра Муратова.

Выдающийся украинский режиссер Кира Муратова за более чем сорок лет карьеры создала собственный киномир. В статье прослеживаются элементы абсурда как характерная особенность её творческой эстетики.

Ключевые слова: абсурд, философия абсурда, Кира Муратова.

The outstanding Ukrainian director Kira Muratova for more than forty years of career has created her own cinema world. The article investigates the elements of absurd as a characteristic of her creative aesthetics.

Keywords: absurd, absurdist philosophy, Kira Muratova.

Кіра Муратова, безперечно, вже давно закріпила за собою право називатися однією з найяскравіших постатей українського кінематографа.

Її стрічки утворюють особливий світ, власний часопростір, в якому діють специфічні закони Муратової. І важливим елементом цього кіносвіту є естетика абсурду, зокрема в розумінні філософії абсурду Альбера Камю та театру абсурду.

В есе «Міф про Сізіфа» Камю закладає основи своєї філософії, в центрі якої ставить фігуру абсурдної людини, відповідно в мистецькій площині — абсурдного героя.

Цей безперечно трагічний образ має в собі головну ідею філософії абсурду — прагнення віднайти сенс життя стикається з розумінням відсутності будь-якого сенсу.

Основні постулати філософії абсурду — тотальна самотність, відчай, неможливість комунікації — було взято за основу своєї творчості багатьма драматургами театру абсурду — Ежен Йонеско, Семюель Беккет, Жан Жене і Артюр Адамов.

Досліджуючи елементи естетики абсурду в творчості Кіри Муратової, важливо звертати увагу не лише на філософію Камю, а й на явище драматургії абсурду.

Як зазначає Мартін Есслін, хоч образна система творчості Камю і близька до драматургів театру абсурду, вони все ж різняться за формою.

Якщо філософи-екзистенціалісти «представляють своє відчуття ірраціональності людського становища у вигляді дуже виразно і логічно побудованих міркувань, то театр абсурду прагне висловити своє відчуття безглуздості становища людини і неадекватності раціонального підходу відкритою відмовою від раціональних засобів і дискурсивного мислення. У той час як Сартр чи Камю висловлюють новий зміст у старій конвенції, театр абсурду йде на крок далі в спробі досягти єдності між його основними положеннями і формою, в якій вони виражені»¹.

І в творчості Муратової так само простежується не лише вплив основних засад філософії абсурду на загальну ідею, а й їх втілення в формальному плані шляхом трансформації традиційних засобів кіномови.

Муратова вже з першого самостійного фільму, «Короткі зустрічі» (1967), задає основну тенденцію своєї творчості — вона створює власний кіносвіт, кінопростір, в якому діють її правила. В «Коротких зустрічах» некваплива течія життя героїні пронизана її внутрішніми монологами, її самотністю.

Самотність взагалі стає лейтмотивом перших стрічок Муратової. І тут можна говорити про екзистенціальну самотність її персонажів — відчуття безсенсовності всіх життєвих подій.

Валентина з «Коротких зустрічей» хоч і чесно виконує всі свої обов'язки та відповідально ста-

вється до роботи, але все ж таки видається, що вона страждає на втому від цієї діяльності, від нездатності змінити бодай щось у своєму житті.

Це відчуття статичності, незмінності, марності всіх прагнень простежується і в наступному фільмі дилогії — «Тривалі проводи» (1971). Бачимо той самий, що й в «Коротких зустрічах», ліричний, сумний настрій, і історію про звичайних, пересічних людей та їхні глибоко індивідуальні, внутрішні проблеми. На передній план висунені не соціальні, колективні переживання людини як частини суспільства, а насамперед особисті, душевні. Самотня жінка переживає втрату контролю над дитиною, яка була сенсом її життя. Ці переживання поєднуються з передчуттям старості, страхом самотності.

Статичність лишається ознакою ситуації, в якій перебувають герої. Переїзд до батька зостається лише мрією, утопією, яку неможливо здійснити. І хоч невідомо, чи змінилася б доля хлопця з переїздом, та для нього лишитися з матір'ю рішення хоч і комфортніше, але тупикове. Свобода лишається недосяжною.

Все це дає змогу стверджувати про потяг до позицій екзистенціальної філософії в перших фільмах Муратової і про присутність окремих елементів філософії абсурдизму Камю зокрема.

Як зазначає І. Зубавіна, маючи на увазі під «міською прозою» в тому числі творчість Муратової: «...фільми напрямку “міська проза”, спираючись на міцне теоретичне підґрунтя сучасних філософських течій, наочно продемонстрували тенденцію до поглиблення почуття самотності у сучасної людини. Орієнтація цих творів на екзистенціальні проблеми особистості сприяла створенню вітчизняної кіномоделі “міфу абсурдної людини”»².

Третій фільм Муратової — «Пізнаючи білий світ» (1979) — завершує ліричну лінію, започатковану в перших двох стрічках. Після нього почнеться період більш похмурих екзистенціальних драм. Фільм, що розповідає про зародження кохання між героїчним водієм і штукатурицею з промовистим іменем Любов, витриманий в легкому і тонкому настрої, трохи фантастичному, де штукатуриці постають перед глядачем майже німфами. Муратова демонструє талант перетворювати сіру буденність на високе мистецтво, вона уміє бачити і показувати красу в звичайних повсякденних речах.

О. Мусієнко відзначає це на прикладі «Коротких зустрічей»: «Із надзвичайною точною, не лише мистецькою, а, напевне, і жіночою інтуї-

цією Муратова відчула, що прекрасним, сповненим своїх драм може бути й те життя, яке протікає за вікнами звичайної п'ятиповерхової “хрущоби”. А занурене воно насамперед у щоденний побут, у світ буденних речей, серед яких минають наші дні. Ці речі Муратова вміє побачити і надати їм раптової поетичності і незвичайності, як ті три помаранчі на тарілці, одну з яких забере хатня робітниця, покидаючи з розбитим серцем дім своїх господарів»³.

Елементи абсурду тут проявляються головним чином у комедійному ключі — легка іронія, з якою режисер дивиться на світ, поєднання ніби несумісних образів створюють особливий, неревальний відтінок дії.

Все полотно фільму просякнуте почуттям кохання, ніжного, ліричного, ніби й недоречного серед хаотичного побуту. Таке традиційне дійство, як комсомольське весілля, на якому має виступити Люба з промовою, перетворюється на потаємну містерію з закоханими парами, що кружляють у сутінках.

Хоча тема, здавалося б, відповідає законам соцреалізму — нове будівництво, комсомольська самовідданість труду, жінка-трудівниця в центрі, та при цьому режисер вочевидь іронізує над ситуацією: молоді дівчата, які поїхали на будівництво ніби для того, аби виконати свій обов'язок перед суспільством, у телефонній розмові з рідними сором'язливо кажуть, що тут багато хлопців, на яких вони сподівались.

З особливою силою звучить мотив відчуження і втрати комунікації в стрічках «Серед сірого каміння»(1983) та «Зміна долі» (1987).

В екранізації повісті Володимира Короленко «У поганому товаристві» — стрічці «Серед сірого каміння» — панує похмурий, сповнений відчаю і суму настрій. Екзистенціальну кризу через втрату дружини переживає батько головного героя, що й віддаляє його від сина.

Ті ж мотиви характерні для «Зміни долі» — також, до речі, екранізації, цього разу оповідання Сомерсета Моєма «Записка», в центрі якої історія розпаду подружжя через зраду і злочин жінки.

У «Зміні долі» вже не вперше, але яскравіше, ніж у попередніх фільмах, виявляється тяжіння Муратової до високої міри умовності, театральності, в певному розумінні клоунади саме стосовно форми. Коли Марія сидить у в'язниці, охоронці ставляться до неї поважно і приводять їй інших ув'язнених, які влаштовують виступ, аби розважити її. Один їсть склянку, другий показує комічні вправи для м'язів обличчя, третій виконує картярські фокуси.

У «Зміні долі» також стає особливо помітним характерний для Муратової прийом повтору фраз, створення з тексту ритмічної субстанції, що поступово втрачає зміст.

Певним чином переламним моментом у творчості Муратової, який особливо цікавить нас у ракурсі цього дослідження, став «Астенічний синдром» (1989). Радянська імперія стоїть на межі краху, суспільство зазнає докорінних змін. Частково це можна вважати передумовою створення такого радикального, суворого і безжалючого фільму, хоча, звісно, інтерпретувати його лише як соціально-політичну критику було б занадто обмежено.

Як і в будь-яку переламну епоху, мистецтво прагне до змін, щоб відобразити новий світ, адже не завжди для цього підходять старі методи.

Цей перелам у творчості Муратової не можна розглядати як раптову зміну, певні ознаки цієї трансформації з'являлися вже в попередніх фільмах режисера, однак тут вони отримали розвиток і значно посилилися.

Якщо в попередніх фільмах естетика абсурду реалізовувалась переважно в площині змісту, загального настрою, лише частково торкаючись формальних виявів, то в подальшій творчості режисера вона панує над всім простором стрічки.

«Астенічний синдром» складається з двох частин — першої, чорно-білої, і другої, кольорової, яка править за обрамлення першої. Цей прийом розбивання фільму на окремі історії Муратова ще використовує неодноразово («Три історії», «Чеховські мотиви», «Два в одному»). Перша історія розповідає про страждання жінки, яка щойно поховала чоловіка. Від перших кадрів на кладовищі створюється потойбічна атмосфера, увага зміщується зі світу живих на світ мертвих. Численні зображення людей на надгробках, їхні мовчазні погляди перетікають у фотографії з мертвим чоловіком, котрі розбирає героїня. Занурившись у свою трагедію, жінка відмежовується від життя, від оточення. Ця тема проходить крізь усю першу частину стрічки: героїня звільняється з роботи, замикається у власному відчаї. Символічна сцена подорожі в трамваї — жінка сідає на кінцевій, розштовхуючи людей, що виходять, і їде в порожньому вагоні до початку маршруту, де знов відбувається зіткнення з агресивною людською масою.

Та потім виявляється, що ця перша історія — лише фільм, який подивився, точніше, проспав головний герой другої частини. Варто зупинитись на вирішенні моменту переходу від першої до другої історії. Закінчується на екрані фільм, в залі

спалахує світло, і ведучий кіновечора намагається затримати публіку, аби провести знайомство з головною акторкою і обговорити переглянуте. Але аудиторія швидко розбігається, буквально тікає, не зважаючи на заклики використати унікальну можливість знайомства з кінодіячами. При цьому ведучий згадує серед творців «справжнього кіно» імена Германа, Сокурова, Муратової. Проте його не слухають, у залі зав'язується бійка, і люди тупочуть до виходу. Муратова виразно оцінює ставлення пересічного глядача до «складного кінематографа», не спрямованого винятково на розваги, і до своїх фільмів зокрема. Один з глядачів, йдучи із залу, каже: «Нащо таке кіно про сумне? Мені і без того недобре. Я на службі втомився, я розважитись хочу, музику послухати. А тут...». І в цей момент знов чутно голос ведучого, який надзвичайно доречно, ніби продовжуючи фразу глядача, каже: «А тут кіно, яке примушує думати».

Отже, герой другої історії з'являється на екрані сплячим. Він шкільний учитель, і його хвороба дала назву фільму: в нього астенічний синдром — підвищена втомлюваність, виснажливість, нестабільність настрою, розлади сну. Чоловік раптово засинає в непередбачуваних місцях.

Тут зустрічаємо характерне для абсурду змішування комічного і трагічного. Людина, яка раптово впадає в сон у метро, на засіданні, під час бійки — такий сюжет міг би трапитись і в комедіях Чапліна. Але в Муратової, подібно до драматургів театру абсурду, нісенітниця, безглузді ситуації застосовані для передачі трагічності буття. Коли вчитель засинає в метро, потік людей буквально переступає через нього, лишаючи безпорадну людину лежати на підлозі. Знов, як і в першій частині, звучить мотив відчуження, роз'єднаності. Та якщо жінка в першій частині відмежовувалась сама, через трагедію втрати, яку можливо було пережити лише наодинці з собою, то у випадку вчителя немає такого свідомого відходу від реальності. Його ізоляція породжується втомою, слабкістю. І ця слабкість стосується не лише його — втомлений увесь світ, байдужість заволодіває всіма людьми, викликаючи відчуження. І знову ж звертаємося до паралелей з театром абсурду — світ Муратової страждає від неможливості комунікації. Криза мови, її знецінення виражаються в недоречних фразах, які ще й багаторазово повторюються, доки остаточно не втраять сенс. Взагалі цей прийом повторів і втрати сенсу слів стане характерним для творчості Муратової в «постастенічний» період.

Головний герой не є жертвою бездушного світу — він так само байдужий як і інші. В його

вуста вкладаються жорсткі слова про жах байдужості і про ненависть, але він не відокремлює себе від цих почуттів, а радше діагностує їх у собі, як і в решті людей. Його впадання в сон звучить як бажання сховатися, загорнутися в свою оболонку. Як і в першій частині, тут також виявляється потяг до смерті. Але вже не через втечу від душевного болю, а через всепереможну апатію, нечутливість і відразу до навколишнього світу.

Окремою сюжетною лінією режисер виводить розповідь до найбільшого моменту в стрічці — сцени в шкуродерні. Тут жорстокість від байдужості досягає свого апогею. Водночас це точка надії, адже зворушливе бажання жінок будь-якою ціною врятувати від смерті собак повертає віру в милосердя і співчуття.

Фінал другої частини перегукується з епізодом з першої. Як і у тій поїзді в порожньому трамваї, головний герой закінчує свою подорож у фільмі, заснувши у вагоні метро.

Це стає символом граничної самотності — порожній вагон, в котрому вимкнено світло, везе в темряву тунелю чоловіка, який розкинувся на підлозі, і його сон подібний до смерті.

Хоч як дивно, перший фільм Муратової після розпаду СРСР звертається до естетики провідного радянського стилю — соцреалізму. Але, звичайно ж, у пародійному сенсі.

В «Чутливому міліціонері» є всі ознаки трохи божевільного світу Муратової: постійні повтори фраз, не зовсім адекватна поведінка персонажів; попри загально радісний настрій, проглядає в просторі фільму якийсь злам, викривлення реальності.

Наступна стрічка — «Захоплення» 1994 року — легка і світла, але тут Муратова робить крок вбік від підкорення вимогам сюжету. Це скоріше замальовка з життя кількох людей, і серед них навіть важко виділити головного героя. Це не історія, а поліфонія історій різних персонажів, які переплітаються, взаємодіють і обриваються. Сюжети розпадаються на окремі міні-історії, і часом сюжетні лінії губляться, фінали лишаяться відкритими. Дія поступово перетікає від місця до місця, від персонажа до персонажа.

Окремо потрібно згадати образ Ренати Литвинової, яка виконала роль медсестри. Вона існує ніби окремо від інших персонажів, сама по собі, паралельно. Присутня і в лікарні, і на підпромі, але її розповіді рідко слухають, а вона не особливо прислухається до оточення. Литвинова виголошує експресивні монологи власного авторства, розповідає страшну історію і при цьому не ви-

бивається з полотна фільму, а органічно його доповнює. Їй властива певна орієнтованість на теми, пов'язані зі смертю. Зокрема, в такому абсурдному ключі сприймається її згадка про свою подругу Риту Готьє.

У «Захопленнях» Муратова вже остаточно переходить від діалогу до монологу. Якщо в «Чутливому міліціонері» персонажі хоча б виголошували монологи, орієнтуючись на конкретного співбесідника, то в «Захопленнях» їм, в принципі, байдуже, хто їх слухає і чи слухає взагалі.

Втрата важливості слова, сенсу слів, перетворює ці монологи на красиві але беззмістовні абзаци тексту, що існують ніби поза основною дією фільму. Таким чином світ Муратової зсувається дедалі більше в бік естетики абсурду, з її беззмістовністю, порушенням логіки, розривом комунікації і замкнутими на собі персонажами.

Естетика абсурду, пов'язана зі смертю, яскраво проявляється в стрічці «Три історії» (1997).

Муратова зображує людей, доведених до крайнощів, у парадоксальних ситуаціях, наближених до максимуму так, що вони набувають абсурдного забарвлення, у розумінні філософії Камю.

Перекручення, вивертання шаблонних тем — патологічний суб'єкт, який виявляється поетом, вигнаним у потойбічний простір котельні, інтелігент-убивця в комуналці, стосунки матері і покинутої нею дочки та спілкування старого і дитини, — нібито мелодраматичні, але завершуються неодмінним жорстоким убивством. Смерть тут стає саме тією точкою викривлення звичної реальності, зміщенням в бік абсурду.

Стрічка торкається екзистенціальних питань протистояння життя і смерті, абсурдності буття. Муратова за своєю звичною манерою населяє кінопростір специфічними героями, які виявляють нетипові і неочікувані реакції на і без того незвичні події, їхній поведінці притаманні незв'язність, непослідовність, абсурдність.

Нарешті, згадаємо стрічку «Два в одному» (2007). Обидві історії у фільмі пов'язані театром, і театральність панує над ними. Все перевертається з ніг на голову, навіть смерть сприймається умовною — артист вішається на сцені, в костюмі та гримі. Смерть знижено, знято з п'єдесталу трагічності, зведено до абсурду. Ледь не комічною видається метушня навколо тіла — хтось згадує, що померлий винен йому гроші, хтось скаржиться, що той обрав невдале місце й час, аби покінчити з собою, хтось взагалі бідкається, що актор додумався повіситись у костюмі.

А тон цьому безладові задає перший же працівник, який, помітивши мерця, краде в нього перстень.

Але спектакль має відбутися, і починається підготовка, при цьому перемішуються незначна доля жалю до мертвого з незручністю, котру він створює.

Тут Муратова переходить до другої історії, яка вже розігрується на сцені. В центрі оповіді — старіючий «Казанова» у виконанні Богдана Ступки, який маніакально прагне знайти жінку свого життя.

Від театральності за сюжетом, притаманній першій частині стрічки, Муратова переходить до стилізованої театральності в другій. Хоч поступово ознаки сценічного дійства зникають, і новорічна історія сластолюбця відбувається вже не в умовних декораціях, та за самим духом історії, за підкоренням усього пафосній ідеї про пошук «жінки всього життя» «найкращим коханцем усіх часів» вгадується відрив від реального світу в бік театральності умовності.

Вміння Муратової подавати буденні речі в незвичному, часом піднесеному світлі створює в «Два в одному» атмосферу комічного абсурду. Так, на роль «жінки його життя», фатальної красуні обрано примітивну дівчину, яка так неромантично працює водієм трамвая.

Характерний для абсурдного переворот знову ж відбувається, коли поступово ролі змінюються, і деспот, що нібито заманив до себе двох дівчат, перетворюється на жертву, підкорену владі жінки. Особливо яскраво це виражається в сцені втечі

Аліси. Герой Ступки, який до цього уособлював господаря, який домінує в цьому трикутнику, тепер висміяний, у білому халаті, як нещасний П'єро, постійний персонаж комедії дель арте, який завжди отримує ляпаси, на вулиці в новорічну ніч, з кухонним ножом, переможений старістю, що не дає йому догнати жінку своєї мрії.

І завершується фільм фантазмагоричною, сповненою естетики абсурду сценою, коли Аліса їде в кабіні трамвая, везучи на кінцеву зупинку втомлених дідів-морозів, їсть вкрадену в старого червону ікру і розмовляє з ним по телефону, заливаючись веселим сміхом у відповідь на зізнання в коханні.

За більш ніж півстоліття роботи в кінематографі Кіра Муратова створила власний, неповторний кіносвіт. Творчий доробок Муратової неодноразово аналізувався українськими і зарубіжними кінознавцями, проте окремої уваги естетиці абсурду в ньому майже не надавалося. Дослідження її творчості саме з такого ракурсу доповнить і розширить наше розуміння унікального стилю Кіри Муратової.

¹ Esslin M. The theatre of the absurd / Martin Esslin. — Vintage Books, 2004. — P. 24.

² Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. — К. : ФЕНІКС, 2007. — С. 39.

³ Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусієнко. — Вінниця, Глобус-Прес, 2009. — С. 211.

СУЧАСНИЙ МЕДІАКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР. ПРОБЛЕМИ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ



УДК 791.32:791.633(477) "19"-051 Довженко О.

Володимир ГОРПЕНКО

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНИХ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ (О. ДОВЖЕНКО. ТЕОРЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ)

Стаття присвячена особливостям теоретичних поглядів О. Довженка, його термінології від загальноестетичних до конкретно-професійних положень, як-то стосунки з глядачем, паритетність у авторстві, поетика та поетичне, типологія видів творів у еволюційному процесі кіно, канонізації типів художнього мислення, драматургії та філософії кольору.

Ключові слова: *термінологія, поетика, поетичне, документально-художній метод, еволюція кіномистецтва, філософія кольору.*

Статья посвящена особенностям теоретических взглядов А. Довженко, его терминологии от общеэстетических до конкретно-профессиональных положений, таких как взаимоотношения со зрителем, паритетность авторства, поэтика и поэтическое, типология видов кинематографических произведений в процессе эволюции кино, канонизации типов художественного мышления, драматургии и философии цвета.

Ключевые слова: *типология, поэтика, поэтическое, документально-художественный метод, эволюция киноискусства, философия цвета.*

The article is devoted to the peculiarities of theoretical views Studio, its terminology from general to specific aesthetic and professional regulations, such as the relationship with the audience, parity in authorship, poetics and poetry, typology species in the evolutionary process works in film, canonization types of creative thinking, and drama philosophy colour.

Keywords: *terminology, Poetics, poetry, documentary art method, the evolution of cinema, philosophy colour.*

Сто двадцять років визнаного буття особливого типу видовища, названого кінематографом (cinema) — шлях народження і самоусвідомлення, спроб і пошуків, відкриттів і заперечень, старінь і відмирань, злетів і падінь — всього притаманного будь-якому живому організмові.

За цей час зроблено надзвичайно багато для теоретичного осмислення форм і методів бажаного впливу на глядача. Назвемо лише декілька імен першого періоду цього процесу (німе кіно): Б. Матушевський, де Амичис, Дж. Папіні, К. Ланге, Р. Канудо, А. Бергсон, В. Тіллі, Ж. Дельоз, Г. Уефкер, Е. Альтенло, В. Панофски, П. Вегенер, В. Ліндсей, Г. Белончі, Х. Мюнстерберг, Д. Гриффіт,

А. Антуан, Л. Деллюк, Л. Муссінак, Ж. Епштейн, А. Ганс, Л. Бунюель, Л. Кулешов, Вс. Пудовкін, С. Ейзенштейн, Е. Шуб, Дз. Вертов тощо.

Карколомне розмаїття екранних способів відображення реального світу в усій повноті його об'єктивних і суб'єктивних складових, розмаїтті типів і форм умовності, переплетінні видових, родових, жанрових, стилістичних тощо ознак обумовлює особливу актуальність проблеми **термінології** як сукупності чітко означених спеціальних вищень, покликаних забезпечити взаєморозуміння між суб'єктами видовищної сфери діяльності.

Свого часу історично детерміновано в цей процес буквально вривається особлива художня

постать — Олександр Петрович Довженко, який кардинально розламає межі екранних можливостей і тим самим народжує потребу значно розширити термінологічний словник цього мистецтва...

Зібрання творів О. П. Довженка містить лише 232 сторінки його роздумів щодо мистецтва кіно. Кількісно небагато, особливо якщо порівняти їх з доробком таких сподвижників, а потім і друзів, таких як Л. Кулешов, Вс. Пудовкін, С. Ейзенштейн тощо. Мало того — сам О. Довженко не вважав себе теоретиком і навіть кепкував: «Коли я слухаю доповідь Ейзенштейна, я з острахом думаю: він так багато знає, у нього така світла голова, що він, мабуть, більше не створить жодного фільму. Коли б я стільки знав, я б помер»¹. Втім, аналіз лише опублікованого доробку, науково-лексичний словник О. Довженка свідчить про надзвичайну широту його теоретичних інтересів і глибину наукових знань до цього часу спеціально, а тим більше в потоці становлення світової кінотермінології не досліджених.

Перший офіційний історико-теоретичний виступ О. Довженка датується 1927 роком. У брошурі-лібрето «Звенигора», опублікованій у зв'язку з виходом фільму на екран, він звертається до глядача і полемічно вступає у сферу визначення його стосунків з автором.

«Глядач, якщо ти що-небудь не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини незрозуміння в самому собі. Може бути, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — змусити тебе мислити, коли ти дивишся мою фільму»².

«Змусити»... Імперативна форма постановки питання свідчить про тенденцію нав'язування «співбесіднику» своєї точки зору. Втім, жодним чином за цією вимогою О. Довженка не стоїть зверхність щодо глядача. Все своє життя він стверджував віру в талант народу, в його душевну багатість і повноцінність сприйняття.

Три тези становлять основу його бачення **стосунків** з глядачем: вимога поважати у глядачеві його розум; небезпека залишити глядача пасивним у сприйманні фільму і не орієнтуватися на уявних простаків, тугодумів і малят; ствердження права глибоко схвилюваних глядачів самим робити для себе незалежні висновки.

Разом з покладанням на глядача певних зобов'язань О. Довженко турбувався про забезпечення його комфортними умовами *сприйняття* кінотворів. Стосовно власної практики він, зокрема, говорить, з одного боку, про загальносюжетні принципи — наприклад, про певне полегшення

сприйняття «Арсеналу», що обумовлюється відтворенням історично невеликого проміжку часу, і певну ускладненість сприйняття «Звенигори», де наявне величезне охоплення часу; з іншого боку, звертає увагу на необхідність врахування конкретно-фізіологічних умов сприйняття.

Щодо останнього — О. Довженко веде мову про те, що глядач *засвоює* на екрані *загальний план* за двадцять секунд і далі вимагає зміни кадру; про те, що *широкий екран* робитиме глядача більш активним, тому що дасть змогу йому самому обирати той чи інший об'єкт для розгляду, а тим самим сприятиме якісно новому сприйняттю світу тощо.

Загалом О. Довженко виявляє і формулює одну специфічну і надзвичайно принципову річ — своєрідну паритетність у сфері авторства, яка наявна під час сприйняття фільму.

Так, у начебто очевидному читанні написів він виявляє принципове: «Ці написи глядачі здебільшого читали голосно <...> кожен на свій лад, кожен із своїми інтонаціями. Це було особливе сприйняття фільму. Кожен, по-своєму розшифровуючи своєрідні *ієрогліфи*, якими оперувало тоді німе кіно, сприймав фільм відповідно до свого способу мислення і порухів душі. І там, де не вистачало зображальних засобів у режисера і сценариста і на екрані виникав напис, творчий стан глядача виявлявся особливо активно, і кожен глядач <...> ніби здійснював *режисуру фільму*»³.

Так була сформульована одна з принципових особливостей суб'єктивізації тексту, яка сутнісно визначає специфіку конкретно кіномистецтва.

Зрозуміло, що це була лише одна зі «смальтинок» цілісності поняття «*специфіка кіномистецтва*», незаперечну наявність якої на той час панорамно констатував О. Довженко, говорячи про свій шлях розвитку, свою драматургію, свої виражальні засоби.

До загальноприйнятих принципів визначення відмінностей кіно й інших мистецтв О. Довженко додає особливий підхід. Він зауважує величезну різницю між кінематографією та іншими видами мистецтва в двох моментах:

- по-перше — усі види мистецтва своїм корінням сягають у глиб віків;

- по-друге — життя фільму відмінне від життя творів інших видів мистецтва. Фільм — твір мистецтва фіксованого, проте його фіксованість має якоюсь мірою ілюзорний характер. У фільмі скорочена координата часу, тобто буття його в часі обмежене. Наголосимо, однак, що зате збільшена координата ширини, і таким чином коефіцієнт корисної дії фільму і роману кінець кінцем урівноважується.

Його висновок — найгеніальніший фільм, зроблений десять-двадцять років тому, вже не впливає на нашу свідомість так, як впливають інші твори. А тому стверджує: «Треба дбати про кордони своєї специфіки, оберігаючи її від театральщини та фотографічного натуралізму»⁴.

У 1927 році, протиставляючи «Звенигору» фільмам з трьома-чотирма акторами, фільмам, де всі події розвиваються в одній кімнаті і майже в один день і які становили на той час чи не «останній крик моди», О. Довженко констатацією руху «від...» і «до...» фактично визначає свій підхід до *генезису основоположних характеристик* мистецтва кіно, вбачаючи серед них, зокрема, такі категорії як *єдність часу* та *світлотінь*.

Формулюючи, наприклад, основний принцип творення «Арсеналу» як принцип «*атракціонів*», ув'язаних в одну цільову установку, Довженко зазначає, що у «Звенигорі» ці принципи ледве доходили до деяких прошарків глядачів через величезне охоплення часу, і сподівався, що в «Арсеналі», де дія мала відбуватися протягом одного півріччя, вони доходитимуть до глядача легше.

Одним з наріжних положень стосунків з глядачем була впевненість у величезній *відповідальності* кіномитців перед ним, бо, на переконання О. Довженка, глядачі на той час — це майже половина людства.

«Половина людства» — не більше, не менше... Фантастична гіпербола... а може — ні?..

Виходячи з загального контексту роздумів О. Довженка, за цією формулою стоїть не кількісний склад аудиторії, а *масштаб впливу*. Саме на цьому базується його заклик підвищувати продуктивність праці бодай на можливих, з його точки зору 1935 року сто — сто п'ятдесят відсотків.

У виступі «За велике кіномистецтво» (1935) він констатує зменшення коефіцієнту корисної дії фільмів і програмно заявляє: «Я не визнаю фільму, що залишає глядача спокійним»⁵.

Зрозуміло, що, на думку О. Довженка, відповідальність перед глядачем щонайперше несе режисер як *автор* фільму. Загалом, його точка зору щодо авторства у кінофільмі абсолютно однозначна і незмінна — автором фільму є, без сумніву, режисер і тільки режисер. Навіть оператор для нього є фігурою суто технічною.

Запоруку творення справжньої *мистецької цінності* О. Довженко вбачає, передусім, у реалізації світогляду митця кінематографічними засобами, адже природа кінематографіста вимагає вже якогось іншого бачення.

Разом з тим О. Довженко не фетишизує поняття специфіки. Спираючись на власний досвід, митець зокрема заявляє, що для нього *проблема форми* не була, не є і не буде головною. Справжній фільм, з його точки зору, виникає тоді, коли фільм перестає бути плодом професії певної людини, а робиться плодом певного *світогляду*.

Під час поїздки 1930 року до країн Західної Європи О. Довженко конкретизує обов'язкову умову здійснення права режисера бути головним організатором і автором фільму — наявність *детальної класифікації матеріалу*, що визначатиме суть і факт готового фільму. Цим матеріалом, за О. Довженком, передусім виступає *сценарій*.

Творення фільму є перманентним процесом організації матеріалу фільму, до того ж різні його види (сюжет, людина, предмет) в загальному охопленні О. Довженко ставить на один рівень. «*Все важливо!*» — наголошує він і формулює теоретично надзвичайно принципове для лірично-видового типу власного мислення: створення фільму є процесом конструювання дії.

Червоною ниткою у теоретичних поглядах О. Довженка стосовно драматургічної організації його кінокартин та й взагалі ігрового фільму проходить поняття *дії*.

Кінематографічний твір «повинен мати, по-перше, дієвість, по-друге — дієвість і, по-третє, — дієвість...»⁶.

Наголосимо, що в цьому контексті термін «*дієвість*» не є синонімом «впливовості». Тут йдеться про дієвість як реалізацію сюжетотворчого руху за допомогою дії. Зокрема, в одній з лекцій з кінодраматургії О. Довженко говорить, що в архітектоніці «Щорса» він трактував сюжет як маршрут, дію фільму — як перманентний наступ. Все мало бути в дії.

Концептуально О. Довженко вважає, що *кінематографія* — мистецтво реалістичне, надзвичайної емоційної сили і покликане формувати свідомість людини. Саме ця триєдиність лежить в основі творчого методу філософа, митця і громадянина О. Довженка.

Виходячи з прийнятої ним панівної на той час у радянській естетиці теорії «двох культур» — соціалістичної і буржуазної, — О. Довженко культуру панівних класів розглядав як зашкарублу, беззмистовну, позбавлену національного характеру. Основу методології такої кінематографії він вбачає в «рабському» копіюванні голлівудських взірців. Основу ж творчого методу реалістичних, зокрема, італійських неореалістичних фільмів, на його думку, становить правда

і відповідальність митців за історичну долю свого народу.

Показ істинного в головному і в деталях, довіра до реального світу в його життєвих формах, відмова від фальшивої театралізації, широке використання непрофесіоналів, занурення дії у багатопланове середовище — такими загальноестетичними і конкретно-видовими методологічними ознаками визначає О. Довженко творчі принципи повоєнного кіно Італії.

Власні *методологічні принципи* формувалися у О. Довженка разом з опануванням виражальних можливостей нового мистецтва. Про цю динаміку він говорить, зокрема, у статті «Аероград» (1935), де констатує зміну принципу змалювання «по пам'яті» на принцип писання «з живих людей». Разом з тим він продовжує стверджувати, що саме поетичність вирізняє його картини.

Відібрати з величезної кількості вражень найголовніші й, узагальнивши їх, втілити у формі художнього твору — *методологічна основа* поетики О. Довженка.

Одна з найяскравіших мистецьких індивідуальностей ХХ століття О. Довженко створив неповторну власну поетику, хоча теоретично не досліджував це питання спеціально.

Поняття «*поетика*» він пов'язував з проблемою ємності фільму, його сюжетною композицією, з глибиною і багатогранністю змісту і, звісно, з сучасними зображальними засобами.

Принциповим моментом визначення сутності поетики як сукупності способів і виражальних засобів творення для О. Довженка було уміння захопити глядача, посилити його людську зіркість на все прекрасне і людяне.

Разом з тим режисер розмежовував поняття «*поетика*» та «*поетичність*».

«В кіно я, головним чином, поет. Поетичність і є тим, що вирізняє мої картини», — з таким твердженням погоджується О. Довженко в 1935 році. А в 1956-му, немовби пібиваючи підсумок прожитому у мистецтві (митець пішов з життя 25.11.1956 р.), він повторює: «Я належу скоріше до поетичного цеху працівників мистецтва, ніж до прозаїчного»⁷.

Говорячи про поетичне та прозаїчне, О. Довженко не має на увазі *видовий* поділ творів. Зокрема, розкриваючи поставлене ним самим перед собою завдання щодо екранізації гоголівської повісті «Тарас Бульба», він визначає її як *опоетизований* уривок з героїчної історії українського народу.

Сенс *поетичності* О. Довженко вбачає в тому, щоб, наприклад, слова Тараса, звернені до

запорожців перед боєм під Дубно, через століття проникали у свідомість, щоб вони закликали нас, як голос безсмертного народу з його всеперемагаючим духом.

Всеосяжний масштаб думки у поєднанні з романтичною інтонацією та багатим національним колоритом — ось *три його «кити» поетичності*.

Загалом співвідношення в кінотворі реальної життєвості й авторського бачення (форм об'єктивного і суб'єктивного в тексті твору) неодноразово опинялося в колі уваги О. Довженка, причому як у загальноестетичному, методологічному, так і в конкретно-професійному планах.

Своє *загальноестетичне кредо* О. Довженко виражає формулами: головним матеріалом кінематографії є реальна дійсність, документальність; кіно оперує способом фотографування, а фотографія — це документ; кіномистецтво належить передусім днєві нинішньому, спрямованому в майбутнє, і меншою мірою — минулому, тобто фотографуванню штучно створеного, того, що не існує.

Визначаючи найзагальніші контури цього методологічного принципу, О. Довженко акцентує, що квінтесенцію руху від емпіричного спостереження до тексту твору становить завдання відібрати з величезної кількості вражень найголовніші й, узагальнивши їх, втілити у формі художнього твору.

У *конкретно-професійному* плані О. Довженко виходить знову ж таки з необхідністю забезпечити відчуття зв'язку зображеного на екрані з реальною дійсністю. Теоретично він формулює це як потребу створення «*глибини екрана*», маючи на увазі під цим терміном «безперервне відчуття подій, відчуття широкого життя, що відбувається довкола показуваних подій»⁸.

Характер реалістичності зв'язку зображеного з зображуваним, на думку О. Довженка, може сягати меж *документалізму*. Такої трансформації він, зокрема, прагне досягти у процесі роботи над «Мічуріним», поставивши мету надати йому вигляд документального фільму.

Способи досягнення достовірності зображуваного режисер конкретизує, розглядаючи, зокрема, методи роботи з непрофесійним актором.

Широке використання *типажного принципу* стало, з його точки зору, особливо актуальним у 20-ті роки з багатьох причин.

Першу з них він вбачає у тенденції уникнення гримування. Другу — у необхідності використання в фільмі людей, які під впливом професії мають на собі печать специфічних особливостей

поведінки, рухів і звичок. Нарешті, третя і чи не найважливіша причина — це робота над великими соціальними темами, де, з точки зору О. Довженка, принцип типажу застосовується в досить широких масштабах.

Уникання гримування — як одна з тенденцій організації у фільмі «людського матеріалу», а також використання людей, які мають на собі печать специфічних особливостей поведінки, рухів і звичок, що їх не зміг би передати навіть найкращий професійний актор, для О. Довженка — професійні, але концептуально надзвичайно значущі прийоми створення *достовірності* зображеного.

Поряд з визначеннями загальнопонятійного порядку О. Довженко формулює також характерні *особливості роботи з неактором*, серед яких називає відмову від репетицій, непередбачуваність ритму, розподіл часу, точність рухів, «бажаної міміки».

Факторами, що забезпечують органіку «представлення» самого себе на екрані, О. Довженко вважає створення на зйомці відповідної обстановки й атмосфери, знання неактором того, що він робить, для чого і за якою концепцією має виконувати дію. Для відтворення складніших психологічних складів потрібні особливі заходи, тобто винахідливе використання несподіваних афективних моментів, сукупність яких О. Довженко називає збірним поняттям «провокаційний метод».

Вперше в теорії кіно митець формулює тоді зовні начебто риторичний, а по суті надзвичайно тонкий постулат *психології роботи з виконавцем*: з актором треба працювати! Неактора треба любити!

Новаторські підходи характерні і для осмислення О. Довженком методологічних засад роботи у *документалістиці*.

Виходячи з принципу — документаліст є своєрідним повпредом народу перед людством, О. Довженко у 1946 році визначає принципове — мовляв, за час війни радянська документальна кінематографія зробила так багато, що відбулося ніби друге її народження в більш високій якості. Фільми «Сталінград», «Битва за нашу Радянську Україну» поклали, на думку О. Довженка, початок новому етапові роботи в кіно.

Принагідно зазначимо, що на таку особливу оцінку власного фільму (разом зі змонтованим Л. Варламовим з відзнятих фронтовими операторами кадрів фільмом «Сталінград»), до речі, не включаючи сюди свою стрічку «Перемога на Правобережній Україні» (1945) О. Довженко зважується на Всесоюзній нараді з питань документаль-

ної кінематографії у 1946 році, тобто після нищівної критики Й. Сталіним на пленумі ЦК ВКП(б) 31 січня 1944 року кіноповіді «Україна в огні»!.. Настільки принципово важливими він вважає роль цих стрічок в історичній документалістиці, обумовлену новаторським методом їх створення.

У воєнній Москві він малював завдання операторам, робив розкадровку документальних епізодів, що їх вони мали зняти на фронті. Ці кадри відповідно до розкадровки часто вдавалося зняти, але вони ніколи були інсценізаціями, а з'являлися перед об'єктивом камери, бо виступали *передбаченням* того, що буде в житті, і в такому сенсі лежали в основі появи майбутнього фільму.

Так народжувався новий — *документально-художній метод* творення у документалістиці, хоча саме визначення О. Довженко вважав занадто «пишним» і схильний був його не вживати.

Втім тут же він сам поглиблює поняття специфіки цієї методології і метафорично визначає її як «біг пари коней», що весь час один одного обганяють — монтажу та дикторського тексту.

Пошуки своєрідного *симбіозу документальної публіцистичності з поетичною тональністю* О. Довженко продовжив і в художньому кіно.

Так, у виступі на художній раді «Мосфільму» (4.02.1950 р.) під час обговорення сценарію «Прощай, Америко!» О. Довженко оприлюднює намір зробити фільм гранично публіцистичним, який би відповідав на головні питання міжнародних відносин, й одночасно подати його в поетичному плані.

Категоричність заперечень концепції майбутнього фільму багатьма колегами, що О. Довженка дуже засмутило, свідчить не лише про неуважне прочитання сценарію членами худради, а й про особливий, новаторський, не сприйнятий тоді спосіб реалізації мети майбутньої картини — «дати в емоційній формі відповіді на важливі питання сучасності»⁹.

Поєднання елементів документалізму з поетичністю на певному етапі розвитку індивідуальної манери О. Довженка фактично межували з пошуками нових жанрових форм.

Часто вживане поняття «жанр» як категорія естетики фільму в середині ХХ століття була, та й до цього часу залишається, практично недослідженою.

Проблеми жанру О. Довженко торкнувся ще 1935 року, обстоюючи начебто індивідуальне — право на власний почерк у кіно. Ця боротьба обумовила визначення ним жанру фільму «Аероград» як поетичного і була полемічно оприлюд-

нена у статті «Чому я створив “Аероград”», що вийшла друком у день прем'єри (6.XI).

Глибоко дослідженнями жанру як теоретичною проблемою кінематографа в цілому О. Довженко не займався. Він пішов іншим шляхом — ствердженням у правах як повноцінного літературного жанру — *сценарію* (термінологічно саме так, невідповідно до нині прийнятих з точки зору лінгвістики норм, визначає сценарій О. Довженко).

Вимоги до рівня сценарної роботи виражені ним формулою — створення сценарію вимагає такого ж натхнення, праці та майстерності, як створення роману, поеми, п'єси.

Розкриваючи *специфіку кіносценарію*, одним з теоретичних фундаторів якої він був, О. Довженко наголошує на необхідності віднаходити особливу форму його написання — сценарії повинні бути «зримими».

Конкретизуючи поняття «зримості», Довженко поширює його сенс не лише на зображальну природу предметного світу, матеріальність способів вираження дії, фабули, сюжету в цілому, а й на такий специфічний бік буття сценарію як форма його запису, зокрема, як *виклад подій у теперішньому часі*.

Сам чудовий літератор, режисер активно обстоює специфічно кінематографічні способи творення, зауважуючи, що деякі фільми занадто літературні. На його погляд літературна інерція обумовлює втрату багатьох барв у фільмах, позбавлених тиші, мови речей, зорових метафор, метонімії та інших *засобів несловесного вираження*. У зв'язку з цим до вимоги дійової насиченості сценарію він додає потребу у *видовищності*, причому видовище, на його думку, має бути цікавим, захоплюючим.

Термін «*видовищність*» О. Довженко трактує ще у звично-словниковому сенсі, але тісно пов'язує з рухом, динамікою, природно вважаючи, що в кінематографії рух повинен завжди превалювати над статикою. І тут позиція митця абсолютно категорична: основа кінематографічної природи — динаміка.

Разом з тим О. Довженко рішуче відмежовується від театральної природи видовища, наголошуючи, що сценарій не слід наближати до п'єси, обмеженої специфікою сцени.

Обґрунтуванням цього виступає наявність у кіновидовищі таких складових: можливості пересування дії в просторі, в часі теперішньому, минулому, давноминулому, в майбутньому і в масштабах, недоступних будь-якому іншому з мис-

тецтв. І, найголовніше, — сценарій вимагає, щоб усе в ньому жило і розвивалось не лише у внутрішньому сюжетному, а й у просторовому русі, у повсякчасній зоровій змінності.

Це сьогодні наведені визначення можуть видатися абетковими істинами. Але ж навіть у 1952 році, коли світовий кінематограф абсолютно ствердився у сонмі мистецтв, це ще потрібно було доводити, стверджувати в ім'я практичного досягнення художніх цілей.

Формулюючи загальні параметри сценарного письма, О. Довженко продовжує розробку мовних у всіх аспектах цього терміна складових сценарної майстерності.

У 1943 році (!) у виступі на нараді з питань кінодраматургії він звертається до *лексично-мовної* складової сценарію та фільму, заперечуючи принцип буденного побутовізму в ім'я відтворення духовної краси людини, в яку філософськи достеменно вірив.

Його кредо щодо культури мови, найбільш чітко виражене у прочитаній 13 грудня 1949 року лекції: лексикон героя має бути індивідуалізований, але в жодному разі не натуралістичний. Про необхідність персоніфікації мови слід пам'ятати завжди.

Разом з тим, О. Довженко зазначає принципове: незрівнянна сила впливу кіно на формування естетичного смаку багатомільйонного глядача зобов'язує невтомно і пильно берегти чистоту мови... Треба очищати її від архаїзмів, провінціалізмів, і того хвацького словесного «новаторства», яке під маркою побутових словечок засмічує нашу мову.

Разом з формулюванням загальних положень теорії сценарної справи митець пропонує цілу низку тез, так би мовити, майстер-класового порядку, як низку конкретних порад зі сценарної майстерності.

- Проза *діалогу* не повинна гримотіти на вибогах з вантажем подробиць, доказів, роз'яснень. Вона має ширяти вільно, як добрі вірші.

- Довжина діалогів стала майже мірою довжини сценарію, і це погано.

- Діалог повинен вкладатися приблизно у вісім тисяч слів, що становить зазвичай половину театральної п'єси.

- Зовсім не обов'язково провадити творчий бій на екрані за допомогою лише одного роду військ — діалогу. Поруч з ним можуть успішно йти в наступ внутрішні діалоги, монологи і навіть дикторські тексти, що їх чомусь викинули із мистецького арсеналу, передавши їх документальній та науково-популярній кінематографії.

• Виникнувши з внутрішнього діалогу і монологу, звичайний діалог набуває незвичайної гостроти, ніби обновили себе в інших словесних формах.

Занепад культури написання сценарію, особливо в частині зображення людських характерів, за визначенням О. Довженка, проявляється в тому, що образи і характери деколи підмінюються посадами, драматургія субординацією або епізодами всіляких незгод; дуже часто всі думки виявляються лише в словах дійових осіб, а тим часом акторам грати нічого, немає жодного підтексту, внутрішнього плину думок, внутрішнього розвитку почуттів, видимого лише у виразі очей, у жестах, міміці.

Поряд з формуванням засад сценарної майстерності О. Довженко закладає один з наріжних каменів *історії кінодраматургії*, відзначаючи дві особливості становлення цього, за тодішньою термінологією, «жанру»:

по-перше, відлякування багатьох письменників від сценарної творчості;

по-друге, небажання взагалі визнавати сценарій за жанр через відсутність достатньої кількості загальноприйнятих літературних ознак.

Історіографічно О. Довженко розглядає й подальші трансформації у сценарній справі, а саме — різкі зміни вимог до форми сценарію з початком звукової ери; посідання діалогом домінантного місця, внаслідок чого якість фільму почала обумовлюватися літературними якостями його діалогу: виразністю, образністю, багатством лексики і високою культурою слова

Форма викладу літературного сценарію може бути вільною, — стверджує режисер, але його автор має бути схвильований не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію й ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів.

До речі, саме О. Довженко звертає особливу увагу й на такий вид звуку як *тиша*. Він навіть робить першу спробу ще не класифікувати, а окреслити *види тиші*: тиша роботи, тиша простору: тиша патетична або лірична тиша спокою; тиша споглядання і сповнена високої поезії тиша мислення, тиша творчості або тиша результату, розв'язки, тиша глибоких внутрішніх переживань, що дає змогу використати паузу як яскравий засіб художнього вираження.

Саме звідси народилося його палке звернення до сценаристів не пригнічувати режисерів надміром слів.

Особливу увагу О. Довженко приділяє фактору *цілісності* в кіно, закладаючи підвалини цієї

складової структури майбутнього твору вже на етапі сценарної роботи.

До речі, О. Довженко зовсім не заперечує колективної роботи над сценарієм і пропонує особливий термін для визначення її кінематографічної природи — «багаторазова обкатка».

Втім варто наголосити, що Довженко визнає доцільність такої роботи радше тільки в професійно-виконавському аспекті. Що ж до концептуально-авторського бачення майбутньої кіноречі, то тут він завжди займав егоцентричну позицію.

О. Довженко був практично першим кінематографістом, який практично, не споглядально, а безпосередньо сенсуально, знав «двоїстість» природи кіновидовищної сутності майбутньої екранної форми, обидва її типи — вербальну та іконографічну.

Вважаючи себе не типовим режисером-професіоналом, а одним з небагатьох «двоголових виродків», які все життя займаються письменницькою діяльністю і режисурою, О. Довженко мав незаперечне право урівнювати в «правах» та «обов'язках» обидва типи, а особливо простежувати народження цілісної форми твору у практичному рухові від задуму до втілення.

Питання про якість у режисера-письменника невідривне від питань форми. Тут, за його визначенням, і прийоми, і роль фотографії, і ролі монтажу та відповідного розпланування, і роль усього технологічного процесу.

Серед усього комплексу виражальних засобів кіно особливе місце О. Довженко приділив *кольору*, вважаючи, що переваги кольорового кіно перед чорно-білим очевидні. Він був переконаний, що саме з появою кольору, а з ним і можливості використання багатючих граней живописної культури, кінематографію можна буде вважати синтетичним мистецтвом повною мірою. Кардинальну зміну, якою обумовлювався перехід до найвідраднішого, з точки зору О. Довженка, періоду розвитку кіно, він вбачав у пов'язаній з появою кольору можливості приносити людству стільки радості, скільки дають усі мистецтва, взяті разом.

Його загальноестетична формула щодо цього засвідчує: колір потрібен для радості. Колір — це красиво, святково.

Він активно сперечався з повчальними застереженнями від натуралізму при використанні кольору, лубочності, надмірності та пропозицій «економити колір», а також пророкував появу у кіно різних течій і напрямів, як у живописові. Водночас О. Довженко наголошував, що організація кольору в русі — це те нове, що принесла у світ

кольорова кінематографія, отже, архітектоніка кольору, проблема колориту — головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму.

Принципово новим, що вніс О. Довженко у розширення меж кіновиражальності, є осмислене відтворення *драматургії кольору*. Безпосередньо він сформулював принципову теоретичну позицію — місце кольору в кінематографії ближче до музики, аніж до живопису.

Тісно пов'язаним з природою кольорового формотворення у О. Довженка було й питання *пейзажу*. Щодо цього він рішуче визначається — пейзаж мусить мати драматургічну цінність, він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним.

Однією з характерних рис теоретичного мислення митця є практично неподільне поєднання конкретного з загальним. У 1935 році О. Довженко пропонує свою формулу *еволюції* кіномистецтва.

Його точка зору має гранично індивідуальний характер, але не з боку оціночної суб'єктивності, а виступає у вигляді енергетичної зарядженості теоретичної думки на досягнення у кінотворчості вищих цілей.

Виявляючи своє особисте ставлення до багатьох конкретних фільмів та художніх тенденцій в цілому, О. Довженко підмічав у кінопроцесі сутнісне, що й виводив на перший план як теоретично-практичні проблеми.

Певним чином парадоксально, але перша теза, на якій базується його бачення основних тенденцій, стосується зовсім не природи кіно чи якісного рівня творів. На підступах до загальної концепції руху кіномистецтва він визначає об'єктивну передзакономірність — потребу починати з поступового оволодіння певним рівнем майстерності, адже «серед нас немає жодного, хто б, прийшовши звідкись, одразу “ушкварив” фільм, що схвилював би весь світ»¹⁰. Отже, щоб бути справжнім митцем, треба володіти знанням.

Розглядаючи становлення кінематографії, він визначає масштаби завдань — освоїти всі досягнення попередніх епох для кіно як мистецтва синтетичного і за короткий період оволодіти дуже складною технікою і специфікою кінематографічного мистецтва. При цьому режисер наголошує, що достатньої теоретичної розробки, задовільних праць з історії, з теорії кіно ніде нема, а потреба в них величезна. О. Довженко пов'язує це з надзвичайно точно підміченою ним рисою.

Він називає кінематограф мистецтвом *короткочасного удару*, маючи на увазі історично швидке «старіння» фільму.

Осмислюючи сорокарічний досвід кіно, О. Довженко типологізує його як буття *двох видів кінематографічних творів*:

перший вид — це коли береться невеличкий епізод і поступово, як клубок ниток, розгортається в шість-сім частин і проглядається глядачем, як потік води;

другий вид, особливо властивий, на думку О. Довженка, радянській кінематографії, — коли береться велика кількість матеріалу соціального розвороту, достатня для якихось двадцяти фільмів, і коли ця величезна кількість матеріалу збирається в якісь 1800 метрів.

Щодо другого типу він зазначає, що тут, цілком зрозуміло, «виникає принцип *синтетичного* показу речей, і тут труднощі сприйняття зовсім неминучі»¹¹.

О. Довженкові доводиться не лише констатувати, а й боротися за визнання істинно цінним, зокрема, того, що здійснене у другій половині 1920-х.

Так, 1930 року під час обговорення фільму «Земля» активом худради ВЦРПС у Москві він нагадує і стверджує, що «Броненосець “Потьомкін”» був провалений, погублений, затоптаний і викинутий. А потім, коли картина «загриміла» за кордоном, повернулася до нас і зробилася знаменом нашої кінематографії.

У 1935 році, окреслюючи конкретні параметри еволюції кіно, О. Довженко скаже про С. Ейзенштейна, що він зараз (нагадаймо: йдеться про складний час у долі цього великого майстра — крах цілої низки його задумів) посідає не те місце в кінематографії, котре міг би посісти. О. Довженко наполягає на необхідності розв'язати всі спірні вузли довкола його особи, весь «фрейдівський комплекс», бо, за його словами, новий фільм С. Ейзенштейна є абсолютно необхідним.

У 1949 році прозвучало найбільш узагальнююче на той час для О. Довженка визначення, що, починаючи з фільму «Броненосець “Потьомкін”», кіномистецтво заговорило хвилюючою мовою провідних ідей сучасності і принесло арсенал зображальних засобів уже такого рівня, якого було досягнуто у музиці, живописові з силою, що її не знало жодне сучасне мистецтво світу.

У 1954 році О. Довженко не дасть «флюгерові» часу змінити напрям «вітру» щодо еволюційної тенденції.

«Художня совість не дозволяє мені погодитися з твердженням співдоповідача С. Герасимова, що буцімто Ейзенштейн з його хибними теоріями був колись винуватцем багатьох наших помилок і що його невдачу в німому фільмі «Жовтень» зго-

дом виправив М. Ромм у своїх ленінських фільмах. <...> Ейзенштейн був великим бійцем нашої кіноавангарду»¹².

Особливим етапом кінотворення для О. Довженка слушно є становлення звукового кіно.

«Як жаль, що в кіно не можна говорити!» — процитує О. Довженко свій вигук-визначення потреби у звуці, зафіксований ще у 1929 році у сценарії його останнього «німого» фільму «Земля».

По завершенні роботи над цим фільмом, влітку 1930 року, О. Довженко категорично заявляє, що період німого фільму скінчився. Останній аркуш вже майже дописано. І, на відміну від багатьох зарубіжних колег того часу, заявляє, що можливості звукового фільму вказують на багатообіцяюче майбутнє.

У 1945-му він сконстатує кардинальне: звукове кіно по суті стало новим мистецтвом... «Слово породило нову кінематографію»¹³, — лаконічне визначення цього процесу О. Довженком.

Цю динаміку фільмотворення він виводить з реальної практики. Так, ще у 1935 році, розглядаючи складові цілісного еволюційного процесу, режисер виділив фільм «Чапаєв», вбачаючи в його появі особливий етап естетичного переформування кінематографа. Квінтесенцію цього процесу О. Довженко вбачав у тому, що у фільмі вдалося воскресити людину. Ім'я, оригінал і образ, на його переконання, тут злилися воедино.

Для О. Довженка, який завжди мислив «епохами» за масштабом своїх узагальнень, надзвичайно принциповим і красномовним є висунення на перший план естетики цього періоду домінування в змістовому полі кінематографа *людини-характера*.

Принципово особливий методологічний підхід до тенденцій зображування людини він демонструє, зіставляючи побутову життєподібність і духовну окриленість у зображальному мистецтві загалом.

З його точки зору, люди, зображені в багатьох картинах побутового жанру, постають радше як учасники масовок і епізодів великої кінокартини життя, ніж її основні герої. І це не тому, що персонажі картин — не історичні діячі, на яких лежить, так би мовити, тягар світового масштабу, а звичайні люди. Причина полягає в іншому: ці звичайні люди зображені поза великими соціальними пристрастями. Їм бракує мислення і глибокого внутрішнього самоспоглядання. Як актуально звучить сьогодні це твердження!..

Наступний етап визначення тенденцій у тогочасному ігровому фільмі історично особливо

пов'язаний з загальним станом тодішніх марксистсько-ленінських ідеологем та їх партійно-адміністративного «вживляння» в середовище діячів культури і мистецтв.

Серія ідеологічних окриків у галузі мистецтва — Постанов ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (14.8.1946), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26.08.1946), «Об опере “Великая дружба”» В. Мурадели» (10.2.1948) тощо — примушувала митців схилити голови перед каральним мечем і шукати певного компромісу.

У Постанові (4.9.1946) «О кинофильме “Большая жизнь”» поряд з 2-ю серією кінострічки Л. Лукова нищівній критиці було піддано фільми «Прості люди» Г. Козинцева й Л. Трауберга, «Адмірал Нахімов» Вс. Пудовкіна, 2-га серія «Івана Грозного» С. Ейзенштейна.

Суїтська суть цих постанов полягала в тому, що, скориставшись певними художніми прорахунками, а подекуди й відвертими слабкостями, які справді мали місце у них, митців вишикували для суспільно-адміністративного шмагання...

О. Довженко не змінює своїх художніх і теоретичних позицій.

Зокрема, стосовно фільму «Адмірал Нахімов» (на той час першого, пізніше значно переробленого варіанта фільму В. Пудовкіна) він веде мову про професійні огріхи — випирання декорацій, фарб, приліпленість чубів, баків, вусів, загалом поганого гриму, який будь-якого актора робить «мертвим і бридким». Хоча О. Довженко вбачає у фільмі чимало хорошого, вдалого, але говорить і про значну кількість невдалого, слабкого.

На відміну від використовуваної тоді акцентації уваги начебто на ідеологічних негараздах, він розглядає твір з точки зору історично-художньої: мовляв, «складається враження, що вони не вміють бачити дійсність, і приходять до висновку, що в художній кінематографії втрачено гострий зір на правду, тобто на життєву точність. А тим часом лише вона й дозволяє митцям <...> жити у фільмі речам невидимим, тобто наповнює фільм величезним багатоплановим змістом»¹⁴.

Пізніше, з дистанції декількох років, вже не на трибуні, а в студентській аудиторії, він констатуватиме принципове з точки зору історично обумовлених, притаманних кінопроцесу 40-х років тенденцій, які фактично проявлялися у трактуванні поняття «*правди*».

У одній з лекцій 1949 року він звертається до розгромленого Постановою ЦК ВКП(б) фільму «Велике життя» і висловлює своє жорстке, але

мистецьки обґрунтоване кредо: «У цьому Донбасі режисер та сценарист грають собі щось поганеньке на двох нотках: сентиментально-сльозливий і грубий. А зовнішні факти трактують фотографічно: нема води, грязюка, подекуди ще бідність. Вони забувають, що бідність теж може мати свою патетику, забувають, що не це, а благородство намірів, прагнень і мети є визначальним у оцінці людини»¹⁵.

Ідея О. Довженка залишається незмінною. Завдання митця — піднести чистий художній образ героя сьогодення.

Режисер не стримує себе, ведучи мову про велику шкоду, коли, за його словами, кінематографісти, за вказівкою міністерства, подалися в історію минулих століть, наче шукаючи в ній непотрібних аналогій; коли, захопившись пишним декорумом історичних екранізацій, кинулося кіномистецтво в театральщину, в зовнішню пишноту, у владу оперних гримерів, костюмерів, коли забуло, що в проблемах сучасності полягають і далі полягатимуть його найголовніші завдання.

Пізніше особливе неприйняття адміністративного втручання в кінопроцес О. Довженко формулює, говорячи про сумнозвісне скорочення фільмовиробництва перших повоєнних років.

Загалом політика «малокартиння», за визначенням О. Довженка, помстилася зниженням професійного вміння, і він виносить нищівний вирок такій політиці в галузі кіно.

За цим стоїть ще одне прозорливе і принципове з точки зору вибудовування закономірностей формобудування в історії кіно. Теоретично воно стосується нібито такого конкретного терміна як «канон» і звучить начебто локально: поспішати з виведенням канонів із хороших фільмів не можна. По суті ж О. Довженко прозорливо повстає проти «освячування» державною машиною радянського ладу з її сталінським очолюванням канонізації типу художнього мислення митця, в результаті якої, скажімо Г. Александров після «Веселих хлоп'ят», І. Пир'єв після «Багатої нареченої» тощо змушені були знімати фільми — естетичні «близнюки» саме через канонізованість перших.

Загалом історизм мислення притаманний О. Довженкові не лише з точки зору віднаходження місця певного явища в ряду інших. Протягом усього життя й безпосередньо історія становила предмет філософсько-етичних і художньо-естетичних його інтересів.

Саме відсутністю чуття своєї національної історії — не як вини, а як біди — обумовлює він

виникнення поганого виховання, духовного каліцтва, слабодухості, запроданства, дезертирства, за які не судити треба, а плакати через них...

Основу історичної концепції О. Довженка становить людина як предмет і рушійна сила розвитку.

«Та держава велична, в якій велична мала людина»¹⁶.

О. Довженко розглядає історію України як вікову боротьбу народу за своє визволення, визволення від феодального ярма та національне визволення. Божий раб, раб своїх мізерних хаток, раб латок на одязі, раб моргів і півморгів, одвічний об'єкт експлуатації багатосотлітній панський робітник, український селянин, на думку О. Довженка, й є суб'єктом історії, її творцем і господарем.

Стосовно досліджень історії О. Довженко різко виступає проти перекручень її гла, її сутності.

«Необхідно відновити історичну правду. Мені хочеться так показати початок XVII століття, щоб глядачі побачили в запорожцях не стилізовану буйну масу голої і безпросвітних гульвіс, а живих людей, справжніх лицарів, сильних своєю організованістю, беззавітно хоробрих, щедрих і скромних трудівників»¹⁷.

Його принципова теза: «Ми — творці історії», бо історія — це не тільки минуле»¹⁸.

На межі 20–30-х рр. XX ст. він формулює тезу відтворення історичних процесів в їх історичній перспективі, правда, романтично обґрунтовуючи право митця уявити деякі здійснювані процеси уже *здійсненими*.

Саме на цьому романтичному уявленні історичної динаміки як єдності побутово-реальної і духовно-етичної базується теза О. Довженка: «Є горе нестатків і є велич нестатків, залежно від того, на яку височінь піднести правду життя»¹⁹.

У принципово перекрученому відповідно до ідеологічних догматів радянської ідеології вигляді ця теза непередбачувано для О. Довженка стане наріжним каменем сформульованого невдовзі *методу соцреалізму*.

В цілому досить багато говорячи про те, що з поняттям комунізму пов'язане поняття краси, про «ленінський прапор», про високу мету «мистецтва нашого соціалістичного суспільства, як авангарду людства» тощо, О. Довженко мало звертається до панівного в радянській естетиці того часу терміна «соціалістичний реалізм». Він обмежується щодо нього загальниками типу «треба розширювати творчі межі соціалістичного ре-

алізму». На практиці ж, скажімо, в назві фільму «Битва за нашу радянську Україну» крупністю літер він виділяє слова «Битва» й «Україну», і робить меншими «нашу радянську» чим, згідно з теорією крупного плану (С. Ейзенштейн), формує відповідну міру значущості цих слів і відповідний естетичний ідеал.

Ця ділянка осмислення природи кіно, акумуляції гаргантюастичного досвіду митців має свою особливу динаміку і діапазон — від сформульованості визнаних аксіоматичними думок істориків та теоретиків, а в основному, що є надзвичайно характерним саме для кінематографа — практиків цього видовища і зрештою видовищного мистецтва, до притаманних лише певним персоналіям, подекуди розмитих, більш прогностичних, ніж чітко сформульованих, інколи навіть «мертвих», притаманних якомусь обмеженому періоду чи особистості поглядів.

¹ Довженко О. П. За велике кіномистецтво / Олександр Довженко. Твори в 5 т. — К. : Державне спеціалізоване видавництво художньої літератури «Дніпро», 1983–1985. — Т. 4. — С. 213.

² Довженко О. П. Моя фільма — більшовицька фільма // Твори... — Т. 4. — С. 105.

³ Довженко О. П. Слово у сценарії художнього фільму // Твори... — Т. 4. — С. 135.

⁴ Довженко О. П. Мистецтво живопису і сучасність // Твори... — Т. 4. — С. 99.

⁵ Довженко О. П. За велике кіномистецтво // Твори... — Т. 4. — С. 215.

⁶ Довженко О. П. у пошуку образу нашого сучасника // Твори... — Т. 4. — С. 169–170.

⁷ Довженко О. П. Твори... — Т. 4. — С. 114, 330.

⁸ Довженко О. П. у пошуку образу нашого сучасника. Твори... — Т. 4. — С. 172.

⁹ Довженко О. П. Про сценарій «Прощай, Америко!» // Твори... — Т. 4. — С. 258.

¹⁰ Довженко О. П. За велике кіномистецтво // Твори... — Т. 4. — С. 217.

¹¹ Довженко О. П. Світогляд і творчість // Твори... — Т. 4. — С. 189.

¹² Довженко О. П. Письменник і кіно в світлі вимог сучасності // Твори... — Т. 4. — С. 161–162.

¹³ Довженко О. П. Слово у сценарії художнього фільму // Твори... — Т. 4. — С. 133.

¹⁴ Довженко О. П. Про документальний фільм // Твори... — Т. 4. — С. 233.

¹⁵ Довженко О. П. Лекція 13 грудня 1949 року // Твори... — Т. 4. — С. 304.

¹⁶ Довженко О. П. Письменник і кіно в світлі вимог сучасності // Твори... — Т. 4. — С. 160.

¹⁷ Довженко О. П. Тарас Бульба // Твори... — Т. 4. — С. 117.

¹⁸ Довженко О. П. Виступ на народних зборах Західної України // Твори... — Т. 4. — С. 8.

¹⁹ Довженко О. П. у пошуку образу нашого сучасника (Митці кіно і сучасність) // Твори... — Т. 4. — С. 184–185.

ПОГЛЯД НА МОВУ КІНО В КОНТЕКСТІ МЕТАТЕОРІЇ МОВОЗНАВСТВА

У статті розглянуто можливість нових підходів до структурування мови кіно на основі ідеї метатеорії мовознавства К. М. Тищенка.

Ключові слова: мова кіно, монтаж, кадр, метатеорія, мовознавство, етнопрагматика, аксіо-прагматика, ідіопрагматика, синтактика, семантика, теорія знаків.

В статье рассматривается возможность новых подходов к структурированию языка кино на основе идеи метатеории языкознания К. Н. Тищенко.

Ключевые слова: язык кино, монтаж, кадр, метатеория, искусствоведение, этнопрагматика, аксио-прагматика, идио-прагматика, синтактика, семантика, теория знаков.

The article publication discusses possibility of structuring a language of movie based on approaches of Konstiantyn Tyschenko's.

Keywords: language of movie, film editing, frame, metatheory, linguistics, ethnopragmatics, axiopragmatics, idiopragmatics, syntactics, semantics, signs theory.

Теорія, а з нею і дослідження мови кіно, завжди поглиблювалися, коли кінематограф набував нової якості: з'являлися небувала раніше виразність, образність, звук, колір, стереоскопія, розширювалися формати екрана. За останні десятиліття, що передусім пов'язані з поступом цифрових технологій, кіно суттєво змінилося, та наука про кіно зазвичай відстає від осмислення новацій, адже має назбиратися достатньо матеріалу. Помічено, що відставання теорії кіно від його прагматики оголює дві головні тенденції: 1) видання з історії кіно (зокрема, й п'ятитомник з «Історії кіномистецтва» Єжи Тепліца) та ін. зосереджені, переважно на переказі змісту або сюжету фільмів; 2) кінематограф розглядається з точки зору зовнішніх по відношенню до явища кіно обставин (війни, революції, кризи...). Історики кіно досить часто підходять суб'єктивно, оціночно, заперечують ті чи інші течії або напрями, котрі не вкладаються в усталені парадигми; або ж досліджується якийсь окремих аспект кінематографа (вид, жанр). Саме тому багато кіноявищ лишається неосмисленими; суто формальна історія кіно ще ніким не написана. Оглядаючись на 120-літню історію кіно, натрапляємо нині й на досить скептичні оцінки здобутків класиків. Наприклад, багатотомник Жоржа

Садуля «Всесвітня історія кіно» називають «не дуже-то упорядкованою купою фактів»¹, певно, забуваючи, що явище кіно напередодні свого 60-річчя, у такому вигляді та обсязі, було схоплене однією людиною уперше. Ніхто інший раніше за Садуля не дав ширшої картини кінематографа як світового явища, що торкнулося різних країн — у контексті взаємодії естетики, економіки, техніки, виробництва, статистики, конкуренції, ідеології, пропаганди².

Лише тепер настає зоряний час для теорії кіно, адже розгляд більшості світових мовотворчих знахідок донедавна був неможливим. І навіть на наших теренах, коли виникала несподівана поетика (школа, напрям), концепції яких не вкладалися в тогочасні догми — стрічку клали на полицю і виголошували: «Будемо вважати, що такого фільму ніколи не існувало»³. Ідеологічно-суспільна зашореність у радянські часи нависала над теорією й методологією кіно. Знакові для становлення мови кіно українські фільми, як-от «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова, «Криниця для спраглих» (1965) та «Вечір на Івана Купала» (1968) Ю. Ілленка — потрапили під заборону, чим зупинили кінематографічну мовотворчість на десятиліття. А скільки їдкою й неспра-

ведливого було «вилито згори» на адресу авторів цих фільмів! Не те що досліджувати — згадувати ці фільми було небезпечно. Це нині фільми, як ніколи раніше, стали доступними в Інтернеті. А тоді... Згадаймо хоча б теоретичну статтю відомого радянського кінодраматурга і кінокритика М. Блеймана «Архаїсти чи новатори» («Искусство кино», 1970, №7), де автор мало не повстав проти новацій українського поетичного кіно, прирікаючи цей напрям на стилізаторство й архаїзм. Хоча наприкінці і стверджував, що ця його стаття — не вирок, не засудження новаторства, а запрошення до розмови, намагання розглянути його засади⁴. На переконання І. Дзюби, (стаття у відповідь була написана відразу, але ... вийшла у світ лише у 1989 р.), М. Блейман, очевидно, і не передбачав, що його міркування (можливі у демократичному суспільстві) будуть спрямовані, передусім, для придушення талантів. Дискусія навіть не розпочалася. Суб'єктивну теоретичну думку, висловлену фахівцем з трибуни провідного центрального кіножурналу, використали для грубого «розвінчання» школи поетичного кіно; напрям «був зупинений на повному ході — багатий творчими силами і потенційними можливостями»⁵. Або ж «Саят Нова» (1968) С. Параджанова — фільм відразу ж поклали на полицю; перемонтаж було доручено талановитому, але ментально іншому кінорежисеру С. Юткевичу. Перемонтували — а значить, змінили мовний код, і зник унікальний авторський стиль. Маємо нині «Колір граната» (1973), а мовні барви первісного фільму, копії якого не збереглися, — досліджувати нині проблематично. Без жодного показу було покладено на полицю стрічку «Комісар» (1967) А. Аскольдова. «Пропала грамота» (1972) Б. Івченка вийшла до глядача майже через два десятиліття... Молодий сучасник, переглянувши ці стрічки, без знання контексту не зрозуміє: за віщо їх було заборонено, а режисерів відсторонено від професії? Кінематограф — як частина поля ідеологічної боротьби, де режисери, теоретики та компартійці (чи не зумисно?) довкола мови кіно оперували різними термінами та поняттями. Очільники тоталітарної держави перетворили кінематограф у свого ідеологічного лакея, і тому суспільство не мало можливості знати про себе правду⁶. Виокремлення мовної специфіки — що і чому заборонялося — потребує особливого розгляду.

Якщо заглянути у самі витoki, то ні Люм'єри, ані Мельєс не усвідомлювали, що своїми фільмами започатковують нову мову. Попервах теорії кіно майже не існувало — вона почала подавати

голос на зламах. Появу фільму «Вбивство герцога Гіза» (1908, А. Кальметт) Ж. Садуль називає переломним: на екрані чи не вперше діють театральні актори «Комеді Франсез», костюми та декорації точно відповідають епосі, музику написав композитор Сен-Санс. Цей фільм вдихнув у мову кіно новий зміст і кардинально змінив ставлення (заможної) публіки до нового мистецтва. І тому не випадково лише у 1911 році з'являються початки кінотеорії. Саме цього року Річчотто Канудо проголошує «Маніфест семи мистецтв», називає кінематограф ідеалом Мистецтва, покликаною вловлювати й фіксувати ритми світла⁷. Маніфест має своїх прихильників та критиків, викликає симпатії і суперечки, а головне — збурує суспільну думку щодо кіно. Канудо вважають піонером кінокритики і теорії кіно⁸. Своє зачарування мистецтвом рухомого зображення — як втіленням загальної, масам зрозумілої мови — висловлює у збірнику Марсель Л'Ербьє⁹. Блез Сандрар (у статті з промовистою назвою «Азбука кіно») цитує Д. Гріффіта, який свого часу зізнався, що доклав неймовірних зусиль, аби поглибити і підняти мову кінематографа до рівня людської мови. І чи не єдиною своєю заслугою Гріффіт вважає віднайдення двох перших літер нового алфавіту, якому ще далеко до завершення: це cut-back (прийом монтажного повернення) та close-up (крупний план). Завершується стаття закликком: «Шлюзи нової мови відкриті. Незліченні букви нового букваря вишикувалися у чергу»¹⁰. Абель Ганс («Час зображення настав!») захоплений спостереженнями Вюйєрмоза, прорікає, що кінематографіст може примусити промовляти натюрморти, плакати або сміятися речі, виявляти у предметах «душу»; і що в руках кінематографіста — безмежна гама виразності дерев, хмар, гір, моря; і що, майстерно поєднуючи кадри, може викликати сміливі інтелектуальні асоціації, а оманлива надреальність — стати куди напруженішою за дійсність¹¹. Луї Деллюк явище фотогенії (при всій розпливчатості цього терміна) розглядає як властивість виявляти приховану сутність речей на екрані; розробляє техніку сценарної розкадровки, гриму, операторської майстерності (світлотіні, контражурі, перспективи, контрасту зображуваного)¹². До збірника увійшли праці Леона Муссінака, Абеля Ганса, Луї Деллюка, Жана Епштейна, Луїса Бунюеля, інших авторів, які тією чи іншою мірою торкаються специфіки нового мистецтва — мови кіно.

Художні засоби мови ігрового і документального кіно попервах не були диференційовані. У стилі відновлення події фільмуються коронації,

вбивства, судові процеси, сходження на престол і навіть епізоди тогочасних воєн¹³. Глядач — ще непризвичасний відрізати ігрове начало від документального. Автори документальних фільмів переконують у достеменності зображуваного. Кінохронікери Скобелєвського комітету також дотримувалися дореволюційної традиції, знімали події нейтрально, не даючи їм політичного забарвлення¹⁴. Неупереджені зйомки подій жовтня 1917 року на той час мало кого цікавлять. Незабаром більшовицька влада дуже швидко збагнула: кіно — це зброя! В перший рік пореволюційної Росії (мабуть, як ніде інше так нагально і гостро), постає проблема ремонту: влада наймає Дзигу Вертова (вже набув досвіду у «Кінотижні»), який перемонтує скобелєвську хроніку Жовтневого перевороту, супроводжує її відповідними титрами — постає фільм «Роковина революції» (1919), який цілком задовольняє «замовника». Схожими монтажними засобами Дзига Вертов створює «Історію громадянської війни» (1922), експериментує з монтажем у фільмах «Шоста частина світу», «Крокуй, Радо» (1926), «Людина з кіноапаратом» (1929). У схожому ключі мовотворчих пошуків працює і Е. Шуб. Інтуїтивні намацання виразності «граматики» мови кіно призводять до появи кінопубліцистики (ціною втрати документальності первісного матеріалу).

Мовностилістичні знахідки кінопубліцистики Дзиги Вертова використовуються насамперед для підживлення міфу про Жовтневу революцію та консервації у суспільній свідомості незворотності її наслідків. З цією метою сцени перевороту (як-от до 10-річчя штурму Зимового) особливо міфологізуються засобами ігрового кіно. А з появою звуку, кольору, широкого формату — ця міфологізація здійснюється з дедалі більшим розмахом, впливовішими мовно-стилістичними засобами. Спочатку — у німому фільмі С. Ейзенштейна «Жовтень» (1927), згодом у звуковому чорно-білому М. Ромма — «Ленін у Жовтні» (1937), а у переддень «перебудови» — у широкоформатному кольоровому, з багатоканальним звуком — С. Бондарчука «Червоні дзвони» (1982–1983). І щоразу — з використанням найсучасніших моменту мовних кінематографічних засобів, з демонстрацією «побільшеної приблизності», «широких мазків», у чимдалі вигідніших ракурсах, з усе більшою кількістю масовки й деталей, з неприхованою рекламою радянського ладу.

Свого часу фільм С. Ейзенштейна «Жовтень» деякі кінофахівці вважали документальним, і цитати з нього багато поколінь зарубіжних кінема-

тографістів використовували як нібито вірогідні хронікально-документальні зйомки революційних подій¹⁵. Навіть не зазначаючи, що це цитата з ігрового фільму, де статисти грають революцію — таким чином «експортуючи» світові методи революції, і завдяки кіно — набуваючи собі симпатиків. Відомий дослідник документального кіно С. Дробашенко вказує, що фільми С. Ейзенштейна «Панцерник „Потьомкін“», «Старе й нове», «Страйк» — значаться у каталогах іноземних теоретиків мистецтва у розділі документальних картин¹⁶.

Не випадково Жан-Люк Годар — відомий французький кінорежисер і теоретик — помічає, що у процесах пошуку кіновирозності далі усіх свого часу просунулися саме російські (радянські) кінорежисери. Бо тодішнє керівництво (йдеться передусім про перше десятиліття радянського суспільства) почало його «ремонтаж»¹⁷. Схожі процеси відбувалися і в тогочасному німецькому кіно — паралелі досліджували З. Кракауер, М. Туровська, Ю. Ханютін і прийшли до висновку про заангажованість та мовотворчу схожість фільмів обох тоталітарних систем. Передусім, шляхом цілеспрямованого використання новітніх (на той час) мовних засобів задля цілеспрямованого ідеологічно-пропагандистського впливу на глядача. (Детальнішу генезу історіотворення, зокрема, кіноміфа про «історію революції», було розглянуто нами раніше^{18, 19}).

Тенденція «корекції масової свідомості» нині нечувано удосконалилась, і «керування світом» значною мірою здійснюється завдяки кіно²⁰. Виток цих тенденцій з'являються (майже одночасно з вертовськими знахідками) у перших ейзенштейнівських працях, що торкаються проблем «обробки глядача у потрібному напрямку», «вловлення масових настроїв», «викликання реакції, передбаченої кіномитцем»²¹. Деякі з цих праць можемо віднести до осмислення теорії та грамматики мови кіно, передусім, «Монтаж атракціонів» (1923), «За кадром» (1929), де зокрема, наводяться паралелі між ієрогліфічним японським письмом і монтажем; і що поезія хай-кай своєю суттю схожа на монтажні кінофрази та монтажні листи. Схожі паралелі С. Ейзенштейн розвиває у праці «Четвертий вимір у кіно» (1929), де вказує, що кадр ніколи не стане буквою, а лише багатозначним ієрогліфом.

З появою звуку кінематограф переживає чергову кризу — а по суті, своє нове народження. «Був період у нашому кіно, коли монтаж проголошувався усім», — так починається стаття С. Ей-

зенштейна «Монтаж 38» (1938), — «нині монтаж вважається нічим». Автор статті небаїдує звертається до своїх колег, які учинили галас «проти монтажу», замість того щоб засвоїти його елементарну азбуку! Напучує про очевидне: без опанування монтажу неможливо здійснити послідовний виклад теми, сюжету, дії, вчинків! Монтаж так само важливий нарівні з іншими чинниками кінематографічного впливу, монтаж — головний інструмент передачі руху всередині епізоду чи у кінодрамі! Характер монтажу впливає на емоційність сприйняття кінорозповіді... Та, на жаль, як стверджує автор «Панцерника “Потьомкіна”», більшість цих простих надбань мови кіно втрачено, тож ратує за повернення культури монтажу²². Суттєво поглиблює цю тему у статті «Вертикальний монтаж» (1940).

Може виникнути думка, що злеті й кризи мови кіно, непорозуміння між поколіннями режисерів, відбувалися, передусім, на радянських теренах. Це спростовує Франсуа Трюффо (після тривалого, 52-годинного інтерв'ю з Альфредом Гічкоком) і робить висновок, що американські кінематографісти, які дебютували після 1930 року (тобто з приходом звуку), також не мали ані найменшого наміру засвоювати «ази монтажу» чи хоча б десяту частину того, що було досягнуто Гріффітом у німому кіно. Трюффо без перебільшення стверджує: з моменту винаходу звуку Голлівуд не дав жодного могутнього кінематографічного таланту, за винятком хіба що Орсона Велса. І чи не єдині хранителі секретів майстерності Гріффіта — Альфред Гічкок, Говард Хоукс, Джон Форд (йдеться про 1966 рік), і з їхнім відходом ключі гріффітовської майстерності можуть бути назавжди втрачені!²³

Ніщо інше в історії людства не мало такої сили швидкого і масованого впливу, як кіно. Кіно вплинуло на літературу і філософію. Кіно породжує афективні, надшвидкі, мінливі образи, що стають медійними образами сучасного світу²⁴. Ці та інші надзвичайні властивості кінематографа як феномену століття стають предметом поглибленого розгляду у переддень 100-ліття кіно (1995). Ювілей проявився також і підвищенням «кіно-автобіографізмом»: у світі, і зокрема в Україні, виходять цикли «Історія кіно України» — «Документальне кіно України» (реж. В. Марченко, Є. Головня, 1995), «Наукове кіно України» (реж. В. Марченко, 1995), «Народження українського німого кіно», «Становлення українського німого кіно», «Розквіт українського німого кіно» (реж. А. та Л. Серебреннікови, 1991), «Важко

перші сто років» (сцен. С. Тримбач, 1997) та ін. Екранними засобами ці кінотвори ілюструють, передусім, історію, роль, специфіку українського кінематографа і лише ледь наближено торкаються особливостей його мови.

Напередодні ювілею активізувалася кінодумка: «Чи буде у кіно друге століття?» — саме так названо серію заочних «круглих столів», що їх з числа у число друкує московське видання «Кінознавчі записки». У фіналі назву дзеркально видозмінено: «Чи буде у нового століття кіно?» — до дискусії запрошено провідних вітчизняних та зарубіжних кінематографістів, майже кожен з яких торкався специфіки кіно та його кіномови. Головна домінанта більшості виступів: явище кіно виявилось набагато складнішим, аніж можна було уявити. Ось декілька характерних думок, що передають атмосферу дискусії: «Італійське кіно скінчилося в середині сімдесятих. — Чому? — Все дуже просто: в 1975-му в Італії почали діяти десять комерційних телеканалів» (Леонід Козлов, розмова з професором Мазоліно д'Аміко); «Професійне середовище — режисери, сценаристи, кінознавці — в останні десятиліття ХХ ст. якимось в цілому стали забувати про кінематограф» (Віктор Лістов); «Глобальне електронне зображення нівелює звичний світ кіно, яке буквально тане на наших очах — ідеться про плівку, кінокартину, глядацькі зали...» (Акош Сіладі); «Стало очевидним, що завдяки кіноказкам Лукаса, Спілберга чи етюдам Рибчинського та Кобріна, нові технології можуть бути не лише носієм, а й поглиначем звичних нам фільмів» (Наум Клейман)²⁵.

Простежимо ретроспективно хоча б один такий аспект впливу на мову кіно як формат екрана. Звернімося до історії: кінозображення повсякчас намагалося розширитися, вийти за межі люм'єрівських рамок екрана (що виражалися співвідношенням ширини кадру до його висоти 4:3, або 1,33:1 — англ. *aspect ratio*²⁶). Кожен новий формат виникав як потреба «розширення» зображуваного. Відбувався взаємовплив, що урізноманітнював мову кіно: нові формати (широкий екран, широкий формат, кінопанорама, куполорама та ін.) вимагали специфічної драматургії, режисури і операторської роботи. І, навпаки, ідея постановки, драматургічне її вирішення вимагали нових форматів, новаторських проектів. Як-от Абель Ганс у 1927 р. презентував французьку історичну кіноопею «Наполеон» — перший у світі фільм, знятий трьома камерами за технологією панорамного кіно. Для зйомок було реконструйовано цілий район Парижа початку ХІХ ст., де задіяли

шість тисяч статистів, вісім тисяч костюмів, 150 декорацій...²⁷ — як усе це історичне різноманіття умістити в класичний кіноформат? Незважаючи на комерційний провал — до речі, як і фінансовий неуспіх стрічки «Нетерпимість» (1916) Д. Гріффіта, — кожен з цих фільмів дав кінематографу неймовірний мовотворчий поштовх!

Абель Ганс був не першим, хто намагався потроїти ширину екрана. Вже на другому році свого існування «кінонемовля» мало ідею розширити кіногоризонт до повного кола! Перша кругорама була запатентована у 1897 р. французьким винахідником Раулем Грімуеном як «Сінеорама». Її було розгорнуто в 1900 році на Паризькій Всесвітній виставці. В одному з павільйонів (у вигляді гондоли під Ейфелевою вежею), глядачів оточував циліндричний екран, на який з десяти проєкторів линув рухомий красвид. За задумом, у глядачів мав виникати ефект подорожі — ніби вони летіли на гондолі, — вони ледве встигали усе довкола побачити! Та зображення було тьмяним, чорно-білим (або розфарбованим вручну), і тому ця «Сінеорама» надовго не прижилася. Через півстоліття (1955) ідею було втілено у форматі «Циркарама» (англ. *Circarama*). Схожа кругова кінопанорама відкрилася і на ВДНГ у Москві (1959 р., використано 11 кіноапаратів по колу). Згодом (1967) кругораму удосконалила компанія Волта Діснея. Постає формат Circle-Vision 360°, що поєднував дев'ять знімальних кіноапаратів, і відповідно дев'ятьма проєкторами показані в кругорамі фільми «О, Канада!», «Китайські відображення», «Прекрасна Америка», «Китайські чудеса», «Американські подорожі» — які роками потішали відвідувачів тематичних парків Діснея та Діснейленду, поєднуючи розвагу і світопізнання²⁸.

І ось приклад, як цей формат трансформувалася у наш час: у новому київському торговому центрі Art-Mall почала діяти Арт-Галерея²⁹. Це унікальний проект, своєрідний «кінотеатр» без стільців, де у велетенській залі (1400 кв. м.) з екраном 200-метрової довжини відеосигнал з сервера подається на 52 відеопроєктори, що розташовані на стелі зали по її периметру. Відеодизайн здійснила київська група Front Pictures. Щоб встигнути охопити зором цю кругову рухливу зображальну множинність, відвідувачі (ніби у музеї) дефілюють залом, «оперезані» суцільним швидкоплинним зображенням по периметру. Картини художників анімуються, збільшуються, рухаються — все ніби як у кіно! Тільки тут глядач (цілковито занурений у кінопростір) переживає щось значно глибинніше! До того ж, все зображення віддзеркалюється

у майже скляній підлозі, воно суцільне (не видно стиків від проєкторів). Фільм іде безперервно від десятої ранку до десятої вечора. Перший фільм, що тут демонструвався, — «Ренесанс. Епоха геніїв», другий (тривалістю 40 хв., прем'єра 19 вересня 2014 р.) — «Авангард. Живі картини — простір кольорів та форм» (обидва — реж. Таїсія Пода)³⁰.

Схожий проєкт реалізовано у Київському планетарії, під куполом якого від грудня 2011 року діє сферичний кінотеатр «Атмосфера 360». У велетенський купол (830 кв. м.) Київського планетарію 15 відеопроєкторів формують сумарне кінозображення розміром 16 мегапікселів (4096x4096). Перед глядачем відкривається «кінокраєвид» на 360 градусів. Це — пізнавальні фільми: «Космос: нові можливості», «Про таємниці Космосу», «Скарби Всесвіту», «Легенди про зірки», «Дивовижна подорож Сонячною системою», «Еволюція життя», «Чорні діри», «Темна матерія», «Космонавт», «Таємниці дерев», «На блакитній планеті», «Мандрівка у наносвіт» ті ін.³¹ У кожному з цих фільмів — рухоме зображення, слово (написи, голос оповідача), закадрова музика — на перший погляд теж ніби все як у звичному пізнавальному фільмі. Та поле зору глядача майже цілковито занурене у зображення, вплив якого засадничо відрізняється від звичайного фільму, адже глядача майже винесено усередину видовища. Можливо, щось схоже переживав, спостерігаючи таємничі тіні мешканець печери, або схвилюваний сучасник сеансів докінематографічної *Laterna Magica*. Чи це не новітні прояви «пракіномови», вплив та функції якої мають узагальнюватися та досліджуватися?

Ще один крок формату кіно — у третій вимір: імітація у глядача ілюзії глибини. Намагання викликати відчуття об'єму на екрані (плоскому за своєю природою), зафіксоване наприкінці 1890-х: Вільям Фріз-Грін запатентував метод виробництва стереоскопічного фільму³². Не зупинятимемося детально на історичних перипетіях розвитку стереокіно, згадаймо про два київські кінотеатри «Орбіта» та «Дніпро», що роками (70-80-х рр. ХХ ст.) демонстрували різноманітні, спеціально зняті за цією технологією стереофільми, що користувалися незмінним попитом у глядача. Нині цей формат став називатися 3D, і його може відтворити майже кожен сучасний кінотеатр. Об'ємне зображення стало однією із звичних опцій сучасного телевізійного приймача. На часі голографічне кіно і голографічне телебачення.

Теорія кіно донедавна була дещо заестетизованою і не брала до уваги феномену блискавично-

го зростання кількості (і якості) позапрофесійного відеоконтенту. Кінолюбительство існувало і раніше, але воно ніколи не було настільки масовим. Упродовж одного покоління доступність медіа стала всеосяжною: нині функціонує 6,4 млрд мобілок, якими користуються 4,3 млрд мешканців планети, а це 57% людства³³. Додамо ще й армію користувачів планшетів, портативних камер та відеореєстраторів, які мало не щодня, а то й цілодобово, знімають рухоме зображення. Мотивів до знімання безліч: в часи повільного Інтернету цьому процесові сприяли телепрограми, як-от «Сам собі режисер». Нині кінозображення тисячами, щодня-щогодини поповнюють мережі. Ярмаркове кіно повернулося у новій якості: є неабиякі мовотворчі знахідки. Кількість інтернет-переглядів окремих творів (як-от виконання пісні «Лісапет мій, лісапет») вимірюється нині сотнями тисяч! Малобюджетні фільми знімаються гаджетами — існують навіть фестивалі фільмів, знятих мобілками! Це окрема «галактика» рухомих зображень, що дедалі зростає і становить значну частину екранного простору Інтернету, телевізійних новин — маємо враховувати і його вплив на мову кіно. Та і сам Інтернет досліджується як нове середовище існування мистецької культури³⁴, науки, освіти і особливо — енциклопедичних знань.

За час, що минув від вшанування століття кінематографа, змінилася і природа (пластика) самого зображення. Електронний піксель майже остаточно «витіснив» срібне зерно емульсії. Світлочутливу плівку замінила ще чутливіша електронна матриця. Мультимедійні комп'ютери витіснили громіздкі й коштовні «мокрі процеси» — проявлення негативу, друку позитивної копії, тиражування перебрав на себе мікропроцесор, приєднаний до карти пам'яті. Репортерські 16-мм камери, 35-мм «Конваси» та «Арріфлекси», важкі широкоформатні 70-мм знімальні пристрої — заступили значно легші, цифрові. Камери (вагою у кілька сотень грамів) типу «GoPro» у форматі Full HD (1920x1080 пікселів) за допомогою радіокерованого квадрокоптера (є і такі, що вміщуються на долоні) — знімають згори у важкодоступних місцях. І комплект такої апаратури доступний навіть аматорам. Сконструйовано надлегкі моторизовані дельтаплани, придатні для зйомок, скажімо, середині зграї птахів (як-от у фільмі «Птахи», 2001, реж. Ж. Перрен). Існує двогодинний французький фільм, цілковито знятий з висоти пташиного польоту (з повітряної кулі, гелікоптера та інших засобів) — «Дім. Історія Подорожі» (2009). Автор та режисер Ян Артюс-Бертран та продюсер Люк

Бессон пропонують науково-пізнавальний і водночас художній погляд «згори» на нашу Землю як на вселюдський дім. Надзвичайно красиві краєвиди різних куточків та континентів монтуються з кадрами заводських труб, морських портів, резервацій, що засвідчують варварське ставлення людини до «свого дому». Голос за кадром небайдуже констатує про наростаючу екологічну катастрофу, що загрожує усьому живому на планеті. Фільм зумисне розповсюджується безкоштовно, аби його побачило якнайбільше людей: кількість переглядів в YouTube нині перевищила 12 млн³⁵.

Такі фільми й, безперечно, їхня мовна стилістика, зумовлені поступом кінотехнологій. «Sony», «Panasonic» та інші провідні фірми випускають професійні відеокамери як для фахівців, так і легкі, бюджетні, — для любителів. Більшість, легші одного кілограма, існують вже й з цілком професійним форматом Ultra HD 4K 3840x2160 пікселів. Про роздільну здатність, що майже співмірна з чіткістю 35-мм плівки — малогабаритної портативної любительської камери, ще кілька років тому годі було й мріяти! Мікрокамери для наукових (та інших) цілей розміщуються на тілі тварини, птаха і навіть комахи. Камера, слугуючи медикам, проникає всередину людського тіла. Телескоп Хаббл майже двадцять років спостерігає з навколоземної орбіти за галактиками й туманностями, астрознімки яких становлять зображальну основу серії пізнавальних фільмів про таємниці Всесвіту. Справляється враження, що найсвітліші сили, найвибагливіші інженерні зусилля з року в рік людство спрямовує, аби доступнішими і дешевшими засобами отримати якомога якісніше зображення, яке неодмінно матиме зростаючий вплив на мову кіно.

Загальноновизнаний екраноцентризм, що проявився у ХХ ст., не порівняти з нинішнім впливом рухомого зображення на глядача. Рухомі зображення норвлять потрапити у поле зору звідусіль — з «ненав'язливих» повідомлень електронних біг-бордів, моніторів метро, супермаркетів, закладів Макдональдса. Нависають над містом і на тлі нічного неба, як-от у Києві, поблизу Палацу спорту, на новозбудованій висотці торгово-розважального центру «Gulliver». Між вікнами змонтоване зовнішнє декоративне освітлення, утворене численними вертикальними (включно до 35-го поверху) світлодіодними рядами³⁶. З настанням темноти світлодіоди-пікселі продукують анімаційні зображення та рекламні написи тисячам мешканців мегаполісів, незалежно, хочуть вони їх бачити чи ні; рухомі світлові фігури видно

мешканцям горішніх поверхів за багато кілометрів. Виробник обладнання — компанія Blachere Illumination, відома забезпеченням освітлення Єлисейських полів та Ейфелевої вежі в Парижі³⁷.

Видозміни мови кіно — явище глобальне. Об'єктивну реальність, з якою досі мало справу кіно, починає витісняти віртуальна реальність, котра спричиняє суттєві зміни мови кіно. Затратні класичні технології комбінованих зйомок, зокрема, за допомогою рір- та фронтпроекції, інфраекрана, блукаючої маски, — відійшли у минуле. Їх заступили новітні технології хромакей (синій або зелений екран). Як наслідок, кінематограф почав вільно оперувати (і навіть зловживати) віртуальною реальністю. Прислухаємося до свідчень Скотта Біллапса (оператора, режисера, продюсера, сценариста, монтажера, актора, який брав участь у створенні комп'ютерних засобів для фільму «Парк юрського періоду», 1993, реж. С. Спілберг). Він десять років присвятив розробці новітніх технологій, що повністю змінили кіноіндустрію Голлівуду. З колегами із Американського інституту кіно (AFI) організував лабораторію AFI Media Lab. Її фахівці, закохані у кіно, уявляли свої проекти як втілення певного середовища, до якого можуть долучатися визнані майстри і отримати небачені досі можливості, щоб втілити свої ідеї. Та старші лідери уже неспроможні були вхопити суть нових змін, і першими з розробок скористалися малокультурні представники розважального бізнесу. Як наслідок, ця малоосвіченість проникла в ігровий кінематограф, і привабливість цікавих сюжетних ліній, рух драматургії та характерів заступили спецефекти та банальність³⁸.

Додамо, що й кінотермінологія, як сукупність чітких визначень, без однозначного трактування яких неможлива взаємодіяльність між суб'єктами кіносередовища, — також значною мірою лишається досі неусталеною³⁹, а подекуди застарілою і потребує уточнень. Запозичена переважно з теорій літератури, музики, живопису, архітектури, ця термінологія була припасована до потреб кіно приблизно (з багатозначністю тлумачень, що є предметом постійних суперечок). І навіть суто виробнича, спеціалізована кінотермінологія, від країни до країни суттєво різниться. Так, у бесіді режисерів Жана-Люка Годара й Артавазда Пелешяна наводяться приклади різночитання кіновиробничих термінів, наприклад, *еталонна копія* (де зображення вже поєднано зі звуком), французи називають *copie standard* (стандартна копія), англійці — *married print* (дослівно: «одружена» копія), американці — *answer print* (копія-відповідь),

італійці — *copia campione* (копія-чемпіон). Двоє відомих режисерів суголосні у тому, що мову кіно розуміють усі мешканці планети — без необхідності її вивчати, бо витоки кіно, насправді, сягають часів Вавилонської вежі, коли мови світу ще не різнилися⁴⁰.

Ще один прояв мови кіно — «візуалізація»⁴¹ — віртуальне відтворення простору (зокрема, експонатів провідних музеїв світу). За допомогою коліщатка мишки користувач Інтернету може бачити рухоме зображення, ніби здійснювати подорож, і за власним бажанням рухатися вперед-назад, ближче-далі, угору-вниз (360 у всіх проекціях) — розглядати, наприклад, побільшені деталі фресок Сікстинської капели⁴², розписів собору Св. Петра у Ватикані, линути залами Лувра, Ермітажа, мандрувати Ейфелевою вежею, містами, світом...

Кінематограф та його специфічна мова проявляють сьогодні карколомну множинність. Теоретики вкотре задаються питанням: що ж виступає онтологією кінематографа: його художність чи щось інше? Чи його художність, бува, не виступає лише однією з функцій феномену кіно? а культурна загальнозначимість пов'язана лише з його унікальними, жодним чином не повтореними в системі просторово-часових взаємовідношень, його технічними першовитоками?⁴³ На користь художності свідчить той факт, що кінематографічна форма здатна розвиватися і мислити просторо-часовими категоріями — «образами руху», «образами часу»⁴⁴, і своїми вершинами сягати висот осмислення буття, глибин і багатозначності світобудови, котрих раніше могла сягнути лише література⁴⁵. Додамо — і музика, і живопис, і скульптура й архітектура, які суттєво вплинули — «вдихнули душу» у мову кіно.

Отже, є всі підстави вважати, що вплив кінозображення буде урізноманітнюватися і зростати. Наслідки цього впливу на світогляд і світосприйняття, на поведінку й мотивації прийняття рішень стали предметом міждисциплінарних досліджень когнітивної та соціальної психології, естетики, соціології, культурології — особливо, під кутом зору телецентричності сучасної культури та її впливу на ментальність. Специфіка такого впливу стає темою наукового дослідження Н. Косенкової «Особливості відтворення екранного зображення та його вплив на глядача» (2006). Висновки дисертації наголошують на негативній тенденції переважання телецентричної парадигми, що проявляється у всюдисущості рухомого зображення, надмір якого призводить до зміни типу сприйняття та

психологічного типу особистості. Домінування на телебаченні структурованого (певним чином) матеріалу над матеріалом аналітичним, зумовлює переважання алгоритмічного типу сприйняття. Цього дисбалансу, вважає дослідниця, можна уникнути, якщо стимулювати розвиток альтернативних каналів відтворення екранного зображення, і насамперед кіно⁴⁶.

Ідея систематизувати мову кіно засобами мовознавчих теорій не є новою. Мова, як вважає Фердінан де Сосюр, — система знаків, що виражають поняття. Вчений порівнює мову з письмом, абеткою для глухонімих, з символічними обрядами, формами ввічливості, з військовими сигналами. На мові позначаються звичаї, і мова значною мірою формує народ. Мова — явище досить хаотичне, важко піддається систематизації, потребує застосування нестандартних засад і методів. Три ґрунтовні курси лекцій Сосюр прочитав 1906 — 1911 рр., (коли кінематограф тільки набував власної мови). Висловлені у лекціях думки стверджували, що високий рівень культури сприяє розвитку деяких спеціальних мов (юридична мова, термінологія тощо)⁴⁷.

Тоді мало хто здогадувався, що окремі положення вченого можна застосувати до мови кіно. Скористаємося підказкою цього видатного мовознавця і спробуємо перенести сформульовані завдання лінгвістики на специфічні потреби кіномовного дослідження. Потрібно здійснити 1) опис, історичний, мистецтвознавчий аналіз усіх доступних кіноджерел, що уможливить встановлення їх витоків, впливів та взаємовпливів, способів творення; 2) пошук чинників, які універсально діють у всіх кінотворках; встановлення загальних законів, до яких можна звести виявлені у екранних творах явища (ефекти, особливості впливу на глядача тощо); 3) а головне — окреслення предмета і визначення самої кінолінгвістики⁴⁸.

Якщо поглянути в історію теорії — кінолінгвістичні ідеї завжди лежали на поверхні, кінознавці з перших кроків намагалися надати мові кіно певний лад, (розуміючи певну умовність такого підходу). Розглядаючи структуру художнього образу, лінгвістичні підходи використовував С. Ейзенштейн. До лінгвістичних аналогій (між структурами мови та мови кіно) вдавалися Л. Кулешов та В. Пудовкін⁴⁹. Паралелі між мовою кіно і природною людською мовою знаходимо у Р. Архейма, А. Базена, Б. Балаша, Б. Ейхенбаума, Н. Клеймана, З. Кракауера, М. Мартена, Р. Споттсвуда, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Р. Якобсона та ін.

На 60–70-ті роки ХХ ст., на думку багатьох дослідників, припадає чи не найвищий мистецький рівень розвитку кіно. Цей час збігається з поступом структурного аналізу, феноменології, семіотики^{50, 51}. У 1984 р. вийшов збірник «Будова фільму», що об'єднав доробки провідних західних дослідників Р. Барта, У. Еко, К. Метца, М. Мітрі, П. Пазоліні, В. Сальтіні та ін. — майже всі автори торкалися специфіки мови кіно. Так, Кристіан Метц (у статті «Проблеми денотації в художньому фільмі», 1968), декларує, що будь-який кіносеміолог інтуїтивно намагається дослідити свій предмет за допомогою методів, запозичених з лінгвістики. І тут же попереджає про складність такого підходу, бо «кіносеміологія наштовхується на неабиякі труднощі саме там, де “мова кіно” найбільш відрізняється від власне мови»⁵².

Навіть побіжний, наведений вище огляд мови кіно в контексті історії розвитку кінематографа, свідчить про (історично зумовлені) видозміни як самої кіно мови, так і методів її дослідження. Кінознавча думка має засвідчити з'яву нових умов існування (виготовлення, копіювання, поширення, впливу) рухомого зображення, що як явище виявилось значно ширшим за традиційні підходи дослідження мови кіно. Отже, якщо розвивати наш розгляд у запропонованому ключі, *об'єктом дослідження* має бути обрано весь кінематограф включно з «докінематографічними» і новітніми засобами фіксації та передачі рухомого зображення. *Предмет дослідження*: мова кіно як специфічна мова рухомого зображення. *Джерела дослідження*: фільми та інші (протокінематографічні та посткінематографічні) твори, що ґрунтуються на записі й відтворенні рухомого зображення. *Історіографічні матеріали*: кінознавча, мистецтвознавча, мовознавча, історикознавча література, періодика, фільми з історії кіно. *Мета*: систематизація засад та розробка методології структурування мови кіно. *Хронологічні межі*: від появи перших протокінематографічних зображень (графічних наскельних малюнків, ієрогліфів, «фотофраз», що фіксують щонайменше дві фази руху) включно з появою кінематографа (1895) — дотепер.

Загальноновизнаний факт, що традиційне кінознавство лише збагачується з появою нових методологій. Подальшим розвитком нашої ідеї буде розгляд специфічних засад багатоскладової та багатогранної природи мови кіно в її співвідношенні з *п'ятьма розділами* — *п'ятьма масштабами метатеорії мовознавства* К. М. Тищенка⁵³. Звернення до ідеї цього методу було нами частково застосовано до аналізу структури відеофільму

В. Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу»⁵⁴. Наведемо коротко зміст кожного розділу цієї метатеорії:

Розділ I. Етнопрагматика: теорія етномов (предмет: лінгвосфера регіональних, державних, парціальних, локальних етномов), найширший погляд на мови. Аналогічно і мова кінематографа може промовляти до світу щось національне, особливе. Вочевидь, мова японського кіно помітніше відрізняється, скажімо, від мови — індійського, аніж кіно англійське — від американського. Але різниця вкладу кожного національного кінематографа у поступ мови кіно — існує і може бути досліджена. Цей розділ метатеоретичної проєкції кіномистецтва наймасштабніший і, напевно, мав би охопити внесок кожного національного кінематографа (телестудій і телеканалів різних країн) у мову кіно (національне мистецтво кіно).

Розділ II. Аксіопрагматика: теорія діалектів (предмет: лінгвосфера діалектів, говірок, вернакул). Подібно до того як діалект — явище, вужче за мову, і кожна мова має кілька діалектів, так і кожен національний кінематограф виробляє свої «діалекти», такі як німецький експресіонізм і німецька школа історичного фільму, американське кіно 30-х і фільми Голлівуду, італійський неореалізм, французький кіноавангард 20-х рр., поетичний реалізм французького кіно і неоавангард «нової хвилі», польська школа кіно, український кінематограф періоду ВУФКУ, українське поетичне кіно, школа Київнаукфільму, радянське кіно (довоєнне, періоду відлиги, застою, перебудови), російське кіно 30-х, 50-х, 90-х, «Догма 95» тощо. Отже, цей розділ науки про кіномову має розглядати на одну сходинку «дрібніший» за попередній поділ «кіносфери» — кінематографи різних мистецьких напрямів (або шкіл з ознаками групової кіностилістики). Сюди можна віднести виокремлення мовної стилістики згаданих фільмів-кругограм, куполорамних, стереоскопічних, знятих з висоти пташиного польоту тощо.

Розділ III. Ідіопрагматика: теорія ідіолектів (предмет: теорія ідіолектів, доробків, творів). Погляд ще вужчий за попередній на одну сходинку: як кожен носій мови має свій неповторний ідіолект («індивідуальний примірник мови»: голос, добір словникових, граматичних і стилістичних засобів) — так і кожен кінорежисер має (намагається мати) свій унікальний стиль, зумовлений власною творчою особистістю. Ще дрібніший поділ «кіносфери» — дослідження творчості (найвидатніших) авторів кіно; автодослідження (як-от «Фелліні про Фелліні»). Вочевидь, у цьому роз-

ділі можуть бути структуровані кінодоробки за видовою та жанровою різноманітністю окремого автора, особистий внесок у мову кіно («індивідуальна кіностилістика»).

Розділ IV. Синтактика: теорія синтагм і парадигм (предмет: лінгвосфера речень, синтагм і парадигм). Згадана відеострічка В. Чубасова з уроків монтажу найближче асоціюється саме з цим розділом та галузями метатеорії мовознавства: передусім, з *синтактикою*, адже розглядає закони монтажу як закони синтаксису поєднання (зчеплення, зіткнення) щонайменше двох кадрів (ефект Кулешова). Синтактика розглядає структуру мови, складники фраз, утворених двома або більше словформами (при цьому словосполучкам і фразеологізмам також можна знайти аналогії серед одиниць монтажу). Тут можуть бути розглянуті явища, що викликали відчуття передачі руху в «докінематографічну добу» засобами фотографії — монтажу щонайменше двох фотографій одного зображення з відмінними фазами (серія знімків предмета, обличчя, явища з метою дослідження: скаче кінь, фази Місяця, зміна станів дитини, краєвиду тощо) — явище «фотофрази» виникло задовго до винаходу кінематографа і не втратило актуальності⁵⁵.

Синтактичний вимір часом сполучається з *семантичним* (знаковим) і *прагматичним*, у якому розглядають вплив знака чи сполучення знаків, їхню інтерпретацію реципієнтом (вплив на глядача екранного твору — засобами монтажу як організації потоку глядацьких вражень). Цей розділ об'єднує структурні засади монтажу, його «кінограматику», і тому найчастіше представлений студіями з архітектоники фільму⁵⁶, природи екранної творчості⁵⁷, численними підручниками та інтернетними відеокурсами з теорії та практики кіномонтажу

Розділ V. Десигніка, теорія слів (предмет: лінгвосфера слів, звуків та значень). Досліджуються окремі слова та їхні значення, морфеми та фонemi. Цей розділ мовознавства найближче асоціюється із законами композиції кінокадру: у згаданій відеострічці з уроків монтажу пояснюється (на основі ейзенштейнівських праць), як має виглядати кадр (мізанкадр), які функції мають план, ракурс, колір, тональність, освітлення, мінімальний рух усередині кадру; функції окремих звуків тощо. Цей розділ може бути представлений як узагальнення підручників з основ операторської майстерності, композиції кінокадру⁵⁸, звукорежисури⁵⁹, підходів до звукового образу і психологічного впливу звуку⁶⁰.

Остання, найдрібніша структура лінгвосфера має виокремити найменші структури, які можемо віднести до «словника мови кіно» («кінословника») — наведемо міркування декількох поважних авторів, які цю тему розробляли.

П. Пазоліні («Поетичне кіно», 1965), стверджує, що словника образів не існує, або, якщо такий уявити, — він мав би бути нескінченним. Не маючи такого словника, автор кіно, насправді має необмежені можливості — з хаосу бере знаки (образи-знаки) і робить їх доступними для сприйняття. Таким чином ніби долучає їх до вже наявного, напрацьованого попередниками, словника образів-знаків (міміка, атмосфера, сон, пам'ять). А потім до цього суто морфологічного знака додає те, що робить письменник: долучає до нього індивідуальні експресивні риси⁶¹.

Схожу думку розвиває К. Метц («Проблеми денотації у художньому фільмі», 1968): 1) кількість планів (висловлювань) — нескінченна; 2) на відміну від словника мови, плани винаходить кінематографіст; 3) на відміну від слова, план передає невизначену кількість інформації, відповідає навіть не фразі, а складному висловлюванню невизначеної довжини; 4) план — актуалізована одиниця, схожа з висловлюванням, орієнтована на реальність (кіно — «мистецтво присутності», влада зображення — приглушує усе інше); 5) план набуває змісту в результаті взаємодії (парадигматичної опозиції) з іншими планами, тоді як слово — частина одного або кількох семантичних значень⁶².

У. Еко («Про членування кінематографічного коду», 1968), розглядаючи положення Метца і Пазоліні, взагалі відмовляється від терміна «мова» на користь терміна «код», задля уникнення подвійності тлумачень трактування кодів, коли за зразок береться систематизований код, що його має усна мова⁶³.

С. Волт («Розробка семіотики кіно», 1969) застерігає, що такі поняття, як «знак», «семіотика», «наука і навіть «аналіз» стосовно кіно ми використовуємо на свій страх і ризик. Проте стверджує, що 1) кіно піддається науковому дослідженню; 2) лише на науковій основі можна організувати та розплутати широке коло понять, формулювань та теорій щодо кіно⁶⁴.

Отже кінематограф був, є і залишається глобальною експериментальною лабораторією, де мало не щодня з'являються нові форми презентацій комп'ютерної графіки, зразки голографічного кіно і телебачення. Як свого часу поява звуку в кіно значною мірою нівелювала здобутки мон-

тажу та виразності німого кіно, так і з поступом нових кінотехнологій спостерігається перебільшення ролі віртуальної реальності, спецефектів, що самі по собі можуть лише увиразнити кіномову, а не компенсувати незнання законів монтажу, прогалини драматургії фільму. Неприпустиме використання новацій задля контрольованого (пропагандистського) впливу на глядача — приклади такого надуживання мають досліджуватися і оприлюднюватися. Роль та вплив рухомого зображення лише зростатиме, і тому кінематограф вимагає постійної уваги дослідників, адже технічні новації впроваджуються нині, як ніколи раніше швидко. Видозміни кінематографа свідчать про необхідність пошуку нових підходів дослідження мови кіно, серед яких можливе застосування ідей та засад метатеорії мовознавства.

¹ Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино / Филиппов Сергей // Киноведческие записки. — 2001. — № 54. — С. 245–284. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/628/> (Дата звернення: 20.09. 2014).

² Юткевич С. Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино» / Сергей Юткевич / Жорж Садуль «Всеобщая история кино». — М. : Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 12.

³ Марголит Е. Будем считать, что такого фильма никогда не было / Марголит Евгений // Кино: политика и люди (30-е годы). — М. : Материк, 1995. — С. 132–156. [К 100-летию мирового кино.]

⁴ Блейман М. Архаїсти чи новатори? / Блейман Михаил // Поетичне кіно: заборонена школа. — К. : «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С.187–208. [Переклад з рос. Першоджерело: Блейман Михаил. Архаїсти или новаторы? / Блейман Михаил // Искусство кино. — 1970. — № 7.]

⁵ Дзюба І. М. Відкриття чи закриття «школи»? / Иван Михайлович Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. — К. : «АртЕк», редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С. 209.

⁶ Фомин В. Как написать роман? / Фомин Виктор // Киноведческие записки. — 1990. — № 8. — С. 48.

⁷ Канудо Р. Манифест семи искусств / Риччото Канудо // Из истории французской киномысли : Немое кино 1911–1933 ; пер с фр. / Предисл. С. Юткевича. — М. : Искусство, 1988. — С. 24.

⁸ Аристарко Г. История теорий кино / Аристарко Guido / История теорий кино; [пер. с итальянского Г. Богемского]. — М. : Искусство, 1966. — С 15.

⁹ Л'Эрбье М. Гермес и молчание / Марсель Л'Эрбье // Из истории французской киномысли : Немое кино 1911–1933 ; пер с фр. / Предисл. С. Юткевича. — М. : Искусство, 1988. — С. 36.

¹⁰ Сандрар Б. Азбука кино / Блез Сандрар . — Там само. — С. 41.

¹¹ Ганс А. Время изображения пришло! /Абель Ганс . — Там само. — С. 66–67, 280.

- ¹² Деллюк Л. Фотогения / Луи Деллюк. – Там само. – С. 79.
- ¹³ Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний розгляд / Марченко Сергій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого ; [редкол. : О. І. Безгін (голова) та ін.] – Вип. 9. – К., 2011. – С. 91–103.
- ¹⁴ Листов В. С. История смотрит в объектив / В. С. Листов. – М. : Искусство, 1974. – С. 78–83.
- ¹⁵ Магидов В. М. Зримая память истории / В. М. Магидов. – М. : Сов. Россия, 1984. – С. 44.
- ¹⁶ Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма / С. Дробашенко. – М. : Наука, 1972. – С. 7.
- ¹⁷ Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 г. // Киноведческие записки. – 2006. – № 78. – С. 102–105. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ¹⁸ Марченко С. М. Historia sacra чи historia profana? Аспекти відображення історичного матеріалу в пізнавальному кіно / Сергій Марченко // Кіно-Театр. – 2002. – № 4. – С. 44–47 ; Там само (закінчення). – № 5. – С. 23–26.
- ¹⁹ Марченко С. История как изображение: материал и образ. Аспекты киносозидания истории Украины. Русский вопрос. Studies. 3, 2008. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.russkiiivopros.com/?pag=one&id=244&kat=5&csl=38> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁰ Почепцов Г. Від Facebook`у до Wikileaks: медіа комунікації / Георгій Почепцов. – К. : Спадщина, 2012. – С. 75.
- ²¹ Селезнёва Т. Ф. Киномысль 20-х годов / Т. Ф. Селезнёва. – Ленинград, Искусство, 1972. – С. 59, 105.
- ²² Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сергей Михайлович Эйзенштейн / [К столетию со дня рождения] – М. : ВГИК, 1998. – С. 63.
- ²³ Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку / Франсуа Трюффо. – М. : Библиотека «Киноведческих записок», 1996. – С. 9.
- ²⁴ Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / Олег Владимирович Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, Серия : Кинотексты, 2007. – 384 с.
- ²⁵ Будет ли у нового столетия кино? Заочный «круглый стол» в редакции. Январь-март 2001 г. // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 6–25. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/700/> (Дата звернення: 26.09.2014).
- ²⁶ Aspect ratio (image). [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Aspect_ratio (Дата звернення: 14.02.2015).
- ²⁷ «Наполеон», фильм 1927 г. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наполеон_фильм_1927 (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁸ Circle-Vision 360°. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Circle-Vision_360. (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁹ Галерея «A-Gallery». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://artmall.ua/uslugi-i-razvlecheniya/galereya-a-gallery> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³⁰ «Авангард. Живі картини – простір кольорів та форм». [З 19-го вересня 2014 р. Art-mall, торгово-розважальний центр, вул. Заболотного, 37. Рекламний буклет] – 28 с.
- ³¹ Сферический кинотеатр ATMASFERA 360. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://atmasfera.com.ua/films>, <http://atmasfera.com.ua/cinema>, <http://atmasfera.com.ua/demo360.php> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³² Стереокинематограф. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стереокинематограф> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³³ Тищенко К. М. Освіта, література й наука в оточенні бездротових мереж / Костянтин Миколайович Тищенко // Міжнародна наук.-практ. конференція «Екранна творчість в сучасному медіа-культурному просторі». Тези доповідей. 24-25 листопада 2014 р. – Київ. – С. 47–49.
- ³⁴ Иоскевич Я. Б. Интернет как новая среда художественной культуры / Яков Борисович Иоскевич. – СПб. : Росс. институт истории искусств, 2006. – 168 с.
- ³⁵ «Дом. История путешествия», док. фильм 2009 г. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/> Дом. История путешествия, <https://www.youtube.com/watch?v=5yYJdhgRFZI> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³⁶ Gulliver, торгово-розважальний центр. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://gullivercenter.com/about/> (Дата звернення: 29.09.2014).
- ³⁷ Blachere-Illumination. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.blachere-illumination.com/> (Дата звернення: 26.02.2015).
- ³⁸ Биллапс С. Постцифровая эпоха / Скотт Биллапс // Мультимедиа. – 1998. – № 1. – С. 41–42; [пер. з англ. : Scott Billups. The Post Digital Age // Videography, 1997, July – s. 124.]
- ³⁹ Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв. Методологічний аспект / Володимир Григорович Горпенко // Міжнародна науково-практична конференція «Екранна творчість в сучасному медіа-культурному просторі». Тези доповідей. 24-25 листопада 2014 р. – Київ. – С. 5–7.
- ⁴⁰ Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 г. // Киноведческие записки. – 2006. – № 78. – С. 102–105. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ⁴¹ Визуализация. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://ru.science.wikia.com/wiki/визуализация> (Дата звернення: 26.02.2015).
- ⁴² Sistine Chapel. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html (Дата звернення: 26.02.2015).
- ⁴³ Иоскевич Я. Б. Социальный потенциал двух форм фильмопотребления / Яков Борисович Иоскевич // Горизонты культуры. – СПб., 1992. – С. 82.

- ^{44.} Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі (Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ) / Ірина Борисівна Зубавіна. – К. : Щек, 2008. – 448 с.
- ^{45.} Худякова Л. А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций / Людмила Анатольевна Худякова // Тема диссертации и автореферата по специальности ВАК 09.00.04, эстетика, кандидат философских наук. – СПб., 2000. – 142 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-iskusstva-kino-i-evolyutsiya-ikh-khudozhestvenno-filosofskikh-interpretatsii> (Дата звернення: 20.09. 2014).
- ^{46.} Косенкова Н. Г. Особенности воспроизведения экранного изображения и их воздействие на зрителя / Наталья Геннадьевна Косенкова // Тема диссертации и автореферата по ВАК 17.00.03, кандидат искусствоведения. – М., 2006. – 164 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-vosproizvedeniya-ekrannogo-izobrazheniya-i-ikh-vozdeystvie-na-zritelya> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ^{47.} Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики / Сосюр, Фердинан де ; пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К. : Основи, 1998. – С. 28, 34.
- ^{48.} Там само. – С. 16.
- ^{49.} Громов Е. С. К понятию «язык кино» / Громов Е. С. // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР. – М. : Искусство, 1989. – С. 6–7.
- ^{50.} Декомб В. Современная французская философия / Винсент Декомб. – М. : Весь Мир, 2000. – 344 с.
- ^{51.} Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Юрий Михайлович Лотман / – Таллинн : «Александра», 1992. – 472 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>, <http://www.twirpx.com/file/510044/> (Дата звернення 1.10. 2014).
- ^{52.} Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / Кристиан Метц // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. ст. ; сост. К. Разлогов. – М. : Радуга. – 1984. – С. 102.
- ^{53.} Тищенко К. М. Основы мовознавства : Системний підручник / Костянтин Миколайович Тищенко. – К. : Видавнично-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – 308 с.
- ^{54.} Марченко С. М. Відеофільм Вадима Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» як підручник з синтактики кіномови Ейзенштейна / Сергій Марченко // Науково-практичні дослідження розвитку творчого процесу в різних видах мистецтва (кінематограф, телебачення, театр, медіа) : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : КиМУ; 2014. – Т. 5. – С. 20–65.
- ^{55.} Буров А. Фотофраза / Андрей Буров // Киноведческие записки. – 2006. – №78. – С. 123–161. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/879/> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ^{56.} Горпенко В. Г. Архитектоника фильма : Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : в 5 т. / Володимир Григорович Горпенко. – К., ДІТМ, 2000.
- ^{57.} Соколов А. Г. Природа экранного творчества. Психологические закономерности. 2-е изд. / Алексей Георгиевич Соколов. – М. : Изд. А. Г. Дворников, 2004. – 275 с.
- ^{58.} Медынский С. Е. Компонуем кинокадр / Сергей Евгеньевич Медынский. – М. : Искусство, 1992. – 229 с.
- ^{59.} Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры / Б. Меерзон. – М. : ГИТР. – Ч. 1., 2000 ; ч. 2., 2002. – 72 с. ; ч. 3. – 102 с.
- ^{60.} Алдошина И. А. Основы психоакустики / Ирина Аркадьевна Алдошина. – 154 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.keklab.ru/buf/ai/psychoacoustics.pdf> (Дата звернення: 2. 8. 2014).
- ^{61.} Пазолини П. Поэтическое кино / Пьер Паоло Пазолини // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. ст. ; сост. К. Разлогов. – М. : Радуга. – 1984. – С. 48.
- ^{62.} Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / Кристиан Метц. – Там само. – С. 108.
- ^{63.} Еко У. О членениях кинематографического кода / Умберто Эко. – Там само. – С. 79–80.
- ^{64.} Уорт С. Разработка семиотики кино / Сол Уорт. – Там само. – С. 134–135.

ІНТЕРНЕТ ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦЬКІ ВИДОВИЩА

У статті розглянуто вплив медійної творчості у мережі Інтернет на екранні мистецькі видовищні форми.

Ключові слова: медійна творчість, Інтернет, творчість, мистецтво, екранне мистецьке видовище.

В статье рассмотрено влияние медиа-творчества в сети Интернет на искусство экранных зрелищных форм.

Ключевые слова: медиа-творчество, Интернет, творчество, искусство, экранное зрелищное искусство.

Media creativity is popular in Internet. There are many genres and forms of digital creativity. The digital television is developing now. The social chat and forums becomes a place of total communication and this communication is form of creative or art. The media creativity influences on screen artistic spectacle now.

Keywords: media creativity, Internet, creative, art, screen artistic spectacle.

Сьогодні продовжує своє формування і трансформацію нове загальнокультурне поле, яке уже давно визначено як переважно візуальне. Це поле, однак, впродовж кількох десятиліть не лежить у безпосередній сфері традиційних екранних мистецьких видовищних форм. Воно сформувалося значно ширше — як поле медійне. Традиційні видовищні форми становлять невід'ємну його складову, та дедалі більше відчують свою залежність від його внутрішніх процесів.

Проте новітні форми екранної мистецької видовищної творчості народжуються, розвиваються і трансформуються, породжуючи, у свою чергу, нові підвиди. Існування таких форм, робота професіоналів у сфері цифрових технологій, зацікавленість широкого кола користувачів і глядачів вимагають звернення уваги на нові тенденції, впливи і перспективи цих процесів.

Усі супутні процеси розвитку цього величезного багатшарового простору потребують прискіпливого глибинного вивчення. Західноєвропейські та американські філософи, дослідники культури, екранних видовищних форм і мистецтв, медійної сфери з середини ХХ ст. ретельно вивчають як загальнокультурні, так і локальні, одиничні явища цих процесів. Від формування проблеми А. Модем, Е. Тоффлером, М. Мак-Люеном та ін-

шими до сучасних досліджень за прикладними напрямками. Українські дослідники, такі як І. Зубавіна, Г. Почепцов, Л. Стародубцева та інші у річищі власної проблематики, так чи інакше, також не обходять увагою проблему співіснування загального медійного поля і екранного мистецтва. Однак навіть така визначена тема, як «медійна творчість і екранні мистецькі видовища в умовах Інтернет», через багатшаровість і складність тих процесів, що відбуваються, через постійне зростання об'єктів вивчення і наукового зацікавлення, сьогодні представляє собою складне завдання для спеціалістів найрізноманітніших галузей і напрямів. Обмеживши усі наявні можливості розвитку цієї теми, зосередимося безпосередньо на впливі процесів медійного простору на екранні мистецькі видовища, обравши за об'єкт дослідження власне саму медійну творчість.

Завершуючи свою «Галактику Гутенберга», оцінюючи трансформації нової культурної ситуації, спираючись на висновки інших видатних дослідників у цьому напрямі, М. Мак-Люен, зокрема, пише: «...техніка невирішених, “проміжних” суджень — великого відкриття двадцятого століття як у фізиці, так і в мистецтві, — це рикошет і трансформація знеособленого конвеєра (лінії складання) мистецтва та науки дев'ятнадцятого століття»¹.

Перестановка культурної парадигми відбулася, за М. Мак-Люеном, у той момент, коли символісти у своїх творчих пошуках почали рух від наслідку до причини. Зрештою, сама культурна ситуація спровокувала такі тенденції і сформувала нагальну необхідність вибору іншої схеми творення-існування-сприйняття мистецтва.

В уніфікованому світі, послідовно вибудованому і впорядкованому суворою логікою і доцільністю, визріло прагнення наголосити унікальність особистості, унікальність «я». З'явилася гостра потреба поряд із виявом досвіду і механічної раціональності проявити життя у вигляді певного набору емоційних форм. Це, в свою чергу, поставило інакші вимоги до способу сприйняття. Усі ці передумови спровокували виникнення логіки, відмінної від раціональної, такої, яку можна вхопити лише у формі розірваних образів, що перетікають і являють собою неоформлений, не вибудований, хаотичний потік — потік свідомих переживань, уявлень... «потік свідомості».

Символістське мистецтво трансформувалося від технологічного принципу лінії складання в новий «потік свідомості» як у новий засіб зображення. «А потік свідомості — це відкрите “поле” сприйняття, де переставлені, перевернуті на спід усі аспекти лінії складання, або “техніки винаходів”, відкритих у дев'ятнадцятому столітті»².

Однак «вести розмову про потік свідомості на протигагу раціональному світові — це просто необгрунтовано наполягати на візуальній послідовності як на раціональній нормі, залишаючи мистецтво позасвідомому, оскільки те, що мають на увазі, коли говорять про ірраціональність і паралогічність у сучасних дискусіях, — це просто вже раз знайдені та відкриті взаємодії між “я” і світом, або між суб'єктом і об'єктом»³.

Отже, «техніка невирішених, “проміжних” суджень» як велике відкриття двадцятого століття — імовірна точка зародження нового медійного культурного поля. Індивідуальне начало — «я» поступово стає переважаючим і тією рушійною силою, котра послідовно нарощує оберти і сприяє розростанню нової культурної парадигми. Екзистенційна проблема подолання⁴ початку ХХ століття поступово переростає у потребу емоційної відкритості, певної інтимно-емоційної демонстрації як особистісного ствердження. На початку ХХІ століття ця демонстрація уже набуває значення певної психологічної характеристики особистості у новому культурному полі. Перебуваючи у постійному афекті, у полі безмежної кількості подібних демонстрацій, ця характеристика у дея-

ких випадках переростає у психологічний екзистенціалізм з хворобливою необхідністю демонстрації особистого на широкий загал. Екзистенційні ж поняття свободи і вибору зрештою стають провідними інструментами творення і нарощення нового культурного поля.

Інтернет, як своєрідна проекція поля сучасної культури, представляє собою поліфункціональну базу численних варіантів практичного втілення усіх можливих форм демонстрації і багатомірну модель існування паралельних потоків, серед яких «потоки свідомості» являють собою лише окремі, приватний випадок. Імовірно перехрещення і паралельне існування такої потоковості уможлиблює гіпотетичну безкінечність можливостей, серед яких, зокрема, і творча.

Дошки об'яв, форуми, соціальні мережі стають місцем масової комунікації. Необмеженість комунікаційних можливостей створює таку ситуацію, коли комунікація може здійснюватися необмеженою кількістю учасників без будь-яких особливих умов, з широким варіюванням її методів і засобів. При цьому елементи комунікації не завжди завершені. Принцип «потоків», перетікання стає основним формотворчим принципом.

Надзвичайно показовими у цьому сенсі є популярні дошки об'яв і форуми, де інформація може бути розміщена анонімно. Учасники отримують повну свободу самовиразу. Комунікація перетворюється на своєрідний арт-привід для створення арт-об'єктів, об'єднаних цим приводом. Фактично і сам привід перетворюється на об'єкт: послідовність, варіювання, форма і змістова колажність можуть бути цікавими не лише поодиноці, а й в усій своїй сукупності. Таким чином, комунікація перетворюється на арт-об'єкт, у створенні якого задіяні десятки авторів, зі своєю власною формою, логікою побудови і внутрішнім сенсом. Нескінченна стрічка містить у собі велику кількість як оригінальних, так і авторських творів, уривків, цитат різних жанрів і мистецьких напрямів від сухих коментарів до віршових форм, малюнків, анімації, фільмів тощо.

Особливими мистецькими творами у полі Інтернету стають також і сайти. Сьогодні маємо значну кількість неінформативних, мистецьких сайтів, функція яких суто естетична. Їх створення передбачає використання великої кількості візуального матеріалу. Інколи це складні багатопланові та багатошарові структури, які функціонують на межі екранного, образотворчого мистецтва і гри тощо. Здебільшого механізмом взаємодії з користувачем є принцип інтерактивності. Це дає

можливість і останньому долучитися до процесу творення. Певним чином, користувач і виступає автором твору — власного перегляду.

В мережі Інтернет, породжена безмежними комунікативними і безмежними можливостям доступу, новітніми технічними досягненнями, існує своєрідна форма творчості, базована на використанні матеріалів уже наявних екранних мистецьких видовищ. У такому разі екранні мистецькі видовища виступають матеріалом для творчості. Часто створені непрофесіоналами, такі твори функціонують здебільшого як комунікативні засоби. Подібна форма творчості дає авторові широке поле вибору матеріалів, засобів виразності й їх варіювання. Можуть використовуватися різні мистецькі твори, залучатися до дії різні стилі й інструменти. Однак провідним засобом виразності залишається монтаж, часто навіть звуко-зоровий, інколи із залученням цифрової обробки матеріалу та використанням численних візуальних і навіть звукових ефектів.

За визначенням В. Кісіна любительське або непрофесійне виконання має свої характерні особливості: «хоча при цьому є значні втрати у майстерності, але надбання дуже цінні: непідробний ентузіазм, щирість, природність поведінки»⁵. Хоча дослідник мав на увазі у своєму випадку постановочний канон народного обряду, такі характерні риси любительства можна означити як характерні для будь-якої творчості. Отже ентузіазм, щирість і природність як характерні ознаки непрофесійної творчості притаманні й екранним медійним творам. Щира зацікавленість і живе бажання творчості характеризують ці екранні твори. Відсутність професійної складової часто перекривається неочікуваними експериментами у сфері монтажу і ефектів, чого не дозволили б собі професіонали, ознайомлені з теорією монтажу і психологією сприйняття.

Таким чином, непрофесійна медійна екранна творчість представляє собою на сьогодні широке поле експериментування у сфері монтажу, зокрема, звуко-зорового; образних візуальних побудов; колористичних пошуків тощо. Сам стиль роботи з матеріалом, підхід до його відбору і впорядкування просякнуті творчою складовою. Цей підхід уже, власне, можна охарактеризувати як елементарний інструмент, інструмент щирого ентузіазму і віри у кінцевий результат.

У контексті такого підходу гостро постає питання переосмислення розуміння матеріалу екранної творчості. Відомий теоретик радянського кіно В. Пудовкін визначив матеріалом кіноплівку з від-

знятим на ній зображенням, а основним методом творення фільму — монтажем⁶. Матеріалом телевізійної творчості, в свою чергу, слід вважати інформацію або навіть на сьогодні сукупність інформаційних потоків. Жоден із цих випадків тлумачення матеріалу екранної творчості у цьому разі не актуальний.

Авторські ролики, створені на основі готових кінематографічних (або будь-яких інших) екранних видовищних творів, мають свою, абсолютно самостійну ідею і зміст. Оригінальні твори, на основі яких їх реалізовано, є висхідною точкою для розуміння, а у деяких випадках зовсім не мають відношення до кінцевого результату і здатні створити певні змістові або якісь інші (етичні, естетичні, філософські) алузії. Проте розуміння кінцевого твору залежне від попереднього перегляду і чіткої орієнтації у сюжетах відомих оригінальних творів. Показово, що автори таких роликів часто дуже добре (або навіть досконало) орієнтуються у матеріалі, тобто у тих оригінальних творах-матеріалах, які використовують. Найцікавішим випадком є ситуація, коли для створення одного ролика використовується кілька оригінальних творів. Отже, такий незвичний спосіб відеоспілкування в Інтернеті перетворюється на естетичний обмін змістами у візуально-звуково оформленій формі.

Щось схоже на подібні експерименти здійснив угорський режисер Дьордь Палфі у фільмі «Кінцевий монтаж, пані і панове» (Final Cut: Nőgyeim és uraim, 2012). Однак цей фільм, на відміну від непрофесійної творчості у Інтернеті, виглядає цілком самостійним та завершеним, і алузії на змісти використаних кадрів фактично не задіяні у формуванні розуміння кінцевого результату. Тут існування кожного наступного кадру диктоване переважно монтажною необхідністю доцільності послідовної оповіді. Змісти як такі нашаровуються побічно, безвідносно до кінцевої мети автора. Найважливіший стрижень авторської побудови — оповідь, яка підпорядковує усі інші одиниці собі і виступає головним загальноорганізуючим концептом. Використовуючи безліч шедеврів світового кінематографа як матеріал, режисер розповідає свою власну історію, під яку підлаштовує, дошукує кожний наступний кадр. Таким чином, блискуче оперування матеріалом не дає в результаті особливих неочікуваних змістових перетинів для масової аудиторії глядачів, яка в основному із зацікавленням стежить за перебігом сюжету... а якщо й дає, то лише тим обізнаним знавцям, яким відомо походження кожного об-

раного кадру і контекст існування цього кадру в оригіналі.

Повертаючись до питання матеріалу такого виду екранної мистецької видовищної творчості, слід наголосити, що навіть постмодерністська теорія відкритого цитування не може бути задовільною для визначення матеріалу такої творчості. Адже у наведених прикладах ідеться про зовсім різний підхід і використання такого інструмента як цитування.

Цитата передбачає наявність певного масиву, в який включена і який лише доповнює. У цьому разі йдеться про твір-цитатник, який на перший погляд зовсім не містить авторського тексту, — лише запозичення-цитати. Але це не означає відсутності авторської точки зору. Вона виявляється достатньо активно і впевнено через інструмент, яким виступає уже згаданий монтаж. Оперування матеріалом відбувається на рівні сенсів, змістів. Також і поняття постмодерністської змістової гри тут дещо переосмислено. Ця гра виводиться на новий рівень. Змістові побудови мають багатомірну структуру, зачіпаючи і вміщуючи у собі як елементарні побутові елементи, так і загальнокультурні змістові коди.

Авторський фільм-ролик у мережі Інтернет існує одночасно на багатьох змістових рівнях. По-перше, цей твір має свій власний завершений сюжет, при використанні як матеріалу інших оригінальних авторських творів. По-друге, з огляду на останнє, відбувається постійне відсилання до оригінальних змістів, які неодмінно породжуватимуть певні алюзії. По-третє, метод монтажної побудови, в свою чергу, продукує нове співвідношення змістів. По-четверте, зрештою, також і саме існування у комунікативному середовищі, а часто навіть у вигляді елемента комунікації, не може не вплинути на змістову складову тощо.

При розгляді екранних мистецьких видовищ у контексті медійної творчості не можна оминати новітніх тенденцій розвитку цифрового телебачення в сучасних українських реаліях.

Яскравим прикладом професійної екранної телевізійної видовищної творчості із залученням усіх засобів масової комунікації водночас була робота «Громадського телебачення» під час подій на Майдані. Використання цим каналом різноманітних новітніх цифрових медійних і технічних засобів дало надзвичайно цікавий кінцевий результат. Online-мовлення з «живими» студіями і «стрімами», одночасне використання багатьох джерел інформації, включаючи, окрім традиційних телевізійних, навіть мобільний телефонний

зв'язок, Інтернет тощо, показало нові можливості існування телебачення у сфері цифрового мовлення. «Громадському телебаченню» вдавалося максимально ефективно і швидко реагувати на інформаційний потік, вирізняти найважливіші та найгрячіші новини з-поміж усієї потокової інформації, аналізувати й запрошувати гостей у студію задля коментарів та оцінювання надзвичайно мінливої ситуації.

Безпосередність прямих включень досягалася нагальною інформаційною необхідністю, коли самі автори програми інколи не могли передбачити розвитку подій як у студії, так і за її межами. Максимальна зосередженість і сконцентрованість, готовність до будь-якого розвитку ситуації, швидке реагування — фактично все це і створювало природність і життєвість ефірного мовлення. Відмова від заздалегідь підготованого тексту, роботи з суфлером, гриму — все це становило життєву необхідність ефірної роботи «Громадського» під час подій на Майдані.

За свідченнями авторів «Громадського телебачення», первісно потокове мовлення не було заплановане. За планом робота цього каналу мала представляти собою окремі включення з конкретними інформаційними повідомленнями. Але несподівано потокове мовлення, цей «побічний» продукт існування «Громадського» (хоч як би вони його називали), стало чи не основним способом його існування.

Таким чином, особливим, власним стилем роботи «Громадського телебачення» поступово став стиль, вироблений впродовж подій Майдану, — потокове мовлення. Цей стиль не передбачав чіткого дотримання хронометражу, що одразу принципово вирізнило «Громадське» серед інших каналів і уможливило вільне існування авторів і журналістів в ефірі у режимі, максимально наближеному до реального життя. Цей стиль давав змогу здійснювати живе спілкування з гостями без будь-яких обмежень, за участі будь-яких осіб, без попередньої підготовки і монтажу, просто у прямому ефірі, віч-на-віч з авторами і глядачем. Цей стиль також ґрунтувався на одночасному моніторингу всіх можливих засобів передачі інформації просто в ефірі з відкритим оголошенням і посиленням на джерело.

Ще однією важливою особливістю стилю роботи «Громадського телебачення» стали прямі включення, так звані «стріми», безпосередньо з місць подій.

«Стріми» здійснювалися журналістами, операторами, волонтерами. Вони не потребували

для своєї реалізації ані великої кількості членів знімальної групи, ані складної і важкої техніки. Навпаки, віталосся протилежне: велика кількість одинаків-«стрімерів» у різних точках однієї події чи взагалі у різних точках Майдану або й міста. Основною умовою існування «стріму» була важлива інформація. Навіть її якість не мала визначального значення для того, аби бути переданою в ефір. Зрештою, технічне забезпечення «стрімера» і не завжди могло дати якісну картинку або звук з місця події. Основним завданням, що його вирішували журналісти на той час, було забезпечення максимально можливою кількістю різнопланової інформації з усіх можливих місць подій.

Отже «стрімери»-репортери працювали на передових позиціях Майдану і цілодобово вели репортажі з прямими включеннями. Така робота давала можливість максимально ефективно здійснювати висвітлення подій на Майдані. Крім того, у багатьох випадках це висвітлення мало поліфонічний зміст: давало уявлення про події з різних точок поглядів (різні учасники), з різних місць дій, за різними способами оцінки (аналітика).

Тут слід відзначити один побічний, але дуже важливий наслідок цієї важкої цілодобової роботи. Саме праця «стрімерів» з їх прямими включеннями у телевізійний Інтернет-ефір у багатьох випадках убезпечила жорсткий розвиток окремих революційних подій.

Однак, з іншого боку, людина з камерою неоднозначно сприймалася, наприклад, самими учасниками Майдану. Розуміння сучасних технічних і технологічних можливостей, усвідомлення сутності дії Інтернет-мережі, у певний час розвитку революційних подій лякало майданівців. Вони або деякі з них, з цілком зрозумілих причин, боялись переслідувань за участь у Майдані, а відтак боялись, аби їх обличчя були зафіксовані й з'явилися десь у мережі або на телевізійному екрані. Тому зверталися до випадкових фотографів, аби ті в жодному разі не викладали відзняті кадри у мережу... Та це вже дещо інше, скоріше етичне питання роботи медіа, та ще і в особливих умовах, в умовах революційної боротьби, а надалі й в умовах війни.

Що ж до діяльності «Громадського телебачення», то воно саме у цих, гранично екстремальних умовах, органічно поєднало у собі потенційні можливості сучасних культурних тенденцій, задіявши одночасно максимальну кількість інформаційних потоків, комунікативних засобів та технічних новацій, а у деяких випадках прилаштувавши окремі з них під свої власні нагальні потреби.

У сучасній культурній ситуації з'явилася необхідність інформаційного каналу з подібними характеристиками, який водночас був би і максимально індивідуалістичним і максимально відкритим. Змушений відхід від декларативних форм існування сучасного телевізійного мовлення, вихід на життєві моделі поведінки у поєднанні з нагальною інформаційною складовою зробили «Громадське телебачення» провідним каналом новин періоду революційного Майдану.

В цих нових умовах «Громадське телебачення», скоріше за необхідності, аніж через попереднє планування такої стратегії, з особливою силою задекларувало особливе звернення до теми особистісного, індивідуального начала. Людина на екрані «Громадського телебачення» має зовсім інше значення, аніж на будь-якому іншому каналі. Тут роль особистості визначальна. Не важливо, чи це є гість студії, чи «стрімер», який рухається вулицями міста і час від часу звертає на себе об'єкти, чи це ті перехожі і учасники мітингу, що випадково потрапляють у його кадр, чи ті, хто усвідомлено дають інтерв'ю... На екрані «Громадського» чомусь із особливою гостротою вибликає зацікавлення людина.

Мак-Люєнівська «техніка невирішених, «проміжних» суджень» з її індивідуалістичною концепцією на протиположному уніфікованому світу, послідовно вибудованому і впорядкованому суворою логікою і доцільністю, прагнення акцентувати унікальність особистості, унікальність «я» з новою силою проголошує про себе в умовах формування сучасного медійного культурного простору. Ця індивідуалістична складова стає більш помітною і більш голосною на тлі загальних безособистісних культурних надбудов. Відбувається цей процес завдяки творчому ствердженню, завдяки силі та бажанню висловити свій власний голос, нехай би він навіть і був одним із безлічі людських голосів. І чим більший медійний потік, тим більше бажання висловлення.

Поле медійної творчості нині у багатьох точках перетинається з полем існування мистецьких екранних видовищних форм. Взаємні впливи формують фактичне багатомірне існування сучасної видовищної культури. Техніка невирішених, «проміжних» суджень, потокова та індивідуальна характеристики, цитатність та ігрова структура — це лише незначний перелік тих загальних характерних ознак, що їх набувають і екранні мистецькі видовища сьогодні. Зрозуміло, що надалі ці впливи будуть ще відчутнішими, а існування різних форм творчості — більш дифузним.

¹ Мак-Люен М. Галактика Гутенберга : Становлення людини друкованої книги / М. Мак-Люен. — К. : Ніка-Центр, 2008. — С. 360.

² Там само. — С. 359–360.

³ Там само. — С. 360.

⁴ Поняття «подолання», надалі «свобода» і «вибір» тут вжиті в контексті екзистенційної філософії.

⁵ Кісін В. Б. Режисура як мистецтво і професія / В. Кісін. — К. : Науково-освітній центр «АЕС-технологія», 1998. — С. 54–55.

⁶ Докладніше див. : Пудовкін В. «Кінорежисер і кіноматеріал» (1926).

ФЕНОМЕН АВТОРСТВА В КІНОМИСТЕЦТВІ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Дослідниця розглядає витoki авторства в кіно, аналізує й характеризує його основні складові, зосереджує увагу на специфіці відтворення образу світу авторськими кінематографічними засобами. В статті аналізуються фільми сучасних режисерів-авторів, які порівнюються з творчим доробком майстрів ХХ ст.

Авторка доходить висновку, що українські митці, які позиціонують себе як автори, іноді недостатньо мірою володіють режисерським ремеслом й навмисне ускладнюють кінематографічну мову, при цьому лише імітують творчий експеримент як ознаку авторства. У статті висловлюється переконання, що в сучасному українському кіно є значний творчий потенціал реалізації авторської самобутності.

Ключові слова: авторське кіно, індивідуальність, особистість, засоби виразності.

Исследователь рассматривает истоки авторства в кино, анализирует и характеризует его основные составляющие, сосредоточивает внимание на специфике воспроизведения образа мира авторскими кинематографическими средствами. В статье анализируются фильмы современных режиссеров-авторов, которые сравниваются с творчеством мастеров ХХ в.

Автор приходит к выводу, что украинские художники, которые позиционируют себя как авторы, иногда в недостаточной степени владеют режиссерским ремеслом и умышленно усложняют кинематографический язык, при этом лишь имитируют творческий эксперимент как признак авторства.

В статье высказывается убеждение, что в современном украинском кино есть значительный творческий потенциал реализации авторской самобытности.

Ключевые слова: авторское кино, индивидуальность, личность, средства выразительности.

The researcher examines the origins of authorship in cinema, analyzes and describes its main components. In the article the film directors of modern authors, which are compared with creative output masters of the twentieth century.

The researcher concludes that the Ukrainian artists who position themselves as writers sometimes insufficiently own directorial craft and deliberately complicate cinematic language, while only simulate creative experiment as a sign of authorship.

The article expresses the belief that the modern Ukrainian cinema is a significant creative potential realization of the author's identity.

Keywords: copyright movies, individuality, personality, expressive means.

Відомо, що проблема сутності і виявлення авторства в мистецькому творі у контексті світової культури далеко не нова, однак і донині залишається актуальною. Очевидним є факт, що в різні епохи феномен авторства був підданий мало не полярному тлумаченню: від прямого посередництва між твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (про що свідчать твори часів Античності чи то

Середньовіччя), до навмисної латентності його думок й особи, що стояла за «колективною» постановкою творця (що, як приклад, спостерігається у християнських письменах). На думку ж Р. Барга, «фігура автора належить Новому часові й формувалася суспільством мірою того, як воно стало відкривати для себе гідність індивіда»¹.

Відзначимо, що деякий час кіно, через свій юний вік, не стільки оминає проблему авторства,

де автор — «концентроване втілення суті твору»², скільки не встигає її усвідомити, теоретично обґрунтувати. Адже зародки теорії кіно, як мистецького феномену, з'являються лише в 10-х рр. ХХ ст. Між тим, слід стверджувати, що досить суперечлива і, мабуть, «вічна» проблема «автора в кіно» й, відповідно, сама теорія авторського кіно виникли значно пізніше — у 50-х роках минулого століття. Відзначимо, що й донині кінотеоретики намагаються визначити: авторське кіно — це напрям у мистецтві чи низка складних для сприйняття дискусійних фільмів. Однак загально визнано, що авторське кіно існує як мистецьке явище, як така кінематографічна модель, в якій «режисер виступає повноправним автором твору, як особа, відповідальна за фільм у цілому»³.

Дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Л. Брюховецьку, О. Брюховецьку, В. Виноградова, І. Зубавіну, А. Маттелара, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, А. Плахова, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, С. Фрейліха, Г. Чміль, Т. Шак, С. Юркевича та інших) консолідує низка думок стосовно того, що режисер-автор обов'язково має бути неповторною індивідуальністю, наділеною цілісним світобаченням у пошуку головних і значимих ціннісних орієнтирів, а ще володіти неабияким інтелектом. Адже саме розум, помножений на знання, й народжує інтелект режисера-автора, здатного продукувати суспільно значимі ідеї, реалізувати свої світоглядні засади, глибоко розкривати їх сутність, використовуючи авторську кінематографічну мову. Крім того, кіноавтор має бути наділеним непересічним сприйняттям як картини світу в цілому, так і узагальненого образу людини в ній. До того ж, кіномитець, що претендує на роль автора, повинен заявити про себе в мистецькому просторі як про потужну особистість, котра «характеризується унікальністю та відкритістю, реалізується в самопізнанні та створенні людини й об'єктивується в ціннісних нормативах розвитку культури»⁴.

Дослідження авторського кіно, витоки якого, поза сумнівом, лежать у площині європейського кіноавангарду 1920-х рр., а бурхливий розвиток припадає на другу половину ХХ ст., вимагає активізації наукових розвідок у виявленні в творчості сучасних режисерів хоча би певних ознак тих традицій, котрі залишені у кінематографічну спадщину яскравими представниками експериментального кіно не лише Франції та Німеччини, а й України, що і є метою наших наукових розвідок. На думку О. Брюховецької, нині, «переступивши сторічний рубіж, кінематограф почав

шукати натхнення в своїй буремній юності»⁵, приміром, у кіноекспресіонізмі, що знову уможливило би зображення «людини центром творіння», заповнило порожнечу світу «фарбами, лініями, звуками, своїм власним “Я”»⁶. Оскільки відомо, що «фільми відображають не так певні переконання, як психологічні настрої, ті низинні шари колективної душі, які залягають набагато глибше свідомості»⁷.

Очевидним є той факт, що, прагнучи спровокувати своєрідний культурний вибух, яким був свого часу європейський кіноавангард 1920-х рр., сучасні кіномитці так само потребують свободи творчості, вимагаючи верховенства авторського права «на існування індивідуального мистецтва»⁸, що власне зовсім не гарантує народження непересічних авторських творів, які мають не лише певну художньо-естетичну, а й морально-етичну цінність.

Свого часу у фільмах Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, А. Ганса, Ж. Епштейна, Л. Бунюеля, Ф. Ланга, Ф. В. Мурнау, Р. Віне, П. Вегенера, Г. Ріхтера, В. Рутмана проявилось оригінальне авторське бачення та інтерпретація моменту дійсності, прагнення відтворити художню картину світу кінозаборами, які б відображали суб'єктивне начало їх творців. Цікаво, що Ж. Епштейн «задовго до появи всіх теорій “авторського кіно” наголошував значення особистісного моменту в творчості кінематографіста»⁹.

Показово, що вже у нинішньому столітті у фільмі російського режисера О. Ковалова «Темна ніч», створеному в експресіоністській манері, умовний кіносвіт не випадково постає ще більш похмурих і жахливим, ніж у німецьких авангардистів, зокрема в роботах Ф. Ланга. Атмосфера пригніченості й страху в країні, де створювалася кінострічка, наштовхнула режисера-автора виразити власне ставлення до понять «особистість», «влада», «диктатор», засудити сучасні методи придушення індивідуальності. Митець навмисно виводить на екран своєрідного «князя Темряви» і одночасно рятівника, який винаходить «оригінальні» способи звільнення людства з похмурого «жаху ночі». Так само, як і у фільмах Ф. Ланга «Кабінет доктора Калігарі» та «М», головним героєм у картині «Темна ніч» є бентежна душа, що нищиться диктатом влади й заплуталася в круговерті життя.

Резонно виникає запитання, що ж може зблизити кінематограф режисерів-авторів минулого століття з сучасними моделями авторського кіно? Вочевидь, бажання кіномайстрів вкотре не лише

замислитися над вічними проблемами буття, призначення людини, а й їх переконливе уміння перетворювати власні міркування в повноцінні кінематографічні твори, населені живими повнокровними образами. Показовим було б і прагнення режисерів-авторів спробувати піднятися до рівня масштабного зображення загальнолюдської трагедії відносин, продемонструвати загострене відчуття душі, витончене відображення внутрішнього світу особистості, яку ще належить відшукати, виокремити з людського соціуму. Беручи до уваги вищезазначене, слушно навести думку К. Занусі, котрий констатує тотальну байдужість у світі до авторського кіно, з сумом зазначає: «Ми намагаємося солідаризуватися з культурою, а не з сучасною людиною. Однак як часто у виборі критеріїв ми звертаємось за допомогою до етики, політики, соціології, тоді як естетика тане в наших руках, мов зотліла багатовікова реліквія!»¹⁰.

У царині українського ігрового кіно «коріння» авторства слід шукати в геніальній творчості О. П. Довженка. Мовити ж про власну кінематографічну модель українського кіноавтора варто в контексті поетичного кіно, котре з певною мірою обережності можна назвати своєрідним неоавангардом другої половини ХХ ст. При цьому український авторський кінематограф містить специфічні особливості у відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж нинішня криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не лише економічних та соціально-політичних негараздів у країні, а й відсутністю яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. Тож відрадно, коли митець (передовсім молодий), освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагне відшукати і представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, соціальних та ментальних відносин. Однак режисерові-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільності, важливий потужний, помножений на талант внутрішній потенціал реалізації «Я» як триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Натомість з прикрістю слід констатувати той факт, що переважна більшість молодих українських режисерів, що претензійно заявляють про «власний авторський світ» швидко «зрозуміли як упіймати удачу <...> з'ясував-

ши для себе, що самовиразитися простіше, ніж розповісти історію. Якщо тобі абсолютно нічого знімати і ти порожній <...> але при цьому можеш вмовити потужного оператора фільмувати твоє кіно, використаєш музику Вівальді, то завжди знайдуться кілька осіб, котрі скажуть, що це цікаво. А історію розповісти надзвичайно складно»¹¹. Здається, що постать режисера, який вміє «розробити суб'єктивні враження, знайти в них загальнозначущі і дати уявленням свої форми»¹² не є нині актуальною (ба модною) в середовищі молодих кінематографістів. При цьому парадоксальним є той факт, що катастрофічний економічний стан українського кіновиробництва, пов'язаний з фактичною відсутністю державної підтримки, неможливість демонструвати фільми у вщент зруйнованому кінопрокаті, сприяло загартуванню та прориву молодих кіноавторів у міжнародний фестивальний простір, дало можливість для «арт-кіно бути оціненим, а для його режисерів — працювати далі, отримуючи для цього не лише фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди»¹³.

Кінострічка А. Акулевич «Це — я» (з такою собі мало не зухвалою назвою), українська прем'єра котрої відбулася в межах 44-го Міжнародного кінофестивалю «Молодість», може похвалитися низкою нагород, як-то: Гран-прі і приз за краще музичне оформлення кінофестивалю Луканії, організованого Італійським інститутом культури у Санкт-Петербурзі, спеціальна відзнака XXV Міжнародного кінофестивалю в Анкарі та ще й «Відкритий лист» від організаторів форуму із формулюванням «За яскраве поєднання традицій та сучасної кіномови»¹⁴.

Чого здавалось би ще? Українське кіно знімають, по світу возять та й на екрані власне і пристойна «картинка» (забезпечена оператором Д. Дедковим і художником С. Хотимським), і проникливий саундтрек В. Храпачова. Не вистачає самої «малості» впевненості в тому, що режисер уповні володіє предметом кінематографічного відтворення, хоч і сміливо береться висвітлити цілком актуальну (ще з часів «Криниці для спраглих» Ю. Ілленка) тему руйнації села, родинних стосунків, пошуків молоддю кращого життя у місті. Перегляд фільму викликає смуток не стільки від алогізму (чи то абсурду) подій і ситуацій, в які штучно занурені не менш штучні й еkleктичні персонажі, а від того, що молода й амбітна постановниця далека від розуміння й відповідно знань про життя у селі, специфіки характерів його мешканців, за допомогою яких і відбувається презентація особистісного ставлення митця до результатів

впливу зовнішнього світу, бо ж саме знання виконують функцію орієнтації індивіда в навколишньому світі¹⁵. На жаль, сільська дійсність значно глибша й трагічніша, аніж зображена у кінострічці. Вона (сучасна реальність) не впирається у показову романтику риболовлі «у тумані» (диму), тривалі пошуки героями віника чи лопати, витрушування ковдр і ганчір'я, нескінченні переставляння банок з консерваціями, вимірювання якихось химерних довжин у дворі, борсання у піску в пошуках картоплі або численні замилювання гусенятами. Усе це не більш ніж «суто декоративні подачки сентиментальним почуттям глядача»¹⁶. Однак саме режисерові-автору належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати й оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності»¹⁷ у створенні екранного образу фільму, демонструючи розуміння цілісності усіх його складових частин. Адже даремно свого часу О. Довженко декларативно заявляв: «Ніякий талант, ні геній нічого не зробить у цьому мистецтві, якщо не буде підкріплений знаннями не лише специфіки цього мистецтва, а найперше і найголовніше — знанням життя»¹⁸.

Під час споглядання (й не інакше) стрічки А. Акулевич не полишає й нав'язливе відчуття того, що мисткиня має досить приблизне уявлення про оті традиції українського кіно, за зображення яких засобами сучасної кіномови отримано приз пересічного міжнародного форуму. Адже розмальовані пейзажі й дивакуватий персонаж із акордеоном у куцах, загадковий «автентичний» млин і животворні потоки ріки, що несподівано і чомусь страшно оживає на очах у юної героїні, «красиві» кадри пробігу маленької досить фотогенічної дівчинки у фіналі — не більш ніж претензійне (чи то зухвале) копіювання лише візуальних ознак тепер уже класичних надбань школи поетичного кіно, що, хоч як прикро, не додає ваги ледь вловимій авторській думці, натомість настійливо викликає розпачливе бажання вигукнути знамените «Не вірю!» — К. Станіславського.

Отож, попри фестивалі нагороди й визнання фаховою громадськістю, не менш важливим щодо спрямування творчої діяльності режисера, який називає себе «автором», постає запитання про те, для якої аудиторії зніматиме свою першу, вже не дипломну стрічку молодий постановник? О. Герман, один з найбільш послідовних і загадкових представників авторського кіно, якимось пригадував розмову з митцем-початківцем, запитавши, для кого той фільмує кіно. На що отримав амбітну відповідь: «Для себе». Однак майстер

впевнений, що «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше фільмувати кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди: якісь друзі <...> улюблені жінки, але все одно адреса має бути <...> Якщо робиш фільм для себе <...> Тоді вже і не демонструй ніде»¹⁹. Зі свого боку відзначимо, що чи не основною проблемою вітчизняного кіновиробництва й кінопрокату виступає нині відсутність такого національного глядача, котрий би, не вагаючись, був готовий голосувати гривнею за українські фільми. Такого споживача вітчизняної кінопродукції ще належить виростити, виховати й переконати за допомогою кращих зразків у якості українського кіно, його художньо-естетичній, морально-етичній цінності, технологічній конкурентоздатності. Адже нині кінотеатри відвідує переважно молодь, «вихована» на не найкращого штибу іноземній кінематографічній культурі, й така, що навіть гадки не має, що колись українське кіно, передовсім його авторська модель, мало світове визнання, ідентифікуючи українців як націю. Тож відповідно стрічка А. Акулевич «Це — Я», презентуючи певно що саму авторку (молоду, красиву, яка впевнено дивиться в майбутнє) й звернена передовсім до молоді, однак такої, котра не особливо полюбляє кіно про село. Адже не для того вона втікає звідти у мегаполіси, щоби знову зануритись у болочі й фактично не вирішувани проблеми сьогодення. Можливо, саме як захоплення для перегляду стрічки (що виходить на екрани України досить обмеженим прокатом) молодим глядачем кінематографічну тканину фільму наповнюють (якщо б не сказати, нашіпиговують) оголеною натурою, а ще численними немотивованими й мало не дикими інтимними сценами «по-сільському». При цьому зазначений фільм «навдивовижу асексуальний, антиеротичний» і скоріше втіленням «неможливості сексу»²⁰.

Отож залишається лише поспівчувати глядачеві фільму «Це — Я», котрому режисер мав би довіряти, а найкраще «зробити його співучасником творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив героям. Його слід підняти і нести на крилах глибоко правдивих і високоемоційних почуттів режисерської фантазії, щоб, перетворившись на мить на художника, він зміг домислити, дофантазувати і виправдати чимало з недомовленого, наміченого режисером»²¹.

Спроектвавши базові установки авторського кіно ХХ століття на деякі сучасні моделі авторства, покажемо є той факт, що, спираючись на них, режисери часом прагнуть швидше до спотво-

рення, а не розвитку їх традицій. Так, приміром, молода постановниця А. Акулевич, ігноруючи як завдання, так і елементарні функції мистецтва, згідно з якими мистецький твір має містити певні знання про дійсність (чи будуть це явища, що стосуються життєдіяльності людей, або ж супутні естетичному сприйняттю емоційні переживання), не особливо переймається проблемою «співвідношення ідейності та емоційності»²² в кінообразі. Відтак у фільмі «Це — Я» мисткиня активно деконструє і мало не навмисне спотворює художні образи, зокрема жіночі, віддаючи перевагу творчості несвідомій, інтуїтивній, ірраціональній. Сміливо демонструючи впевненість у хаотичності навколишнього світу, авторка схильна до маніпуляцій вже відомими кодами й на рівні епатажу намагається заявити, що не боїться ні духовної, ні фізичної смерті своїх персонажів, а тому не поспішає долучати глядача до «найвищих ідейних цінностей, не прагне уникати схематизму»²³. Тож резонно виникає запитання, а чи варто радіти такому «багатообіцяючому» дебюту, чи є сенс «розвивати» традиції українського авторського кіно, маючи про них досить віддалене уявлення? Можливо, ліпше вдатися до фільмування «простенького», без надмірної претензійності жанрового кіно, убезпечивши себе у такий спосіб від болісних кпинів кінокритики?

¹ Барт Ролан. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — 233 с.

² Брюховецька О. Експресіонізм у кіно: перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» / О. Брюховецька // Світова кінокласика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 11–42.

³ Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Кинноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 45 — 54.

⁴ Надольний І. Ф. Особистість / І. Ф. Надольний // Філософія. Словник-довідник. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 275–276.

⁵ Брюховецька О. Експресіонізм у кіно: перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» / О. Брюховецька // Світова кінокласика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 12.

⁶ Гюбнер Ф. Експресіонізм в Германії / Ф. Гюбнер // Експресіонізм. — М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1923. — Р. 11–16.

⁷ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіно / Зігфрід Кракауер. — Київ : Грані-Т, 2009. — 384 с.

⁸ Комаров С. В. История зарубежного кино : в 3 т. / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

⁹ Юткевич С. Время поисков и свершений / С. Юткевич // Из истории французской киномысли. — М. : Искусство, 1988. — С. 5–16.

¹⁰ Цит. за Маслобойщиков С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль / С. Маслобойщиков // KINO-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 5–6.

¹¹ Герман А. Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. — 1990. — № 6. — С. 100–102.

¹² Горький М. Собрание сочинений : в 30 т. / Максим Горький. — М. : Госполитиздат, 1955. — Т. 29. — 259 с.

¹³ Роднянский О. Три вектора / О. Роднянский. — KINO-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 21–22.

¹⁴ Українська прем'єра стрічки «Це — Я» Акулевич та Фіалка відбудеться на кінофестивалі «Молодість» [Електронний ресурс]. — Електрон. текст. дан. — Режим доступу: <http://www.mediasapiens.ua/kontekst/2014-10-05/98863>. — Заголовок з екрана.

¹⁵ Філософія. Курс лекцій : Навч. посібник / І. В. Бичко, Ю. В. Осічнюк, В. Г. Табачковський та ін. — К. : Либідь, 1991. — 456 с.

¹⁶ Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де) конструкція міфів / О. Брюховецька // Світова кіно класика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — С. 145–157.

¹⁷ Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія. — К. : Довіра, 2007. — 478с.

¹⁸ Цит. за Процак Н. Музыка поля / Н. Процак // Світова кінокласика : Зб. статей. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — Вип. 3. — С. 9–15.

¹⁹ Герман А. Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. — 1990. — № 6. — С. 102.

²⁰ Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де) конструкція міфів / О. Брюховецька // Світова кіно класика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — С. 154.

²¹ Пырьев И. А. Избранные произведения : в 2-х т. / И. А. Пырьев. — М. : Искусство, 1978. — Т. 1. — 450 с.

²² Шевченко О. Естетика С. Ейзенштейна і проблеми художнього образу / О. Шевченко // Мистецтво кіно. — К. : Мистецтво, 1981. — С. 97–103.

²³ Там само. — С. 98.

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ

У статті висвітлено витоки екстремального у мистецтвах, особливості виробництва документальних фільмів в екстремальних умовах — проблема, що в історії кіно та його теорії докладно не розглядалася. Наведено приклади конкретних труднощів, що виникають при фільмовиробництві в екстремальних умовах; висунуто ряд критеріїв, що дають змогу класифікувати такі фільми, як особливий жанр, проаналізовано документальні фільми, зняті в небезпечних районах.

Ключові слова: екстремальний фільм, екстремальні умови зйомки, документальний фільм.

В статті розкриваються истоки екстремального в искусстве, особенности производства документальных фильмов в экстремальных условиях — проблема, которая в истории и теории кино почти не рассматривалась. Перечисляются примеры трудностей, возникающих при фильмопроизводстве в экстремальных условиях, предложен ряд критериев, позволяющих классифицировать такие фильмы, как особый жанр. Проанализированы документальные фильмы, снятые в опасных районах.

Ключевые слова: экстремальный фильм, экстремальные условия съемки, документальный фильм.

This article is about documentary practice in extreme contexts, something new in both history and theory of documentary filmmaking. We will focus on the specific problems arising when directing and producing films in extreme conditions and try to put forward several parameters, which will allow us to categorize this new film genre. To illustrate this new distinction of filming in extreme conditions, we will analyze films (documentaries) made in areas with little or no security such.

Keywords: extreme film, extreme shooting conditions, documentary.

Для сьогодення стало звичним, що людське життя, в усій розмаїтості його проявів, дедалі частіше набуває екстремального характеру — в шаленому темпі часу, подій, в стрімкості поширення війн, насилля, криз — політичних, економічних, екологічних, соціальних... І слова, що мають корінь «екстрем» вживаються нині, можливо, як ніколи раніше, часто. Актуальне явище зображення екстремального відображається, передусім у кінематографії та мас-медіа — деякі аспекти цієї проблеми були розглянути нами раніше¹.

Щоб зрозуміти природу жаги до екстремального, звернемо увагу на спостереження Аристотеля (висловлені в «Поетиці»): людина прагне споглядання того, на що в дійсності дивитися неприємно; має потребу пізнання, притаманну не лише філософам, а й усім людям. Аристотель визначає мету мистецтва як потрясіння, очищення, катарсис. За Аристотелем екстремальність проявляється як найшвидший рух, здійснюваний за

найкоротшою лінією. Гегель також розвиває тему: діалектика цього процесу насичена бурхливим взаємопроникненням і взаємоперетворенням протилежностей, закономірно обумовлює катастрофи чи руйнівні зміни.

Задовго до Аристотеля були складені міфи та казки, герої яких проходять неймовірні випробування — щоб здолати злу силу, здобути перемогу, визволити наречену. Сотні поколінь дітей слухали і переживали ці казки, які формували характер, зразки поведінки, моралі, добра і зла. Класичні грецькі трагедії також переповнені кровожерними подіями, від яких холоне серце. Герої літературних творів у стражданнях і муках мають пройти крізь горно моторошних ситуацій, сліз і крові, — заради душевного очищення та прикладу. Історія образотворчого мистецтва також переповнена зразками творів, де зображається екстремальне. Середньовічний вірянин відчував жах від споглядання сцен «Страшного суду». Ці сцени зо-

бражені на стінах фресок Святої Софії у Києві, Сикстинської капели у Ватикані і навіть у звичайній сільській церкві (згадаймо трепетні переживання малого Сашка від споглядання картини мук «Страшного Суду» у картині «Зачарована Десна» О. Довженка).

Долаючи канони етики та усілякі заборони, тему стражання людини в «екстремальних умовах» — зображають Босх, Гойя, Далі... Окремі їхні твори навіюють і нині шок та прозріння — можна лише уявити як ці картини діяли на сучасників. Згадаймо «Битву Олександра» А. Альтдорфера, де на півтораметровому полотні зображено тисячі воїнів війська Олександра Македонського і персів, що зійшлися у герці на річці Ісса. Згадаймо програмний твір В. Верещагіна «Апофеоз війни» — піраміда з людських черепів! Екстремальне простежується і у зразках творів митців Авангарду (одна з навідоміших картин — «Крик» Едварда Мунка). Сучасне мистецтво ще більш радикалізується, долає усі межі задля пошуку нових форм та шокового відтворення дійсності, як це реалізовано, наприклад, мексиканським художником Т. Верголле (Teresa Vergolle) — показом води, в якій омивали трупи... Це — довершеність вищого пілотажу, що наражається на крайні у мистецтві заборони, на Смерть, — так пише про цей твір сучасний мистецтвознавець К. Клосс (Katha Kloss).

Історія людства писалась і, на жаль, пишеться кров'ю, що й відбилося, скажімо, в «Герніці» Пікассо — картина увібрала жах трагедії заживо похованих під уламками разбомблених фашистами будівель. Пікассо не міг цю ідею висловити в «старих рамках» — відомих раніше формах живопису. Лише формам кубізму було до снаги витримати стогін тих, хто гинув... Згадані твори покликані будити буденність, розхитувати ліниву уяву, навіювати «земній людині» страх за бездіяльність, спонукати до дії та духовного очищення. До попередніх мистецьких творів додалося і кіно, що упродовж ХХ ст., а особливо, нині в ХХІ ст., дужче аніж коли-небудь почало звертатися до зображення екстремального — явище, що потребує поглибленого дослідження.

Мабуть, існує невидима, невизначена межа, яка визначає всі норми життя, в усіх його проявах — соціальних, політичних, економічних, культурних тощо. Все, що вище або нижче цієї «ватерлінії», вважатиметься екстремальним. Сучасна людина, озброєна наукою, добробутом, а тепер ще й мобільною, автом, немислимыми раніше вигодами, — час від часу, так само як і людина первісна, долає ту тривожну лінію і опиняється на

стежинах, сповнених погроз і небезпек. Цю межу час від часу (можливо, через незнання) переступає і частина людства — тоді починаються війни, революції, фінансові кризи. Документальне кіно зафіксувало кадри Першої і Другої світових воєн, революцій, бомбардування Хіросіми та Нагасакі. До кінокадрів Чорнобильської трагедії додалися хроніки аварії на АЕС у Фукусимі, жертв цунамі в Індійському океані наприкінці 2004 р.). Екрани мало не щодня переповнені зображеннями страждань від наслідків СНІДу і вірусу Ебола, кадрами жертв релігійних та етнічних конфліктів, новітніх війн та пожеж, актів тероризму.

Екстремальне має у собі певні «чари», що відсутні у буденному пліні життя. Підвищена, а іноді майже хвороблива цікавість до пограничного, лежать у глибині людської природи. І першими ці тривожні стани відчувають митці, які через твір висловлюють свою тривогу. Аби бути почутими, донести прихований сенс того, що їм відкрилося, аби торкнутися сонного байдужого серця, — митці мусять порушувати усталені норми, підривати побутовість, будь-якою ціною позбуваючись рутини. Поняття екстремального нині виокремилось в цілу планету, що містить у собі всі атрибути актуального життя, у тому числі й масову культуру. Екстремальність стверджує своє існування в усіх проявах сучасності: це і окремі зразки пахощів «Шанель» — «Extreme Chanel», як і морозиво Extreme! Ми легко знайдемо в Інтернеті масу посилань на екстремальний туризм, екстремальний масаж, екстремальну піццу, екстремальне схуднення і навіть екстремальний секс чи екстремальну смерть. Є телеканал «Екстрим» і т.д. Екстремальність поширюється всюди, порушує всі кордони, немовби прагне заявити своє право на всюдисущість. Увесь комплекс дій, пов'язаний з такими та схожими явищами, ми зазвичай називаємо екстремальними.

Увагу до цієї теми можна визначити як надзвичайно актуальну та насущну. Звернення до цієї теми не випадкове, свідчить про певні зміни в сучасній культурі. Ресурс екстремального, маючи політичні, філософські антропологічні, психологічні, соціокультурні витоки, — нині значно активізується, пробуджується ризикогенним суспільством. Причинно-наслідковий процес порушено: наростаюча екстремальність сприяє появі відповідних фільмів, а фільми дуже часто провокують екстремальність. Слід наголосити, що межа між нормальним та екстремальним не є статичною, вона мінлива, час від часу дрейфує від одної суспільної моделі чи історичного контексту

до інших, а отже й сам термін набуває особливого змісту-значення залежно від сфери побутування.

Словники визначають термін «екстремальний» як найбільш граничний, такий, що виходить у своєму прояві за межі звичного, як прихильність до крайніх поглядів, крайнощів, фанатизму, ексцентричності. Застосовуючи ці визначення стосовно документального кінематографа, на нашу думку, можна і доцільно виділити в окрему групу ті фільми (та специфіку процесів їхнього творення), які за певними ознаками відносяться до категорії екстремального. Сенс такого виокремлення зумовлюється глобалізаційними змінами довкілля, загостренням соціально-політичних, морально-етичних, релігійно-конфесійних, ідеологічно-концептуальних проявів, численними протистояннями та «вибуховими» проявами, зростанням напруги. Екстремальність як ознака життєвих проявів, фактів, поведінки — дедалі більше просякає життєвий матеріал, що становить характерні особливості аудіовізуального тексту відповідних творів та їхньої видової, жанрової, стилістичної природи. Свідчень тому безліч в усіх куточках світу, в усіх сферах людського буття. Достатньо кинути оком на дайджести програм новин, щоб переконатися: «спокій нам лише сниться»...

Кіно — вид мистецтва, де найбільш всеосяжно виражається явище екстремального. Воно спроможне породжувати несподівані ефекти: згадаймо легендарне «Прибуття поїзда», де рух на глядача поїзда, за свідченням очевидця журналіста Хельмута Карасека (Hellmuth Karasek), спровокував жах, паніку, примусив шоковану публіку вистрибувати із залу. Схожа сцена прибуття чудище-паротяга буде знята ще не раз — Ж. Мельесом, В. Діксоном й іншими піонерами кіномистецтва з великою вишуканістю і матиме небачений успіх.

За зовнішніми ознаками (з точки зору сучасності) у стрічці «Прибуття поїзда» навряд чи можна знайти ознаки екстремальності, та прискіпливий погляд дає змогу виявити в ній особливі змістові характеристики. На нашу думку, абсолютно на той час інтуїтивно, не осмислено, але прогностично відчутно поїзд не випадково знято у такому ракурсі, щоби його рух спрямовувався на зал. Щоби вразити, кінематографісти намагаються зняти об'єкт несподіваними засобами, у певному освітленні чи стані природи — побачити цей об'єкт у такому ракурсі пересічний глядач у реальному житті навряд чи й зміг би.

Чи не перший, хто обґрунтовує ефект посилення враження від екранного зображення об'єкта

був Луї Деллюк («Фотогенія», 1920): було помічено, що об'єкт зйомки на екрані виглядає дещо інакше аніж у реальності, перелічує виграшні об'єкти, що у кіно виглядають «красивіше», аніж насправді. І тому перші кінематографісти (повторимо — попервах інтуїтивно), намагаючись справити щоразу сильніший вплив на глядача, мусили підніматися на повітряній кулі, лягати з кінокамерою під поїзд, знімати над прірвою жерла вулкана, ризикувати задля нових проявів кіновирозності, фільмувати повені, наслідки землетрусів, інші стихійні лиха.

Фільми (зокрема, фірми Пате, кредом якої було «все бачимо, все знаємо») потішали глядача фільмами-подорожами, виробництво яких було пов'язано з природними ризиками, що чекали оператора в крижаних та піщаних пустелях, тропічних лісах і саванах. Фільмарі — як часом називали в Україні причетних до кіносправи людей — мусили підніматися на вершини, як-от «Сходження на Монблан» (1900, «Гомон»). Англієць Чарлз Урбан, реалізуючи своє кредо «Природу на сцену!» знімає фільми «Альпи взимку», «Мальовнича Швейцарія», «Сходження на Сервен» (1903 р., зафільмовані професором Ормесом Смітом), «Репортаж про вилов лососів у Канаді», види Індії². У цьому ж I-му томі «Загальної історії кіно» Ж. Садуля знаходимо й інші екстремальні як для свого часу фільми: «Автомобільна катастрофа», «Браконьєри», «Готель з привидами», «Диявол у монастирі», «Жінка з трьома головами», «Кошмар фантома», «Курець опіуму», «Нерон, що підпалює Рим», «Нерон, що випробовує отруту на своїх рабах», «Нескромна банщиця», «Небезпечний божевільний» тощо. Непредбачувана реакція глядача, несподівана сила его емоцій підказували першим режисерам, яких саме видовищ жадає публіка, які сюжети будуть у моді, у якому напрямку рухатиметься кіномистецтво. Висновок — очевидний: щоб залучити до залів ще незвабленого кіноглядача, потрібно було його епатувати, шокувати, заангажувати — робити з фільмів якнаймасовіший атракціон. Для цієї мети потрібні були потужні і, передусім, екстремальні засоби впливу. І кожна з цих стрічок вимагала особливого хисту на межі екстремальних (фізичних, творчих, фінансових) зусиль.

Зусиллями науковців усього світу за 120 років існування кінематографа зроблено небачено багато в напрямі осмислення його як мистецтва — хоча давно стало загальнозживаним трюїзмом твердження про відставання теорії від практики. Особливо це стосується світового кінодокумента-

лізму. Неохоплених науковим аналізом прогалин у цій сфері специфічного виду екранної творчості — безліч. Стосовно теми, яку ми заявляємо як предмет дослідження, можна з впевненістю стверджувати, що аналітичний «скальпель» її майже не торкався. Отже, гранично широке як кількісно, так і якісно явище, не може бути обійдене увагою наукової думки, тому у всій своїй сукупності та розмаїтті воно виступає надзвичайно актуальною проблемою кінотеорії.

Крім загальноестетичних аспектів, об'єкт дослідження передбачає включення до нього організаційних виробничих аспектів зйомок документальних фільмів, здійснених у екстремальних, дуже складних умовах, типологізацію особливостей таких обставин, специфічних параметрів обладнання, покликаних забезпечити досягнення мети — неупередженої, правдивої фіксації швидкоплинної миті, її сутнісної правди.

Заради глибшого осягнення режисерського мистецтва в документальному кіно, а особливо у специфічному її сегменті екстремального документалізму, — необхідно спиратися на всі надбаня досвіду режисури, хоч яким би суперечливим цей досвід був. Скажімо, А. Базен першорядне значення надавав тривалому плану і менше — монтажу. С. Ейзенштейн, навпаки, наголошував на монтажі, як на визначальному виражальному засобі, применшуючи вагомість плану, освітлення, декорації... А це лише один із тисячі аспектів кінотворення — отже огляд і зіставлення режисерських підходів, осягнення природи творення і результату може тривати дуже довго. Тому заради концентрації на сутнісному спробуємо окреслити ознаки, за якими можна визначити коло фільмів екстремального спрямування. На нашу думку, ними можуть бути визнані такі, що: 1) виходять за межі звичного; 2) шокують, вражають глядача насиллям, жорстокістю тощо; 3) руйнують застарілі форми і закони; 4) є новаторськими; 5) зняті в екстремальних (політичних, соціальних, екологічних і т.д.) ситуаціях, і нарешті 7) «des films qui dépassent les bornes» — фільми, що виходять за межі (J. Beton).

Кінокритики донедавна частково зверталися до теми екстремальності — але переважно в художніх стрічках про туризм і спорт. У 1974 році вийшла друком книжка відомого американського кінокритика Амоса Фогеля «Фільм як пагубне мистецтво» («*Film as a Subversive Art. By Amos Vogel*»). Автор аналізує фільми, що шокують і руйнують психіку глядача, зокрема, про насилля і секс. Термін «екстрем» критик розглядає

у трьох ракурсах. Ось одне з важливих його узагальнень: «Існує спільна риса у експресіоністичному і сюрреалістичному напрямах у кіно — це наголошення екстремального і шокуючого...». Дослідження проілюстроване понад трьома сотнями рідкісних кінокадрів, тут проаналізовано естетичні, сексуальні, ідеологічні чинники, котрі використовуються у кінематографі, що являє нині чи не найпотужнішу художню форму нашого часу, передусім, — з метою маніпулювання нашою свідомістю, впливу на підсвідомість, задля підриву засад наявних системних цінностей та інститутів. Виклад здійснено в контексті сучасної світової науки, філософії, сучасного мистецтва; наводяться приклади з понад півтисячі фільмів, у тому числі — з багатьох заборонених. Ідеї, викладені Амосом Фогелем сорок років тому, випередили свій час — вони актуальні й сьогодні³.

Ще одна важлива праця з цієї теми вийшла у 2013 році — книга *Жюльєна Бетана* «Екстрем! Коли кіно порушує кордони» (Julien Bétan. *Extrême! Quand le cinéma dépasse les bornes*⁴). Автор перелічує критерії, за якими фільм може бути віднесений до *жанру екстремального кіно*: «Деякі фільми продовжують турбувати тому, що вони фізіологічно (і в цьому, мабуть, найглибша правда) викликають у нас незручне відчуття. Як порнографія і мелодрама, вісцеральний жах звертається скоріш до тіла, аніж до розуму, викликаючи в нас сексуальне збудження, сильні емоції, почуття відторгнення й огиди». До цього різновиду екстремального кіно входять також так звані зоофільми, де тварини стають «героями» та «персонажами» в інтризі фільму. «Інтимні стосунки» людини з «молодшими братами», включаючи секс — основна тема зоофільмів, де жорстокі, спотворені сцени насилля, проявляються у форсованому, екстремальному вигляді. Азіатські країни — лідери виробництві таких картин.

Менш шокуючі за змістом, та значно екстремальніші за умовами зйомок, з ризиком для життя — документальні фільми про тваринний та підводний світ: «Акули», «Стихійні лиха», «Дика природа» тощо. А також екстремальні фільми про авто и мото-екстрим, наприклад, серії «Crash. Русские гонки на выживание» — про каскадерські трюки, аварії, катастрофи.

Наголосимо, що Фогель і Бетан досліджують проблему екстремального виключно в художньому кінематографі. Документальне кіно в їхніх працях майже не згадується. Але вони цитують одне — надзвичайно важливе для нашого дослідження повідомлення: «хрещеним батьком» екс-

тремального фільму був документальний фільм-шок «Собачий світ», знятий у 1962 році трьома італійськими документалістами Ф. Проспері, Г. Якопетті та П. Каварою. Тканину цього фільму становлять виключно документальні матеріали, які жахають своєю правдивістю⁵. Монтажне вирішення ґрунтується на засадах контрастного монтажу — «тихих» світських кадрів та розлючених биків серед натовпу, релігійної церемонії і малих дітей, що очищають від пилу людські черепи та кістки... Цей фільм («Mondo Canoe»⁶ — така оригінальна назва картини) тривалий час лідирував за популярністю, номінувався на Оскар і на приз Каннського фестивалю, започаткував своєю назвою історію екстремального жанру — *mondo*. Відтоді до *mondo* — на честь цієї вражаючої стрічки, — зараховують і художні фільми жахів.

Можна навести достатньо сучасних документальних фільмів, які, за критеріями Бетана, могли б належати до екстремального жанру, наприклад: «Апокаліпсис» (реж. І. Кларк та Д. Костель) — про жахи Другої світової війни, «Битва в Алеппо» (реж. П. Прага і Е. Шален) — про Сирійську революцію, жорстоке бомбардування та звірячі розправи з населенням тощо.

Екстремальність у документалістиці, на нашу думку, може розглядатися і в іншому ракурсі: удар може бути націлено вище пояса кіноглядача: йти-меться про твори й авторів, які повернули і перевернули долю кінематографа, — про тих, хто творив під постійним прицілом, в антилюдських тоталітарних умовах, хто ризикував життям не заради прибутку, а шукав і відкривав світові людське в Людині. Це Флаєрті, Вертов, Івенс, Гриффіт, Ейзенштейн, Довженко та ін. Божевілля світової історії, трагічні помилки, роль людини у світових катаклізмах, непримиренність людського духу — ось матеріал подвигу цих митців, відбитий у їхньому спадкові. Новаторська, іноді суперчлива, часто максималістична режисура, виявлялася по-різному: Гриффіт у фільмі «Народження нації» (1915) вперше зняв сцени насилля, військові операції, смертне покарання чорношкірого білою людиною, використав ефект забарвлення екрана криваво-червоним кольором. Такі прийоми були несподіваними для його сучасників і вважалися жорсткими, радикальними, екстремальними за втіленням.

Американський режисер Роберт Флаєрті в 1922 році зняв документальну картину «Нанук з Півночі» про боротьбу за виживання ескімосів в умовах надзвичайного холоду північної Канади. Режисер прожив шістнадцять місяців серед ес-

кімосів, навчився у них виживати у, здавалося б, несумісних з людським життям умовах. Вперше в історії кінорежисерів довелося зітнутися з екстремальними умовами життя і зйомок, і ми докладно проаналізуємо новаторську режисуру в цьому унікальному експерименті. Флаєрті, знімаючи «Нанука з Півночі», вдавався до максимально довгих планів, щоб створити враження присутності глядача у реальному часі, щоб екранний і реальний час ніби збігалися, щоб уникнути фальші й натуралізму. Прагнучи цієї мети, Флаєрті порушує засади документалізму і вживає прийоми суто художнього кінематографа: знімає в ролі ескімоса Нанука самого Нанука, у спостережених а потім відторених на камеру сценах, з використанням відповідного реквізиту та іншими деталями — для більшої етнографічної достовірності. А до того ж ще й проявляє плівку, друкує позитив, проєктує і показує фільм вдячним північним мешканцям у спеціально збудованому іглу (помешканні, зведеному з льоду та снігу)! Для Флаєрті усі види мистецтва — це дослідження, і тому режисер дав собі повну свободу в пошуку потрібних вирішень, порушуючи прийнятні норми кінематографа свого часу.

В іншій частині земної кулі — Дзига Вертов, сучасник Флаєрті, по-своєму пояснює, через монтаж — інтерпретує, реконструює радянську дійсність. Він переконаний, що «кінооко» зобов'язане максимально виконати свою гігантську місію народження нової радянської людини і побудови комунізму. Попри всю історичну ілюзорність та й злочинну, як на наш час, сутність реальних постулатів того часу, режисерське новаторство Дзиги Вертова — незаперечне. Воно, передусім, виявлене в технічних прийомах багатокadroвої експозиції, накладанні кадрів при неправдоподібному збільшенні одного з кадрів, використанні сміливих гострих несподіваних ракурсів, уповільненої та пришвидшеної зйомок, стоп-кадрів тощо. І ці фільми Флаєрті і Вертова не випадково входять до каталогу хрестоматійних картин обов'язкового перегляду чи не усіх провідних шкіл світу.

Ще один аспект екстремального — ризик політичної загрози з боку влади — не стає на заваді Олександрові Довженку, аби вистраждати, написати та оприлюднити сценарій «Україна в огні» (виходячи з принципів якого як режисер — ставить відповідні завдання фронтовим операторам). Та сценарій відразу ж потрапляє під заборону, а зняті операторами кадри війни та визволення — нині вважаються хрестоматійними і становлять основу фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» (1943)

та «Перемога на Правобережній Україні» (1945), а згодом їх цитують у безлічі творів світової документалістики. Схожих прикладів — незліченно багато. Екстремальне у житті та мистецтві — не випадкове, а закономірне, таке, що стрімко проявляло себе у минулому, існує у сьогоденні, як-от у новітніх фільмах про події у Києві на Майдані чи в зоні АТО на сході України.

Екстремальна тема «заряджена» у самій концепції щорічного київського Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини Docudays UA, головною метою якого організатори вважають сприяння становленню відкритого суспільного діалогу, ствердження загальнолюдських норм гідності та верховенства права. От, скажімо, у фінальному перегляді VII фестивалю (2010), що тривав понад п'ять годин, було показано кілька вражаючих своєю прямою фільмів. Один з них — «Інша планета» (режисер-продюсер Ференц Молдовані, Угорщина) — своєю назвою вказує на наявність світу, про існування якого люди майже не здогадуються. Сім новел — сім екстремальних історій дітей, які вимушені екстремально заробляти на життя — сім хлопчиків і дівчаток з Камбоджі, Екватору, Конго... Вражають кадри сміттєзвалища околиці Браззавіля, де дітлахи, намагаючись не потрапити під бульдозер, із сьомої ранку до п'ятої вечора переграють коцубками сміття, вишукуючи метал. Камера фіксує, як дорослі їх дурять, обважують — дівчинка скаржиться: мати завжди б'є, якщо увечері вона не принесе зароблений один долар. «А півтора на день — заробляють лише відчайдухи!» Автор безсторонньо розглядає «дно», ніби іншу планету. Ось зізнання дівчинки-повії... Ось хлопчик, якого назвали відьмаком — мусить тяжко працювати на цегельні... Мінорний звук труби, рухлива камера, лаконічний монтаж — все спрямовано, щоб дужче вразити глядача, викликати у нього розмисли та узагальнення, на тлі яких усі цивілізаційні міркування про гламур, успіх та багатство — втрачають сенс.

Ще один призер тодішнього Docudays UA, фільм «Бірма ВЖ — репортаж із закритої країни» (режисер Андерс Естергорд, Данія), охоплює час від 1988-го, коли під час мирної демонстрації військові вбили три тисячі маніфестантів, до 2008 року. «На екрані — новітня історія, що триває й тепер. За кадром — авторський монолог, часом у мінорній тональності: минають роки, — а в країні нічого не змінюється, кожна людина, а особливо з відеокамерою — підозріла; люди вимагають звільнення політв'язнів, прагнуть бути

почутими владою, яка вже два десятиліття електризує суспільство страхом, сексотами, переслідуваннями... Авторський монолог переривають несподівані розмови по мобіліці з колегами-операторами, які йдуть знімати наступний кадр, ризикуючи потрапити за ґрати або й життям заради можливості — через Інтернет, BBC, CNN — достукатися до світу, розповісти, що саме сьогодні відбувається у їхній країні. Наприкінці — кадри людських страждань від тропічного циклону Нургіс, що 2-3 травня 2008 року забрав життя понад ста тисяч мешканців Бірми, завдав збитків півтора мільйонам людей, до яких влада не прийшла на допомогу... Закінчується стрічка без оптимізму, характерного для більшості картин про революції. Викликає захоплення громадянська мужність тих, хто всі ці сюжети зняв, — переважно, любительськими DV-камерами. Картина отримала Головний приз Прозахисного конкурсу.

На цьому фестивалі було також показано фільм голови журі, режисера Патріка Барберіса (Франція) «В'єтнам, зрада ЗМІ» (2008). Стрічка дає зрозуміти, що «зоровий ряд війни» значною мірою визначає її долю. Але наскільки кіношне зображення адекватне обличчю бійні? Розгортається історія воєн останніх п'ятдесяти років у контексті стосунків між військовими та мас-медіа. Пояснюються причини неадекватності зображуваного (первісної події) і того що зображається (фільму), адже «жоден із воєначальників не дасть інтерв'ю, поки не узгодить свою позицію з керівництвом: такі засади нині в усіх арміях світу»⁷.

Об'єкт дослідження теми зображення екстремального визначається межами кінодокументалістики і обмежується розглядом питань специфіки режисури в документальному кіно екстремального характеру, — відмінних від режисерського мистецтва в інших жанрах ігрового й неігрового кіно. Ці відмінності засобів кінотворення можна віднайти ще в періоді народження кіно, адже кінематограф явився людству як екстремальне мистецтво (тут ми погоджуємося з визначенням Бетана), постановникам доводилося дотримуватися відповідних правил гри — віднаходити нову модернізовану кіномову, співзвучну часові, епосі. Різноманітні екстремальні ситуації диктують художникові свої умови у виборі засобів виразності, у пошуку нових форм і сюжетів.

Чи не пророчі слова-передбачення Флаєрті: «Важливі фільми з'являться згодом — від режисерів, які вважають себе любителями. Ці фільми будуть складатися з мистецтва і реальності». Сучасний глядач — уже не наївний зав-

сідник ярмаркового кіно чи навіть пишніших «нікель-одеонів» — його простими фокусами не здивуєш. Сьогодні часто він сам — режисер і за-просто зніме будь-який дивний сюжет своєю крихтливою мобілкою. Больш того, його «кіно» може стати призером на міжнародних кінофестивалях: «Mobilefilm», «Pocketfilm», «Hors Champ» та інших, лише за однієї умови: фільм має бути знятий мобілкою! А ще — власник мобілки, який вряди-годи навчився нею знімати, може стати свідком екстремальної події, що ми нині й спостерігаємо в численних інтернет-блогах. А коли стало дуже небезпечно одержувати зорову інформацію з гарячих точок, непрофесіонали виявили ініціативу й самі почали виконувати функції журналістів і кінематографістів, ризикуючи життям, гинучи в хаосі війни — щоб повідомити про неповторну мить всьому світові через Skype і YouTube. Видається доречним звернутися до визначення Р. Росселіні: «Кіно — це спосіб вираження. Не існує жодних конкретних інших кращих технологій для вираження реальності». Правдиво також і те, що реальність — не технічна сфера, однак це не заважає технічному розвитку допомагати нам в просуванні вперед. Хіба не правда, що магія зйомки полягає в безпосередньому схоплюванні, в можливості зафіксувати унікальні моменти в документальному фільмі, в можливості «закарбувати час,

який минає». А це значить, що обсяги зображення екстремального на екрані лише зростатимуть і потребуватимуть щоразу глибшого розгляду.

¹ Кадум Л. (Франція, Ірак) Особливості режисури екстремального документального фільму / Лейт Кадум // 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., 2014. — Вип. 15. — С. 89-94. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://visnyk.knutkt.com.ua/images/visnyk/visnyk_15_v2.pdf (Дата звернення: 20.09. 2014).

² Садуль Жорж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль — М. : Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 350.

³ Vogel Amos. Film as a Subversive Art Paperback. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.amazon.com/Film-Subversive-Art-Amos-Vogel/dp/1933045272?camp=1789&creative=9325&linkCode=ur2&tag=discfm-20> (Дата звернення: 20.09. 2014).

⁴ Bétan, Julien. Extrême! Quand le cinema dépassent les bornes. Paris : Les moutons électriques, editeur, 2012.

⁵ Kerekes, David, David Slater. Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff. — London : Creation Books, 1995.

⁶ «Собачий мир», фільм 1962 г. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/собачий_мир (Дата звернення: 20.09. 2014).

⁷ Марченко С. М. Коли документальний фільм зустрічається з історією? / Сергій Марченко // Кіно-Театр. — 2010. — № 4. — С. 53–54.

КОНСТРУЮВАННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ЕКРАННОМУ ПРОСТОРИ

Статтю присвячено висвітленню поняття «віртуальна реальність» у кінематографі засобами комп'ютерних трансформацій. Також розглядається питання винайдення та становлення стерео (3d) технологій у кінематографі. Об'єктом дослідження є знакові фільми про віртуальну реальність, де використовується комп'ютерна графіка.

Ключові слова: віртуальна реальність, комп'ютерні технології, кінематограф, комп'ютер, стереофільм, 3d фільм.

Статья посвящена рассмотрению понятия «виртуальная реальность» в кинематографе средствами компьютерных трансформаций. Также освещаются вопросы изобретения и становления стерео (3d) технологий в кинематографе. Объектом исследования являются знаковые фильмы о виртуальной реальности, где используется компьютерная графика.

Ключевые слова: виртуальная реальность, компьютерные технологии, кинематограф, компьютер, стереофильм, 3d фильм.

The article is devoted illumination of concept of virtual reality in the cinema by facilities of computer transformations. Also considered for the invention and establishment stereo (3d) technology in film. Sign films are the research object about virtual reality, where computer graphics are used.

Keywords: virtual reality, computer technologies, cinema, computer, stereo film, 3d film.

У зв'язку з глобальною інформатизацією та технологізацією у суспільстві відбулися суттєві зміни, що насамперед спричинено використанням засобів масової комунікації, які дуже стрімко поширюються і розвиваються. Сьогодні візуальна культура починає посідати одне з провідних місць у формуванні сучасної особистості, впливаючи на неї через екранні медіа, Інтернет-мережу, рекламу, комп'ютерні ігри. Реципієнти сприймають візуальну інформацію, і вона стає невід'ємною частиною їх повсякденного життя, а іноді перетворюється на саме життя, точніше — на ілюзію існування. Весь час здійснюються розробки та удосконалення ефекту перебування людини у віртуальній реальності. У кінематографі (частково для збереження цікавості глядачів) відбувається активне застосування різноманітних технологічних експериментів: покращується якість зображення і звуку, впроваджуються 3D-технології, стереотехнології, котрі підсилюють ефект перебування людини у віртуальному, екранному світі. Стереоскопічні фільми утворюють ілюзію інтерактивно-

го перегляду і сприяють створенню ефекту реалістичності екранного дійства. Сьогодні об'ємний, багатоканальний звук став стандартом не лише для кінотеатрів, а й для побутової системи перегляду теле-, відеофільмів. Сучасні звукові стереосистеми уможливають створення відчуття реальності екранного часопростору: реципієнта з усіх боків оточує стереозвук. Звукові стереотехнології стають новим засобом художньої виразності, розширюють акустичний та візуальний простір кінотвору, сприяють відтворенню авторської ідеї.

Цифрові комунікації поступово привернули до себе широкі кола споживачів усіх вікових категорій. Пояснюється це не лише побутовими зручностями, але більшою мірою новими можливостями задоволення потреб людської психіки, пов'язаних передусім з проникненням за межі реального світу, у сферу віртуальності. З давніх часів мистецтво надавало таку можливість людині, утворюючи «другу», мистецьку реальність.

У XX–XXI століттях суттєво трансформувалися мистецькі практики — від модернізму,

авангардизму, постмодернізму до сучасних течій, які в свою чергу кардинально змінюють уявлення про реальність та віртуальність. Маємо різні погляди на природу реальності, — і в історичній ретроспективі (історія філософії), і у сучасному світі з його бурхливим розвитком понять і зіткненням ідей. Відповідно до цього, є багато визначень поняття «реальність», залежно від сфери використання (у науці, релігії, техніці, мистецтві, повсякденному вжитку і т. д.), що характерно для будь-яких складних явищ. Все це справедливо і для поняття «віртуальна реальність» (далі VR), яке широко використовується і за останні десятиліття поширилося у різних сферах (техніки, науки, філософії, культури, мистецтва...) та отримало безліч трактувань, від вузькотехнічних до філософсько-категоріальних. Проблемі віртуальності присвячено багато наукових робіт і статей. Серед зарубіжних дослідників одним з перших «пророків комп'ютерної ери» вважається М. Маклюен (McLuhan M.)

Для розкриття сутності поняття VR скористаємося теорією симулякрів, котра активно розробляється Ж. Бодрійяром. *Віртуальна реальність*, або *гіперреальність* — термін (вперше введений Жаном Бодрійяром) в семіотиці і філософії постмодернізму, що описує феномен симуляції дійсності, а також нездатності свідомості відрізнити реальність від фантазії. Епоху постмодернізму Жан Бодрійяр називає епохою гіперреальності, оскільки її характеризує відчуття втрати реальності, поєднання реальності та ілюзорного світу. Складовими частками феномену віртуальної реальності є симулякри (від лат. *simulare* — прикидатися), репрезентації яких не існує в об'єктивній реальності, хоча вони є її продуктами. Віртуальна реальність виступає у вигляді зображення самої себе, що замикається в собі, не прив'язується до реально існуючих явищ, основною метою якої є підміна реальності. Реальність — виробляє, гіперреальність — симулює. Жан Бодрійяр стверджує, що сьогодні інформаційний потік створює «білий шум», що знищує реальність, створюючи величезну кількість копій і симулякрів, які й формують віртуальну реальність¹. Процес підміни або накладення VR на реальність — етап переломлення епох (модерн/постмодерн) в свідомості людей.

Змінилася як технічна база, так і матеріал створення кінообразів — навколишня дійсність, яка поступово почала втрачати кордони між реальним і ілюзорним, віртуальним. Особливість кінообразу полягає у тому, що його матеріалом виступає реальність, яка сьогодні зазнає суттєвих

трансформацій і постає як сукупність симулятивних інформаційних посилянь у аудіовізуальному форматі. Тобто відбувається перетікання та взаємопроникнення реальності, яка виступає у формі аудіовізуального інформаційного потоку і становить матеріал для екранної продукції, і самих аудіовізуальних образів, які, видозмінюючись і набираючи інших форм репрезентації, знову стають новим інформаційним потоком. У статті «Візуалізація і трансформація ступеня умовності. “Екранність” світосприйняття» Г. Черков зазначає: «Реальність, що існує у формі інформаційного потоку, постає матеріалом для мистецьких трансформацій і після певної жанрово-стилістичної обробки стає лише новою формою інформаційного потоку... Змінилась, головним чином, не візуальність кіноекрана — змінилася візуальність життя»².

Поширення нових технологій та засобів масової комунікації створило основу для гіперреальності. Р. Бондарчук у праці «Постмодерн у кіно та політиці» стверджує, що «постмодерний період кінця ХХ століття прискорив кризу репрезентації, в якій автономна суб'єктивність розчиняється в масах, об'єктивна реальність ставиться під знак запитання, а символічне переймає головну роль у формуванні світу»³. Науковець зазначає, що гіперреальність ґрунтується на відмінності між об'єктивною реальністю та ілюзорними імітаціями цієї реальності, усуваючи штучний кордон між реальністю та ілюзією. Без такого кордону не потрібно звиряти симулякри з оригіналом; не потрібно, щоб реальність дістала обґрунтування в раціональному дискурсі.

Віртуальна реальність, як феномен комп'ютерного мистецтва, перебуває ще в процесі розвитку та становлення. Проте вже сьогодні можемо спостерігати за етапами становлення та формами поширення. Для більш повного дослідження та визначення віртуальної реальності скористаємося класифікацією віртуальності, запропонованою В. Бичковим та Н. Маньковською у праці «Віртуальна реальність як феномен сучасного мистецтва»⁴. Науковці виокремлюють:

1. *Природну віртуальність*, тобто властиву людині сферу її духовно-психічної діяльності, що реалізовується в сновидіннях, мареннях, мріях, галюцинаціях, дитячих іграх, фантазуванні; людина переживає віртуальне життя з усіма властивими їй почуттями (захоплення, відчай, страх, гнів). Упродовж ХХ ст. посилювався інтерес до концепцій сновидінь (З. Фрейд, Ж. Лакан, К. Метц та ін.), що стало своєрідним прологом до сприйняття

нових художніх реалій, пов'язаних з віртуальною реальністю. Також віртуальні світи утворюються у нашій психіці під час фантазування, марення, дитячих ігор, і тут віртуальна реальність більшою мірою (хоча теж не вповні) керується нашою волею, на відміну від снів;

2. *Мистецтво як віртуальну реальність*. Тут слід розуміти образно-символічний часопростір, створений мистецьким твором, який трактується, як «своєрідний космос віртуальних світів, кожен з яких унікальний і повністю реалізується лише в акті естетичного відтворення конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом»⁵. У цьому разі реципієнт активно співпереживає подіям і персонажам, занурюючись у їхній віртуальний світ, хоч і усвідомлює, що бере участь у сприйнятті художніх образів. Твір мистецтва сприймається за доволі активної участі свідомості реципієнта, отож повного занурення у художню реальність не відбувається;

3. До *паравіртуальної реальності* належить психоделічне мистецтво, яке створюється і сприймається при змінених станах свідомості автора і реципієнта, і вводить людину за допомогою наркотичних речовин у галюциногенний простір, близький до віртуальної реальності. Також елементи віртуальності з'являються у авангардно-постмодерному мистецтві, в актуальних сучасних арт-практиках, вони виникають часто несвідомо, під впливом сучасної техногенно орієнтованої атмосфери в пост-культурі⁶. З 1960-х років з'являються комп'ютерні журнали, ігри, перші спроби комп'ютерної графіки і музики, що сприяло створенню основи для появи цифрової, віртуальної культури. Характерні ознаки психоделічного стилю у кінематографі — це звернення до натуралізму, іронії, чорного гумору, сатири, експресії; простежується нечіткий, рваний сюжет, перенасичення жаргонізмами в поєднанні з ненормативною лексикою, підвищений інтерес до потворного. Найчастіше у таких творах звертаються до теми смерті, насильства, жорстокості, «іншої» реальності, в яку потрапляють герої під час наркотичного екстазу. На рівні сприйняття психоделічне мистецтво наближається до власне віртуальної реальності в її антигуманному, негативному, пригніченому ракурсі. З такими позиціями пов'язано появу кіберпанківського руху, який передбачав наркотично-віртуальну модель існування. Проблематика кіберпанківських фільмів — створення «іншої» реальності, яскравішої та цікавішої за повсякденне існування, з відчуттям повної свободи у психоделічному стані.

Яскравим прикладом слугують кіберпанківські картини: «Той, що біжить по лезу» Р. Скотта, «Вони живуть» Джона Карпентера, «Згадати все» Пола Верховена, «Газонокосильник» та «Віртуальність» Бретта Леонарда, «Джоні-Мнемонік» Роберта Лонго, «Хакери» Ієна Софтлі, «Мережа» Ірвіна Вінклера, «Нірвана» Г. Сальватореса, «Екзистенція» Девіда Кроненберга та інші.

4. *Протовіртуальна реальність* — це ті елементи віртуальності, котрі виникають і формуються на базі або з використанням сучасної цифрової техніки. До них належить виникнення нових форм мистецько-естетичної віртуальної реальності (комп'ютерні інсталяції, цифрові спецефекти в екранних мистецтвах, відеокліпи); створення на основі елементів ВР прикладних продуктів масової культури — комп'ютерних ігор, атракціонів, тренажерів, електронних шоу; поява художніх практик всередині мережі, які адаптують для Інтернету традиційні арт-форми (література у мережі, виставки, подорожі та ін.) і поява нових мережевих проектів (net-арт, трансмузика, комп'ютерні інсталяції, мережевий енвайронмент та ін.). На цьому етапі не відбувається повного занурення і зберігається відчуття дистанції між реципієнтом і ВР.

5. *Віртуальна реальність* передбачає (шляхом впливу на всі органи почуттів) повне занурення реципієнта у віртуальний простір, в якому він має можливість будь-яких дій. І хоча сьогодні повною мірою говорити про таку віртуальну реальність ще зарано, проте різні тенденції та особливості вже простежуються у пара- і протовіртуальності, аналізованих вище. Зі швидким розвитком сучасних цифрових технологій та новітніх арт-практик незабаром слід чекати появи безпосередньо явища віртуальної реальності з усіма властивими їй характеристиками. Отже для тематики цієї роботи необхідним стає виокремлення і детальне вивчення пара- та протовіртуальної реальності в контексті застосування цифрових технологій у кінематографі. Питання, пов'язані з поняттям ВР, охоплюють різні сфери життєдіяльності людини, тому авторка праці звертається до філософських та мистецтвознавчих джерел для глибшого осмислення і розуміння, чим саме є віртуальна реальність у кінематографі. У межах цієї праці авторка не претендує на універсалізацію визначення понять «реальність» і «віртуальна реальність». Виходячи з предмета дослідження, вважаємо за можливе поняття «реальність» використовувати як філософську категорію — всього, що існує зовні і незалежно від суб'єктивної свідомості, тобто

розглядаємо лише об'єктивну (матеріальну) реальність і не торкаємося вивчення суб'єктивної реальності (свідомість, підсвідомість, сни, мрії і т. д.). Поняття «*віртуальна реальність*» розглядаємо лише як термін у сфері комп'ютерних технологій, що позначає створене дигітальними засобами середовище дії (актора, персонажів, гравця комп'ютерних ігор і т. д.) зі специфічними особливостями кінообразу (ілюзорність, висока міра візуальної достовірності, надреалізм і т. д.). У кінематографі поняттям «*віртуальна реальність*» характеризують специфічне просторово-часове утворення, середовище з аудіо-візуально-гаптичним сприйняттям, сконструйоване за допомогою цифрових технологій, котре доповнюється і адаптується в свідомості референта, який занурений у це середовище і активно діє в ньому.

Особливість віртуальної реальності полягає у тому, що суб'єкт за допомогою спеціальних засобів (сенсорні датчики, окуляри, шоломи та ін.), які з'єднують його з комп'ютером, отримує можливість вживлюватися у дигітальні світи у образі свого цифрового двійника, активно брати участь у ігрових ситуаціях, змодельованих комп'ютером, змінювати їх за своїм бажанням, взаємодіяти як з віртуальними персонажами програми або самостійно змодельованими, так і з іншими учасниками, котрі так само увійшли в дигітальний простір через комп'ютер у будь-якій частині планети. При цьому реципієнт отримує комплекс відчуттів, аналогічних тим, що і в реальному житті⁷. У 1970-ті роки у Массачусетському технологічному інституті сконструйовано тривимірні комп'ютерні моделі, які створювали ефект присутності людини у віртуальній реальності (модель середовища дії). Подібні технології слугують основою для процесів, котрі спричинили появу VR у кінематографі. Термін «VR» вперше використав у 1989 році Джерон Леніер, дослідник цифрових технологій, засновник компанії «VPL Research», де винайшли шоломи віртуальної реальності.

Один з перших фільмів, який актуалізував тему віртуальної реальності — це «Трон» / «Tron» Стівена Лінсбергера (1982 р.) Головний герой картини Кевін Флінн створює новаторські комп'ютерні відеоігри, однак раптом виявляється «оцифрованим» і потрапляє всередину комп'ютера, там, де його чекає віртуальний світ, яким керує штучний інтелект. Автори фільму згенерували багато ідей, які у формі мотивів та алюзій були розвинуті у наступних кінотворах про віртуальну реальність («Нірвана», «Матриця» та ін.). Детально комп'ютерні ефекти «Трону» були проаналі-

зовані вище. Опрацювання теми віртуальної реальності продовжилося в картині «Вони живуть», або «Чужі серед нас» / «They Live» (1988 р.) режисера Джона Карпентера, яка піднімає проблему ідентичності: хто ми і де живемо, що оточує нас, в якому світі ми існуємо, чи справжній цей світ чи лише майстерна підробка. Думка про те, що існує дві паралельні реальності і для пізнання світу справжнього потрібно ліквідувати штучний — з'являється саме у цьому фільмі, а потім неодноразово відтворюється і трансформується у інших фантастичних картинах, таких як «Матриця», «Мережа»... У фільмі «Вони живуть» репрезентовано протидію громадян маніпуляції їхньою свідомістю. У картині багато алюзій та порівнянь, які відсилають глядачів із образу майбутнього у сучасне суспільство і мають певне моралізаторське забарвлення, націлених проти ЗМІ. Замість звичної вуличної реклами, на постерах, у журналах, книжках — гасла: Obey (підкоряйся), No independent thought (жодних незалежних думок), Buy (купуйте), Watch TV (дивіться телевізор), Stay sleep (продовжуйте спати), Marry and reproduce (одружуйтесь і відтворітьте собі подібних), які приховані від погляду звичайної людини, проте впливають на її підсвідомість. Наратив фільму обумовлює необхідність використання спеціальних ефектів (наприклад, візуалізація прибульців та їхньої телевізійної студії). Механізми дії спецефектів ретельно приховувалися, тому око глядача не розпізнавало їхньої некінематографічної природи; на цьому прикладі можна констатувати доцільність введення спецефектів, які працювали на відтворення наративних конструкцій і доповнення візуального образу.

Історик Даніель Дж. Бурстін зазначає, що поступово створення ілюзій стало американським бізнесом, у суспільства з'явилася постійна потреба у нових задоволеннях і відчуттях, які стали важливою складовою сучасного життя⁸. Значно вплинули на цей процес цифрові технології, надаючи необмежені можливості у створенні ідеального, надреального світу ілюзій, віртуальної реальності. Почався незворотний процес, коли людина може отримувати будь-яке відчуття і переживання віртуально, і вже постає питання, ким хоче стати сама людина. VR — це нова взаємодія людини і машини (комп'ютера), коли людина отримує повну свободу дії у середині віртуального часопростору і поступово втрачає межу між світом реальним та ілюзорним. У контексті заявленої проблеми зупинимося на картині «Газонокосильник» / «The Lawnmower Man» (1992 р., сц.,

реж. Бретт Леонард, продюсер і керівник групи спецефектів Гаймел Еверет), у якій порушуються проблеми, пов'язані з можливостями віртуальної реальності, взаємодією людини з комп'ютерним світом, проникненням її в цей ілюзорний простір і використанням його у своїх цілях. Головний герой Джоуб Сміт (Джефф Фейї), недорозвинений юнак, стає об'єктом дослідів вченого Лоренса Анджело (Пірс Броснан), який, шляхом стимуляції мозкової діяльності піддослідного, допомагає йому потрапити у «гіперреальність» комп'ютерного світу. Джоуб перетворюється на суперлюдину, в якій відкриваються нові можливості. Простежується ідея про те, що психіка має приховані здібності — кожна людина здатна читати думки інших, змінювати реальність довкола себе, треба лише «розбудити» мозок. Джоуб поступово трансформується у Кібердиявола, який прагне володіти всім світом через віртуальну реальність. А. Данилін акцентує, що людина перетворює зручний інструмент (комп'ютер разом з Інтернетом, соціальними мережами, іграми, фільмами) у сенс власного існування, намагаючись досягти за допомогою ілюзорних «правил гри» відчуття власної ідентичності — почуття повноти буття; а для віднайдення «ініціації» потрібно включити архетип «смерті — перетворення», що і відбулося з героєм картини «Газонокосильник»⁹. Сам наратив фільму диктує потребу використання спецефектів: комп'ютерні трансформації автори використали для створення образу «віртуальної реальності», світу всередині мережі, для візуалізації надсучасних технологій. Приблизно 23 хвилини фільму займають комп'ютерні спецефекти, які були зроблені компаніями «David Stipes Productions», «Mercer Titles And Optical Effects» і «Angel Studios». При незначному бюджеті (10 мільйонів доларів), картина збрала 150 мільйонів у світовому прокаті, у чому суттєву роль відіграли сучасні ефекти. «Академія наукової фантастики, фентезі і фільмів жахів» (англ. «Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films») номінувала стрічку на здобуття премії «Сатурн» за спецефекти і як найкращий фантастичний фільм року. «Газонокосильник» привернув увагу широкого загалу до цієї тематики і жанру; це один із перших фільмів, створених у кіберпанківській стилістиці.

Дослідник комп'ютерних технологій О. Орлов зазначає, що вже з'явився транснаціональний культ користувачів комп'ютерів або «релігія віртуальної реальності»¹⁰; дедалі більше виникає різних форм віртуального існування, коли реципієнт весь час може проводити у ілюзорних світах (на-

приклад, грати у комп'ютерні ігри, блукати у соціальних мережах, переглядати телеканали, які працюють цілодобово і т. і.). З'являється можливість, у даному разі й небезпека, коли людина може все життя проводити у віртуальному комп'ютерному просторі завдяки розвинутій сучасній системі комунікацій. У контексті цієї теми слід згадати стрічку «Віртуальне зваблення» / «Virtual Seduction» (реж. Пол Зіллер, 1995 р.), сюжет якої будується навколо теми комп'ютерних ігор і перебування людини у віртуальній реальності: герой стрічки, втративши кохану жінку, знову знаходить її у комп'ютерній реальності гри і воліє повільно вмирати у віртуальному шоломі, залишаючись разом з коханою, ніж повернутися в реальний світ. Ця стрічка піднімає серйозні філософські питання про заміну реальності комп'ютерною віртуальністю, коли штучно створений світ стає привабливішим для існування. Продовжує тему віртуальної реальності картина «Геймер» / «Gamer» (М. Невелда, Б. Тейлора, 2009 р.) репрезентуючи недалеке майбутнє в якому з'являються ігри-симулятори нового зразка, де гравці керують не комп'ютерними героями, а людьми. В їх мозок вживлюють наноклітини, з тією лише різницею, що одні можуть керувати, а решта — виконують дистанційні накази. Головний чинник, який спонукає погоджуватися ставати маріонетками — це гроші або прагнення свободи (для довічно ув'язнених, яким обіцяють волю після проходження тридцяти раундів гри). Спеціальна територія заповнюється такими людьми, і вони взаємодіють між собою за бажанням гравців, які втілюють будь-які свої бажання — від сексуальних до найжорстокіших, зокрема вбивств. З кожним днем сюжет цієї стрічки все більше стає схожим на реальність, ніж на віртуальний простір. Технології настільки швидко розвиваються, що вже зараз існують експерименти вживлення у організм людини електронних чипів, котрі містять у собі інформацію про людину. Тому ймовірність вживлення у мозок людини наноклітин і керування ним перестав бути лише сюжетом фантастичної картини, а перетворюється на один з можливих варіантів майбутнього. «Геймер» піднімає актуальні питання сьогодення, змушуючи задуматися над проблемами сучасності, що є нехарактерним для такого касового, мейнстрімівського проекту і що водночас вирізняє його з-поміж інших. Створення віртуальних світів провокує кінематограф до вільної трансформації образів дійсності, до візуалізації нашої уяви та ілюзій, до фантазії, максимально вивільненої завдяки технічним можливостям сучасних цифрових тех-

нологій, зазначає Г. Черков у статті «Трансформація реальності на екрані в епоху дигітальних технологій»¹¹. Можливість поєднувати, змішувати, непомітно перетворювати одне в одне «реальність» і «ілюзію» актуалізує серйозні філософські питання, які постають у картинах «Вони живуть» / «They Live» Джона Карпентера (1988 р.), «Згадати все» / «Total Recall» (1990 р.) Пола Верховена, «Газонокосильник» / «The Lawnmower Man» Бретта Леонарда (1992 р.), «Шоу Трумена» / «The Truman Show» Пітера Віра (1998 р.), «Матриця» / «The Matrix» братів Вачовських (1999 р.), «Екзистенція» / «eXistenZ» Девіда Кроненберга (1999 р.), «Радіохвиля» / «Frequency» Грегорі Хобліта (2000 р.), «Геймер» / «Gamer» М. Невелда, Б. Тейлора (2009 р.), «Сурогати» / «Surrogates» Дж. Мостой (2009 р.) та ін. Використання комп'ютерної графіки у кінотворах привнесло нові можливості у створення кінообразу, який став пластичнішим у репрезентації надреальних, ілюзорних світів. З розвитком сучасних технологій, кінозображення більше не прив'язано до фотографічності плівкового кадру, піксельна картинка уможлиблює будь-які зміни при наданні максимально реалістичної подоби віртуальним предметам, персонажам, явищам.

З середини 1970-х до кінця 1990-х років простежується стрімкий розвиток комп'ютерної графіки, винайдення основних технологій: накладення зображення (image mapping), рельєфне текстурування (bump mapping), система частинок (particle system), композиція (composing), трасування променів (ray tracing), дифузне відображення (radiosity). В результаті стало можливим синтезувати зображення будь-яких предметів з великим ступенем реалістичності: кадри, створені за допомогою комп'ютерних програм, під час перегляду майже не відрізнялися від зафільмованих традиційним методом. Використання в екранних медіа сучасних багатоканальних звукових технологій уможлиблює створення «надреального» образу, коли реципієнт неначе відчуває реальність того, що відбувається на екрані. У цьому контексті актуальним є порівняння з естетикою гіперреалізму: окремі звукові фактури штучно виокремлюються і трансформуються, акустично форсуються. Глядач звідусіль оточений багатоканальним звуком, який виходить за межі екранного простору — в глядацький зал. Завдяки використанню новітніх звукових технологій, перед кінематографістами відкриваються широкі можливості на шляху створення контрапунктичного зв'язку між візуальними та акустичними кінообразами, а також глибин-

ної локалізації звуку. Простежується зустрічний процес: багатоканальні звукові технології впливають на художню складову кінематографа, а нові естетичні запити глядачів спричинюють зворотний вплив на кінотехніку. Отже можемо зробити припущення, що технічні нововведення сприяють виникненню нових художньо-естетичних якостей і цінностей в екранних мистецтвах, впливають на створення кінообразу та творчий процес загалом.

На початку ХХІ ст. в кіноіндустрії простежується неабияка зацікавленість режисерів стереотехнологіями. Зазначимо, що стереокінематограф імітує наявність третього виміру або викликає у глядачів ілюзію об'єму, глибини зображення. В основі стереотехнології лежить феномен бінокулярного зору людини. Метод передбачає одночасну зйомку за допомогою двох синхронізованих камер з ідентичними технічними характеристиками, розташованих поруч, інколи під кутом 90 градусів (у другому випадку застосовуються дзеркала). Також використовуються спеціалізовані камери з двома об'єктивами, розташованими на відстані 64 мм (наприклад, IMAX). При перегляді такого фільму кожне око глядача бачить лише призначену для нього частину кадру одночасно, внаслідок чого зорова зона кори головного мозку сприймає ці зображення як одне ціле, як об'ємні картини. Сучасні технології дають змогу створювати псевдостереозображення за допомогою комп'ютерної графіки, без застосування стереокамер. Для виробництва і демонстрації стереофільмів використовуються різні методики, популярність яких з роками змінюється.

Якщо розглядати явище стереокінематографа крізь призму історії, то перший такий фільм з'явився понад сто років тому. Розробки в сфері стереотехнологій почалися ще до появи сінематографа Люм'єрів, винахідники Ж. Демені та В. Фріз-Грін у 1893 році отримали патенти на дві системи стереопоказу¹². Однак переглядати стереофільм можна було лише через стереоскоп, а сама ідея кінематографа вимагає можливість публічного показу фільму одночасно для великої аудиторії. Вперше стереофільм «Сила любові» / «The Power of Love» продемонстрували в Лос-Анджелесі у 1922 р. У цій картині використовувався анагліфний метод для отримання стереоскопічного зображення: два проектори демонстрували на загальний екран два зображення різного кольору, зняті з різних ракурсів, а глядачам видавалися спеціальні окуляри зі світлофільтрами синього і червоного кольору. За допомогою окулярів створювався ефект об'ємного зображення¹³. З ча-

сом ці окуляри дістануть назву «стереоокуляри». Альтернативою стереоокулярам був ще один метод перегляду стереофільмів (екліпсний), запропонований в 1922 році Лоуренсом Хаммондом: глядач дивився на екран крізь пристрій з двома окулярами і шторками. На екрані швидко змінювалися кадри, зняті з різних ракурсів, а шторки по черзі закривали то лівий, то правий окуляр. В результаті правим оком глядач бачив лише кадри, зняті правою камерою, а лівим — кадри, зняті лівою; виникала ілюзія об'єму. Фільм «Радіоманія» (1923) був єдиним фільмом, знятим для цієї системи. Взагалі перші стереофільми викликали велику цікавість, і глядачі натовпом йшли до кінотеатрів. Але, оскільки нових фільмів у стереоформаті не знімали (технологія виробництва була надто дорогою), публіка швидко охолола до стереокіно.

Згодом у СРСР виходить перша радянська стереокартина — екранізація «Робінзона Крузо» Даніеля Дефо (реж. О. Андрієвський, 1947 р.). Стрічка вийшла досить посередньою і художньої цінності не мала, проте технологічно — стала важливим кроком на шляху розвитку стереотехнологій. Радянські кіномитці застосували нову, прогресивну технологію, завдяки якій тривимірне кіно отримало потужний імпульс для розвитку. Цю технологію використовували й далі, наприклад, через п'ять років у США. Справжню популярність стереофільми отримали вже у другій половині ХХ століття, з виходом на екрани в 1952 році повнометражного фільму Арча Обоєра «Бвана-диявол» / «Wana Devil». Картина знята за технологією, яка передбачала проектування двох поляризованих зображень на загальний посріблений екран. Після цього фільму стереокартини стали знімати досить часто, але коли такі стрічки стали повсякденністю, цікавість до них у масового глядача знову зникла. Стереофільми зазвичай були посередні, банальні, вражав лише стереоефект, отож їх сприймали лише як атракціон, видовище. Тогочасне обладнання кінотеатрів було недосконалим, тому через погану синхронізацію зображень час від часу зникав ефект глибини й об'єму, крім того, тривалий перегляд стереофільмів стомлював зір — все це зрештою призвело до скорочення виробництва таких картин.

У 1996 році Дж. Кемерон зняв короткометражний стереофільм «Термінатор-2 3-D: Битва в часі» / «Terminator 2 3-D: Battle Across Time», в якому стереоефект мав суто розважальний характер. Картина демонструвалася в спеціалізованому шоу парку студії «Universal» і мала великий успіх. Голлівудські продюсери зацікавилися мож-

ливістю за допомогою стереотехнологій відірвати людей від екранів телевізорів і повернути до кінотеатрів. З кінця 1990-х стереофільми знову почали випускати, акцентуючи увагу саме на створенні якісного тривимірного зображення. За кошти, отримані від прокату «Титаніка», Дж. Кемерон зняв документальний стереофільм «Примари безодні» / «Ghosts of the Abyss», у якому відпрацював нову технологію, — результат був високо оцінений фахівцями.

На сьогоднішній момент спостерігається прогресивне зростання виробництва і попиту на стереофільми, продукування яких з розвитком цифрових технологій стало набагато простішим і дешевшим. Для досягнення тривимірного ефекту вже відпала потреба в обов'язковому використанні спеціальної стереокамери, стереоефект почали отримувати за допомогою програмного забезпечення: частини відзнятого (на звичайну камеру) матеріалу конвертують у стереоформат за допомогою комп'ютерної програми. Тривимірне зображення створюється віртуальною стереокамерою, вбудованою в комп'ютерну програму. Для отримання потрібного ефекту слід точно відрегулювати ряд параметрів камери, таких як відстань між об'єктивами, кут з'єднання між ними і т. д.; ці значення потрібні для того, щоб у різних частинах сцени стереоефект відображався коректно і не виникало відчуття штучності зображення. Після тестового перегляду, сцена прораховується і монтується у фільм. «Битва титанів» / «Clash of the Titans» (2010 р.) — перший повнометражний фільм, створений за допомогою конвеєра Prime Focus View-D для конвертації 2D-зображення в стерео 3D. Якість конвертованих фільмів поступається перед рівнем стрічок, які фільмувалися відразу в 3D, зображення видаються не такими об'ємними. Проте це лише питання часу — технології конвертації з кожним роком удосконалюються, і невдовзі буде важко відрізнити конвертоване зображення від знятого спеціальною стереокамерою. Стереоефект стає найбільш очевидним, коли людина максимально віддаляється від тла, тому конвертація 2D матеріалу в 3D-формат є перспективною практикою як такою, що має опцію регулювання відстані між першим і другим планом. Водночас, при зйомці на 3D-камери, єдиний параметр, який можна змінювати, — це стереобаза (відстань між камерами). Сам процес конвертації ділиться на кілька етапів: спочатку весь фільм проходить крізь спеціальну програму, яка розділяє його на плани, потім фахівці задають певні параметри комп'ютеру. За останні декілька років

(2010–2013 рр.) багато раніше відзнятих картин конвертували у стереоформат (наприклад, «Зоряні війни 3D»). Проте також залишається актуальним знімання в 3D-форматі на дві камери паралельно або на камеру з подвійним об'єктивом. Уже маємо камери з вбудованими матрицями на два кадри і подвійним об'єктивом (наприклад, камера компанії «Panasonic»). У таких камерах проблема синхронізації вирішується автоматично.

У 2009 році виходить стереофільм «Аватар» / «Avatar» Дж. Кемерона — найуспішніша стереокартина, яка за місяць прокату збрала понад мільярд доларів США, тоді, як на її створення витратили 500 мільйонів доларів. «Аватар» — це прорив у сфері стереотехнологій; картина може демонструватися у різних форматах 3D: REALD 3D, Dolby 3D і IMAX 3D. У фільмі використовувалися стереоскопічні камери, спеціально сконструйовані для зйомок цієї картини, а також сучасні комп'ютерні системи. У 1996 році фільмувати повноцінні стереострічки режисерові заважали численні недоліки устаткування: під час роботи над «Термінатором-2: 3D», дублерові А. Шварценеггера доводилося рухатися удвічі повільніше через те, що камера для створення стереозображення була дуже громіздкою і не могла стежити за актором. Проблема вирішилася з появою новітньої цифрової камери та удосконаленням стереотехнологій. Картина «Аватар» складається з 40 % відзнятого матеріалу і з 60% комп'ютерної графіки. Для створення образу фантастичного світу Пандори знадобилося більш петабайта (1024 терабайта) цифрового дискового простору для зберігання всіх комп'ютерно-графічних активів фільму. Якщо порівнювати, то для роботи над «Титаніком» знадобилося всього два терабайта для відтворення образу катастрофи. Отже, це менше, ніж 1/500 доля об'єму, використаного для зберігання матеріалів для картини «Аватар». Для фільму було винайдено спеціальну технологію «Reality Camera System», що працює з стереоформатом. Для отримання глибини сприйняття, ця система використовує дві мікрокамери, які встановлюються в шлеми акторів і дають можливість відстежувати не лише міміку, а й рухи зіниць і повік. Це допомогло досягти надзвичайної реалістичності зображення цифрових персонажів, які моделювалися за допомогою анімаційних технологій «motion capture». Актори та їх комп'ютерні аватари органічно співіснували в кадрі, не створюючи візуального або смислового дисбалансу. Цифрові персонажі ідеально вписуються в об'ємний світ, в якому 3D зведено в ранг художнього прийо-

му. Картина «Аватар» була задумана режисером у 3D-форматі вже на рівні сценарію. Це свідчить про те, що Дж. Кемерон робить стереоскопічний трюк смисловим художнім прийомом кінофільму. Отже, відбуваються суттєві зміни у сучасній кіномові та кіностилістиці, коли технічний засіб починає відігравати провідну роль у репрезентації нарративних конструкцій. Завданням Кемерона було залучення глядачів у надреальний світ Пандори таким чином, щоб завдяки використанню стереотехнологій вони відчували себе «всередині кадру»¹⁴. Режисер стверджує, що комп'ютерні та стереотехнології дали змогу працювати так, як режисерові зручно, відтворювати весь світ за допомогою комп'ютерних програм, не втрачаючи при цьому відчуття реального часу. Фільм зроблений так, що репрезентація наративу залежить майже повністю від режисера та застосування цифрових ефектів і набагато менше навантаження покладено на акторську гру: рухи, міміка, пластика акторів підмальовувалися й ідеалізувалися у комп'ютерних програмах. З одного боку — це зручно для реалізації режисерського задуму, з іншого — індивідуальність актора нівелюється, створюється певний типаж, потрібний для конкретної задачі.

Економічний успіх картини підкріплюється широким суспільним резонансом. Картина «Аватар» викликала велику кількість дискусій, полярних думок і тверджень у глядачів та критиків. Фанати картини у захваті пророкують нову (тривимірну) стереоеру в кінематографі, більшість кінокритиків схильні вважати, що, незважаючи на майстерне використання стереотехнологій, фільм пересічний, з банальним сюжетом і посередньою режисурою. На нарративному рівні у картині простежується наслідування та запозичення з історії Покахонтас (диснейвська анімаційна стрічка «Покахонтас» / «Pocahontas», 1995 р.); також прямі паралелі викликають як герої, так і фабула картини: протистояння колонізаторів та індіанців, міжвидове кохання, протиставлення душевної чистоти і доброти «нижчих» та підступності й нахабства «обраної», білої раси... Військові дії, які відбуваються між пандорцями і людьми, викликають певні алюзії на війну у В'єтнамі (особливо батальні сцени). У цьому контексті слід згадати висловлювання Ж. Дельоза про те, що «питання полягає вже не в тому, що нам треба бачити за образ, і не в тому, як ми можемо бачити сам образ, — воно полягає тепер у тому, як ми можемо знайти дорогу до нього <...> тому що кожен образ ковзає по інших образах, тобто “тлом усякого образу є інший образ”, і неухвальною погляд є контактною

лінзою»¹⁵. Сьогодні ескалація відомих образів трапляється у багатьох творах і є характерною для постмодерних фільмів. Як зазначає І. Євтеєва у своїй праці «Документ, анімація і ігрове кіно» — цитування, повторення, запозичення, рімейки, гра з «чужим» матеріалом сьогодні постають не лише «блюзнірськими пустощами» нового покоління, але спробою знайти діалог з уже закарбованим часом і простором, певним фондом відтвореної реальності¹⁶.

Візуалізація Наві (населення Пандори) є поденням індіанського й африканського етносу, образ створено з великою мірою реалістичності зображення завдяки новітнім цифровим технологіям. Підсилює достовірність образу та додає певного колориту вигадана мова племені Наві, створена лінгвістом, професором мовознавства Полом Фроммером¹⁷. Це вже не перший випадок, коли мова вигадується задля художнього твору — яскравим прикладом може слугувати мова клінгонів з серіалу «Star Trek», яка стала стандартом для всіх подальших інопланетних мов і давно вийшла за межі екранного простору (її вивчають і навіть видаються книжки: «Гамлет» Шекспіра в перекладі на клінгонську мову).

Метафорично Пандора репрезентується як покращена копія Землі, технологічно модернізована і видозмінена. Відчувається протиставлення: самобутність, недоторканість Пандори і зіпсована цивілізацією наша планета. Іронія полягає в тому, що критика сучасного суспільства, цивілізації в цілому на наративному рівні не відповідає формі викладу матеріалу. Ідейно Кемерон протиставляє природне багатство відчуженому соціуму і владі капіталу, зіпсовану цивілізацією Землю і незайману, збережену природу Пандори. Проте ідейний задум не підтверджується візуально-технічним вирішенням картини: режисер обирає одну з найсучасніших технологій кінозапису (стереоформат) — результат найновіших наукових досліджень, прояв технологічного прогресу¹⁸, а також активно використовує цифрові технології для візуалізації племені Наві, їхнього середовища, фантастичної природи та ін. Отже тут виникає фундаментальний парадокс, коли зміст не відповідає формі подачі матеріалу.

На початку XXI ст., після виходу «Аватара», в кіноіндустрії починається стереореволюція — у 2009 році глядачі мали змогу побачити такі стереофільми: «Акули 3D» / «Sharks 3D», «Динозаври 3D» / «Dinosaurs 3D», «Битва за планету Терра 3D» / «Battle for Terra 3D», «Кароліна в країні кошмарів 3D» / «Coraline 3D», «Вгору 3D» / «Up

3D» та інші. З кожним роком перелік 3D-фільмів зростає: як анімаційних, так і ігрових. Для створення стереокартин використовують стереокамери та сучасне комп'ютерне устаткування або конвертують 2D-зображення у 3D-формат засобами спеціальної комп'ютерної програми. У 2010 році виходить «Аліса в країні чудес» / «Alice in Wonderland» Т. Бертона, яка спершу фільмувалася на звичайні камери, а потім конвертувалася у стереоформат. Хоча якість стереокартинки залишає бажати кращого, проте суттєвою є сама ідея використання стереотехнології: казковий і реальний світи виокремлюються за допомогою стереоефекту, тобто окрім традиційного, нарративного поділу, простежується візуально-видовищний, стереоефект перетворюється на знакову, семіотичну одиницю кінообразності і відіграє одну з головних ролей у конструюванні фільму, зазначає О. Єрмакова у статті «Комп'ютерні технології в кінематографі: від спецефектів до естетики кіно»¹⁹.

У 2011 році вперше в Україні вийшла стереокартина «Люблю і крапка» / «Люблю и точка» реж. В. Ямбурського, створена з використанням комп'ютерної графіки та сучасних цифрових технологій, які надають ілюзію об'єму. Це романтична комедія, і тут стереоефект використовується лише для привернення уваги аудиторії, не відіграючи ніякої ролі у репрезентації нарративних конструкцій. Проте важливо вже те, що в українському кінематографі режисери почали звертатися до сучасних цифрових технологій під час створення кінокартин. Маємо надію, що з часом налагодиться виробництво стереофільмів, які складуть конкуренцію зарубіжній продукції.

Сьогодні головним двигуном цифрової революції в сфері кінопоказу є випуск фільмів у форматі Digital 3D. Аналіз помісячної динаміки кількості нових цифрових екранів свідчить, що на ринку кінопоказу прагнуть отримати кошти насамперед від демонстрації стереофільмів. Тривимірні (стерео) сеанси користуються особливою популярністю у глядачів, що дає можливість підвищувати ціни на квитки. Тому не викликає питань те, що широке впровадження та відкриття цифрових кінотеатрів припадає на грудень 2009 року (напередодні виходу «Аватара»), а також — на травень 2010 (вихід «Шрек назавжди»). Проте в стереокіно є певні обмеження, які пов'язані з тим, що механізм сприйняття об'ємного зображення відрізняється від природного зору людини. Глядач бачить два плоскі зображення, зняті з різних ракурсів для правого і лівого ока. В кінотеатрах недостатньо лише поставити обладнання для перегляду стерео-

фільму, потрібна ще певна конфігурація глядацького залу, а також дуже важлива інтенсивність світлового потоку зображення. Спеціалізованих залів в Україні поки що небагато, а у інших залах перегляд може викликати дискомфорт в очах. Проте цифрові технології стрімко розвиваються, тому, гадаємо, що в найближчому майбутньому ця проблема вирішиться.

Стереотехнології часто використовуються у мейнстрімівських картинах для привертання уваги глядачів. У кінотеатрах, обладнаних стереосистемами (наприклад, IMAX), кінофільм стає певним атракціоном і видовищем. Глядачам пропонують надіти спеціальні окуляри, і зображення на екрані розшаровується, перетворюється на стереоскопічну картинку: кожен предмет і персонаж стають об'ємними. Аудиторію це приваблює, до кінотеатрів іде дедалі більше охочих відвідати фантастичні світи віртуальної реальності. Вже сьогодні маємо телевізори, які підтримують стереоформат. Наприклад, у компанії «Samsung» почалося виготовлення hd-телевізорів, які повністю готові до демонстрації стереозображення за допомогою стереопрогравача. «Philips» пропонує телевізори, які можна дивитися в тривимірному режимі взагалі без спеціальних окулярів. Проте будь-яка нова технологія залишається «ною» лише короткий проміжок часу — далі люди звикають, явище поступово втрачає сенсаційність. Отож важливо, щоб стереотехнології з атракціону перетворилися на виражальну одиницю кінообразності, стали одним з репрезентаторів наративних структур. Частково досягти цього вдалося у таких картинах, як «Аватар» та «Аліса в країні чудес», де стереотехнологію піднесено до рангу художнього засобу — потрібного для створення кінообразів.

Під час стереосеансів, для підсилення враження і відчуттів, для поглиблення ефекту присутності глядача у віртуальній реальності в кінотеатрах встановлюють спеціальні крісла, які починають синхронно рухатися з перебігом екранних подій. Така технологія включає в себе набір запрограмованих дій, закладених для кожного фільму індивідуально, а глядач отримує можливість налаштування інтенсивності ефекту. Отже, використання стереотехнологій в кінематографі сприяє репрезентації принципово нового видовища, побудованого на імітаціях, котре провокує повну або часткову підміну реальності. Новітні технології починають відігравати важливу роль у становленні кінематографічного процесу, вони допомагають у створенні

кінообразу, атмосфери, настрою картини, фантастичних персонажів.

Зазначимо, що стереотехнології уможливають створення «надреального» кінообразу, коли реципієнт неначе відчуває реальність того, що відбувається на екрані. Глядача звідусіль оточує багатоканальний звук та об'ємне зображення, що підсилює враження перебування у віртуальному екранному просторі. Сучасні стереотехнології стають новим виражальним засобом, розширюючи акустичний та візуальний простір фільму, створюючи третій вимір у кінематографічній площині (це характерно репрезентовано у «Аватарі» Дж. Кемерона, «Алісі в країні чудес» Т. Бертон). Простежується зустрічний процес: стереотехнології впливають на художню складову кінематографа, а нові естетичні запити глядачів спричинюють зворотний вплив на кінотехніку. Симптоматично, що технічні нововведення сприяють виникненню нових художньо-естетичних якостей у кінематографі, мають вплив на створення кінообразу та творчий процес загалом.

Підсумовуючи, зазначимо: відбувається фальсифікація традиційного фотографічного коду кінозображення віртуальною реальністю, сконструйованою засобами комп'ютерних технологій, які роблять кінозображення пластичним для будь-яких імітацій та симуляцій. В кінематографі віртуальну реальність репрезентують у різних варіантах: як наркотичну залежність втечі від болю, несприйняття повсякденності існування; як певний віртуальний світ, мешканці якого сприймають його за реальність; як паралельний всесвіт сконструйований у цифровому просторі, доступ до якого користувачі отримують через спеціальні прилади, підключені до комп'ютера. З приходом цифрових технологій відкриваються нові перспективи розвитку і художнього освоєння віртуальної реальності, коли межі між віртуальними і реальними образами поступово зникають. Змішання кінематографічних і мультимедійних засобів та технологій спричинює виникнення нового етапу розвитку екранних мистецтв, в якому посилюється залучення реципієнта в аудіовізуальний простір, активніше реалізується ефект присутності у віртуальній реальності.

¹ Baudrillard J. Simulacra and Simulations [Електронний ресурс] / Jean Baudrillard. — Stanford : Stanford University Press, 1988. — P. 166–184. — (Selected Writings, ed. Mark Poster). — Режим доступу до журн. http://ryanhoover.org/share/MICA_Korea_Reading_PDFs/Simulacra_and_Simulations.pdf

² Черков Г. А. Трансформація реальності на екрані в епоху дигітальних технологій / Г. А. Черков // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого. — 2010. — № 7. — С. 136.

³ Бондарчук Р. Постмодернізм у кіно та політиці / Роман Бондарчук // Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку ; зб. наук. пр. — К. : Музична Україна, 2004. — С. 160.

⁴ Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М. : ИФ РАН, 2006. — Вып. 2. — С. 32–63.

⁵ Там само. — С. 37.

⁶ Там само. — С. 38.

⁷ Там само. — С. 40.

⁸ Boorstin D. J. The Americans : The Democratic Experience / Boorstin D. J. — New York : Vintage Books, 1974. — 158 p.

⁹ Данилин А. Киномания, или «Наркотик» массовой культуры. Размышления психиатра / Александр Данилин // Киноведческие записки. — 2003. — № 62. — С. 232.

¹⁰ Орлов А. М. Экология виртуальной реальности / Алексей Михайлович Орлов. — М. : НАТ (Национальная Ассоциация Телевещателей), 1997. — С. 10

¹¹ Черков Г. А. Трансформація реальності на екрані в епоху дигітальних технологій / Г. А. Черков // Науковий вісник Київського національного університету

театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого. — 2010. — № 7. — С. 130.

¹² Филиппов С. Не самый плохой могильщик — Прошлое и будущее стереокино / Сергей Филиппов // Искусство кино. — 2010. — № 6. — С. 71–79

¹³ Карпов М. Возвращение стереокино [Электронный ресурс] / Михаил Карпов // КОМПЬЮТЕРРА ONLINE. — 2007. — Режим доступа до журн.: <http://www.computerra.ru/online/list/340097/>

¹⁴ Долин А. Я, чужой : Портрет Джеймса Кэмерона [Электронный ресурс] ; Искусство кино. — 2010. — № 1. — Реж. доступа: <http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article13>

¹⁵ Делез Ж. Кино. Кино 1 : Образ-движение. Кино 2 : Образ-время / Науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон ; [пер. с фр. Б. Скурагова]. — М. : Ад Маргинем, 2004. — С. 45.

¹⁶ Евтеева И. Документ, анимация и игровое кино. Точки пересечения / Ирина Евтеева // Киноведческие записки. — 2003. — № 65. — С. 26–44.

¹⁷ С На'Ви «на Вы» про язык НаВи [Электронный ресурс] // Интернет проект : Мир Аватара. — Режим доступа до журн.: http://world-of-avatar.ru/publ/film/avatar/s_navi_na_vy_pro_jazyk_navi/17-1-0-161

¹⁸ Майзель Е. Александр Иванов. Достоверность, доведенная до предела / Евгений Майзель // Искусство кино. — 2010. — № 6. — С. 64–70.

¹⁹ Ермакова Е. Компьютерные технологии в кинематографе : от спецэффектов к эстетике кино / Елена Ермакова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://tvkinoradio.ru/article/article24>

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



СУЧАСНЕ УАЙЛЬДОЗНАВСТВО: ПОТЕНЦІАЛ ВІЧНОГО ПОВЕРНЕННЯ

У статті проаналізовано розвідки європейських дослідників, що стали внеском у сучасне уайльдознавство

Ключові слова: уайльдознавство, парадокс, спадкоємність, філософський контекст, етичний вимір, психологізм.

В статтє проанализированы работы европейских исследователей, которые стали вкладом в современное уайльдоведение.

Ключевые слова: уайльдоведение, парадокс, наследование, философский контекст, этическое измерение, психологизм.

The article examines the investigation of European scientists at the sphere of modern wilde-criticism.

Keywords: wilde-criticism, paradox, inheritance, philocophical context, ethic index, psychologism.

Доба «некласичної гуманістики», що сформувала нову теоретико-методологічну парадигму, водночас виявила тенденції, котрі засвідчили тяжіння учених до переосмислення класичної спадщини. Така ситуація є цілком природною, адже її глибина і потужність стимулюють до розвідок нові генерації науковців, даючи їм змогу під іншим кутом зору подивитися на, здавалося б, уже всебічно досліджені проблеми.

Відтак сьогодні дедалі більшої актуальності набуває прийом «вічного повернення», що, не претендуючи на офіційний «методологічний статус», дає, проте, можливість чітко визначити орієнтир відповідної наукової розвідки. Цей підхід ми досить активно використовуємо у своїх працях і безпосередньо (див. монографію «Художня творчість: проект некласичної естетики» (К, 2008), розділ «К. Г. Юнг: вічне повернення»), і опосередковано, щоразу переконуючись у потужності його потенціалу.

Підтвердженням правомочності нашої позиції є підвищена увага до феномена естетизму, що останнім часом простежується досить виразно. Причини такої зацікавленості цілком зрозумілі, адже це визначне і багатоаспектне явище містить невичерпні можливості для досліджень. Без перебільшення можна стверджувати, що естетизм є транскультурним за своєю сутністю, враховую-

чи його міждисциплінарний потенціал, теоретико-практичний паритет, реалізацію основоположних принципів у різних видах мистецтва та ін.

Аналізуючи особливості осмислення естетизму, можна виявити очевидну тенденцію, яка є цілком закономірною: рух від загального до одиничного, що природно актуалізує застосування персоналістського підходу, в епіцентрі якого зазвичай опиняється особистість О. Уайльда. Вже досить тривалий час ми прагнемо опанувати спадщину цього митця, акцентуючи увагу на його теоретичних роздумах, публічній діяльності, а також на розвідках інших науковців, котрі пропонують свої варіанти розгляду життя і доробку цього видатного репрезентанта естетизму. Саме третій серед виокремлених аспектів спонукав нас до написання цієї статті, оскільки ідеї інших учених розширюють кордони аналізу, виконуючи функцію своєрідного медіатора між ідеями самого О. Уайльда і нашою авторською моделлю осмислення його долі та спадщини.

Слід відзначити, що фактично всі науковці у полі яких опиняється постать англійського митця, розглядають його художні твори, теоретичні праці, лекційну діяльність у нерозривному зв'язку з особистим життям, адже, як наголошував сам О. Уайльд: «Свій талант я вклав у творчість, а геній у життя». Цей орієнтир притаманний і двом

дослідженням, що до них ми апелюватимемо у цій статті — «Оскар Уайльд, або Правда масок» Ж. де Лангледа (1999) та «Оскар Уайльд» Р. Еллмана (2012).

Інтерес, що його спричинили ці праці, передусім зумовлений тим, що факти, якими в них оперують, виявляються необхідними чинниками, котрих нам не вистачало задля аргументації певних міркувань. Так, наприклад, Ж. де Ланглед, досліджуючи ранні сторінки біографії майбутнього письменника, зосереджується на роках його навчання у Порторі і, посилаючись на спогади Е. Саллівана, характеризує сферу тогочасних інтересів О. Уайльда. Наразі особливо важливими є його літературні та філософські уподобання: «Понад усе він захоплювався романами *Дизраелі* (курсив наш — *О. О.*) <...> приділяв велику увагу класичній літературі, а елегантна легкість його перекладів з Фукидіда, Платона чи Вергілія так і залишилася неперевершеною...»¹.

При першому наближенні перелік імен літературних авторитетів О. Уайльда може видатися дещо дивним, зважаючи на його, так би мовити, невідповідність. Чи не найбільш дисонантним у цьому контексті є ім'я Б. Дизраелі, що стоїть першим, випереджаючи видатних античних поетів та філософів. Водночас, визначивши саме таку послідовність, Е. Салліван, імовірно, намагався наголосити на, сказати б, особливому значенні літературного доробку Б. Дизраелі, який мав неабиякий успіх і, що найголовніше, безпосередньо вплинув на творчі орієнтири О. Уайльда. Особливо показовою наразі є ситуація з твором «Портрет Доріана Грея».

Цей роман, імовірно, у спадщині письменника належить до найбільш досліджуваних, і кожний науковець прагне виявити нові й нові шари у цьому «програмному» для О. Уайльда творі. Щоправда, розвідки переважно розгортаються у контексті реальних подій його особистого життя, формуючи велике асоціативне поле на рівні і сюжетних ліній, і образів героїв роману. При цьому на маргінесах «уайльдознавства» опинився вельми показовий факт, що безпосередньо відсилає нас до літературної творчості Б. Дизраелі, а саме — до досить резонансного літературного твору майбутнього прем'єр-міністра Великої Британії, що вийшов друком у 1826 р. — роману «Вівіан Грей». У ньому йшлося «про світські пригоди молодого честолюбця. Автор стверджував, що в аморальному і лицемірному суспільстві його героєві дозволено все»². Ризикнемо стверджувати, що О. Уайльд навряд чи обійшов увагою цей роман, а отже видається можливим говорити про

факт оригінальної спадкоємності, який стався у царині англійської літератури.

Показові паралелі між Б. Дизраелі і О. Уайльдом виявляються і на інших рівнях, зокрема — у площині іронічно-афористичного мислення, притаманного цим двом особистостям. Зупинимось лише на одному прикладі, що його вважаємо підтвердженням нашої позиції. Славнозвісна іронія Б. Дизраелі мала вельми широкий «тематичний спектр» і, зокрема, була спрямована у площину шлюбного питання: «Я глибоко поважаю інститут шлюбу, а відтак завжди вважав, що кожна жінка має бути заміжня, а кожний чоловік залишатися неодруженим»³. Це питання, як відомо, неодноразово опинялося і в центрі «іронічних вправ» О. Уайльда, ставлення до якого, вочевидь, виявилось аналогічним позиції Б. Дизраелі: «Чоловіки одружуються через втому; жінки виходять заміж через цікавість. І тих, і інших спостигає розчарування»⁴. Проте кульмінації у наслідуванні поглядів і прийомів англійського політика англійський естет досягає при декларуванні своїх програмних ідей.

Б. Дизраелі, як відомо, маніфестував політичні погляди у формі популярних романів — «Корінгсбі, або Молоде покоління», «Сибілла, або Дві нації» та ін. Зрозуміло, що формально про новаторство наразі говорити не можна, адже в історії культури є показові приклади реалізації такого підходу. Щоправда, вони пов'язані, насамперед, з іменами видатних філософів, тоді як серед прем'єр-міністрів минулого і сучасного, відповідні літературно-політичні експерименти виявити, мабуть, досить важко. Проте для нас важливим сам по собі є факт такого орієнтуру Б. Дизраелі. Адже цілком імовірно, що саме у нього, зважаючи на обставини, про які йшлося вище, прийом декларування своїх естетичних ідей у форматі художніх творів: роману, п'єси і навіть казок, запозичив О. Уайльд. До переосмислення, а точніше — виявлення нових зрізів у спадщині митця, спонукають й інші роздуми її дослідників, що, зокрема, стосуються питання філософського виміру уайльдівських поглядів.

Піетет, що його англійський письменник мав до давньогрецької філософії, вже є своєрідною аксіомою, і, хоча деякі науковці, апелюючи до відповідних висловлювань О. Уайльда, виокремлюють особливу роль платонізму у формуванні його світогляду, навряд чи варто недооцінювати і значення для драматурга ідей Аристотеля, що ми прагнули довести у відповідному розділі нашої монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» (К., 2011).

Проте у процесі опанування філософського аспекту ідей О. Уайльда увага дослідників переважно концентрується на впливі певних філософських концепцій на розуми митця. І хоча останнім часом можна спостерігати спроби «ввести» уайльдівські міркування у простір проблематики європейської філософії, саме «контекстний» підхід, вочевидь, потребує ґрунтовнішого вивчення. Відтак значний інтерес стимулює одна з концепцій Р. Еллмана, що була розгорнута у його дослідженні «Оскар Уайльд».

Хоча і в тезовій формі, автор монографії виокремлює ключові моменти, що на них спирався англійський митець, вибудовуючи свою модель естетичного руху: «Уайльд розумів, що історія естетизму розпочалася задовго до 1750 р., коли філософ Баумгартен ввів в ужиток слово “естетичний”. У статті від 4 вересня 1880 р. він відзначає, що у платонівському “Бенкеті” господар — Агафон — був “поетом-естетом доби Перікла”»⁵. Відтворюючи логіку думки О. Уайльда, Р. Еллман і сам апелює до визначальних етапів в історії естетичної думки, зокрема до позиції І. Канта, котрий «дав естетизму санкцію на існування, коли писав про незалежність мистецтва від практичного інтересу і про те, що шляхом людської діяльності він творить певну другу реальність»⁶. Кантівський камертон, вважає Еллман, був сприйнятий як своєрідне керівництво до дії, зокрема Т. Готье, що його поглядами відверто захоплювався О. Уайльд. Передусім англійському митцеві була близької думка його французького колеги щодо пріоритету естетичного, а отже — другорядності етичного начала.

Напрямок думки Р. Еллмана чітко вписується в усталене, традиційне річище, і ми ніколи б не приділили їй такої уваги, аби не наступне — цілком несподіване — міркування, задля якого він, власне, і вдався до такої реконструкції «історії питання». У полі дослідника опиняється відома праця С. К'еркегора «Або — або», котра, фактично, ніколи не потрапляла у контекст європейського уайльдознавства. І хоча, як відзначає Р. Еллман, О. Уайльд не читав цю працю, видається можливим ввести ідеї датського мислителя у «філософський простір» письменника. Більш того, є ймовірність, що, зважаючи на резонанс розвідки С. К'еркегора, митець знав її принципове концептуальне положення: аналіз сутності й різниці між естетичною і етичною людиною.

На відміну від Т. Готье, датський учений виявляє значні вади у першій, що мають найнебезпечніші наслідки: «... естетична людина настільки

поглинута своїми настроями <...>, що втрачає зв'язок із своєю особистістю, яку хоче виразити»⁷. Тим більш неочікуваним виявляється інтерес і досить висока оцінка О. Уайльдом праці В. Х. Маллока «Нова республіка», яка концептуально чітко перетинається з дослідженням С. К'еркегора, оскільки в ній так само фігурують естетична та етична особи, і останній надається очевидна перевага. Отже, складається досить парадоксальна ситуація, оскільки, як відомо, програмним для О. Уайльда гаслом було: естетика вища за етику. Проте митець детально не висловився щодо книги В. Х. Маллока, хоча і назвав її «безперечно розумною».

Взагалі до аналізу «Нової республіки» слід повернутися надалі, оскільки увага до неї О. Уайльда, ймовірно, могла бути спровокована «персоналістським підходом», що його застосував В. Х. Маллок. Відтак, згідно з його концепцією, втіленням естетичної людини був У. Пейтер, тоді як людина етична уособлювала риси Д. Рескіна. Однак для нашої розвідки важливою, передусім, є можливість «вписування» у філософський контекст уайльдівських орієнтирів, теоретичних поглядів С. К'еркегора. І хоча вони, вочевидь, є опосередкованими, не можна ігнорувати факт, що їх, так само як і ідеї провідника естетизму, наснажував і формував спільний культурний простір. До того ж не можна не враховувати схильність і С. К'еркегора, і О. Уайльда до парадоксів, які виявляються подібними навіть на змістовному рівні. Так, лорд Генрі у «Портреті Доріана Грея» завважує: «Ця дівчина, фактично, не жила — і, значить, не померла». С. К'еркегор інтерпретує цю проблему у ширшому вимірі: «Людина ніколи не буде старою, тому що вона ніколи не була молодою. Людина ніколи не буде нещасною, тому що вона ніколи не була щасливою. Людина ніколи не помре, тому що вона ніколи не жила».

Активне застосування потенціалу біографічного методу відкриває дослідникам можливості виходу у різні аспекти власне особистого життя митця. Проте зазвичай в епіцентрі уваги опиняються його скандальні сторінки, що зрештою призвели письменника до трагічної розв'язки. Для вітчизняного уайльдознавства це питання, через різні обставини, є найменш дослідженим, хоча, можливо, після перекладу українською праці Д. Долімора «Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайлда, від Фрейда до Фуко» (К, 2004), розвідки у цьому напрямі активізуються. Проте нас цікавить менш скандальна, однак не менш трагічна сторінка життя О. Уайльда, пов'язана із Констант Ллойд — дружиною естета.

Слід відзначити, що науковці обов'язково зупиняються на цих стосунках і, досліджуючи складні морально-психологічні процеси, що їх супроводжували, наводять, без перебільшення, вражаючі висловлювання митця. Відтак формується образ страждаючої і трагічної жінки, на якому робить наголос Ж. де Ланглад: «Так, бідна Констанс, попри всі свої зусилля, рішуче перестала відповідати естетичним вимогам Оскара Уайльда. Він із жахом спостерігав, як невинно змінили його дружину дві вагітності. Тендітна і граційна дівчина перетворилася у важку, змарнілу жінку. Він одружувався з істотою нематеріальною, майже гермафродитом, натомість тепер бачив перед собою наслідки руйнацій, що їх завдали час і природа»⁸. Вочевидь стан, в якому перебувала Констанс, був суголосним к'єркегорівському «страху і трепету». У подібному річищі його інтерпретує і Р. Еллман, звертаючись фактично до тих самих шокуючих розмислів О. Уайльда, що ними оперував і Ж. де Ланглад. Однак образ дружини митця, що поступово вимальовується в розвідці Еллмана, не справляє такого гнітучого враження, як у праці його колеги, а зрештою — взагалі виявляється досить несподіваним.

Можна зробити припущення, що Констанс пережила складну сублимацію: від сексуального незадоволення, можливо — сексуального комплексу, а зрештою сексуальної зради, — до досить активного політичного життя, принаймні настільки активного, наскільки воно могло бути у жінки у Великій Британії останнього десятиліття XIX ст.: «У Констанс існували власні інтереси <...>. Ці інтереси вели її до політичних зібрань. <...> Їй було що сказати — якщо не прекрасне, то, принаймні, гідне, — і вона могла перемогти свою сором'язливість, аби сказати це. 16 квітня 1888 р. вона виступила на зібранні, що його організував Жіночий комітет за міжнародний арбітраж та Асоціація борців за мир. “Малюків потрібно, починаючи з дитячої, вчити бути противниками війни”, — зробила вона заяву. <...> розумна мати зможе поселити у душі дитини відразу до війни»⁹.

Наразі видається можливим принаймні поміркувати щодо подібності орієнтирів Констанс Уайльд і доньки З. Фрейд Анни, котра через кілька десятиліть стане автором вельми резонансного психологічного дослідження «Діти і війна». Наше припущення може видатися штучним, проте слід враховувати щільний зв'язок родини Фрейд з Великою Британією, зумовлений еміграцією фундатора психоаналізу у 1938 р., а відтак імовірно

занурення Анни Фрейд у англійський культуротворчий контекст. До того ж слід пам'ятати, що персоналія О. Уайльда та його творчість — передусім п'єса «Соломея» — постійно опинялися у полі психоаналітичних розвідок.

Наявні й інші факти щодо суспільно-політичної діяльності дружини О. Уайльда, які видаються не менш показовими: «Констанс брала активну участь у виборчій компанії леді Сандхерст, котра стояла на феміністській платформі і претендувала на місце у раді графства Лондон. <...> 24 травня 1889 р. У. Т. Стед писав у «Перл-Мелл газетт»: «... я не здивуюсь, якщо <...> через кілька років міс Уайльд стане однією з найбільш популярних “політичних дам”»¹⁰. Похідні питання, що стимулюють ці обставини, можуть бути розгорнуті у різних аспектах, проте їх підмурівком, на нашу думку, є дух суспільного оновлення, що у цей період вирував у повітрі і, головним чином, ототожнювався з ідеями соціалізму.

Як відомо, сам О. Уайльд вельми чітко позиціонував себе соціалістом, хоча розумів його, звісно, у досить своєрідний спосіб. Ми аналізували деякі виміри його «соціалістичного світогляду» у своїх попередніх дослідженнях, апелюючи до однієї з програмних лекцій митця «Ренесанс англійського мистецтва» та есе «Душа людини при соціалізмі». Однак Р. Еллман у своєму дослідженні коментує зовсім несподівані розмисли письменника, що формально декларуються ним у соціалістичному контексті, але фактично відкривають вихід у площину уайльдівських парадоксів. Серед них — твердження митця, що «соціалізм — це насолода», яке видається особливо несподіваним у контексті його розуміння сутності гедонізму; проте особливий інтерес стимулює етичний вимір поглядів драматурга.

«Етичний негативізм», що його сповідував О. Уайльд, є одним з найбільш хрестоматійних чинників його спадщини: «Естетика вище за етику. Вона належить до більш одухотвореної сфери. Бачити красу речі — це найвище, до чого ми можемо піднятися. Навіть чуття кольору більш важливе для розвитку особистості, ніж поняття про добро і зло»¹¹. Однак «експериментування» з соціалістичними ідеями відкрило письменникові шлях у площину етичного. Зрозуміло, що його етика була вельми специфічною, адже не випадково Р. Еллман звертається до аналізу її засад у контексті проблеми нового естетизму митця: «... Уайльд тепер припускав існування “вищої етики”, в якій, окрім артистичної свободи і повноти особистого самовираження, відшукалося місце і для певною

мірою індивідуалістичного співчуття і нарцисистського соціалізму»¹².

Вочевидь, визначення «нарцисистський соціалізм» варто віднести до чергових парадоксальних витівок репрезентанта естетизму, однак формальний зв'язок «етика — соціалізм» у його концептуальному полі простежується досить виразно. Маючи у своєму обігу великий масив відповідної літератури, в тому числі інтерв'ю митця, Р. Еллман наголошує: «Розрізняючи типи соціалізму, Уайльд відкидає його авторитарний варіант. <...> Він схвально пише про майбутнє скасування приватної власності, сім'ї і шлюбу; про те, що при соціалізмі не буде подружніх ревностів (імовірно найбільш актуальні для нього питання, що частково пояснюють твердження «соціалізм — це насолода» — *О. О.*). <...> Для художника найкраща форма правління — відсутність будь-якого правління, наразі погляди Уайльда є ближчими до анархізму, ніж соціалізму. “В мені є щось від анархіста”, — сказав він у інтерв'ю у 1894 р.»¹³.

Слід зауважити, що «соціалістичні експерименти» *О. Уайльда* отримали значний літературний резонанс і, зокрема, здобули неабияку підтримку у *Д. Джойса*. Цю обставину чітко артикулює *Р. Еллман*, виокремлюючи наразі вельми вражаючу думку *О. Уайльда*: «Є три види деспотів, — йдеться у пасажі, котрий справив враження на *Джеймса Джойса*. — Перший володарює над тілом. Другий — над душею. Третій — і над тілом, і над душею. Перший зветься Державцем. Другий — Папою. Третій — Народом»¹⁴. Однак *Р. Еллман* не обмежується лише констатацією цього факту, а простежує літературні рефлексії уайльдівської думки безпосередньо у контексті «*Улісса*»: «... *Стивен Дедал* заявляє: “Я служу двом панам — англійському та італійському <...> і ще є третій <...> котрий використовує мене від випадку до випадку”. Ці пани, пояснює він, — “*Британська імперія* <...> *свята римсько-католицька апостольська церква*” і ірландці, його співвітчизники»¹⁵.

Взагалі «соціалістичні вправи» *О. Уайльда* містять значний потенціал для аналізу. Це стосується й їх естетичного виміру, і етичного, що на ньому ми сконцентрували особливу увагу у нашій статті. Зупинимося ще на одному показовому аспекті «етичного соціалізму» митця, на якому в різних контекстах своєї розвідки фіксує увагу *Р. Еллман*. Йдеться про аналогії, котрі *О. Уайльд* виявляє між митцем і злочинцем. Щоправда, дослідник не згадує відомий вислів письменника з цього приводу, який стосується, так би мовити,

«персональних пріоритетів» зеленого кольору, що їх виокремлює *Ж. де Ланглад*: «... любіть зелений колір, любіть пекло; зелений колір і пекло створені для злодіїв і митців»¹⁶.

Натомість *Р. Еллман* зупиняється на двох есе письменника: «*Пензель, перо і отрута*» та «*Занепад брехні*», в яких відповідна позиція митця репрезентується дуже чітко. Їх аналіз, а також інші висловлювання *О. Уайльда*, якими *Р. Еллман* оперує дуже вільно, дають йому можливість вибудувати досить переконливу концепцію. Більш того, цю ідею *О. Уайльда* науковець інтерпретує як поштовх для розвитку та наслідування: «Як у подальшому *Жан Жене*, він (*Уайльд — О. О.*) провів аналогію між художником і злочинцем, хоча в його уявленні митець посідає більш високий щабель, оскільки не має необхідності у дії»¹⁷.

На нашу думку, цей акцент *Р. Еллмана* актуалізує аналіз тенденції, що наприкінці XIX ст. почала досить виразно вимальовуватися в європейському просторі. Перелік імен творчих особистостей, котрі підтримували її, якщо не безпосередньо, то опосередковано, можна продовжувати надалі, проте нам видається важливим визначити витоки, що зумовили появу відповідного орієнтиру у художній культурі Європи. Зрозуміло, можна глибоко зануритися в історію цього питання, зосередивши увагу, наприклад, на процесах, які відбувалися у добу Відродження. Проте нам видається, що підмурівок уайльдівських поглядів слід шукати у більш близькому часовому періоді. Йдеться про вельми резонансні ідеї італійського психолога-криміналіста *Ч. Ломброзо*, що, вочевидь, були на слуху у більшості європейських митців. Серед них — концепція психології злочинця, яка, імовірно, виявилася неабияким подразником для тих художників, котрі тяжіли у своїй творчості до моральних провокацій. Відтак перспективи до здійснення розвідки у цьому напрямі, на нашу думку, мають очевидний теоретичний потенціал.

Однак у спадщині *О. Уайльда*, що її специфіку визначає теоретико-практичний паритет, є п'єса, зміст якої формально дає змогу говорити про тяжіння митця до власне етичної проблематики, що долає межі його соціалістичної моделі, а отже — віддалена від класичних анти-етичних декларацій драматурга. Ця п'єса була вкрай неоднозначно сприйнята його сучасниками: від очевидного неприйняття — таку позицію зайняли *Д. Найт* — автор біографії *Россетті* та *А. Волтер* — провідний журналіст «*Таймс*», — до не менш очевидного захоплення глядачів, серед яких були *Б. Шоу*, принц *Уельський* та ін. Виходячи

з нашого непрофесійного, суто глядацького, досвіду, ризикнемо стверджувати, що ця п'єса вкрай рідко ставилася на сценах театрів СНД. Навіть дослідники творчості митця зазвичай не приділяють їй достатньої уваги. Йдеться про «Віяло леді Віндермір». Саме тому такий інтерес стимулював напрям її аналізу, запропонований Р. Еллманом.

Учений вельми точно назвав «Віяло леді Віндермір» радикальною п'єсою: «Мораль підштовхує леді Віндермір до поведінки, що є чужою як її характерові, так і самій моралі; їй на допомогу приходять авантюристка-мати, котра знає набагато більше, ніж коли-небудь зможе дізнатися донька, про те, що добре, а що ні»¹⁸. Отже етичний вимір ніби домінує у цьому творі письменника, проте чи можна назвати його «радикально етичним», адже фінал засвідчує цілком протилежне? Фактично лейтмотивом п'єси стає ошуканство, що, проте, не має ознак аморалізму: «Уайльд вельми вправно побудував кінцівку. Він вирішив відмовитися від повного розкриття всіх карт... Три секрети так і залишаються секретами. <...> “Віяло леді Віндермір” <...> завершується не колективним виявленням істини, а змовою у її приховуванні. Ошуканство є корисним...»¹⁹.

Таку заплутану колізію спричинив вельми складний образ головної героїні — місіс Ерлін, що вибудовується навколо зречення нею материнських обов'язків, заради отримання всіх життєвих насолод: «Дозволивши собі нетривалий вияв материнських почуттів, яких вона до того ніколи не мала, вона знову їх відкидає. Уайльд пояснює у листі, що на наступний день вона відчуває приблизно таке: “Це почуття просто жахливе. <...> Я не хочу йому піддаватися. Воно примушує мене дуже сильно страждати. Я маю поїхати. Я не хочу більше бути матір'ю”. “Для мене четверта дія — це дія психологічна (курсив наш — О. О.), в ній більше всього новизни, більше всього правди”, — пише Уайльд»²⁰.

На нашу думку, розгадка цієї п'єси у наголі, який робить сам митець. Це його найбільш психологічний твір, а відтак можна припустити, що увага до етичного, яка формально декларується О. Уайльдом, насправді перебуває у площині психологічного. Саме тому, інтерес, який він нібито виявляє до «етичної» людини, є інтересом до людини «психологічної». Відтак митець аж ніяк не зраджує ні собі, ні своїм поглядам, коли створює «Віяло леді Віндермір». Більш того, у значно ускладненому варіанті він знову повертається до своєї думки стосовно «загрози материнства». Якщо в особистому житті з Констанс Ллойд він

сприймав її як руйнацію естетичного начала: «Материнство вбиває бажання: вагітність — могла пристрасті... Природа виявляється монстром <...> вона спотворює тіло <...>, якому ми вклонялися, завдаючи йому численні рубці материнства»²¹, — то на творчому рівні — у п'єсі «Віяло леді Віндермір» — О. Уайльд переносить цю загрозу на рівень психологічний, адже воно «опоганює вівтар нашої душі»²².

Епіграфом до одного з останніх розділів своєї монографії «Оскар Уайльд, або Правда масок» Ж. де Ланглад обрав слова Марселя Жуандо: «Свою творчість, так само як і свій гріх, необхідно вистраждати. До кого, як не до Уайльда, більш за все мають відношення ці слова? Ганьба обертається славою, коли внаслідок народжується “De Profundes”»²³. Цю думку навряд чи можна заперечити, окрім одного. Ганьба обертається славою, коли внаслідок неї народжується велика творчість О. Уайльда, в яку він насправді вклав талант, а геній — у власне життя, що завжди актуалізуватиме вічне повернення до його особистості.

¹ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак де Ланглад. — М. : Молодая гвардия, Палимпсест, 1999. — 325 с. — Серия ЖЗЛ. — С. 31.

² Дубинянский М. Бенджамин Дизраэли: искусство невозможного // ж. «Личности» / Михаил Дубинянский. — К. : Издательский дом ЛИЧНОСТИ, 2013. — № 1 (53). — С. 67–81. — С. 69.

³ Там само. — С. 72.

⁴ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок... — С. 94.

⁵ Элман Р. Оскар Уайльд / Ричард Элман. — М. : КоЛибри, 2012. — 704 с. Серия: Персона. — С. 120.

⁶ Там само. — С. 121.

⁷ Там само.

⁸ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок... — С. 118–119.

⁹ Элман Р. Оскар Уайльд. — С. 344.

¹⁰ Там само. — С. 345.

¹¹ Там само. — С. 372.

¹² Там само.

¹³ Там само. — С. 402.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок... — С. 264.

¹⁷ Элман Р. Оскар Уайльд... — С. 404.

¹⁸ Там само. — С. 443.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само. — С. 444.

²¹ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок... — С. 119.

²² Там само.

²³ Там само. — С. 252.

СУЧАСНІ ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ: ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ ЧИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ? (На прикладі творчості Марини Абрамович)

У статті досліджено особливості перформативних практик сучасної культури, проаналізовано творчість Марини Абрамович у контексті поєднання образотворчості, тілесності та видовищності.

Ключові слова: перформативність, перформативні практики, перформанс, мистецтво дії, Марина Абрамович.

В статті досліджені особливості перформативних практик сучасної культури, проаналізовано творчість Марини Абрамович в контексті поєднання образотворчості, тілесності та видовищності.

Ключевые слова: перформативность, перформативные практики, перформанс, искусство действия, Марина Абрамович.

The features of the performative practices of contemporary culture are researched; the work of Marina Abramovic in the context of a combination of fine art, corporeality and entertainment is analyzed in the article.

Keywords: performative, performative practices, performance, action art, Marina Abramovic.

Перформанс, перформанс-арт, перформативність, перформативні практики — останніми роками ми звідусіль чуємо ці терміни. Найчастіше їх вживають відносно двох мистецьких явищ сучасності: контемпорарного образотворчого мистецтва та актуальних сценічних театральнопластичних дійств. Спробуємо розібратися і визначити, яку ж традицію наслідує перформанс: візуально-образотворчу чи дієво-театральну? Для досягнення мети статті скористаємося прикладами з творчості однієї з найвидатніших сучасних мисткинь-перформерок Марини Абрамович.

В американській та європейській науковій літературі означені дефініції набули свого певного визначення (А. Вуянович, Р. Голдберг, Б. Гройс, В. Крістоф, Дж. Остін, Р. Шехнер, М. Шувакович та ін.), втім, у працях вчених спостерігаються значні розходження у тлумаченні як генези перформансу, так і сучасних моделей його функціонування. Що ж до наукового доробку на пострадянському просторі, тут поняття перформативності розглядається як вагома ознака сучасного комунікативного середовища, а саме явище перформансу вивчається у координатах культурології, філософії, соціології, мовної комунікації (Й. Бак-

штейн, Д. Вишняков, Н. Маньковська, Л. Романова, В. Романюк, В. Савчук, В. Турчин, А. Фортунатов, І. Чудовська-Кандиба, Д. Шукуров та ін.). Авторами також написані довідкові статті «Перформанс» до словниково-енциклопедичних видань, у тому числі електронних (В. Берьозкін, В. Бичков, Л. Бичкова, К. Дьоготь, Н. Маньковська, М. Фрай та ін.). Власне мистецьку природу явища досліджують небагато науковців (З. Алфьорова, Т. Галєєва, Ю. Гниренко, М. Каткова, Г. Фадєєва).

Перформативність — у широкому контексті — означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення.

Багато дослідників, говорячи про перформативність *тексту*, часто наводять такий приклад: коли під час церемонії шлюбу наречені говорять одне одному «я беру тебе за дружину / чоловіка», то виголошення цього тексту є одночасно і дією — саме це і є виявом перформативності цього вербального вислову. Ось як про це сказала дослідниця А. Вуянович: «Це такий тип вислову,

коли я не повідомляю нічого, але, говорячи, я роблю щось (by saying do something)»¹.

Говорячи про перформативність дії, вчені розділяють поняття «перформативне мистецтво» (*performing art*) та «мистецтво перформансу» (*performance art*). Перформативні мистецтва — це загальний термін для усіх виконавських (театральних та музичних) мистецьких форм, які розгортаються на сцені у реальному часі: драматична вистава, опера, балет, мюзикл, естрадне шоу тощо. Автор у цьому разі є лише створювачем дійства. А у мистецтві перформансу (або просто у перформансі) перформер є автором концепції та її виконавцем: він одночасно і презентує ідею, і виконує її. Відбувається розділення понять: «робити» (*doing*) і «показувати “роблення”» (*showing doing*). У першому випадку маємо на увазі перформанс, у другому — перформативне мистецтво².

У змістовну основу виразу «перформативні практики», безумовно, закладено саме *performance art*, але, поряд із перформансом, до цих практик відносять також художні акції та хепенінги. На наш погляд, задля уникнення подальшого розмивання терміна «перформанс», було б доцільніше і точніше називати подібні практики акціоністськими — від акціонізму або мистецтва дії (*action art*). Окрім названих трьох, долучаємо до акціоністських практик сучасне втілення художньої акції — флешмоб³.

Акціонізм сформувався у лоні концептуального мистецтва. Один з основоположників напряму американський художник Джозеф Кошут виклав головні положення концептуалізму у статті «Мистецтво після філософії» (1969), де стверджував, що мистецтво — це сила ідеї, а не матеріалу. Мистецький твір може не мати матеріального втілення, оскільки ідея сама по собі є таким самим твором мистецтва, як і закінчений художній об'єкт. Концептуальний твір народжується у момент, коли ідея автора поєднується з думками глядачів з цього приводу. Якщо глядач приймає «умови гри», він перетворюється на співавтора твору, і сам процес мистецько-творчого акту стає важливішим за кінцевий результат. Саме цей принцип отримав своє яскраве втілення у *мистецтві дії* (акціонізмі).

У 1960–70-х роках з'являються перші приклади *мистецтва дії*, квінтесенцією якого є наголошення процесуального характеру мистецтва, а основними ідеями — превалювання творчого акту над його результатом та стирання меж між мистецтвом і дійсністю, розчинення художнього жесту у плинних процесах життя. Однією з яскра-

вих форм *action art* став перформанс (від англ. *performance* — виконання, виступ, гра, вистава) — певне дійство, що виконується за визначеним планом одним або кількома учасниками перед запрошеною публікою; це жива візуально-процесуальна композиція із символічними атрибутами, позами, жестами, діями. Окрім існування у реальному часі, як певне публічне дійство, перформанс може демонструватися також через фото- та відео-документацію.

Отже, перформанс налічує чотири обов'язкові компоненти: він виконується у певному *місці* впродовж певного *часу*, основним матеріалом є *тіло* митця, а метою — *комунікація* із глядачем.

Об'єднуючи усі вищенаведені моменти, цікаве визначення перформансу пропонує М. Каткова: «Перформанс — це вид візуальної культури, що втілює у дію концептуальні ідеї автора, котрий прагне подолати стереотипи сприйняття мистецького твору і зруйнувати інтелектуальні бар'єри між свідомістю автора і глядачем. Процес формування цих ідей, тексти, котрі виникають у зв'язку з ними, сама дія, реакція публіки, що виникає чи не виникає під час дії, подальша документальна фіксація, рефлексія критики — весь цей комплекс подій є перформанс».⁴

Дії, котрі відбуваються під час перформансу, можуть виходити за рамки загальноприйнятих етичних норм: неочікуваність, провокативність, епатаж є елементами естетики даної мистецької форми.

Становлення перформативних практик відбувалося у 1960–70-х рр. У своїх експериментах художники вдавалися до нечуваних досі прийомів, свідомо шокуючи глядача безглуздістю, жорстокістю та садомазохізмом своїх дій, які піднімали теми самоідентифікації, життя та смерті, сексуальності, здоров'я та хвороби, насилля та дискримінації:

– Кріс Бьорден (США) годинами лежав на підлозі або сходах галереї; повз на асфальті по склу; переживав реальний постріл у руку;

– Ів Кляйн (Франція) малював по полотну тілами оголених натурниць;

– Йозеф Бойс (Німеччина) розмовляв з мертвим зайцем; прожив у галереї три дні разом з койотом, провокуючи його на дії проти себе;

– Герман Нітч (Австрія) показово вбивав тварин;

– Гілберт і Джордж (Англія) уявляли з себе живі співаючі скульптури;

– Віто Аккончі (США) кусав себе; боксував із власним відображенням у дзеркалі; лежав під пан-

дусом галереї, мастурбуючи і озвучуючи у гучномовець свої фантазії про глядачів, які перебували в цей момент у галереї, — вони художника не бачили, але добре чули з динаміків його слова, дихання, розуміючи, чим саме він зараз зайнятий;

– Каролі Шнеєман (США) проводила публічну лекцію з історії мистецтва, під час якої запрошувала до сцени глядачів, роздягалась разом з ними, при цьому вони змащували одне одного фарбою і клаптиками паперу; оголеною читала текст про гендерну дискримінацію, написаний на довгому сувої, витягнутому з піхви;

– Валі Експорт (Австрія) вдягала на оголений торс коробку з отворами на рівні грудей, в яку будь-хто міг просунути руки; вривалася у кінозал, де ходила поміж рядами з людьми у штанях з вирізаним клаптом на рівні геніталій.

Отже навіть побіжний погляд на зміст зазначених перформансів, акцій та хепенінгів засвідчує, що справжнім носієм реальності для митця стає тіло, і саме завдяки йому художник прагне залишити у культурі свій фізичний відбиток, ознаки своєї присутності — у різноманітний спосіб.

Детальніше хочу зупинитися на творчості Марини Абрамович (народ. 1946) — всесвітньо відомої художниці-акціоністки родом з Югославії, яка з 2005 р. живе і працює у Нью-Йорку. Марина зростала у дивному родинному оточенні батьків-комуністів та релігійних бабусь-дідусів, але з дитинства тягнулася до мистецтва і закінчила Белградську художню академію (1970). У своїй творчості художниця досліджує власне тіло, його фізіологічні можливості, його зв'язок із розумом, його відносини із навколишньою дійсністю та іншими людьми.

Перші задумки акцій та перформансів Марини Абрамович часто залишалися нереалізованими. Наприклад, одна з її ідей полягала у встановленні на одному з белградських мостів потужних гучномовців, які періодично відтворювали б гуркіт моста, що обрушується. Втім, Марині пояснили, що через звуковий резонанс міст і справді може впасти. Тоді вона випробувала цю ідею у своїй квартирі: у звичайному житловому будинку на максимальній гучності запустила запис того самого руйнування. Згадуючи, як перелякані люди раптово побігли по вулиці, Марина пізніше скаже: «Я побачила силу мистецтва, яке не прищиплено до стінки галереї».

Першим відомим перформансом Абрамович вважається «Ритм 10» (1973), показаний на Единбурзькому фестивалі: Марина розклала перед собою 20 ножів і почергово встромляла ніж

між розставленими пальцями руки так швидко, як могла, одночасно записуючи на плівку звуки, які при цьому виникали. Після кожного влучання в руку вона міняла ніж. Коли усі ножі закінчилися, Абрамович включила запис і повторила перформанс у тій самій послідовності, дотримуючись ритму запису і раничи себе в той самий момент, коли це відбувається на плівці, — символізуючи таким чином зустріч минулого і теперішнього.

Серед перформансів першої половини 1970-х рр. хочеться згадати знаменитий «Ритм 0», «Ритм 5» (обидва 1974) та «Губи Томаса» (1975).

«Ритм 0» (який правомірно назвати все ж не перформансом, а хепенінгом) відбувся у Неапольській галереї *Morra*, де глядачів разом з художницею було замкнено на шість годин. Перед Мариною стояв стіл з 72 різноманітними предметами, серед яких були троянда, мед, виноград, олівець, фарби, свічка, фотоапарат, батіг, ножиці, ланцюг, скальпель, сірники і навіть пістолет з кулею до нього. На інформаційному стенді у галереї повідомлялося, що тіло художниці знаходиться в розпорядженні глядачів і вони можуть робити з нею все, що заманеться, використовуючи, за бажанням, розкладені на столі предмети. Сама ж Марина, за задумом, усі шість годин залишалася нерухомою. Спочатку люди були розгублені, збентежені і нічого не робили, але поступово почали включатися в гру, діяти дедалі активніше, аж до справжньої агресії. Наприкінці «дійства» одяг художниці був розрізаний, на тілі виднілися сліди від шипів троянди та порізи. Один з відвідувачів вже зарядив пістолет кулею і приставив його до скроні авторки, але його зупинили. По закінченні шести годин художниця почала «оживати» і рухатися, чим шокувала публіку, яка, перебуваючи стільки часу в стані афекту, вмить розбіглася. У цій роботі Марина досліджувала вже не власні можливості, а межі публіки — межі людини як соціальної істоти, чію реакцію не можна передбачити чи упередити.

Перформанс «Ритм 5» проходив у Центрі культури студентів у Белграді. Для нього був виготовлений дерев'яний каркас у формі п'ятикутної зірки з таким розрахунком, аби всередині каркасу помістилася людина. По всьому периметру зірка була залита бензином. Абрамович запалила зірку, в кожний кут якої вкинула по невеликому пасму свого волосся та обрізані нігті. Потім художниця увійшла в центр зірки і лягла. Перформанс тривав півтори години, аж поки глядачі не помітили, що догораючий каркас підпалює волосся і ноги Марини, тому вирішили втрутитися і винесли її назовні. Виявилось, що художниця невідомо-коли

втратила свідомість, адже вогонь випалив навколо неї весь кисень.

Тему п'ятикутної зірки продовжив і перформанс «Губи Томаса», що вперше був показаний у галереї *Krinzinger* австрійського Інсбрука. Спочатку Марина їла срібною ложкою мед і пила з кришталевого келиха червоне вино. Потім лезом бритви вирізала собі на животі п'ятикутну зірку, далі висікла себе тростиною до повної втрати відчуття болю, після чого вляглася на викладеному з льоду хресті. Холод від льоду і перенесений біль викликали втрату свідомості. Загальна тривалість перформансу склала близько 2 годин, з них 30 хвилин Марина провела на льоду, допоки глядачі не перенесли її тіло.

У 1976 р. починається новий етап у життєтворчості Абрамович. Вона переїздить до Амстердама, де зустрічається з німецьким художником Уве Лайсипеном (псевдонім Улай). Їхній особистісно-творчий союз триватиме 12 років і відзначиться безліччю парних перформансів. Якщо на першому етапі своєї творчості Марина досліджувала грані можливостей власного тіла і психіки, то на другому зосереджується на темі максимального злиття чоловіка і жінки.

Перформанс «Відносини у часі» (1977), виконаний у Болоньї, тривав 17 годин. Перші 16 з них, за задумом, відбувалися без публіки. Сидячи одне до одного спинами, художники сплели своє довге волосся у єдиний жмут і так сиділи — у присутності лише галерейних співробітників. Через кожну годину робилася трихвилинна перерва, під час якої знімалося відео і робилися фотографії. Через 16 годин, коли тіла вже були на межі повного виснаження, до зали було запрошено публіку. Марина і Улай хотіли зрозуміти, наскільки реально висідіти ще годину, підживлюючись енергією глядачів і розширивши у такий спосіб межі своїх можливостей.

У тому ж 1977 р. у тій самій Болоньї пара провела перформанс «*Imponderabilia*», назва якого означає «випадкові факти, що не піддаються обліку і визначенню». Ідея перформансу полягала в тому, що художник ставав входом до музею: на вхідних дверях оголені Марина і Улай ставали навпроти одне одного, звужуючи своїми тілами вхід. Коли відвідувач приходив до музею, він опинявся перед вибором: протискуватися через тісний вхід, торкаючись перформерів, бо інакше пройти було неможливо, або зовсім не заходити до музею. Перформанс був розрахований на шість годин, але за три години прибула поліція і на цьому дійство завершилося.

Слід зазначити, що у багатьох перформансах Марини — і сольних, і парних з Улаєм — ми сприймаємо оголене тіло. У випадку Абрамович це аж ніяк не епатаж — це абсолютна щирість та демонстрація вразливості людини.

У інших перформансах художники випробували свою двоседність: бігали у просторі залу, наштотвхуючись одне на одного («Відносини у просторі», 1976); тримали оголеними тілами велике дзеркало з двох боків («Доказ балансу», 1977); кричали одне на одного до повного виснаження («Ааа-ааа», 1978); стояли навпроти, тримаючи в максимальній близькості вказівні пальці («Точка контакту», 1980) та ін. Втім, і в цей період спостерігаються перформанси, що реально загрожували життю. Одним з таких був «Вдих-видих» (1978), показаний у Міському музеї Амстердама: Марина і Улай, притиснувшись відкритими ротами, буквально дихали одним подихом, вдихаючи одне в одного вуглекислий газ — це тривало близько 15 хвилин, поки через брак кисню вони не втратили свідомість.

Одним з найважчих перформансів, поруч із «Ритмом 0», Марина називала парну роботу з Улаєм «Енергія спокою» (1980), яку було презентовано у Дубліні. Марина і Улай стоять одне навпроти одного, дивлячись в очі і дещо відхиляючись назад, а зберігати баланс і не впасти допомагає бойовий лук, який тримають художники: Марина — за рукоятку, а Улай — за стрілу, що закріплена в натягнутій тятиві і націлена просто в серце Абрамович. В обох до серця були прикріплені мікрофони, які транслювали на все приміщення звук серцебиття, що поступово ставало дедалі інтенсивнішим. Перформанс тривав трохи більше 4 хвилин, але, за спогадами Марини, цей час, випробуваний безмежною довірою одне до одного, здався їй вічністю.

Останньою спільною роботою Улая і Абрамович став «Похід по Великій китайській стіні» (1988). Ще на початку 1980-х рр. у художників виникла ця ідея: пройтися назустріч одне одному по Великій китайській стіні, уособлюючи возз'єднання чоловічого («вогню» — Улай почав свій шлях з пустелі Гобі) та жіночого («води» — Марина йшла від Жовтого моря) начал, зустрітися посередині й одружитися. Втім, їм знадобилося майже вісім років, щоб отримати дозвіл на перформанс від китайської влади, і за цей час стосунки пари розладналися. Перформанс відбувся, але з іншим фіналом: кожен з художників пройшов 2500 км, щоб зустрітися посередині стіни і розлучитися.

Третій творчий етап Абрамович почався з театральних експериментів. Насправді, Марина ненавиділа театр, протиставляючи свою правдиву і життєво реальну творчість штучній театральній грі, але саме в цей час вона, спустошена після розлучення з Улаєм, вирішила: «Якщо мені так погано, треба зайнятися чимось дуже огидним». Вона інсценізує свою біографію, пропонуючи у різні театри матеріали, щоденники, художню документацію — і кілька таких театральних постановок було зроблено. Але Марина не змогла залишити перформанс, адже на той час він вже був не просто частиною її життя, а власне її життям.

У 1995 р. Марина демонструє перформанс «Очищення дзеркала»: спочатку миє людський скелет, потім лягає, розташовуючи його зверху на своєму тілі, і поступово скелет ніби оживає і починає рухатися разом з нею.

Реакцією на громадянську війну в Югославії став перформанс «Балканське бароко» (1997), показаний на Венеційському бієнале. Абрамович сиділа на великій півторатонній купі яловичих кісток, зчищаючи з них залишки м'яса. «Ви не зможете змити зі своїх рук кров, так само, як не можна змити ганьбу війни», — говорить Марина. За цю роботу вона отримала «Золотого лева».

У 2002 р. Марина показує перформанс «Будинки з видом на океан», дванадцять днів живучи на спеціальних платформах, підвішених до стіни галереї. Під час перформансу художниця не розмовляла, нічого не їла і весь час перебувала на очах у глядачів. Спуститися вниз було неможливо: сходи були зроблені з гострих ножів. Такий експеримент із самообмеження був покликаний змусити відвідувачів забути про почуття часу.

Починаючи з другої половини 2000-х рр. Абрамович охоче співпрацює з мас-медіа та веде активне світське життя: дає багато інтерв'ю, презентує цікаві і неоднозначні фотосесії (зокрема, до серпневого номеру 2014 р. журналу «Vogue Україна», присвяченого складному періоду в житті нашої країни), пише книги про себе, знімається у фільмах про власну творчість, збирає кошти на відкриття власного Інституту (відкритий у 2013 р.) та навіть розробляє дизайн кількох предметів для колекції посуду. Її перформанси та прототипи самої Абрамович з'являлися у таких популярних серіалах, як «Секс у великому місті» (12 епізод 6 сезону) та «Доктор Хаус» (23 серія 7 сезону).

Також у ці роки Марина працює із самою концепцією перформансу, його експонуванням, збереженням і ретрансляцією. У 2005 р. художни-

ця представила у Музеї Гуггенхайма в Нью-Йорку серію перформансів «Сім простих речей» (або «Сім легких п'єс»), де повторила 5 перформансів інших художників і виконала два свої: кожний перформанс тривав 7 годин, а весь проект, відповідно, — 7 днів. У перевиконанні перформансу Брюса Наумана «Тиск тіла» (1974) Марина притискається тілом та обличчям до прозорої стіни. У вже згаданому мною перформансі Віто Аккончі «Насінневе ложе» (1972) Марина мастурбує під дерев'яним настилом, озвучуючи у мікрофон свої думки, відчуття та емоції. На третій день був повторений перформанс Валі Експорт «Генітальна паніка» (1969): Марина сиділа з автоматом в руках з оголеними геніталіями, демонструючи одночасно агресивну войовничість та жіночу беззахисність. У перформансі Джини Пане «Вироблення умовного рефлексу як перша стадія автопортрета» (1973) Марина лежала над палаючими свічками. У перформансі Йозефа Бойса «Як пояснити живопис мертвому зайцю» (1965) обличчя художниці було покрито золотою фольгою, а вона сама проводила різні маніпуляції з опудалом зайця.

На проведення кожного із зазначених перформансів Абрамович отримала дозвіл і оплатила копірайт або самому автору, або його родичам. Так, зокрема, їй довелося особисто їхати до вдови Бойса, що не відповідала на листи і не йшла на контакт. А у випадку з Джиною Пане дозвіл довелося брати у фонду, оскільки художниця вже померла. До речі, далеко не всі художники дали свій дозвіл на виконання перформансів: Кріс Бьорден відмовив у можливості повторити його «Trans-Fixed» (1974) — розп'яття на автомобілі.

Останні два дні були присвячені власним перформансам. З деякими змінами був повторений перформанс 1975 р. «Губи Томаса», де вона оголеною лежала на крижаному хресті, вирізала на животі зірку, біла себе батоном. В останній день Марина виконала новий перформанс «Вхід в інший бік», де вона спочатку стояла в сукні на вершині шатра, а потім плавно провалювалася всередину нього. Варто відзначити, що Марина хотіла також повторити свій знаменитий перформанс «Ритм 0», проте не змогла отримати дозвіл на те, щоб на столі лежав пістолет.

Окрім ретрансляції чужих перформансів, Марина бере безпосередню участь у підготовці та проведенні кастингів великих проектів, присвячених ретроспективі її власних робіт: у США (2010) та Росії (2011). Перша така ретроспективна виставка відбулася у 2010 р. в Нью-Йоркському Музеї сучасного мистецтва — МоМА (*Museum of*

Modern Art). Це була не лише перша персональна виставка Абрамович, але й перша у своєму роді ретроспектива перформансу — ефемерного і миттєвого явища, яке, в принципі, не піддається точній повторності. Впродовж трьох місяців у музеї демонструвалася фото- і відео-документація проєктів Марини різних років, а деякі з перформансів відтворювалися в експозиції виставкових залів статистами-волонтерами — дівчатами і хлопцями, спеціально навченими заздалегідь самою Абрамович.

Втім, цей ретроспективний показ робіт художниці був поєднаний з власне перформансом, який був названий «У присутності художника» («*The Artist is Present*»). У цьому разі ми спостерігаємо не абстрактне чи метафоричне, а абсолютно конкретне і реальне злиття перформансу з життям: впродовж усього часу, поки демонструвалася експозиція (з 14 березня по 31 травня) шість днів на тиждень по 7 годин на день Марина нерухомо сиділа на стільці в МоМА, а будь-хто охочий міг сісти на стілець навпроти неї і сидіти скільки завгодно, мовчки дивлячись їй у вічі. Цю виставку відвідало близько 750 тисяч людей, і півтори тисячі з них змогли посидіти на стільці «у присутності художника». Після цієї тривалої перформативної акції Марина Абрамович стала всесвітньо знаменитою. У 2011 р. ця ретроспектива у розширеному вигляді була показана у московському Центрі сучасного мистецтва «Гараж».

Перформанс Марини Абрамович — це не просто ментальна і фізична конструкція, яку художник створює на очах у публіки в певний час і певному місці, — це концентрація тіла і свідомості, це діалог, це енергія, яка виникає між художником і публікою, живлячи обидві сторони. Зрештою, перформанс Марини Абрамович — це саме її життя⁵.

Викладений матеріал дає змогу дійти певних висновків і виокремити важливі характеристики перформативних практик.

Першою з таких характеристик хочу назвати *тілесну образотворчість*, або *образотворчу тілесність*. Справді, у перформансі первинним є саме творчий жест автора-художника, виражений через тілесно-візуальне висловлювання, й однією з найважливіших особливостей арт-практик такого штибу є тілоцентризм. Розвиток ідей тілесності у перформативних практиках дає глядачеві можливість пережити особливі ситуації та відчуття, майже неможливі у реальному житті: вони не лише стають джерелом нових досвідів глядачів, а й здійснюють серйозний вплив на чуттєву сфе-

ру, яка трансформується внаслідок певних змін у візуальному та тактильному сприйнятті людини, а культурна опозиція «дух / тіло» поступово згладжується.

Другою характеристикою акціонізму хочу відзначити особливу *креативну комунікативність*. Перформанс може стати моделлю сучасної культури, адже в мистецькому процесі він є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджує нове визначення ролей автора і персонажа, створює нові комунікативні ситуації, руйнує стереотипи сприйняття, формує і виховує нову аудиторію, сприяє появі нових мистецьких форм. Такого роду мистецтво, не обтяжене тягарем класичних авторитетів, спроможне розкріпачити глядача і спрямувати його до самостійної творчої діяльності. Співвідносячи роботи сучасних митців зі своїми, реагуючи на незвичні форми репрезентації, глядачі глибоко переживають свої емоції і враження, які можуть бути втілені у власній творчості.

І, нарешті, слід дати відповідь на запитання, винесене у назву статті: чи властиві перформативним практиками *театралізація* та *видовищність*? Перформанс сьогодні — це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, тому що відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це головна з відмінностей театру і перформансу: глядач і художник перебувають у реальному, а не ілюзорному світі. Більше того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що дає право прогнозувати саме-таки не театралізацію перформансу, а перформатизацію театру. Щодо видовищності, то тут стверджуємо однозначно: так, вона властива перформативним практикам. Перформанс-арт презентує зразок образотворчо-видовищної модифікації: традиційна образотворчість, що передбачає виключно візуальне сприйняття естетичної цінності мистецтва, збагачується динамічно-експресивними засобами виразності, головним серед яких є тілесність, використанням театральних прийомів і ефектних деталей, публічністю, наявною комунікацією із глядачем, поєднанням змістовності з розважальністю, завдяки чому і набуває яскравих видовищних рис.

За весь час існування перформансу не згають суперечки про те, чи можна вважати його «повноцінним мистецтвом». Втім, на наш погляд, до оцінки перформативних (акціоністських) практик не можна підходити з позицій класичної естетики. Якщо у перформансі мистецтво розчиняється

ся у житті, а саме життя стає художнім жестом, — то чи варто намагатися їх відокремлювати?

¹ Вуянович А. Перформанс и перформативность : лекция / Ана Вуянович [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/lekciya-ayu-vuyanovich-performans-i-performativnost/>

² Вуянович А. Там же; Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства : лекция / Мишко Шувакович [Электронный ресурс]. — Режим

доступа : <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/>

³ Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / Катерина Станіславська. — К. : НАКККіМ, 2012. — С. 61–70.

⁴ Каткова М. В. Искусство действия. Перформанс — художественное явление второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное искусство» / Каткова Мария Викторовна. — М., 2000. — С. 11.

⁵ Опис перформансів Марини Абрамович здійснено на основі матеріалів великої кількості інтернет-сайтів.

ІСТОРІОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО



ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЬ ЮРІЯ ТЮТЮННИКА В СТАНОВЛЕННІ РЕДАКЦІЙНОГО СЕКТОРУ ВУФКУ (матеріали й документи)

У статті аналізується діяльність Юрія Тютюнника на посаді секретаря редакційного сектору ВУФКУ. До наукового обігу вводяться документи з означеної проблеми.

Ключові слова: Юрій Тютюнник, ВУФКУ, редакційний сектор.

В статье анализируется деятельность Юрия Тютюнника на посту секретаря редакционного сектора ВУФКУ. В научный оборот вводятся документы по данной проблеме.

Ключевые слова: Юрий Тютюнник, ВУФКУ, редакционный сектор.

The article analyzes the activities of Yurii Tiutiunnyk as Secretary of the VUFKU editorial sector. In the scientific circulation are introduced documents on this issue.

Keywords: Yurii Tiutiunnyk, VUFKU, editorial sector.

Широкому загалу Юрій Тютюнник насамперед відомий як військовий діяч, активний учасник Визвольних Змагань українського народу 1917–1921 років за свою незалежність. До речі, саме нижня хронологічна межа (1921 рік) Визвольних Змагань (або ще більш вживаної назви — Українська революція) безпосередньо пов'язана з Ю. Тютюнником. Йдеться про другий Зимовий похід 1921 року, метою якого було підняти в Україні антибільшовицьке повстання. Його очолив генерал-хорунжий Юрій Тютюнник. Про підготовку до цієї акції (яка здійснювалася в Польщі) знали радянські органи безпеки. А тому похід зазнав невдачі, а 359 його учасників потрапили до полону й були розстріляні більшовиками під Базаром.

Тоді Тютюнникові вдалося уникнути полону й повернутися назад до Польщі (де містилися табори інтернованих вояків армії Української Народної Республіки). Однак більшовики цього не вибачили й робили все можливе, аби знешкодити його в різний спосіб. І не випадково: після другого Зимового походу для радянської влади Тютюнник став ворогом № 2 (перша сходинка незмінно залишалася за Симоном Петлюрою...).

Агенти ДПУ спланували спецоперацію під кодовою назвою «Тютюн», метою якої було вивести генерал-хорунжого Юрія Тютюнника з-за

кордону на територію червоної України. Інспірувавши створення в Києві повстанського центру — «Вищої військової ради» — чекісти активно розпочали «запрошувати» Тютюнника її очолити...

Хоч яким це видається дивним, але досвідчений бойовий генерал повірив у міфічний повстанський центр. Та й як було не повірити, коли в його існуванні переконували бойові побратими (які, як виявилось, були завербовані чекістами). Юрія Тютюнника заарештували в ніч з 16 на 17 червня 1923 року щойно він перетнув румунсько-український кордон...

Незважаючи на вимоги з Москви щодо страсти, українським чекістам удалося переконати центр зберегти Ю. Тютюнникові життя. Керувалися вони, звісно, не добрими намірами (що взагалі для більшовицьких репресивних органів ніколи не було характерним), а більш прагматичними міркуваннями: навіщо знищувати одіозного генерала (стало ще б одним мучеником більше), тим більше, що під арештом ніякої загрози для радянської влади він не становив. А от використати його в політичних, пропагандистських цілях — то зовсім інша річ.

Справу організували таким чином, що Ю. Тютюнник нібито добровільно перейшов на бік радянської влади. В цьому переконував і лист генерала,

надрукований 9 листопада 1923 року львівською газетою «Діло». Результат був очікуваний: українській еміграції було завдано величезного удару.

Звільнений з ув'язнення, Ю. Тютюнник займався письменницькою працею (зокрема, видав доволі заангажовану книжку «З поляками проти України»). У Школі червоних старшин, як зауважував сам, читав «лекції з бандитизму»¹. Небезуспішно працював у кіно. Повторно заарештований 12 лютого 1929 року в Харкові. Етапований до Москви. 3 грудня 1929-го Колегія ОДПУ винесла вирок про вищу міру покарання. Розстріляний 20 жовтня 1930 року...

Якщо діяльність Ю. Тютюнника на військовій ниві досліджена доволі непогано (та й сам він залишив про це спогади), то цього не можна сказати про його участь у розбудові національної кінематографії. Найбільш відомі факти його кінематографічної діяльності стосуються участі в зйомках фільму «ПКП»² (де він зіграв... генерал-хорунжого Юрія Тютюнника) та співаторства в написанні сценарію, за яким Олександр Довженко зняв свій шедевр «Звенигора».

З означених питань маємо певну історіографічну літературу, хоча й далеко ще недостатню (це, зокрема, дослідження С. Тримбача³, Л. Брюховецької⁴, О. Шатайла⁵) та джерельну базу (наприклад, спогади українського та російського письменника й сценариста Олександра Мар'ямова⁶). Щодо джерельної бази, особливу увагу хотілося б звернути на видання, що побачило світ кілька років тому: «Юрій Тютюнник: від „Двійки“ до ГПУ. Документи і матеріали»⁷, основу якого склало листування Ю. Тютюнника впродовж 1921–1929 рр. Оригінальні матеріали десятиліттями зберігалися у Галузевому державному архіві Служби зовнішньої розвідки України. Для кінознавців цінними є, зокрема, листи, що стосуються роботи Ю. Тютюнника у ВУФКУ (Всеукраїнському фотокіноуправлінні).

Крім вищезазначених фактів, була ще одна важлива сторінка діяльності колишнього генерала, пов'язана з «десятою музою» — робота на посаді секретаря редакційного сектору Правління ВУФКУ (яке тоді містилося в Харкові).

У структурі ВУФКУ редакційний сектор посідав особливе місце: сюди надсилалися всі сце-

нарії, працівники опрацьовували їх, і за тими результатами й приймалося рішення: розпочинати процедуру запуску у виробництво або ж спрямовувати «до кошика» (останні рішення застосовувалися набагато частіше).

Зважаючи на недостатнє вивчення діяльності Ю. Тютюнника на посаді секретаря редакційного сектору, мета публікації і полягає у заповненні цієї суттєвої прогалини шляхом введення до наукового обігу архівних документів, віднайдених у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України).

Серед представлених документів особливий інтерес викликає протокол засідання редакторату ВУФКУ від 7 квітня 1926 р., участь у якому взяв Ю. Тютюнник, поінформувавши присутніх про порядок розгляду сценаріїв і організацію роботи редакторів.

9 червня 1926 р., беручи участь у нараді представників ВУФКУ і письменників у справі оплати кіносценаріїв, Ю. Тютюнник висунув пропозицію — при встановленні ставок оплати принципово поділяти сценарії на дві категорії: оригінальні сценарії та інсценування за літературними творами.

Ю. Тютюнник прекрасно розумів проблеми, котрі виникали в сценарній справі. Свідченням цього є доповідна записка головного редактора — члена Правління ВУФКУ Бориса Ліфшиця і відповідального секретаря редакційного сектору ВУФКУ Юрія Тютюнника до Правління ВУФКУ про необхідність реорганізації редакційного сектору. Автори документа цілком слушно висунули пропозицію перейти від випадкового характеру придбання сценаріїв до системної роботи в цьому напрямі.

Безперечно, представлені документи висвітлюють лише окремі аспекти діяльності Ю. Тютюнника на згаданій посаді. Тож потрібно здійснювати подальші архівні пошуки. На превеликий жаль, величезний масив документального матеріалу не потрапив на архівне зберігання або був цілеспрямовано знищений (зважаючи на одіозну постать Ю. Тютюнника, такий варіант видається найбільш імовірним). Це значно ускладнює архівний пошук.

Протокол засідання редакторату ВУФКУ

7 квітня 1926 р., м. Харків

ПРОТОКОЛ ЗАСІДАННЯ РЕДАКТОРАТУ од 7 квітня 1926 р.

Присутні: тт. ТЮТЮНИК, РАДИШ⁸, ЛАЗУРІН⁹, ВОЛЬСЬКИЙ¹⁰, КОРЕНЕВКІНА¹¹.

Порядок денний:

1. Порядок розгляду сценаріїв
2. Робота редакторів.

С л у х а л и:

1. Порядок розгляду сценаріїв (інформування т. Тютюнника).

Щодо розгляду сценаріїв, то вони провадитимуться таким чином:

а/ Щодо художнього сценарія. Після реєстрації сценарія в канцелярії — його дається на рецензування одному з редакторів, який мусить подати докладну рецензію в рукописному вигляді. У рецензії редактор мусить зазначити: час дії, місце дії, сюжет, оцінку та висновки. Висновки мають бути такими: а/ відкинути, б/ дати сценарій на рецензування вдруге іншому редакторові або спеціалістові, в/ переробити і г/ прийняти.

До перемов з автором з приводу рецензії на його сценарій та рішення з того приводу — сценарій подається для санкції головному редакторові, і тільки після цього редактор провадить роботу далі щодо сценарія, аби уникнути непорозумінь поміж автором та редактором.

б/ Щодо наукового сценарія. Ці сценарії також підлягають вищезначеному порядку, але з тією різницею, що сценарій спочатку надсилається для висновку до відповідної установи й вже після цього дається редакторові для оцінки та висновку щодо його популярності та, так би мовити, екранности-кінематографічності і технічного виконання¹².

У х в а л и л и:

Прийняти до відому та виконання.

[С л у х а л и:]

2. Робота редакторів (інформування т. Тютюнника).

Всі сценарії розподіляються на два цикли: 1/ художній і 2/ науковий. Перші, в свою чергу, розподілятимуться на два підцикли: а/ рев[олюційна] романтика та рев[олюційно]-історичні і б/ загалом художні. Двоє з редакторів будуть працювати над художніми сценаріями й один над науковим. На обов'язку кожного редактора полягає постачання редсектору сценаріями по своєму циклу. Він організовує авторів і провадить з ними переговори, інформуючи про те відп[овідального] секретаря. Оформлення стосунків редсектору з автором належить до відповідального секретаря.

В разі, коли редактор певного циклу не має своїх сценаріїв, то він повинен читати сценарії іншого циклу.

Т[ов.] ВОЛЬСЬКИЙ: Безумовно, цей розподіл — раціональний, крім поділу на підцикли в художньому циклі, бо елементи романтики й історичні¹³ органічно з'єднуються¹⁴. На мій погляд,¹⁵ з цим питанням слід заждати 1,5-2 місяці, коли ми виявим цілком свої індивідуальні відзнаки¹⁶.

Т[ов.] РАДИШ: Це принципіальне питання має дуже важливе значіння, а тому його слід попередку обміркувати й вже після влаштувати нараду. Мої пропозиції зводяться к такому: через те, що редактори зовсім невідготовані по данному питанню, відкласти нараду на короткий термін — це, по-перше, і, по-друге: вважати за необхідне присутність одного з членів Правління [ВУФКУ].

Т[ов.] ТЮТЮНИК: Доводжу до відому т[оваришів] редакторів, що це не є постанова Правління, а лише погляд. Постанову буде винесено після погодження з редакторатом. На мій погляд, думка Правління ясна, й ми лише мусимо висловити нашу думку щодо зачепленого питання, й положення, які ми висунемо, будуть прийняті Правлінням до відому при остаточнім рішенні.

Т[ов.] РАДИШ: Коли наш погляд буде попереднім, то бажано б було, щоб в протоколі було зафіксовано не лише голий факт, а всі аргументи, які висовують редактори. З свого боку прошу поставити на голосування мої пропозиції.

Т[ов.] ВОЛЬСЬКИЙ: Базуюсь на попередніх нарадах, я дивлюсь на це песимістично. По більшості було так, що фіксували одне, а робили друге.

Взагалі ж, проти цієї пропозиції, в принципі, нема чого перечити, а тільки треба її ще деталізувати. Було б раціональним одкласти нараду на п'ятницю або суботу, щоб редактори могли обміркувати це питання й поставити на затвердження положення, які будуть нами пророблені.

Т[ов.] ЛАЗУРІН: До цього питання треба підходити дуже обережно, через те, що це є надзвичайно серйозна річ, яка торкається роботи ВУФКУ в цілому й редакторату зокрема. Фіксувати на папері такі жваві, серйозні речі — це не те, що їх попереднє обговорити. Також необхідна присутність компетентного товариша, члена Правління, який міг би сказати можливе те або інше становище чи ні. Крім того, у нас є ще ціла низка питань, деталей, що зустрічаються під час роботи й які потрібно також розв'язати. У мене є дві пропозиції, аналогічних пропозиц[іям] т. Радиша, а саме: 1/ встановити певний термін, щоб редактори встигли обміркувати це питання і 2/ при вирішенні таких принципових питань вважати за необхідне присутність члена Правління.

Виноситься слідуюча резолюція:

1/ З ОГЛЯДУ НА ТЕ, ЩО ПИТАННЯ ЯКЕ ЗАЧЕПЛЕНО, НЕ ЗВАЖАЮЧИ НА ЙОГО ЧИСТО ПРАКТИЧНИЙ ХАРАКТЕР, ЗВ'ЯЗАНИЙ, У ПРИНЦИПІ, З ЦІЛОЮ ВИРОБНИЧОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ВУФКУ, Й ТОМУ, ЩО

2/ ЦЕ ПИТАННЯ НАДТО СКЛАДНЕ, Й ЩОБ ПОДАТИ ПРАВЛІННЮ НЕ ЛИШЕ ГОЛІ ВИСНОВКИ, АЛЕ Й АРГУМЕНТИ, – НАРАДУ ВІДКЛАСТИ [НА] ТЕРМІН НЕ МЕНШЕ, ЯК ДО СУБОТИ 10/IV, ЩОБ ТИМ САМИМ ДАТИ РЕДАКТОРАМ МОЖЛИВІСТЬ ОБМІРКУВАТИ ЦЕ ПИТАННЯ. А ТАКОЖ ВВАЖАТИ ЗА НЕОБХІДНЕ ПРИСУТНІСТЬ НА НАРАДІ ЧЛЕНА ПРАВЛІННЯ. Резолюція голосується, й приймається всім редактором.

ГОЛОВА (підпис) [Ю.Тютюнник]

СЕКРЕТАР (підпис) [Кореневкіна]

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 556-557. Машинопис. Оригінал

**Службова записка секретаря редсектору ВУФКУ Ю. Й. Тютюнника
до члена Правління ВУФКУ П. Ф. Нечеса¹⁷ про складання кошторису
редакційного сектора на травень 1926 р.**

20 квітня 1926 р., м. Харків

Шановний Павло Хведорович!

Виїзжаючи до Одеси, я забув залишити Вам матеріали до складання кошторису на травень місяць по редсектору. Тому рішив послати Вам поштою вимітки про видатки редсектору, які обов'язково доведеться зробити в травні, бо та вимітка в своїй основі зроблена згідно з угодами.

Вимітку додаю до цього на окремому листі.

З пошаною (підпис) [Ю.Тютюнник]

20/IV.26 року

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 552. Рукопис. Оригінал

Кошторис редакційного сектору ВУФКУ на травень 1926 р.

20 квітня 1926 р., м. Харків

I. Передбачені видатки:¹⁸

Стар[ицькій]-Черняхівській ¹⁹	800
Гальперінові ²⁰ та Шкурупію ²¹	900
Поліщукові ²²	300
Яновському ²³	300
Похилевичу ²⁴	250
Борзаківському ²⁵	300
Мандрика	250
Хоткевичу	700
Квітко та Юдицький	225
—//— на роз'їзди	200
Рецензентам	200
Аванси	1200
Всього	5625
<u>II. Непередбачені видатки:</u>	565

Всього за травень	6190
<u>III. Дефіцит за квітень</u>	1600
Всього	7790 (сім тисяч сімсот дев'яносто крб).

20/IV.26 р.
(Підпис) [Ю. Тютюнник]
ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 553. Рукопис. Оригінал

**Протокол наради представників ВУФКУ і письменників
у справі оплати кіносценаріїв**

9 червня 1926 р.

ПРОТОКОЛ

наради з дня 9/VI-26 року, що відбулася з ініціативи ВУФКУ для встановлення ставок і модуса оплати кіносценаріїв

ПРИСУТНІ: тт. ЛІФШИЦЬ²⁶ та ТЮТЮНИК — од ВУФКУ, т. ПАНЧ²⁷ — од місцькому письменників, т. ГРОМІВ²⁸ — од УТОДІКа²⁹, т. РАДИШ — од КОРЕЛІСа³⁰, т. Слісаренко — од ВАПЛІТЕ³¹.

Головує тов. ЛІФШИЦЬ. Секретар тов. ТЮТЮНИК.

<u>Слухали:</u>	<u>Постановили:</u>
Тов. РАДИШ заявляє, що КОРЕЛІС доручив йому перед нарадою зачитати заяву ³² і приєднати її до протокола. Заява зачитується. <u>Примітка:</u> Зміст заяви КОРЕЛІСа — в додаток до протоколу. Тт. ПАНЧ, ГРОМІВ та СЛІСАРЕНКО ³³ від імени організації, що вони представляють, приєднуються до заяви КОРЕЛІСа.	Приєднати заяву до протоколу.
Тов. ЛІФШИЦЬ заявляє, що на цій нараді має бути обговорено лише справу оплати кіносценаріїв.	Приймається до відома.
Тов. ТЮТЮНИК інформує, що ВУФКУ вважає за необхідне при встановленні ставок оплати принципово поділяти сценарії на дві категорії: а/ оригінальні сценарії, б/ інсценіровка за літературними творами. Тов. СЛІСАРЕНКО з того приводу вважає, що під окрему категорію треба поставити «історичні» сценарії.	
З приводу того питання розпочинається дискусія, в результаті якої тов. ЛІФШИЦЬ вносить пропозицію про поділ сценаріїв на категорії: а/ історичні-оригінальні, б/ сучасні-оригінальні.	Пропозиція т. ЛІФШИЦЯ приймається.
Тов. РАДИШ щодо ісценіровок вносить пропозицію: АВТОРСЬКИЙ ГОНОРАР СЦЕНАРИСТІВ ЗА ІНСЦЕНІРОВКИ МАЄ БУТИ НА 25% МЕНШИЙ ВІД ГОНОРАРА ЗА ОРИГІНАЛЬНІ СЦЕНАРІЇ. Тов. ЛІФШИЦЬ порушує питання про розмір оплати за сценарії, що потребують більшої чи меншої праці для остаточного викінчення. В практиці трапляються випадки, що по тій чи іншій причині [автор] не може викінчити задуманого сценарія.	Пропозиція т. РАДИША приймається.
Після короткої дискусії з того приводу тов. СЛІСАРЕНКО вносить пропозицію <u>оплачувати обробку (чи доробку) таких невикінчених сценаріїв у розмірі від 25% до 75% цілої встановленої суми авторського гонорара.</u>	Ухвалюється пропозиція тов. СЛІСАРЕНКА про оплату за остаточну обробку в розмірі 25-75% з цілої суми встановленого авторського гонорару.
Прибув для участі в нараді представник АРКа тов. <u>ВОЛЬСЬКИЙ.</u>	

Тов. <u>ЛІФШИЦЬ</u> порушує питання про принципи оплати наукових сценаріїв, зазначаючи, що, як правило, над науковими сценаріями доводиться працювати двом особам: спеціалістові чи науковому робітникові і досвідченому в кінематографії сценаристові. Пропонує платити в таких випадках за джерела (лібрето, матеріали) 25-50%, а 50-75% з цілої суми гонорара виплачувати сценаристові	Ухвалюється пропозиція тов. ЛІФШИЦЯ про оплату наукових матеріалів та лібрето до сценаріїв 25-50%, а 50-75% з цілої суми гонорара виплачувати сценаристам.
Тов. <u>ГРОМІВ</u> пропонує внести в протокол, що ВУФКУ погоджується виплачувати відсотки від прибутків з демонстрування фільмів сценаристам по даному фільму.	
Тов. <u>ЛІФШИЦЬ</u> заявляє, що це питання не вирішено Правлінням ВУФКУ, тому представники ВУФКУ не можуть брати участі в обговоренні цього питання.	Представники від організацій визнають за бажане, щоб автори одержували відсотки прибутків од демонстрування фільмів. Представники ВУФКУ утримуються від голосування.
Тов. <u>ЛІФШИЦЬ</u> щодо <u>ставок оплати</u> за кіносценарії інформує, що, згідно існуючій у ВУФКУ розцінці, гонорар за повнометражні кіносценарії являє суму 750-1125 крб. Тов. <u>ГРОМІВ</u> пропонує суму 1125 крб уважати за найнижчу ставку оплати кіносценаріїв. Тов. <u>РАДИШ</u> вважає, що треба виходити зі ставки оплати праці сценариста найвищої кваліфікації, беручи на увагу, що середній заробіток літератора є сума 500 крб місячно. Тов. <u>ЛІФШИЦЬ</u> пропонує встановити ставки оплати за кіносценарії від 1125 крб до 2500 карб.	
Тов. <u>ВОЛЬСЬКИЙ</u> вважає, що ставки треба встановити від 1500 до 3000 [крб] за кіносценарій.	Ухвалюється [пропозиція] полишити вирішення [питання] про розмір ставок оплати за кіносценарії до наступного засідання, що має відбутися 16.VI-26 року.

Засідання наради зачинається.

ГОЛОВА (підпис) [Лівшиць]

Секретар (підпис) [Тютюнник]

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 479-479 зв. Машинопис. Оригінал

Доповідна записка головного редактора — члена Правління ВУФКУ Б. Я. Ліфшиця і відповідального секретаря редакційного сектору ВУФКУ Ю. Й. Тютюнника до Правління ВУФКУ про необхідність реорганізації редакційного сектора не пізніше 10 червня 1926 р.³⁴, м. Харків

ДО ПРАВЛІННЯ ВУФКУ

Виробничого відділа по редакційному сектору

ДОПОВІДНА ЗАПИСКА

В процесі роботи редсектора, що до цього часу виявлялась головним чином в рецензуванні сценарних матеріалів, довелося переконатися, що сектор у такий спосіб не являється, як то мислилося, організатором сценарної творчості та виготовлення у відповідній кількості гідних до постановки сценаріїв. При такому порядкові, беручи на увагу розвиток кіновиробництва, виникатиме непевність у роботі кінофабрик, бо придбання сценаріїв залежить од випадкового притоку сценарних матеріалів до ВУФКУ, а не за якимсь певним, хоч би й орієнтовочним, планом. Отже, вже нині необхідно встановити, в цілях придбання сценаріїв й організації творчості, ясно окреслені організаційні форми та шляхи. Для того в першу чергу необхідно:

I. Реорганізувати сектор в дійсно редакційний, що матиме, головним чином, завдання організувати справу систематичного постачання сценаріями кінофабрик, забезпечуючи ВУФКУ від т.зв. сценарних криз.

Якщо Правління ВУФКУ погоджується на вказану реорганізацію, необхідно, щоб було дано дозвіл виробничому відділу підшукати відповідних редакторів згідно завданням редакційного сектора.

II. Редакційний сектор має приступити до організації сценарної справи за таким планом:

А. Виготовлення та придбання сценаріїв, що, як правило, потребуватимуть над собою праці лише редакторів сектора, тобто тих сценаріїв, що належатимуть темами до:

а/ революційної романтики та побуту,

б/ історичних — з історії України та всесвіту — в розрізі революційних рухів.

Б. Виготовлення та придбання сценаріїв, що, як правило, потребуватимуть наукового чи спеціального редагування, тобто:

а/ дитячі сценарії,

б/ наукові з перевагою сільськогосподарських.

III. Для провадження роботи за планом, що вказано, орієнтовочний штат сектора має бути таким:

відповідальний секретар — 1,

редакторів — 2.

IV. По реорганізації робота в секторі буде провадитися таким способом:

а/ Відповідальний секретар за директивами технічного директора — члена Правління керує роботою в цілому та розподіляє обов'язки поміж співробітниками сектора згідно з планом, що вказаний в розділі II під лл.³⁵ А і Б. б/ Редактори в дорученій кожному галузі під керівництвом відповідального секретаря організовують справу придбання сценаріїв для ВУФКУ. Вони: 1/ Збирають і подають відповідальному секретареві матеріяли до виробничого плану сектора. 2/ Підшукують, добирають і систематизують необхідні теми, сюжети та матеріяли, що за ними, згідно з планом, на думку редакторів, можна замовити творення сценаріїв. 3/ Після доклада відповід[ального] секретареві за його санкцією редактори провадять попередні переговори про творення й придбання сценаріїв, підшукуючи для того відповідних авторів. 4/ З моменту, як ВУФКУ, в особі відповід[ального] секретаря сектора, замовить авторові творення сценарія — і до моменту остаточного ухвалення до постановки, редактор в тій чи іншій формі працює над сценарієм, стимулюючи автора до своєчасного закінчення й здачі готового сценарія до ВУФКУ.

/ЛІФШИЦЬ/

/ТЮТЮНИК/

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 548-548 зв. Машинопис. Копія

**Доповідна записка відповідального секретаря редсектору ВУФКУ Ю. Й. Тютюнника
головному редакторові — члену Правління ВУФКУ Б. Я. Ліфшицю
про забезпечення редакційного сектора зшитками службових записок**

2 липня 1926 р., м. Харків

ГОЛОВНОМУ РЕДАКТОРОВІ — ЧЛЕНУ ПРАВЛІННЯ

тов. ЛІФШИЦЮ

Відповідального секретаря редсектора Ю.ТЮТЮННИКА

Доповідна записка

З переходом до праці редсектора згідно новому положенню, редакторам в порядку практичної роботи доводиться листуватися з авторами. Проводити те листування в звичайному порядку через апарат канцелярії немає рації, щоб не навантажувати надто роботою апарата; до того ж, і саме листування, фактично, має напівофіційний характер, що не завше формально зобов'язує ВУФКУ до певних, зарані визначених висновків. Проте необхідно, щоб від того листування залишалися сліди, по яких можна було б у будь-який мент уявити собі про стосунки редактор — автор. Для того редакторам треба мати зшитки службових записок.

Крім того, доповідаю, що до цього часу і цілий редсектор не має власних зшитків службових записок і примушений користуватися зшитками інших секторів.

Зважаючи на вказане, прошу розпорядження, щоб було заготовлено зшитки службових записок:

1. Для відповідального секретаря редсектора.

2. Для редакторів.

/Ю.ТЮТЮНИК/

2 VII-1926 р.³⁶

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 530. Машинопис. Копія

**Рапорт відповідального секретаря редсектору ВУФКУ Ю. Й. Тютюнника
технічному директору — члену Правління ВУФКУ Б. Я. Ліфшицю
про додаткові асигнування редакційному сектору на липень 1926 р.**

16 липня 1926 р., м. Харків

Технічному директору — члену Правління тов. Ліфшицю

Відповідального секретаря редсектора Ю. Тютюнника

Рапорт

Складаючи кошторис по редсектору на липень місяць ц.р., ми брали за підставу ставки авторського гонорару за старою розцінкою, що існувала в редсекторі. Та в зв'язку з переглядом ставок гонорару за сценарії в сторону їх збільшення, виявилось, що асигнованої суми — 4500 карбованців — на липень місяць не вистачило, й вона за першу половину місяця вичерпана. А згідно з угодами і при щоденній роботі редсекторові необхідно буде і в другій половині липня робити витрати, бо в протилежному разі робота загальмується, і ми станем перед загрозою конфлікту з авторами, що їм належать виплати згідно з угодами.

На підставі вказаного прошу Вашого клопотання про додаткову асигновку на липень місяць для видатків по редсектору двох тисяч (2000) карбованців.

16 липня 1926 р.

Ю. Тютюнник

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 528. Рукопис. Оригінал

¹ Веденеев Д. В. Украинский фронт в войнах спецслужб : Исторические очерки / Дмитрий Веденеев. — К. : «К.И.С.», 2008. — С. 54.

² «ПКП» — вироб-во Одеської кінофабрики, 1926 р., реж. Г. Стабовий, А. Лундін. В ідеологічному трактуванні стрічка розшифровувалася, як «Пілеудський купив Петлюру». Насправді ж, аббревіатура РКР, що містилася на вагонах (польською «Polska Koleja Panstwowa»), означала їх приналежність до Польської державної залізниці.

³ Тримбач С. В. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / Сергій Тримбач. — Вінниця : Глобус-Прес, 2007. — 800 с.

⁴ Брюховецька Л. Генерал-хорунжий як сценарист / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. — 2012. — № 1. — С. 18–22.

⁵ Шатайло О. Л. Генерал Юрко Тютюнник / Олег Шатайло. — Львів : Світ, 2000. — 144 с.

⁶ Мар'ямов О. У двобої з Довженком / Олександр Мар'ямов // Речник української культури. Майк Йогансен у спогадах, листах, матеріалах / Упорядкув., передм., прим. І. М. Лисенка. — К. : Рада. — С. 91–97.

⁷ Юрій Тютюнник: від «Двійки» до ІПУ. Документи і матеріали / Інститут історії України НАН України ; [упоряд. : В. Ф. Верстюк, В. В. Скальський, Я. М. Файзулін]. — К. : Дух і літера, 2011. — 616 с.

⁸ **Радиш (Косач) Василь Георгійович** (1889–1956) — сценарист, режисер. у 1927–1929 — завідувач художнього відділу, в 1929–1932 — режисер Одеської кінофабрики. з 1934 р. в Москві (рішення переїхати, за деякою інформацією, було прийняте під впливом «чистки» на Одеській кінофабриці). Автор сценаріїв фільмів «Тарас Трясило» (1926), «Велике горе маленької жінки», «Тобі дарую» (1929); зняв фільми «Тобі дарую» (1929), «На великому шляху» (1932) та ін.

⁹ **Лазурін (Басвський) Соломон Мойсейович** (1899–1959) — український сценарист. На-

вчався в Харківському інституті народної освіти. В 1920-х рр. працював у кіножурналі ВУФКУ «Маховик», у 1930-х — заступник директора — начальник художньо-виробничого відділу Київської кіностудії. На початку 1938 р. Спецколегією Верховного суду УРСР засуджений до двох років позбавлення волі. Під час Другої світової — кореспондент г-ти «Кустанайская правда». Після війни — редактор Київської кіностудії. Авт. сцен. ф-мів: «Вендета» (1924, в співавт.), «Боротьба гігантів», «Ордер на арешт» (обидва 1926), «Два дні» (1927), «Три кімнати с кухнею» (1928), «Інтриган» (1935), науково-популярних та ін.

¹⁰ **Вольський Борис Георгійович** — редактор.

¹¹ **Кореневкіна З. В.** — діловод.

¹² 15 квітня 1926 р. Ю. Тютюнник написав доповідну записку завідувачеві виробничого відділу ВУФКУ, в якій висунув своє бачення підготовки сценарію наукового фільму: «Відносно справи з виробництвом наукового фільму, [то] ВУФКУ повинно встановити певний курс у тій справі, на підставі якого редсектор провадитиме свою роботу по придбанню наукових сценаріїв. Яскраво треба визначити ось таке:

1. Має бути науковий фільм сюжетним чи безсюжетним.

Важати, що той фільм має бути популярно-науковим і безсюжетним, бо сюжет лише шкідитиме цільовій установці фільму, не надаючи йому навіть задовольняючої художньої якості.

2. Чи науковий сценарій перед ухваленням до постановки повинен мати візу відповідної установи, яка провадить пропаганду знань у даній галузі, чи він не повинен мати такої візи.

Вважаю, що віза компетентної установи обов'язково повинна бути на сценарієві перед ухваленням його до постановки, бо та віза забезпечуватиме ВУФКУ від будь-яких нарікань і нападок з боку відомств, які зацікавлені в демонструванні того чи іншого фільма. Крім того, бажано, щоб зацікавлені відомства рекомендували ВУФКУ відповідних авторів, яким маємо замовляти наукові сценарії.

3. Чи виробничий план наукового фільма ВУФКУ виробляється незалежно від бажань зацікавлених відомств, чи, базуючись на відповідних заявках відомств.

Вважаю, що ВУФКУ повинно приймати на увагу заявки відомств при складанні плану, проте не виключається і постановка наукових фільмів, які ВУФКУ вважає корисними, хоч би вони й не значилися в заявках відомств» (ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 554).

¹³ Припущення, бо останні літери — нерозбірливі.

¹⁴ Вписано від руки червоним чорнилом; далі слово «але» закреслено.

¹⁵ Далі слова «він передчасний» закреслені червоним чорнилом.

¹⁶ Вписано від руки червоним чорнилом.

¹⁷ **Нечес (Нечеса) Павло Федорович** (1891–1969) — організатор кіновиробництва. Учасник громадянської війни. В 1922–1923 рр. — заступник дир-ра Ялтинської кінофабрики, 1925–1936 — член Правління ВУФКУ, директор Одеської, Київської кінофабрик. у 1937 р. заарештований, засуджений до 5 р. виправно-трудова таборів. З середини 1950-х — начальник виробництва, директор ф-мів на Київській кіностудії.

¹⁸ Тут і далі в документі підкреслення — наше.

¹⁹ **Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна** (1868–1941) — український драматург, прозаїк, поетеса, перекладач.

²⁰ Можливо, йдеться про **Гальперіна Мойсея Самойловича**, який у 1920-х рр. працював у ВУФКУ на посадах завідувача Київського обласного відділу, заступником Одеської кінофабрики, інспектором комерційного відділу Правління ВУФКУ. **21 Шкурупій Гео** (справж. Шкурупій Георгій (Юрій) Данилович; 1903–1937) — український поет, прозаїк. Розстріляний.

²² **Поліщук Валер'ян Львович** (1897–1937) — український поет, прозаїк, літературний критик, публіцист. Розстріляний.

²³ **Яновський Юрій Іванович** (1902–1954) — український прозаїк, поет. У 1925–1927 рр. працював редактором ВУФКУ, головним редактором Одеської кінофабрики. Наказом голови Правління ВУФКУ О. Шуба від 20 серпня 1927 необґрунтовано звільнений з посади редактора Одеської кінофабрики.

²⁴ **Похилевич** — сценарист.

²⁵ **Борзаківський Олександр Устинович** у 1928 р. — заввідділу культурфільмів ВУФКУ. В 1930 р. у новоствореному Київському державному інституті кінематографії очолив навчальну частину. В 1937 р. включений до «розстрільного списку».

²⁶ **Ліфшиць Борис Якович** (1897–1937) — редактор, відповідальний секретар «Універсального журналу» («УЖ»), газети «Пролетар» та ін. у ВУФКУ, зокрема, був членом Правління, головним редактором. Засуджений Військовою колегією Верховного суду СРСР до ВМП, розстріляний. Реабілітований 1957.

²⁷ **Панч Петро Йосипович** (справж. Панченко; 1891–1978) — український письменник, член «Плугу», ВАПЛІТЕ, ВУСПП.

²⁸ **Громів Олесь** (справж. Тарнаутський Олександр Єфремович; 1902–?) — український письменник, член «Плугу», ВАПЛІТЕ.

²⁹ **УТОДІК** — Українське товариство драматургів і композиторів.

³⁰ **КОРЕЛІС** — Колектив режисерів, літераторів, сценаристів.

³¹ **ВАПЛІТЕ** — Вільна академія пролетарської літератури.

³² Ось текст цієї заяви: «Надаючи великого значення справі матеріальної оплати сценарно-творчої роботи, що повинна давати авторам змогу відтворити, тобто можливість продукувати нові й нові сценарії, КОРЕЛІС доводить до відома наради в справі [встановлення] ставок і модус[ів] оплати сценаріїв, а також до відома Правління ВУФКУ, що скликало цю нараду, таке:

1. Врегулювання справи матеріальної оплати сценарно-творчої роботи є поважний і впливовий, проте частковий захід щодо ліквідації сценарної кризи й кризи нашого кіномистецтва й кіновиробництва взагалі.

2. Що без одночасного проведення:

а/ твердого курсу на задоволення творчої заінтересованості авторів і

б/ без твердого курсу на втягнення в кіновиробництво нових ідеологічно радянських творчих мистецьких сил, зв'язаних з українською культурою,

— чисто матеріальні заходи не дадуть потрібно ефекту і не виведуть, по суті, кіномистецтво й кіновиробництво УСРР з кризи, а загонять її вгору, давши лише фальшивий ефект видужання.

Факт подачі цієї заяви прошу запротоколювати, а саму заяву приложити до протоколу сьогоднішньої наради.

9 червня 1926 року» (ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 482).

³³ **Слісаренко Олекса Андрійович** (справж. Сніцар; 1891–1937) — український поет і прозаїк. Розстріляний.

³⁴ Датується за службовими помітками на документі.

³⁵ Літерами.

³⁶ Дописано від руки.

СПРАВА ПРО «КОНТРРЕВОЛЮЦІЙНУ ДІЯЛЬНІСТЬ» АКТОРА МИКОЛИ НАДЕМСЬКОГО (за матеріалами Державного архіву Одеської області)

Статтю присвячено обставинам останніх днів життя українського актора театру і кіно Миколи Надемського, страченого за рішенням «тройки» НКВС 1937 р. Основу публікації становлять документи обвинувальної справи митця.

Ключові слова: НКВС, постанова, актор, Одеська кінофабрика, допит, контрреволюційна українська націоналістична організація, фільм, роль.

Статья посвящена обстоятельствам последних дней жизни украинского актера театра и кино Николая Надемского, казненного по решению «тройки» НКВД в 1937. Основу публикации составляют документы обвинительного дела артиста.

Ключевые слова: НКВД, постановление, актер, Одесская кинофабрика, допрос, контрреволюционная украинская националистическая организация, фильм, роль.

The article is dedicated to the circumstances of the last days of life of the Ukrainian theatre and cinema actor Mykola Nademskiy who was shot in the 1937 by the NKVD top three's decision. The publication is based on the documents of the Indictment case.

Keywords: the NKVD, decree, actor, Odessa Film Studio, questioning, counterrevolutionary Ukrainian nationalist organization, movie, role.

Микола Захарович Надемський (Надемський-Антонов) належить до феноменальної когорти артистів ВУФКУ, чия творчість визначила шляхи розвитку вітчизняної кіноакторської школи. Біографії цих митців впливали на їхню виконавську майстерність чи не більшою мірою, ніж сценічний досвід і фахова освіта, яку вони здобували у дуже різний спосіб. Буремний початок ХХ століття надавав їм колосальний життєвий матеріал, з якого потім формувалися потужні екранні образи.

Надемський починав із навчання у Київському художньому училищі. Вочевидь він був активним і мобільним за натурою, оскільки далі з Києва вирушив спочатку до Москви, а потім — до Санкт-Петербурга, де опановував акторське мистецтво. Від 1929 року, коли на шпальтах журналу «Кіно» було надруковано нарис про життя і творчість Миколи Надемського¹, ніколи не оприлюднювалося інших біографічних відомостей про нього. А що автор того начерку припустився кількох похибок у хронології, написанні імен тощо, ці помилки мандрують донині різними довідкови-

ми матеріалами. Наприклад, всі публікації про актора містять згадку про його навчання у Студії ім. М. Савіної у Москві й про гастролі з трупю Шукліна в Гельсінгфорсі (нині — Гельсінкі) й Стокгольмі. Проте Марія Гаврилівна Савіна² ніколи не мала студії у Москві. Її професійна кар'єра пов'язана з Александринським театром у Санкт-Петербурзі, де й починав свій акторський шлях М. Надемський. Микола Шухмін³ (а не Шуклін) був антрепренером театру й організовував його гастролі у країнах Скандинавії.

Надемський мав класичну театральну фахову підготовку — на відміну від учнів експериментатора Л. Курбаса, більшість з яких прийшла в кіно майже одночасно з Миколою Захаровичем. Вихованець Савіної вочевидь не сприймав стилістики й новаторських постановок «Березоля». Актор і режисер О. Швачко зазначає у спогадах: «У листопаді 1922 року ми, майже всі актори цього пересувного театру “Каменірі”, вступили у театральну майстерню “Березіль”, а М. Надемський і далі працював у якомусь невеличкому театраль-

ному колективі»⁴. Не приєднався він до «Березоля» й наступного сезону.

Від середини 1920-х М. Надемський був актором ВУФКУ, але знімався й на інших кіностудіях. У період від 1926-го до 1937 рр. він зіграв понад 50 ролей у кіно. Знімався у фільмах О. Довженка, І. Кавалерідзе, М. Шпиковського, Г. Стабового, П. Чардиніна та ін. Всесвітнє визнання принесли йому ролі в картинах «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Коліївщина» (1933). У виданому 1928 року першому фотоальбомі української кінематографії⁵, метою якого було представити на міжнародному просторі кращі сили вітчизняного екрана, Надемського включено до десятки найвизначніших акторів країни. Звинувачення митця в українському націоналізмі й контрреволюційній діяльності й застосована до нього вища міра покарання увірвала його життя в пору значних творчих досягнень. Третина екранних робіт майстра не збереглася, серед них — і трагікомедія «Бенефіс клоуна Жоржа», про яку захоплено відгукувався А. Барбюс.

Навіть після 78 років по загибелі видатного українського актора театру і кіно Миколи Надемського його біографія рясніє білими плямами. У різних джерелах дати народження і смерті митця досі різняться між собою. Українська Вікіпедія повідомляє, що актор народився 15 вересня (27 вересня) 1892 у Києві, а помер 23 грудня 1937 у тюрмі НКВС СРСР⁶. Російський популярний пошуковий портал кіно-театр.ру подає варіант 21 грудня 1892, Київ — 27 вересня 1937⁷. Портал кино-поиск.ру стверджує, що Надемський народився 21 грудня 1892 у Києві, у Російській імперії (Україна), а помер 27 грудня 1938 р.⁸. «Энциклопедия отечественного кино» санкт-петербургського журналу «Сеанс» називає дати 21 грудня 1892, Київ — 27 вересня 1937 р.⁹. Ці останні дати відтворено й на міжнародній кінематографічній базі даних IMDb. Легко спостерегти, що за наявності розбіжностей в датуванні всі джерела одноставно називають місцем народження Київ, виявляючи загальну необізнаність із точним місцем загибелі актора. Досі не було оприлюднено інформацію про причини застосованих до актора репресій.

Авторці публікації знадобилося кілька років, щоб з'ясувати, де саме зберігаються документально зафіксовані відомості про фінальний епізод життя виконавця ролі Діда у легендарній «Звенигорі» Олександра Довженка. Йдеться про розстрільну справу безпідставно репресованого 1937 року М. Надемського, яка входить до

фондів Державного архіву Одеської області¹⁰. Опрацювати цю маловідому досі колекцію постанов, довідок, протоколів допитів тощо стало можливим лише завдяки допомозі, наданій авторитетним істориком кіно Романом Росляком. Першочерговим завданням публікації постала верифікація деталей біографії М. Надемського, з'ясування обставин і конкретних причин його арешту й страти.

Досвід роботи зі справами репресованих митців давав підстави сподіватися, що у справі Надемського віднайдуться подробиці, яких бракує його життєписові, зокрема — про походження і дореволюційний період біографії. Та розстрільна справа актора, попри чималий обсяг (59 аркушів), виявилась низько інформативною. У ній, наприклад, відсутні згадки про батьків, які знаходимо навіть в анкетах свідків, допитуваних під час попереднього слідства. Із членів сім'ї названо єдину особу — дочку Миколи Надемського Зою. На момент арешту батька їй було 20 років, проживала в Києві. Запитуваний в анкеті арештанта рядок про її адресу й рід занять лишився порожнім. Ця ж таки анкета — перший офіційний папір, де без жодних пояснень подано подвійне прізвище актора: Надемський-Антонов. Імовірно він приховував своє справжнє походження. Про долю Зої немає жодних свідчень. У довідці про М. Надемського згадується його родич Борис Надемський, який нібито кілька разів нелегально перетинав кордон, але подальші відомості про нього відсутні. Беручи до уваги, що запит про точну дату смерті Надемського, поданий одразу після його реабілітації 1962 року, підписано не членом родини, а відповідальним секретарем «Української радянської енциклопедії» В. М. Терлецьким¹¹, ніхто з близьких актора не дожив до закриття його справи «за відсутністю складу злочину». У відповіді, наданій Терлецькому після двомісячного внутрішнього розслідування, виконаного на вимогу прокурора Одеської області, зазначено, що ««трійка»» НКВС винесла вирок 23 грудня, а страчено Надемського було 27 грудня 1937 року. Таку дату підтверджує й інший документ зі справи — Витяг з акту про вирок ««трійки»» НКВС по Одеській області та його виконання.

Довідка, складена лейтенантом держбезпеки В. П. Калюжним на М. З. Надемського, називає причиною відкриття справи проти актора орієнтування Київського обласного управління НКВС, за яким Надемський проходив по підозрілих зв'язках у великій шпигунській організації. Проте справа не містить такого документа. В усіх подальших

матеріалах ідеться про контрреволюційну націоналістичну діяльність митця, а «велика шпигунська організація» більше не згадується жодного разу. Лишається незрозумілим, яка ж реальна підстава спричинила арешт Миколи Надемського. Серед його колег по Одеській кінофабриці, знищених під час репресій кінця 1930-х, переважна більшість мала непевні сторінки біографії, які за бажання можна було вважати приводом для переслідування. Фавст Лопатинський¹² служив офіцером Армії УНР (більш відомої, як петлюрівської), Степан Шагайда¹³ входив до складу особистої охорони гетьмана Скоропадського, а Юрій Тютюнник був генерал-хорунжим Армії УНР. Надемський натомість мав заслуги перед радянською владою: брав участь у повстанні Кексгольмського полку в Петрограді (1917) й у заколоті більшовиків на заводі «Арсенал» у Києві (1918). Та НКВС не обходили такі речі, коли розпочався Великий терор, апогей якого на Одещині припав на серпень 1937-го — середину листопада 1938 року. Типовими звинуваченнями цієї доби стали «приналежність до контрреволюційних організацій» і «антирадянська пропаганда».

У розвідці «"Великий терор" на Одещині (1937–1938)» зазначено, що однією з наймасштабніших стала справа «контрреволюційної української націоналістичної організації» (слідча справа № 46243): «Її розпочато весною 1937, а найбільше арештів припало на друге півріччя. Заарештовано начальника облуправління у справах мистецтва М. Ф. Шостацького і його заступника Д. І. Солтуса, директора Українського театру Ф. Р. Гопака. Протягом кінця 1937 та 1938 року за справою було заарештовано ще кілька десятків осіб, переважно викладачів, працівників культурних та освітніх установ, у минулому пов'язаних з українським національним рухом. Головний інженер першого Одеського пивоварного заводу П. Х. Сушон, заарештований у квітні 1938 року, в 1956 році свідчив про хід слідства у справі: «Три доби мені не давали ні їжі, ні води. Я втрачав свідомість і падав, але мене починали бити, плювати в обличчя. Слідчий Майський бив мене каблуками в спину і живіт»¹⁴. Не викликає сумніву, що в подібний спосіб Майський, який входив і до слідчої групи у справі Надемського, примушував митця зізнаватися у «контрреволюційній діяльності». Така практика мала загальний характер. З трьох слідчих, на чий совісті лежить розстріл видатного актора, одного було доволі швидко покарано.

За три роки після арешту й розстрілу М. Надемського, 23 грудня 1940 р., Військовий

трибунал військ НКВС Київського округу на виїзній сесії в Одесі в будівлі обласного НКВС на закритому судовому засіданні розглянув справу за обвинуваченням колишнього начальника IV відділу УНКВС Одеської області старшого лейтенанта держбезпеки Калюжного Володимира Пилиповича. Робітника і сина робітників Калюжного було звинувачено в грубому порушенні соціалістичної законності, створенні з кар'єристських міркувань справ про фіктивні контрреволюційні організації, проведенні масових безпідставних арештів громадян і застосуванні фізичних та інших злочинних засобів впливу на заарештованих з метою отримання зізнань у контрреволюційній діяльності. Хоча його було засуджено до розстрілу із позбавленням звання старшого лейтенанта, влада виявилася значно лояльнішою до колишнього ката, ніж він до своїх жертв: за півтора місяця після вироку розстріл було замінено на 10 років у виправно-трудовах таборих¹⁵.

М. Надемського реабілітовано посмертно за чверть століття після страти. У лютому 1962 р. Одеським УКДБ було подано запити на перевірку за оперативним обліком на самого М. Надемського, а також на всіх, хто згадувався чи був допитаний в процесі так званого слідства у справі «контрреволюційної» діяльності актора: В. Красенка¹⁶, С. Шкурата¹⁷, І. Твердохліба¹⁸, С. Шагайду, Г. Гальперина¹⁹. Додаткове розслідування показало, що арешт і смертний вирок були цілковито безпідставними.

У квітні 1962 р. виконуючим обов'язки прокурора Одеської області, державним радником юстиції 3-го класу Є. Луцаєнком було подано до Президії Одеського обласного суду Протест (у порядку нагляду) у справі звинувачення М. З. Надемського-Антонова. Протест містив прохання: «Постанову «трійки» при УНКВС по Одеській області від 23 грудня 1937 року стосовно Надемського-Антонова Миколи Захаровича скасувати й справу про нього припинити за відсутністю складу злочину»²⁰.

12 травня 1962 р. Президія Одеського обласного суду задовольнила протест прокурора. Враховуючи всі наведені про попереднє й додаткове розслідування дані, керуючись Наказом Президії Верховної Ради СРСР від 28 липня 1956 р. вирок ««трійки»» при НКВС було скасовано, а справу проти М. Надемського припинено.

У пропонованій публікації наведено найважливіші документи слідчої справи М. Надемського.

Довідка про Надемського Миколу Захаровича

14 грудня 1937 р., м. Одеса
СОВ. СЕКРЕТНО

СПРАВКА

на НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича

НАДЕМСКИЙ Николай Захарьевич распространяет контрреволюционные слухи о перерождении руководства нашей страны.

НАДЕМСКИЙ участвовал в слушании по радио контрреволюционных клеветнических передач из-за кордона. Восхищался этими передачами как единственным источником возможности знакомства о действительном положении нашей страны²¹.

НАДЕМСКИЙ проявляет украинские контрреволюционные настроения.

НАДЕМСКИЙ поддерживает связь с лицами, проживающими в г. Киеве и разрабатываемыми по подозрению в к[онтр]р[еволюционной] шпионской деятельности.

Родственник НАДЕМСКОГО — НАДЕМСКИЙ Борис — дважды нелегально уходил за кордон и возвращался в СССР. По имеющимся данным, НАДЕМСКИЙ Николай в курсе деятельности родственника НАДЕМСКОГО Бориса.

На основании изложенного НАДЕМСКИЙ Николай Захарьевич 1884 года рождения, по национальности украинец, гр-н СССР, беспартийный, актер кино [Одесской] фабрики, проживающий в доме № 10 по ул. Лассаля, подлежит аресту и привлечению к ответственности по ст. 54-11 УК УССР. СПРАВКУ составил пом[ощник] оперуполномоченного IV Отделения IV Отдела УГБ Управления НКВД по Одесской области тов. Савчук.

ЗАМ[ЕСТИТЕЛЬ] НАЧ[АЛЬНИКА] IV ОТДЕЛА УГБ УПРАВЛЕНИЯ НКВД по Одесской области лейтенант госбезопасности (*нідпис*) /КАЛЮЖНЫЙ/

14 декабря 1937 года

У лівому верхньому куті написано синім олівцем: «Утв[ерждаю]. 15/XII (*нідпис*) [Спектор].
Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 1. Машинопис. Оригінал

Постанова про обрання запобіжного заходу

14 грудня 1937 р., м. Одеса

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(об избрании меры пресечения)

Гор[од] Одесса, декабря 14-го дня 1937 года. Я, п[омощник]/опер²² уполномоченный IV Отдела НКВД УССР Савчук, рассмотрев материалы по обвинению гр[ажданина] НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича, 1884 года рождения, по национальности украинца, гр[ажданств]а СССР, беспартийного, актер кинофабрики, прожив. по ул. Лассаля, 10, в преступлениях, предусмотренных ст.ст. 54-10, 54-11, **выразившихся в том, что он** является активным участником украинской к[онтр]р[еволюционной] националистической организации, **нашел, что** нахождение его на свободе может отразиться на ходе следствия.

На основании изложенного и руководствуясь ст.ст. 143, 145 и 156 УПК УССР

ПОСТАНОВИЛ:

1. Избрать мерой пресечения способов уклонения от суда и следствия по отношению к обвиняемому НАДЕМСКОМУ Николаю Захарьевичу — содержание под стражей в Одесской тюрьме.

2. Настоящее постановление представить Областному Прокурору.

П[омощник]/опер²³ Уполномоченный 3 ОТД[ела]

IV ОТДЕЛА

(*нідпис*)

/САВЧУК/

НАЧ[АЛЬНИК] 3 ОТД[ЕЛА] IV ОТДЕЛА ЛЕЙТЕНАНТ

ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

(*нідпис*)

/МАЙСКИЙ/

Согласен зам[еститель]²⁴ Начальник IV ОТДЕЛА УГБ

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ

БЕЗОПАСНОСТИ

(*нідпис*)

/КАЛЮЖНЫЙ/

Утверждаю: зам[еститель]²⁵ Начальник

ОБЛУПРАВЛЕНИЯ НКВД КАПИТАН

ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ (підпис) /СПЕКТОР/
Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 7-7 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Постанова про арешт Надемського М. З.

16 грудня 1937 р., м. Одеса

ПОСТАНОВА

1937 року декабрія місяця 16 дня

Прокурор Одеської облпрокуратури — ВОРОБЬЕВ

Розглянувши матеріали Одеського облуправління НКВД

Про гр[омадянина] НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича, 1884 г.р. украинец, гр. СССР, б/п, актер кинофабрики.

Й беручи до уваги:

1) Що у згаданих матеріалах є досить даних, що свідчать про вчинення преступлення виразившегося в том, что он является активным участником украинской к[онтр]р[еволюционной] националистической организации.

що передбач[ено] арт[икулами]. 54-10 54-11 К[римінального]К[одексу].

2) Що є небезпека, що запідозрений може уникнути від слідства та суда та буде перешкоджати виявленню істини, ураховуючи соц. небезпеку зробленого, а тому кер[уючись] 156 УПК УССР

ПОСТАНОВИВ:

Санкціонувати арешт и содержание под стражей в Одесской тюрме НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича.

Прокурор (підпис) [Воробьев]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 8-8 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Ордер Управління НКВС по Одеській обл.

Народного комісаріату внутрішніх справ УРСР на арешт і обшук М. З. Надемського

16 грудня 1937 р., м. Одеса

ОРДЕР № 3368

Выдан 16/ХІІ 1937 г.
Действителен 3 суток

Сотруднику IV отдела Одесского областного управления НКВД УССР тов. _____ поручается произвести обыск и арешт гр[аждани]на Надемского Николая Захарьевича, проживающего Лассаля, 10.

Всем органам Советской власти и гражданам УССР надлежит оказывать законное содействие предъявителю ордера при исполнении им возложенных на него поручений.

Зам[еститель]²⁶ Нач[альник] обл[астного] УНКВД УССР по Одесской области

капитан госбезоп[асности]

(підпис) [Спектор]

Секретарь

(підпис)

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 9-9 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Анкета Управління НКВС УРСР по Одеській обл. заарештованого

М. З. Надемського

16 грудня 1937 р., м. Одеса

Анкета арестованного

1. **Фамилия** Надемский-Антонов

2. **Имя и отчество** Николай Захарович

3. **Дата рождения:** число «10/VI» месяц 1892 год

4. Место рождения г. Киев
 5. Место жительства Лассаля № 10, кв.22
 6. Профессия и специальность артист
 7. Место службы и должность или род занятий [Одеська] Кинофабрика — артист
 8. Паспорт (когда и каким органом выдан, номер и категория, где прописан) 1935 г. 1 район РКМ
 9. Социальное происхождение (род занятий родителей и их имущественное положение) служащие
 10. Социальное положение (род занятий и имущественное положение): служащий
 - а) до революции рабочий
 - б) после революции служащий
 11. Образование (общее, специальное) нисшее
 12. Партийность (в прошлом и настоящем) б[ес]п[артийный]
 13. Национальность и гражданство (подданство) украинец, СССР. Категория воинского учета запаса и где состоит на учете снят по возрасту
 15. Служба в белых и др[угих] к[онтр]-р[еволюционных] армиях, участие в бандах, к-р организациях и восстаниях против Соввласти (когда, в качестве кого) нет
 16. Каким репрессиям подвергался при Соввласти: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что) нет
 17. Состав семьи (близкие родственники, их имена, фамилии, адреса и род занятий) дочь Зоя — 20 л., проживает в г. Киеве.
- Подпись арестованного (підпис) [Надемский-Антонов]

1. Особые внешние приметы
2. Кем и когда арестован УНКВД 17.XII — 1937 г.
3. Где содержится под стражей Одесской тюрьме 3 корпус 98 камера
4. Особые замечание
5. Підпис сотрудника, заполнившего анкету (підпис) [Савчук]
17.XII — 1937 г.

Примечание: Анкета заполняется четко и разборчиво со слов арестованного и проверяется по документам.

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 10-10 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Протокол обыску М. З. Надемського

17 грудня 1937 р., м. Одеса
Форма № 17

У.С.С.Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
ПРОТОКОЛ ОБЫСКА

1937 года декабря 17 дня. Я, уч[астковый] инспектор 2 отд[еления] Р[абоче]-к[рестьянской] милиции гор[ода] Одессы НКВД УССР Компаниец на основании ордера НКВД по Одесской обл. НКВД УССР за №3368 произвел обыск у гр-на Надемского Николая Захаровича, проживающего по ул. Лассаля, 10.

При производстве обыска присутствовали: гражданка Кармазина Лукерия Федоровна, проживающая по ул. Лассаля, 10

Согласно полученным указаниям задержан гр[ажданин] Надемский Николай Захарович, причем при обыске изъято для представления в следующие предметы НКВД УССР следующее:²⁷

№№	НАИМЕНОВАНИЕ ИЗЪЯТОГО	Количество	Качественное состояние
1	Паспорт на 5 лет		ОК №736839
2	Мелкокалиберную старинную винтовку		

3	Одна пятируб[левая] золотая монета Николаевская
4	Один французский крест медный

Справка

Мелкоколичественная справка составлена для передачи в [нерозб.] УНКВД. Пять рублей золотые и медный крест отправлены для сдачи в Фин [нерозб.] УНКВД. Пом[ощник] нач[альника] 2-го отд[еления] УГБ УНКВД

лейтенант гос[ударственной] безопасности (*підпис*)

Жалобы на неправильности, допущенные при производстве обыска, на пропажу вещей, ценностей и документов никаких не поступило.

В протокол все занесено правильно, протокол нам прочитан, в чем и подписываемся:

Обвиняемый (*підпис*) [Надемский]

Председатель Домоуправления (*підпис*) [Кармазина]

Производивший обыск (*підпис*) [Компаниец]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 11-11 зв. Рукопис на типографському бланку. Оригінал

**Протокол допиту Г. Ю. Гальперина в Управлінні державної безпеки
Народного комісаріату внутрішніх справ УРСР**

21 грудня 1937 р., м. Одеса

Протокол допроса

К ДЕЛУ _____.

1937 г. декабря мес. 21 дня, я, п[омощник] оперуполномоч[енного] 4 отдела УГБ Савчук допросил в качестве свидетеля

1. **Фамилия** Гальперин.

2. **Имя и отчество** Генрих Юрьевич.

3. **Дата рождения** 1901.

4. **Место рождения** в г. Одессе.

5. **Место жительства** Кирово № 93.

6. **Нац[иональность] и гражд[анство] (подданство)** еврей, СССР. 7. **Паспорт (когда и каким органом выдан, номер, категор[ия], место приписки)** 1935 г. Районом 1-го К[ило]м[етра] г. Одесса.

8. **Род занятий (место службы и должность)** Кинофабрика — монтер.

9. **Социальное положение (род занятий и имущественное положение)** из семьи служащего.

10. **Социальное положение (род занятий и имущественное положение):**

а) до революции рабочий,

б) после революции рабочий.

11. **Состав семьи** холост — отец Иуда Гершкович 67 л. пенсионер, мать Бейло — домохозяйка.

(*підпис*) [Гальперин]

12. **Образование (общее, специальное)** нисшее.

13. **Партийность (в прошлом и настоящем)** сочувствующий.

14. **Каким репрессиям подвергался: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что):**

а) до революции не подвергался,

б) после революции нет.

15. **Какие имеет награды (ордена, грамоты, оружие и др.) при сов[етской] власти** нет.

16. **Категория воинского учета запаса и где состоит на учете**

Ворошиловском РВК г. Одесса.

17. **Служба в Красной армии (когда, в качестве кого)** Балтфлот, рядовой с 1922 по 1926 г.

18. **Служба в белых и др[угих] к[онтр]р[еволюционных] армиях (когда, в качестве кого)** нет.

19. **Участие в бандах, к[онтр]р[еволюционных] организациях и восстаниях** нет.

20. **Сведения об общественно-политической деятельности** Член фабричного комитета, член рай[онного] совета.

(*підпис*)

[Гальперин]

Показания обвиняемого (свидетеля) Гальперин Генрих Юрьевич
21.12. 1937 г.

Вопрос: Что Вам известно о контрреволюционной деятельности Надемского Николая Захарьевича?

Ответ: Мне известно, что Надемский был связан из Турчинской, которая органами НКВД за контрреволюционную работу арестована. Муж Турчинской также арестован органами НКВД как польский шпион. Связь его относится к 1935 году. Больше по данному делу показать ничего не имею.

Протокол мною лично прочитан с моих слов записан верно, в чем и расписываюсь.

(*підпис*) [Гальперин]

Допросил пом[ощник] оперуполномоч[енного] 4 отдела УНКВД

(*підпис*) [Савчук]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 2-3. Рукопис на бланку. Оригінал

Протокол допиту звинувачуваного Надемського М. З.

22 грудня 1937 р., м. Одеса

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

Обвиняемого НАДЕМСКОГО-АНТОНОВА Николая Захарьевича,
1892 г. рожд., уроженца г. Киева, украинца, гражданства СССР,
беспартийного, артиста Одесской кинофабрики
от 22-го декабря 1937 г.

Вопрос: Материалами следствия установлено, что вы являетесь участником контрреволюционной националистической группы и на протяжении ряда лет проводили активную борьбу с Соввластью.

Вы намерены дать правдивые показания о Вашей активной контрреволюционной деятельности?

Ответ: Я ничего не намерен скрывать от следствия и дам подробные правдивые показания по существу предъявленного мне обвинения.

В контрреволюционную украинскую националистическую группу я впервые примкнул в 1931 году в г. Одессе.

Задача указанной контрреволюционной группы сводилась: к отторжению Украины от Советского Союза путем вооруженного восстания и установление на Украине буржуазного государства фашистского направления.

В состав контрреволюционной украинской группы входили кулацкие и другие контрреволюционные элементы: КРАСЕНКО Василий, работающий в Киевском колхозном театре, ШКУРАТ Степан Осипович — артист Киевской кинофабрики, ЭЛЬВАРТИ-МИЛЯЕВ Иван²⁸, бывший артист Одесской кинофабрики, проживал по ул. Щепкина № 7, в настоящее время из Одессы выбыл неизвестно куда, ТВЕРДОХЛЕБ Иван — артист украинского театра, а также работал на Одесской и Киевской кинофабриках, ШАГАЙДА Степан также работает на Киевской фабрике.

Указанные участники контрреволюционной украинской националистической группы, работающие в настоящее время на Киевской кинофабрике, ранее работали на Одесской кинофабрике.

Вопрос: Откуда Вам известна принадлежность перечисленных лиц контрреволюционной украинской националистической группе?

Ответ: С КРАСЕНКО, ШКУРАТ, ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВЫМ, ТВЕРДОХЛЕБОМ, как с участниками контрреволюционной националистической группы, я был лично связан.

Вопрос: Кем Вы были вовлечены в контрреволюционную националистическую группу?

Ответ: В контрреволюционную украинскую националистическую группу я завербован одним из активных участников этой группы КРАСЕНКО Василием, работающим режиссером Киевского колхозного театра.

Вопрос: Кого Вы лично завербовали в указанную контрреволюционную украинскую националистическую группу?

Ответ: В контрреволюционную украинскую националистическую группу я завербовал ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВА. Допрос прерывается.

(*підпис*) [НАДЕМСКИЙ].

ДОПРОСИЛ: ПОМ[ОЩНИК]

ОПЕРУПОЛНОМОЧ[ЕННОГО] IV ОТДЕЛА УГБ (*підпис*) [САВЧУК]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 15-18. Рукопис. Оригінал

Протокол допиту І. Й. Твердохліба в Управлінні державної безпеки
Народного комісаріату внутрішніх справ УРСР

23 грудня 1937 р., м. Одеса

Протокол допроса

К ДЕЛУ _____.

1937 г. декабра мес[яца] 23-го дня. Я, п[омощник] оперуполномоч[енного] 4 отдела НКВД Савчук допросил в качестве свидетеля

1. **Фамилия** Твердохлеб
2. **Имя и отчество** Иван Иосифович
3. **Дата рождения** 1899
4. **Место рождения** с. Должик Харьковский р-н
5. **Местожительство** Пастера № 15.

6. **Нац[иональность] и гражд[анство] (подданство)** украинец, СССР. **Паспорт (когда и каким органом выдан, номер, категор[ия] и место приписки)** 1936 г. 4 отд[еление] Р[абоче]-к[рестьянской] м[илиции] г.Киев № 078653

7. **Род занятий (место службы и должность)** актер Театра Революции.
8. **Социальное положение (род занятий и имущественное положение)** из крестьян-бедняков
9. **Социальное положение (род занятий и имущественное положение):**
 - а) до революции рабочий
 - б) после революции служащий
11. **Состав семьи** холост — брат

(підпис) [Твердохлеб]

12. **Образование (общее, специальное)** нисшее

13. **Партийность (в прошлом и настоящем)** б/п

14. **Каким репрессиям подвергался: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что):**

а) до революции нет

б) после революции нет

15. **Какие имеет награды (ордена, грамоты, оружие и др.) при сов[етской] власти** нет

16. **Категория воинского учета запаса и где состоит на учете** в Одесском РВК

17. **Служба в Красной армии (когда, в качестве кого)** 1920-1921 г. 45 дивизия культработник

18. **Служба в белых и др. к-р армиях (когда, в качестве кого)** нет

19. **Участие в бандах, к-р организациях и восстаниях** в банде Гельмана рядовым в 1919 году по 1920 год.

20. **Сведения об общественно-политической деятельности** член МК

(підпис) [Твердохлеб]

Показания обвиняемого (свидетеля) Твердохлеба

23/ХІІ 1937г.

Будучи предупрежден о содержании 89 ст. УК УССР показал:

Вопрос: Что Вам известно о контрреволюционной деятельности Надемского Николая Захарьевича?

Ответ: В 1932 — 1933 годах я вместе с Надемским в с. Яреськи Полтавской области в киноэкспедиции для заснятия кинокартины «Взорванные дни». Это был период коллективизации.

Надемский высказывал недовольство политикой партии и Советской властью в отношении проведения коллективизации. Надемский вел себя скрыто, был замкнутый.

Вопрос: Что Вам еще известно о контрреволюционной деятельности Надемского?

Ответ: О его контрреволюционной деятельности мне ничего не известно.

Протокол мною лично прочитан с моих слов записан верно, в чем и расписываюсь.

(підпис) [Твердохлеб]

Допросил пом[ощник] оперуполномоч[енного] 4 отдела УНКВД

(підпис) [Савчук]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 4-5. Рукопис на бланку.

Оригінал

Постанова про притягнення М. З. Надемського в якості звинувачуваного

23 грудня 1937 р., м. Одеса

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(О ПРИВЛЕЧЕНИИ В КАЧЕСТВЕ ОБВИНЯЕМОГО)

Гор[од] Одесса 23/ХІІ 1937 года. Я, уполномоченный п[омощник]/оперупол[номоченного] 4 отд[еления] НКВД УССР Савчук, рассмотрев следственный материал по обвинению гр[ажданин] Надемского-Антонова Николая Захаровича в преступлениях, предусмотренных ст[атьей] ст[атьей] 54-10, 54-11 УК УССР, нашел, что произведенными следственными действиями установлено, что он является участником контрреволюционной украинской националистической организации.

На основании ст. 126 УПК и руководствуясь ст. 127 УПК УССР

ПОСТАНОВИЛ:

Привлечь гр[ажданина] Надемского-Антонова Николая Захаровича в качестве обвиняемого, пред'явив ему обвинение по ст.ст. 54-10, 54-11 УК УССР, о чем копией настоящего постановления сообщить областному прокурору.

Пом[ощник] оперуполномоченного 4 отдела УГБ

(підпис) /Савчук/

Нач[альник] III Отд[еления] 4 отдела УНКВД

лейтенант госбез[опасности] /Майский/

Согласен. Начальник 4 отдела УНКВД

лейтенант госбезопасности /Калюжный/

Утверждаю. Начальник УНКВД

капитан госбезопасности /Спектор/

Постановление мне объявлено (підпис) [Надемский]

23 декабря 1937 г.

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 6-6 зв. Рукопис на бланку.

Оригінал

Протокол допиту звинувачуваного М. З. Надемського

23 грудня 1937 р., м. Одеса

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

Обвиняемого НАДЕМСКОГО-АНТОНОВА

Николая Захарьевича

23 декабря 1937 года.

Вопрос: Вы подтверждаете свои показания от 22-го декабря 1937 года о том, что Вы являетесь активным участником контрреволюционной националистической группы?

Ответ: Да, показания данные мною на допросе 22-го декабря 1937 года полностью подтверждаю. В контрреволюционную украинскую националистическую группу, как я показал ранее, был вовлечен в 1931 году КРАСЕНКО, бывшим артистом Одесской кинофабрики, в настоящее время он работает режиссером Киевского колхозного театра, который в беседе со мной заявил о том, что для организации самостоятельного украинского государства необходимо проведение активной борьбы с существующим руководством ВКПб и Советским правительством.

Вопрос: Расскажите подробно о своей контрреволюционной деятельности?

Ответ: До дня моего ареста, т.е. до 17-го декабря 1937 года как я уже указывал, что я являюсь активным участником контрреволюционной украинской националистической группы на Одесской кинофабрике, был против проводимых мероприятий партией и советской властью.

В 1935-1937 гг. я часто у себя на квартире слушал по радио контрреволюционные передачи, направленные против мероприятий партией и советского правительства. Эти передачи передавались из г. Праги. В одной из радиопередач, передаваемой из Чехословакии г. Праги передавался контрреволюционный доклад, где говорилось, что в Советском Союзе существует разруха, голод и нищета. Об этом я сказал помрежу ВИКУЛ Евгению²⁹, который работает в Одесской кинофабрике и заявил ему, что, да, действительно в Советском союзе существует нищета и голод. Причем ВИКУЛ мне сказал, что он также такую передачу слушал из Праги.

Я был против репрессирования кулачества, не согласен был с политикой партии по этому вопросу. Был против коллективизации сельского хозяйства.

Разъезжая по селам с труппой, я вел дневник. В этом дневнике я написал стихотворение, направленное на дискредитацию колхозного строительства и всех мероприятий партии и советского правительства.

Протокол лично мною прочитан, с моих слов записан верно, в чем и расписываюсь.

(підпис) [НАДЕМСКИЙ]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 19-24. Рукопис. Оригінал

Протокол допиту звинувачуваного Надемського М. З.

23 грудня 1937 р., м. Одеса

(продовження)

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

Обвиняемого НАДЕМСКОГО-АНТОНОВА

Николая Захарьевича

23 декабря 1937 года.

Вопрос: Расскажите подробнее о Красенко.

Ответ: Красенко Василий, работающий в настоящее время режиссером Киевского колхозного театра, ранее он работал артистом Одесской кинофабрики, до революции имел свою украинскую труппу.

Красенко разъезжал по городам с указанной труппой и снимал в аренду театр. Как я уже указывал в предыдущих протоколах, Красенко меня, Надемского, втянул в контрреволюционную националистическую организацию, которая ставила перед собой цель отторжения Украины от Советского Союза и восстановления Украинского государства фашистского направления.

Вопрос: Кто, кроме указанных Вами лиц в предыдущем протоколе допроса, состоял в Вашей контрреволюционной группе?

Ответ: Кроме указанных лиц в предыдущих показаниях в нашей контрреволюционной украинской националистической группе не состоял.

Протокол мною лично прочитан с моих слов записан верно, в чем расписываюсь.

(підпис) [Надемский]

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 25-26. Рукопис. Оригінал

ПОСТАНОВА

про направлення справи звинувачуваного М. З. Надемського на розгляд «трійки» при УНКВС

23 грудня 1937 р., м. Одеса

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Гор. Одесса 1937 г. декабря 23-го дня, я, сержант государственной безопасности Казакевич, рассмотрев следственное дело по обвинению НАДЕМСКОГО Н. З. в совершении преступлений, предусмотренных ст.ст.54-10 и 54-11 УК УССР,

НАШЕЛ:

НАДЕМСКИЙ Николай Захарьевич, 1892 г. рождения, уроженец г. Киева, украинец, гражданин СССР, работавший артистом кинофабрики в Одессе, беспартийный, служащий,

НАДЕМСКИЙ являлся активным участником контрреволюционной украинской националистической организации, в которую был завербован в 1931 г [ражданином] КРАСЕНКО Василием, режиссером Киевского колхозного театра.

Был связан с участниками организации ШКУРАТОМ, ТВЕРДОХЛЕБОМ, ШАГАЙДОЙ и ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВЫМ. По поручению организации сам завербовал ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВА, артиста Одесской кинофабрики, выбывшего неизвестно куда.

НАДЕМСКИЙ проводил активную контрреволюционную националистическую агитацию, поддерживал антисоветские связи и выступал как активный противник коллективизации.

По ориентировке Киевского областного управления НКВД, НАДЕМСКИЙ проходит по подозрительным связям в крупной шпионской организации.

Виновным себя признал.

ПОСТАНОВИЛ:

Следственное дело по обвинению НАДЕМСКОГО Н. З. направить на рассмотрение Тройки при УНКВД. ОПЕРУПОЛНОМОЧЕННЫЙ IV ОТДЕЛА

СЕРЖАНТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

(підпис) /КАЗАКЕВИЧ/

СОГЛАСЕН: НАЧАЛЬНИК 3 ОТД[ЕЛЕНИЯ] IV ОТДЕЛА

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

(підпис) /МАЙСКИЙ/

УТВЕРЖДАЮ: ЗАМ[ЕСТИТЕЛЬ] НАЧ[АЛЬНИКА] IV ОТДЕЛА УГБ УНКВД

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

(підпис) /КАЛЮЖНЫЙ/

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 27. Машинопис. Оригінал

Витяг з протоколу № 107 засідання «трійки» при УНКВС по Одеській області

23 грудня 1937 р., м. Одеса

Выписка из протокола №107

заседания тройки при УНКВД по Одесской Области

23 декабря 1937 г.

СЛУШАЛИ	ПОСТАНОВИЛИ
<p>Дело IV ОТДЕЛА УГБ НКВД №7529 по обв[инению] НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича, 1892 г.р., уроженца г.Киева, украинца, гражд[анина] СССР, работавшего артистом студии Одесской кинофабрики, б[ес]п[артийного], служащего.</p> <p>В 1931 г. был завербован в укр[аинскую] к[онтр]р[еволюционную] националистическую организацию активным участником — режиссером Киевского колхозного театра — КРАСЕНКО Василием и был связан с националистами ШКУРАТОМ, ТВЕРДОХЛЕБОМ, ШАГАЙДОЙ. По заданию организации проводил вербовку новых членов организации. Проводил к[онтр]р[еволюционную] укр[аинскую] националистическую агитацию.</p> <p>Содержится в тюрьме г. Одессы.</p>	<p>НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича — РАССТРЕЛЯТЬ.</p>

Верно: Секретарь тройки (підпис)

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 28. Машинопис на бланку. Оригінал

Витяг з акту про розстріл М. З. Надемського

27 грудня 1937 р., м. Одеса

ВЫПИСКА ИЗ АКТА

Постановление тройки УНКВД по Одесской обл. от 23 декабря 1937 года (протокол № 107) о расстреле НАДЕМСКОГО Николая Захарьевича приведено в исполнение 27 декабря 1937 года.

СЕКРЕТАРЬ СПЕЦТРОЙКИ при УНКВД (підпис)

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 50. Машинопис на бланку. Оригінал

**Лист заступника начальника відділу нагляду за слідством
в органах держбезпеки Прокуратури УРСР Г. Малого до заступника прокурора
Одеської обласної прокуратури І. Л. Ланчуковського про термінову перевірку
справи звинувачуваного М. З. Надемського**

14 лютого 1962 р., м. Одеса

Секретно №01-546-62/612

Екз. №7

Особый контроль

ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРОКУРОРА ОДЕССКОЙ ОБЛАСТИ

старшему советнику юстиции тов. ЛАНЧУКОВСКОМУ И. Д.

Направляется для срочного производства проверки архивно-уголовное дело по обвинению Надемского Николая Захаровича.

По делу необходимо проверить, привлекались ли к уголовной ответственности лица, которые проходят по материалам как участники антисоветской организации, если привлекались, приобщить обзорные справки по их делам.

По возможности передпросить ранее допрашивавшихся лиц, конкретизировать их показания.

Допросить лиц, знавших Надемского до ареста.

При необходимости проведите и другие действия по проверке.

О результатах прошу сообщить Прокуратуре УССР. Если вы не найдете оснований для принесения протеста, дело с Вашим постановлением направьте в Прокуратуру УССР. Проверка производится по запросу Украинской Советской Энциклопедии.

Приложение: дело № 014354 в 1 т. от н/вх. №536д.

Зам[еститель] нач[альника] отдела по надзору за следствием в органах госбезопасности старший советник юстиции (*нідпис*) /Г. МАЛЫЙ/

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 30. Машинопис на бланку.

Оригінал

**Лист помічника прокурора Одеської області І. Д. Ланчуковського
до заступника начальника УКДБ при РМ УРСР по Одеській області М. Т. Юферева
про додаткову перевірку справи звинувачуваного М. З. Надемського**

16 лютого 1962 р., м. Одеса

Секретно экз[емпляр]№1

ОСОБЫЙ КОНТРОЛЬ

ЗАМЕСТИТЕЛЮ НАЧАЛЬНИКА УГБ
ПРИ СМ УССР ПО ОДЕССКОЙ ОБЛАСТИ

Полковнику тов.Юфереву М. Т.

При этом направляю архивно-следственное дело №014354 по обвинению НАДЕМСКОГО Николая Захаровича для дополнительной проверки согласно прилагаемым указаниям зам[естителя] нач[альника] отдела прокуратуры УССР ст[аршего] советника юстиции тов. МАЛОГО. Проверку прошу произвести до 1 марта 1962 года.

По окончании проверки дело с Вашим заключением прошу возвратить в облпрокуратуру.

ПРИЛОЖЕНИЕ: арх[ивное] сл[едственное] дело в 1 томе, указание с н[омера]/вх[одящего]. №0319 с, о 16/2-1962г. На 1 листе.

ПОМ. ПРОКУРОРА ОДЕССКОЙ ОБЛАСТИ

ст[арший] советник юстиции (*нідпис*) /И. ЛАНЧУКОВСКИЙ/

У лівому верхньому куті документа резолюція: «Тов. Рубак. Пр[ошу] провести доп[олнительную] перевірку. (Підпис). 19.02.62 г.».

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 29-29 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Відповідь Державного архіву Одеської облради відділу УКДБ
Одеської області про фігурантів справи М. З. Надемського

19 березня 1962 р., м. Одеса

Секретно

Екз. №1

НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА УКГБ при СМ УССР по ОДЕССКОЙ ОБЛАСТИ

Тов. СОСЛЮК

Здесь

На Ваш №16/599 от 19.2.1962 г.

Одесский облгосархив сообщает, что у архива сведений о НАДЕМСКОМ-АНТОНОВЕ Николае Захаровиче и других запрашиваемых лицах, а также данных о их принадлежности в 30-х годах к контр-революционной украинской националистической организации не имеется.

К сведению сообщаем, что по учетам архива проходит ТВЕРДОХЛЕБ Иван (отчество полностью не указано), артист украинского театра, который в период румыно-немецкой оккупации г. Одессы был художественным руководителем «Современного» театра.

ОСНОВАНИЕ: ф[онд] «Дирекция культуры примарии Одесского муниципалитета», д[ело] 14, л[ист] 5.

Газета «Молва» № 274 от 3 ноября 1943 г.

ДИРЕКТОР ОДЕССКОГО ОБЛГОСАРХИВА

(підпис) /И. ХИОНИ/

НАЧАЛЬНИК О[ТДЕЛА] С[БЕРЕГАНИЯ] Ф[ОНДОВ]

(підпис) /Л. БОРОДУЛИНА/

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 32-32 зв. Машинопис.

Оригінал

Протокол допиту І. Й. Твердохліба
в Управлінні Комітету державної безпеки при РМ УРСР

26 березня 1962 р., м. Одеса

Протокол допроса

Ст[арший] следователь с[ледственного] отдела Управления КГБ при СМ УССР по Одесской области л[ейтена]нт Рыбак в соответствии со ст.ст.167, 170 УПК УССР допросил в качестве свидетеля

10. Фамилия, имя, отчество

Твердохлиба Ивана Иосифовича

11. Год рождения

1899

12. Место рождения

с. Довжок Харьковской обл.

13. Гражд[анство] и национальность гр[ажданство] СССР, украинца.

14. Партийность

беспартийного

15. Образование

среднее

16. Привлекался ли к уголовной ответственности

-

17. Место работы и должность Украинский драм[атический] театр им. Октябрьской революции,

нар[одный] арт[ист] УССР. Местожительство

ул.Петра Великого, 8, кв.2

18. Предъявил документ, удостоверяющий личность VII-ЕМ № 619469 — паспорт

Об ответственности за отказ от дачи показаний по ст.179 и за дачу заведомо ложных показаний по ст.178 УК УССР предупрежден (підпис) [Твердохлеб].

По существу заданных вопросов показал следующее: в г[ороде] Одессе я проживаю с 1929 г. Один год работал в украинском драмтеатре, а с 1930 и по 1936 год — на Одесской кинофабрике. Вместе со мной тогда работали Красенко Василий Кузьмич, сейчас проживает в г.Одессе, Шкурат Степан Иосифович — проживает в г. Ровно, Эльворти-Миляев Иван, где он сейчас не знаю, виделся с ним задолго до войны, Шагайда Степан Иосифович. Но когда я из кинофабрики перешел в театр, а Шагайда уехал в Киев, слышал, что там якобы арестовали. Шкурат в свое время сыграл роль денщика у белого офицера в картине «Чапаев», за что получил звание засл[уженного] арт[иста] Республики.

Работал вместе со мной и Надемский Николай Захарович.

Помню, что в 1937 году, я уже работал в театре, меня вызвали однажды в УНКВД и сказали, что им известно о моей принадлежности к кулацкой группе, существовавшей на кинофабрике. Как участников этой группы назвали мне вышеупомянутых лиц. После этого на протяжении определенного отрезка времени меня систематически вызывали в УНКВД и продерживали там днями, освобождая за полчаса до начала спектакля, требуя, чтобы я сказал о принадлежности этих лиц к кулацкой группе. Я, естественно, ничего не говорил, да и не мог сказать, потому что если меня причисляли к кулацкой группе, сына батрака, мне понятно было, чего от меня домогались. Затем меня оставили в покое. Но вскоре вызвали и начали допрашивать о Надемском. Я же слышал, что он должен был ехать в Ленинград сниматься в роли Кирова, но был арестован. На вопрос, слышал ли я антисоветские высказывания со стороны Надемского, я заявил, что возможно он что-либо и говорил в отношении коллективизации (так был поставлен вопрос — именно о коллективизации), но я от него ничего подобного не слышал. Помню, что мы с ним были на съемках в Полтавской области, и якобы в этот период он агитировал против коллективизации.

На этом допрос был окончен, меня освободили, больше не вызывали, а о Надемском я ничего с тех пор не слышал.

Охарактеризовать его могу только с положительной стороны и как человека, и как актера. Хороший отзывчивый товарищ, талантливый актер. Больше, пожалуй, ничего не скажешь.

Ознакомившись с протоколом допроса от 23 декабря 1937 года, я категорически отрицаю изложенное в нем о Надемском якобы с моих слов. Этого я никогда не говорил и не мог сказать. Теперь я помню, как все получилось. Будучи издерганным систематическими вызовами в УНКВД по так называемому моему делу, я старался скорее отделаться и уйти оттуда и подписал протокол допроса, не читая его. Но я ведь верил, что там записано так, как я сказал.

Больше ничего показать не могу.

Протокол мною прочитан, записан правильно.

(*підпис*) [Твердохлеб]

Допросил ст[арший] след[ователь] следотдела УКГБ Одесской обл.

л[ейтенант]т (*підпис*) (Рыбак)

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 45-46. Рукопис на типографському бланку. Оригінал

**Висновок старшого слідчого слідвідділу УКДБ при РМ УРСР
по Одеській області за результатами додаткового розслідування справи
М. З. Надемського**

31 березня 1962 р., м. Одеса

«УТВЕРЖДАЮ»

НАЧАЛЬНИК УКГБ при СМ УССР по
Одесской области — ГЕНЕРАЛ-МАЙОР
Зам[еститель] (*підпис*) /А.КУВАРЗИН/
31 марта 1962 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

31 марта 1962 г.

гор. Одесса

Ст. следователь следотдела УКГБ при С[овете]М[инистров] УССР по Одесской области лейтенант РЫБАК, рассмотрев материалы предварительного и дополнительного расследования по арх[ивному] след[ственному] делу № 014354 в отношении — НАДЕМСКОГО-АНТОНОВА Николая Захаровича, 1982 года рождения, урож[енца] г. Киева, жителя гор[ода] Одессы, б[ес]п[артийного], гр[аждани]на СССР, украинца, до ареста артиста Одесской кинофабрики, —

НАШЕЛ:

НАДЕМСКИЙ 17 декабря 1937 года был арестован Одесским облуправлением НКВД и обвинялся в том, что являлся активным участником к[онтр]р[еволюционной] украинской националистической организации, в которую был завербован в 1931 г. КРАСЕНКО Василием.

Был связан с участниками организации ШКУРАТОМ, ТВЕРДОХЛЕБОМ, ШАГАЙДОЙ и ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВЫМ (л[ист] д[ела] 27).

Постановлением тройки УНКВД по Одесской области от 23 декабря 1937 г. г[ражданином]. НАДЕМСКИЙ подвергнут расстрелу (л[ист] д[ела] 28).

Анализ материалов, собранных в процессе как предварительного, так и дополнительного расследования, показывает, что НАДЕМСКИЙ арестован и подвергнут расстрелу в 1937 г. был неосновательно.

Виновность НАДЕМСКОГО основана на его собственных признательных показаниях, достоверность которых сомнительна, тем более в свете материалов, добытых в ходе дополнительного расследования.

Допрошенный во время предварительного следствия свид[етель] ГАЛЬПЕРИН об антисоветской деятельности НАДЕМСКОГО ничего не показал, а свидетель ТВЕРДОХЛИБ показал об этом в общих чертах (л[ист] д[ела] 2-5).

Расследование по делу, включая день ареста и день вынесения постановления о расстреле, длилось всего лишь 5 дней, НАДЕМСКИЙ допрашивался только два раза.

Дополнительным расследованием установлено, что названные НАДЕМСКИМ лица как участники к[онтр]р[еволюционной] организации, кроме его одного, к ответственности не привлекались (л[ист] д[ела] 35-40).

Передопрошенный свид[етель] ТВЕРДОХЛИБ показал, что протокол его допроса сфальсифицирован следователем, таких показаний о НАДЕМСКОМ он не давал, а протокол подписал не читая, в силу условий, созданных ему в УНКВД как до допроса, так и во время его.

«В 1937 г. меня вызвали однажды в УНКВД и сказали, что им известно о моей принадлежности к кулацкой группе, существовавшей на кинофабрике. Как участников этой группы назвали мне вышеупомянутых лиц (т.е. КРАСЕНКО, ШКУРАТА, ЭЛЬВОРТИ-МИЛЯЕВА, ШАГАЙДУ). После этого на протяжении определенного отрезка времени меня систематически вызывали в УНКВД и продерживали там днями, освобождая за полчаса до начала спектакля, требуя, чтобы я сказал о принадлежности этих лиц к кулацкой группе. Я, естественно, ничего не говорил, да и не мог сказать потому, что если меня причисляли к кулацкой группе, сына батрака, мне понятно было, чего от меня добивались».

В отношении показаний в протоколе допроса от 1937 г. свидетель пояснил: «Будучи издерганным систематическими вызовами в УНКВД по так называемому моему делу, я старался скорее отделаться и уйти оттуда и подписал протокол допроса, не читая его».

Кроме того, в расследовании по делу принимал участие бывш[ий] работник УНКВД КАЛЮЖНЫЙ, приговоренный в 1940 г. к расстрелу за фальсификацию уголовных дел и производство массовых необоснованных арестов (л[ист] д[ела] 43).

На основании изложенного, руководствуясь ст.6 п.1 УПК УССР,

ПОЛАГАЛ БЫ:

Арх[ивное] след[ственное] дело № 014354 в отношении НАДЕМСКОГО-АНТОНОВА Николая Захаровича вместе с материалами дополнительного расследования и настоящим заключением направить прокурору Одесской области для решения вопроса о принесении протеста на предмет отмены постановления тройки УНКВД от 23 декабря 1937 г. и прекращения дела за отсутствием события преступления.

СТ[АРШИЙ] СЛЕДОВАТЕЛЬ СЛЕДОТДЕЛА УКГБ при СМ УССР по Одесской области
лейтенант (нідпис) /РЫБАК/

СОГЛАСЕН: НАЧАЛЬНИК СЛЕДОТДЕЛА УКГБ при СМ УССР по Одесской области
майор (нідпис) /СОСЛЮК/

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 47-49. Машинопис. Оригінал

Постанова про припинення справи М. З. Надемського

12 травня 1962 р., м. Одеса

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

президиума³⁰ Одесского областного суда от 12 мая 1962 г.

в составе: председателя президиума Самородова И. Г., членов президиума Писаревой Т. С., Бучковой Л. П., Мурашова С. И. и Войцеховского Н. П., с участием прокурора Шкирко А. В., докладчик Войцеховский Н. П., рассмотрев протест прокурора Одесской области,

УСТАНОВИЛ:

По постановлению тройки при УНКВД по Одесской области от 23 декабря 1937 г. Надемский-Антонов Николай Захарович, 1892 г. рождения, уроженец г. Киева, житель г. Одессы, беспартийный, украинец, до ареста работавший артистом Одесской кинофабрики, подвергнутый расстрелу за участие в украинской контрреволюционной националистической организации, в которую был завербован в 1931 г. и связь с участниками этой организации Шкуратом, Твердохлебом, Шагайдой и Эльворти-Миляевым.

В протесте прокурор Одесской области просит постановление тройки отменить и дело прекратить за отсутствием события преступления. Заслушав докладчика, прокурора, поддерживающего протест, ознакомившись с материалами дела, президиум областного суда находит протест прокурора подлежащим удовлетворению.

По делу не собрано каких-либо доказательств, которые подтверждали бы участие Надемского-Антонова в контрреволюционной организации. Показания допрошенных свидетелей Гальперина и Твердохлеба неконкретны и не могут служить доказательством вины Надемского. Свидетель Твердохлеб при дополнительной проверке в марте 1962 г. пояснил, что показаний о принадлежности Надемского к контрреволюционной организации он давать не мог, т.к. ничего подобного о Надемском ему не известно, охарактеризовал Надемского с положительной стороны и заявил, что протоколы допроса в 1937 г. Он вынужден был подписать, не читая его, т.к. к нему применялись недозволенные методы расследования.

Руководивший расследованием дела Надемского в 1937 г. работник УНКВД Калужный за фальсификацию уголовных дел был осужден в 1940 г.

Соглашаясь с протестом прокурора области, руководствуясь Указом Президиума Верховного Совета СССР от 28 июля 1956 г., президиум Одесского областного суда

ПОСТАНОВИЛ:

Протест прокурора Одесской области удовлетворить, постановление тройки при УНКВД по Одесской области отменить и дело в отношении Надемского-Антонова Николая Захаровича производством прекратить за отсутствием события преступления.

Председатель президиума Одесского областного суда

(підпис) /И. Самородов/

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 54-55 зв. Рукопис на типографському бланку. Оригінал

**Запит головної редакції «Української радянської енциклопедії»
до Одеського обласного суду про дату смерті М. З. Надемського**

18 серпня 1962 р., м. Київ

Тасмно

ГОЛОВІ ОДЕСЬКОГО ОБЛАСНОГО СУДУ

Згідно повідомлення Прокуратури УРСР, Президія Одеського обласного суду 12 травня 1962 р. відкрила справу на НАДЕМСЬКОГО Миколу Захаровича і реабілітувала його.

В зв'язку з тим, що в 9-му тому «Української Радянської Енциклопедії», який знаходиться вже на виробництві, вміщується стаття про НАДЕМСЬКОГО М. З., просимо повідомити дату його смерті.

Відповідальний секретар Головної редакції УРЕ

(підпис) В. ТЕРЛЕЦЬКИЙ

Під текстом листа від руки написано: «Сообщить, что по имеющимся в деле данным Надемский Н. З. умер 23.12.1937г.». (Підпис).

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 58-58 зв. Машинопис на бланку. Оригінал

Відповідь Одеського обласного суду Головній редакції УРЕ
про дату смерті М. З. Надемського 25 серпня 1962 р., м. Одеса

Секретно
Экз. 2

ОТВЕТСТВЕННОМУ СЕКРЕТАРЮ
ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ
г. Киев

Тов. ТЕРЛЕЦКОМУ

На Ваш № 32с от 18-го августа 1962 года.

Сообщаю, что по имеющимся в деле данным НАДЕМСКИЙ Николай Захарович 1892 года рождения умер 27-го декабря 1937 года.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОДЕССКОГО ОБЛАСТНОГО СУДА

И. САМОРОДОВ

Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 57-57 зв. Машинопис на бланку. Копія

Від автора: Знайомство зі справою М. Надемського дає можливість достеменно встановити дату і місце його народження і смерті: відповідно 10 липня 1892 р., м. Київ і 27 грудня 1937 р., м. Одеса. Всі матеріали вказують на фальшування слідства й на необґрунтованість висунутих проти українського митця звинувачень, а відтак — і застосованої до нього вищої міри покарання. Після арешту актора з титрів багатьох фільмів було знято його ім'я. У випадку із картиною І. Кавалерідзе «Прометей» було вирізано і знищено цілий епізод, в якому Надемський зіграв Тараса Шевченка. Вітчизняним мистецтвознавцям іще належить чимало попрацювати, щоб відновити правду про життя і творчість знищених радянською репресивною машиною вітчизняних кіномитців генералії Миколи Надемського. Ім'я актора вписане в праці провідних світових істориків кіно, найавторитетніші іноземні кіноархіви зберігають у своїх колекціях найкращі фільми за участю актора. Разом із тим про його 120-річчя 2012 року з усіх вітчизняних ЗМІ згадало лише українське радіо «Культура».

¹ Скрипниченко Л. Шлях одного актора: [про Миколу Надемського] / Л. Скрипниченко // Кіно. — 1929. — № 12 (59), черв. — С. 6–7.

² Савіна Марія Гаврилівна (1854 — 1915) — російська актриса українського походження, родом з Кам'янець-Подільського. Від 1874 р. виступала на сцені Александринського театру в Санкт-Петербурзі. Грала у виставах за п'єсами М. Гоголя, закоханого в неї І. Тургенева, Л. Толстого. До кола її спілкування належав і Ф. Достоевський. Актриса трактувала сучасну героїню як особу прагматичну й егоїстичну. Її цікавив передусім характер, тип, а не емоції й пристрасті. Роками вона конкурувала за першість на Алексан-

дринській сцені з Пелагеєю Антипівною Стрепетовою. Одружена була з меценатом А. Є. Молчановим, головою Російського товариства пароплавів і торгівлі, засновником Російського театального товариства, яке Савіна очолювала два десятиліття. Перші кроки свого акторського шляху М. Надемський здійснив за сприяння М. Савіної в Санкт-Петербурзі. Після її смерті актор працював у трупі Александринського театру, брав участь в його гастрольних країнами Скандинавії.

³ Шухмін Микола — російський театральний діяч, антрепренер Александринського театру. В 1909 р. в Ательє О. Дранкова екранізував виставу трупи Петербурзького народного дому «Князь Срібний» за однойменним романом О. Толстого. Фільм не зберігся. Ймовірно, саме Шухмін зацікавив М. Надемського перспективою роботи в кіно. У 1915 р. організував скандинавські гастролі трупи Александринського театру, в яких брав участь і Надемський.

⁴ Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. — Київ : Мистецтво, 1970. — С. 74.

⁵ Альбом українського кіно. Album du cinémas Ukrainien. — Київ : ВУФКУ, 1928. — 52 с.

⁶ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

⁷ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/17444/bio/>

⁸ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.kinopoisk.ru/name/221279/>

⁹ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=8185

¹⁰ Держархів Одеської обл. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359.

¹¹ Терлецький Валентин Михайлович (1916–1979) — правознавець і історик, доктор історичних наук. з 1958 року — відповідальний секретар Головної редакції Української радянської енциклопедії. В 1967–1968 і 1972–1978 роках завідував відділом проблем радянського будівництва Інституту держави і права АН УРСР.

¹² Лопатинський Фавст Львович (1899 — 1937) — актор і режисер театру та кіно, представник родини театральних діячів. У 1915–1923 працював у театрах, з 1925 — на Одеській і Київській кінофабриках. Постановив фільми «Синій пакет», «Василина», «Суддя Рейтанеску», «Кармалюк». Репресований. Реабілітований посмертно.

¹³ Шагайда (Шагадин) Степан Васильович (1896–1938) — актор театру і кіно. Зіграв у кількох виставах «Березоля». Знявся у фільмах «Вася-реформатор», «Перекоп», «Перлина Семіраміди», «Кармалюк», «Іван», «Аероград», «Багата наречена». Репресований. Реабілітований посмертно. Згадувався у справі М. Надемського як учасник контрреволюційної націоналістичної організації.

¹⁴ Реабілітовані історією. Одеська область : Книга перша / Упорядники Л. В. Ковальчук, Е. П. Петровський. — Одеса : АТ «ПЛАСКЕ», 2010. — С.101.

¹⁵ Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 44.

¹⁶ Красенко Василь Кузьмич (1881 — ?) — актор і режисер. Працював у театральних трупах на півдні України. У кіно з 1928 р. Знявся у 27-ми фільмах, серед яких: «Земля», «Перекоп», «У заметах», «Коліївщина», «Діти шахтарів», «Біля мису бур», «Наш чесний хліб» та ін. Згадувався у справі М. Надемського як учасник контрреволюційної націоналістичної організації.

¹⁷ Шкурат Степан Йосипович (1896 — 1973) — актор театру і кіно, н.а. України. Знімався у фільмах І. Кавалерідзе «Злива», «Прометей», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», у картинах О. Довженка «Земля», «Іван», «Аероград», «Щорс» та ін. Згадувався у справі М. Надемського як учасник контрреволюційної націоналістичної організації.

¹⁸ Твердохліб Іван Йосипович (1899–1986) — актор театру і кіно, н.а. України. З 1929 р. працював в Одеському українському музично-драматичному театрі. Знявся у фільмах «Зірвані дні», «Перекоп», «Кармалюк», «Коліївщина», «Дорогою ціною», «Під Золотим орлом» та ін. Допитувався у справі М. Надемського.

¹⁹ Гальперин Генріх Юрійович (1901–?) — монтер Одеської кінофабрики. Давав свідчення у справі М. Надемського.

²⁰ Держархів Одеської області. — Ф. Р-8065. — Оп. 2. — Спр. 4359. — Арк. 53.

²¹ Викреслено.

²² Внесено машинописом на бланк.

²³ Те саме.

²⁴ Те саме.

²⁵ Те саме.

²⁶ Те саме.

²⁷ Так у тексті. Треба було б: «Согласно полученным указаниям задержан гр[ажданин] Надемский Николай Захарович, причём при обыске изъято для представления в НКВД УССР следующие предметы:».

²⁸ Ельворті (Ельварті)-Міляєв Іван — актор Одеської кінофабрики. Згадувався у справі М. Надемського як учасник контрреволюційної націоналістичної організації. Враховуючи велику кількість помилок, допущених слідчими у написанні імен і дат, йдеться, ймовірно, про актора А. Мальського (Ельворті) (1901–?), який зіграв ролі у фільмах Одеської кінофабрики «Шведський сірник», «Гамбург», «Тарас Шевченко» та ін.

²⁹ Вікул Євген — помічник режисера Одеської кінофабрики. 1895 року закінчив Кам'янець-Подільську губернську гімназію. Знімався у фільмах «Суддя Рейтанеску» і «Злива». Згадувався у справі М. Надемського

³⁰ Так у тексті. Доцільніше було б подати у називному відмінкові, тобто «президиум».

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



ПЕРШІ КИЇВСЬКІ УЧНІ М. П. ВЕРХАЦЬКОГО

У цій статті досліджено початок педагогічної діяльності видатного українського режисера, театрознавця, патріарха української театральної педагогіки, режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу «Березоля» Л. С. Курбаса, професора Михайла Полієвктовича Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Ключові слова: Михайло Верхацький, Лесь Курбас, Володимир Довбищенко, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, майстерня.

В этой статье исследовано начало педагогической деятельности выдающегося украинского режиссера, театроведа, патриарха украинской театральной педагогики, режиссера-лаборанта, секретаря режиссерского штаба «Березоль» Л. С. Курбаса, профессора Михаила Полиевктовича Верхацкого в Киевском государственном институте театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: Михаил Верхацкий, Лесь Курбас, Владимир Довбыщенко, Киевский государственный институт театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого, мастерская.

In this article investigational beginning of pedagogical activity of the prominent Ukrainian stage-director, specialist in drama study, patriarch of Ukrainian theatrical pedagogics, laboratory stage-director-assistant, secretary of stage-director staff of «Berezil», professor Mikhailo P. Verkhatskyi in the Kyiv state institute of dramatic art named of I. K. Karpenko-Karyi.

Keywords: Mikhailo P. Verkhatskyi, Les Kurbas, Volodymyr Dovbyshchenko, Kyiv state institute of dramatic art named of I. K. Karpenko-Karyi, workshop.

Проблема, якій присвячується дослідження, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями недостатньо досліджувалася педагогічна діяльність українського режисера, театрознавця, патріарха української театральної педагогіки, режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу «Березоля» Л. С. Курбаса, професора Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого Михайла Полієвктовича Верхацького (17 травня 1904 р., с. Заруднівське Лохвицького повіту кол. Полтавської губернії — 16 лютого 1973 р., м. Київ).

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: дослідити та проаналізувати початок педагогічної діяльності М. П. Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої і педагогічної діяльності провідних українських митців, які з тих чи

інших причин опинилися поза зоною уваги вітчизняних мистецтвознавців.

Науковими завданнями цієї статті є дослідити початок педагогічної діяльності в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого М. П. Верхацького; навести причини, внаслідок яких студентів другого курсу майстерні В. С. Довбищенка очолив М. П. Верхацький; розповісти про творчі здобутків учнів М. П. Верхацького.

У 1952 році Михайло Верхацький після шістнадцяти років вимушеного перебування в Узбекистані повернувся в Україну і розпочав роботу в Київському державному інституті театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого доцентом кафедри майстерності актора і режисури.

Того ж таки 1952 року вже дуже хворий режисер театру і кіно, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР (1946) В. С. Довбищенко (21.11.1910 р., Харків — 24.09.1953 р., Київ), який піддавався го-

нінням за сміливу статтю в московському журналі «Театр» про справжній стан українського театру, набрав свою другу майстерню в КДІТМ. Проте на початку другого курсу, у вересні 1953 року, після тривалої і тяжкої хвороби, відійшов у світ інший.

Після цієї трагедії осиротілу майстерню режисерів і акторів театру очолив М. Верхацький, який знав В. Довбищенка ще з Харківського театрального інституту.

З майстерні цих двох видатних педагогів вийшло багато відомих українських діячів мистецтва. Зокрема, Вадим Чубасов, Родіон Єфименко, Володимир Луговський (Лубенський), Леонід Зарубін та ін.

Розглянемо їхнє подальше творче і кінопедагогічне життя. Український режисер телевізійного фільму, заслужений працівник культури УРСР (1976), кінопедагог Р. Єфименко (справжнє прізвище Юхименко) (6.11.1934 р., Одеса — 18.03.2008 р., Київ) уславився тим, що в першій майстерні режисерів телевізійного фільму на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого (нині Інститут екранних мистецтв (ІЕМ) Київського національного університету театру, кіно і театру (КНУТКТ) ім. І. К. Карпенка-Карого) виховав цілу плеяду відомих українських і російських митців екрана.

У 1952 році Родіон Єфименко вступив до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), 1957 року здобув диплом «режисера драми», проте працював у театрі недовго — його манили екранні мистецтва: спочатку асистентом режисера, згодом режисером-постановником працював на Київській кіностудії художніх фільмів (1957–1958), Київській студії телебачення (1958–1965), з 1966-го — на Київській студії «Укртелефільм», де зняв «Місто, в якому ми живемо» (1959), «Наші зустрічі» (1960), «Карнавал юності» (1961), «Свіччине весілля» (1962), «Останні» (1963), «Сторінка життя» (1964, також автор сценарію, в основу якого покладено поему П. Тичини «Шевченко і Чернишевський», а також біографічні матеріали, записи в щоденнику, архівні матеріали), «Добрий день, Києве» (1965), «Тут жив Кобзар» (1966), «Тридцять три хвилини мовчання» (1967), «Година над планетою» (1968), «Ятрань» (1969)¹.

На замовлення Державного комітету з радіомовлення та телебачення у 1969 р. в КДІТМ відбувся перший прийом на курс режисури телевізій-

ного фільму². Майстром курсу було призначено випускника майстерні В. Довбищенка — М. Верхацького Родіона Єфименка. Він запросив свого товариша й одногрупника В. Чубасова, який щойно закінчив аспірантуру ВДІКу, бути другим педагогом. Тому в багатьох українських і російських довідниках можна знайти в біографіях їх учнів три варіанти запису: «випускник майстерні Р. Р. Єфименка — В. Л. Чубасова», «випускник майстерні Р. Р. Єфименка», «випускник майстерні В. Л. Чубасова».

До складу студентів цієї майстерні ввійшли студенти, які в подальшому уславили українське й російське телебачення і кінематограф: Володимир Бортко, Анатолій Борсюк, Микола Малецький, Борис Небієрідзе, Володимир Попков.

Під час навчання студенти цієї майстерні були присутні на зйомках стрічок Р. Єфименка «Пізнай себе» (1971, «Гран-прі» і Золота медаль Міжнародного фестивалю медико-санітарних фільмів, Варна, Болгарія, 1973), «Перший шторм» (1972).

Після випуску студентів Р. Єфименко активно знімав. У його режисерському активі: «Сад дружиби» (1976, диплом Всесоюзного огляду політичного телефільму, Львів, 1979), «Хто за? Хто проти?» (1977), «Наталка Полтавка» (1978), «Клятва біля прапора» (1981), «Країно моя — доле моя» (1981), «Республіка на колесах» (1983), «З днем народження» (1983), «Пісні Ігоря Шамо» (1984) та ін.³

Український кінорежисер-педагог, кінознавець, професор кафедри кіно-, телемистецтва Київського міжнародного університету, член Національної спілки кінематографістів України Вадим Львович Чубасов (6 серпня 1934 р., м. Київ — 24 листопада 2007 р., м. Київ) по праву вважається одним із метрів української школи телевізійної режисури.

З перших років свого життя Вадим Чубасов вирізнявся жагою до знань. У важкі повоєнні часи він у 24-й Київській чоловічій школі навчався так завзято, що в 1952 р. отримав золоту медаль і мав право вступити до будь-якого інституту в СРСР без іспитів, проте обрав Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Уроки Віктора Довбищенка і Михайла Верхацького не минулися даремно: дипломна вистава В. Чубасова «Вулиця трьох Солов'їв, 17» за Д. Добриніним була гарно сприйнята професорсько-викладацьким складом цього навчального закладу.

1957 року Вадим Чубасов отримав диплом з відзнакою за спеціальністю «Режисер драматич-

ного театру» та був направлений до Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. П. Чкалова, де поставив спектаклі «Учень диявола» за Б. Шоу (1957), «Філумена Мартурано» за Е. де Філіппо (1958), «Примхи Беліси» за Лопе де Вега (1958) та «Людина у відставці» за А. Софроним (1958).

Проте через деякий час Чубасов вирішив освоювати новий вид мистецтва — телебачення, яке тоді лише ставало на ноги і потребувало молодих завзятих режисерів. Театральний досвід став у пригоді молодому режисерові на Київській студії телебачення, де В. Чубасов працював від 1959 до 1966 року режисером, а потім і в. о. головного редактора.

Окрім шаленого темпераменту і завзяття, режисерській парадигмі Вадима Чубасова притаманна жага до експериментів, коли перед самим собою та знімальною групою ставилися надзвичайно важкі завдання. На Київській студії телебачення режисер зняв близько 200 телевізійних програм різних форм і жанрів, декілька фільмів і вистав. Ось основні: «Сашко обирає дорогу» за М. Зарудним (1959), «Смолоскипи» за Г. Полднєвим (1959), «Як робиться фільм» за К. Чапек (1960), «Портрет» за П. Байдебурою (1960), «Мисливські усмішки» за творами Остапа Вишні (1960), «На колючому дроті» за творами О. Довженка (1963), «Вирізьблені у пам'ятник письменна» за сонетами В. Шекспіра (1964), «Вантаж» за творами Я. Галана (1964), «Музикант» за М. Шпановим (1965)⁴.

За зроблену Чубасовим літературну композицію «Слово про Кобзаря» (1961) його ім'я занесене до «Шевченківського словника»⁵. Отримала схвальні оцінки телевістава В. Чубасова «Перший день свята» (1965) за Н. Хікметом.

Вадим Чубасов 1966 року вступив до аспірантури новоствореної кафедри телебачення Всесоюзного державного інституту кінематографії (нині Всеросійський державний університет кінематографії ім. С. А. Герасимова) до визначного радянського кінорежисера-педагога, чийм ім'ям було названо ВДІК, — Сергія Аполлінарійовича Герасимова. В. Чубасовим було оприлюднено дві статті у збірнику наукових статей викладачів і аспірантів московського кіноінституту: «Импровизационность в художественном телевидении»⁶ та «К проблеме времени на телевидении»⁷.

Випустивши 1974 року спільний курс режисерів телевізійного фільму з Р. Єфименком, 1975 року В. Чубасов уперше в Радянському Союзі набрав творчу майстерню стаціонарного нав-

чання за спеціалізацією «Режисура телебачення», якою керував до 1980 року. Другу майстерню за спеціалізацією «Режисура телебачення» він набрав 1981 року, після випуску якої, в 1985 році, була набрана й третя майстерня, якою Вадим Чубасов опікувався до 1988 року.

Упродовж 1988–1989 рр. В. Чубасов займався організаційною та методичною підготовкою здійснення заочного навчання за спеціалізацією «Режисура телевізійних програм»: розробка навчального плану, удосконалення програм, вироблення принципів поєднання денного й заочного навчання.

1990 року Вадим Чубасов здійснив прийом до першої спільної денно-заочної майстерні «Режисура телевізійних програм».

Слід виокремити велику роль В. Чубасова в розробці багатьох навчально-методичних комплексів з телевізійної освіти. Більшість з них майстер читав на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого: «Режисура кіно і телебачення», «Майстерність актора», «Історія режисури театру, кіно та телебачення», «Історія драматургії», «Монтаж у кіно і телебаченні» тощо.

Паралельно з викладанням на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, як, до речі, і В. Кісін, В. Чубасов провадив педагогічну діяльність у Київському філіалі Всесоюзного інституту підвищення кваліфікації працівників телебачення і радіомовлення (з 1991 року — Інститут підвищення кваліфікації Держтелерадіокомпанії України), а також на кафедрі телебачення і радіомовлення факультету журналістики Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Важливою частиною виховного процесу Вадим Чубасов вважав керівництво курсовими та дипломними роботами з курсів «Режисура кіно і ТБ» та «Майстерність актора». Разом зі студентами в навчальному театрі (театрі-студії) КДІТМ В. Л. Чубасов поставив такі вистави: «Аварія», Ф. Дюренматт (1972, режисер-педагог); «Дванадцять розгніваних чоловіків», Роуз (1973, автор перекладу, режисер-педагог і постановник); «Подорож найкраща у світі», Ф. Менлі (1978, режисер-педагог і постановник); «Страх і відчай у Третій імперії», Б. Брехт (1979, режисер-педагог і постановник); «Жайворонок», Ж. Ануй (1979, автор перекладу, режисер-педагог і постановник); «Фантазії Фарятева», О. Соколова (1983, режисер-постановник); «Скупий лицар», О. Пушкін (1984, режисер-педагог і постановник); «Одруження», М. Гоголь (1993, режисер-педагог і постановник) тощо.

Кожна з вищезгаданих вистав гарно сприймалася професорсько-викладацьким складом і студентами, але найбільше запам'яталася дипломна вистава «Король Ричард III» за В. Шекспіром, яку в межах педагогічної роботи зі студентами 4-го курсу кіноакторського факультету КДІТМ (художній керівник курсу заслужений артист УРСР Б. Ставицький) у Навчальному театрі (театрі-студії) цього навчального закладу поставив В. Чубасов.

1989 року завідувач кафедри режисури кіно і телебачення В. Кісін висунув ініціативу, аби В. Чубасов протягом року пройшов стажування на одній з перших того часу незалежних студій «Перспектива» в І. Романовського. Результатом цієї роботи була перша серія науково-популярного фільму «Сергій Ейзенштейн: уроки монтажу». Цей надзвичайно корисний для навчального процесу творчих кінотелевізійних інститутів фільм Вадим Чубасов побудував на матеріалі кінокартин С. Ейзенштейна та його лекцій про монтаж; наситив фрагментами кінофільмів, прикладами з живопису, думками відомих режисерів, що значно полегшує сприйняття законів монтажу студентами.

Режисер упродовж більшої частини життя викладав на кінофакультеті КДІТМ, проте останнє десятиліття свого життя присвятив становленню кафедри кінотелемистецтва Інституту журналістики та кінотелемистецтва (нині — Інститут телебачення, кіно і театру) Київського міжнародного університету (КиМУ).

Після смерті багаторічного завідувача кафедри телевізійної режисури В. Кісіна багато хто із фахівців, котрі створювали цю кафедру, перейшли — хто на створену Кісіним кафедру телебачення в Інституті кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв; деякі, серед яких були доктор мистецтвознавства В. Горпенко, В. Чубасов і його колишня учениця, а того часу відомий режисер-кінопедагог І. Дніпренко, — у Київський міжнародний університет.

Перший набір студентів за фахом «кінотелемистецтво» відбувся влітку 2002 року. Тоді ця спеціальність існувала на базі Інституту журналістики Київського міжнародного університету. У цей час Чубасов перейшов працювати з КНУТКТ до КиМУ, де й набрав два курси (майстерні) спеціалістів: денної та заочної форми навчання.

Кіно- і телепедагоги багатьох інститутів використовують у навчальному процесі, окрім вищезгаданого науково-популярного фільму «Сергій Ейзенштейн: Уроки монтажу», навчальний посібник В. Чубасова «Вступ до спеціальності “Кінотелемистецтво”», випущений у КиМУ.

З 2004 року в Київському міжнародному університеті активно працює Всеукраїнський фестиваль «Молоде телебачення», ініціатором проведення якого був професор кафедри кінотелемистецтва Інституту журналістики та кінотелемистецтва (нині — Інститут телебачення, кіно і театру) КиМУ Вадим Чубасов.

Після передчасної смерті митця його учні та колеги, серед яких чільне місце посідають І. Дніпренко та М. Мироненко, продовжили і розширили діяльність цього фестивалю, і з 2009 року фестиваль набув статусу міжнародного.

Улітку 2007 року В. Чубасов набрав дві нові майстерні (стаціонарна та заочна форми навчання), проте провчитися під керівництвом майстра студенти змогли менше трьох місяців. У листопаді 2007 року серце Вадима Чубасова зупинилося.

Відомий український режисер-мультиплікатор Леонід Семенович Зарубін (1.09.1926 р., с. Орлик Полтавської обл. — 9.12.2003 р., Київ) після закінчення Дніпропетровського театрального училища в 1949 році, вступив на режисерський факультет Київського державного інституту театрального мистецтва до майстерні В. Довбищенка — М. Верхацького. Після отримання 1957 року диплома режисера театру працював актором Російського драматичного театру в Кривому Розі, головним режисером Київського театру ляльок.

З 1965-го став режисером творчого об'єднання мультиплікації студії «Київнаукфільм», де створив анімаційні фільми: «Подарунок» (1968), «Івасик-Телесик» (1968), «Страшний звір» (1969), «Як їжачок шубку міняв» (1970), «Солом'яний бичок» (1971), «Про поросятко, яке вміло грати у шахи» (1971), «Бегемот і сонце» (1972), «Мишеня, яке хотіло бути схожим на людину» (1972), «А нам допоможе робот» (1975), «Козлик та ослик» (1976), «Никчемучка» (1977), «Казка про чудового лікаря» (1980), «Сонценятко», «Андрійко та темрява» (1981), «Ванька Жуков» (1982), «Щасливий принц» (1990, співавтор сценарію і режисер), «Полювання» (1992), «Тредичино» (1993), «Вій» (1996, разом з Аллою Грачовою) та ін.

Серед тогочасних випускників КДІТМ учнями М. Верхацького себе вважали Сергій Сібель, Фелікс Соболев, Юрій Суярко, Володимир Луговський (Лубенський), Лев Удовенко та ін.

Український актор кіно і театру, заслужений артист України (2003) Сергій Костянтинівич Сібель (нар. 1.05.1933 р., м. Київ) після закінчення навчання у М. Верхацького в КДІТМ шість років працював у Київському театрі юного глядача, з 1960 року був актором Київської кіностудії ху-

дожніх фільмів ім. О. П. Довженка. Грав у фільмах: «Командир корабля», «Назар Стодоля», «Гроза над полями», «Літа молодії» (Юрко), «Катя-Катюша» (Скорород), «Таємниця Дімки Кармія» (кок), «Акваланги на дні» (Льолін), «Експеримент доктора Абста» (Бархольм), «Пошук» (секретар), «Тільки ти» (Льоша), «Право на любов» (Старцев). На Ленфільмі знявся у стрічках: «Максим Перепелиця» (Самусь), «Не май сто карбованців» (Сергій), «Невиплачений борг» (Петро Ширяєв). Грав також в епізодах кінокартин: «Місто – одна вулиця», «Повернення Вероніки», «Ракети не повинні злетіти», «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша», «Загибель ескадри», «Місяць травень», «Десятий крок», «Непосиди», «День Ангела», «У тридев'ятому царстві», «Небезпечні гастролі», «Чорний капітан» та ін.

Геніальний український кінорежисер науково-популярного кіно, заслужений діяч мистецтв України (1970), лауреат Державної премії СРСР (1972), премії М. В. Ломоносова АН СРСР (1968), кінорежисер-педагог Фелікс Михайлович Соболев (25.07.1931 р., Харків — 20.04.1984 р., Київ) є одним з творців і лідером «київської школи наукового кіно». Фелікс Соболев закінчив Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого як актор у 1953 році у М. Верхацького та режисерський факультет 1959 року у В. Харченка.

За розподілом відпрацював актором три роки в Миколаївському театрі юного глядача, потім повернувся до Києва, де з 1956 року працював спочатку асистентом режисера, а після здобуття диплома режисера — режисером-постановником Київської кіностудії науково-популярних фільмів, де створив такі фільми: «На ланах семирічки» (1960), «Моє зречення» (1961), «Нашому тренеру» (1962), «Загадковий 102-й» (1964), «Завдання вирішить кібернетика» (1963), «Мова тварин» (1967, Ломоносовська премія I ступеня, 1968; приз Всесоюзного кінофестивалю «Золотий кінокадр»; призи фестивалю в Ірані — «Золота статуетка» та «Золотий дельфін»; приз фестивалю в Камбоджі — «Срібний кубок»; приз XII Міжнародного кінофестивалю в Лейпцигу «Золотий голуб»; Золота медаль фестивалю в Будапешті; почесні дипломи МАНК і фестивалю в Белграді); «Сім кроків за обрій» (1968), «Чи думають тварини» (1969, почесний диплом МАНК), «Я та інші» (1971), «Етюди про моральність» (1973), «Інститут надій» (1974), «Біосфера! Час усвідомлення» (1974), «Подвиг» (1975), «Біля джерел людства» (1976), «Дерзайте, ви — талановиті» (1979), «Коли

зникають бар'єри» (1980), «Київська симфонія» (1982), «Голоси Києва» (1982 спільно з Йосипом Пастернаком), «На прицілі ваш мозок» (1985). Стрічку «На прицілі ваш мозок» завершував Віктор Олендер, який 1997 року присвятив Ф. Соболеву десятисерійний фільм «Фелікс Соболев. Увірвана місія», показаний на телеканалі «1+1».

З 1973 року Ф. Соболев був художнім керівником майстерні наукового кіно на кінофакультеті КДІТМ. Найвідоміший серед його учнів — провідний український і російський кінорежисер, продюсер, засновник телеканалу «1+1» О. Роднянський.

Кінорежисер Юрій Федорович Суярко (25.03.1930 р., м. Заліщики Тернопільської обл. — 31.07.1995 р., Київ) після закінчення в 1954 р. акторського факультету КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого працював у театрах Коломиї, Тернополя, Луцька (1954–1958), асистентом режисера і режисером редакції передач для дітей Київської студії телебачення (1959–1965). З 1965 р. став режисером студії «Укртелефільм», де створив фільми (у багатьох з них був автором сценаріїв): «Це малюнок хлопчиська» (1965), «Все це не так просто», «Нам – сімнадцять», «Дума про дім», «Хліб-сіль на рушнику» (1966), «Концерт для Монреалю», «Сурімоно», «Майстри Київського оперного», «Планета Сперанта», «Самодіяльність Дарниці» (1967), «Двадцять з гаком», «Буковинські вечірки», «Танці дружби» (1968), «Пісня кольорів», «Банкір» (1969), «Для домашнього вогнища», «Поступися місцем» (1970), «Чорне і біле», «Сім пісень дружби» (1971), «Рим-17», «Катавасія» (1972), «Корабель закоханих» (1973), «Зачарований вітряк», «Лийся, пісне, над Вітчизною» (1976), «Перстень з діамантом» (1978), «За рікою, за Луганкою», «Ріка любові нашої», «Лісова пісня» (1981, у співавт.), «Закут» (1990, відео), «Тіні забутих предків» (1990, відео), «Триптих» (1990, відео), «За часів Гайхан-бея» (1991, відео, авт. сцен., кінооператор Юрій Бардаков), «Згадуючи дяглевські вечори», «Зловісна доля» (1992), «Зі стежок на шлях широкий» (1992, співавт. сцен.) та ін.

Український кінорежисер, письменник Володимир Іванович Луговський (Лубенський) (нар. 18.04.1929 р., с. Линовці Чернігівської обл.) після закінчення у 1955 році КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого у М. Верхацького працював на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка. Був режисером фільмів «Це тверда земля» (1967), «На зорі туманної юності» (1970, телефільм), «Невідомий, якого знали всі» (1972),

«Дивитися в очі...» (1975), «Параджанов. Я знімаю геніальний фільм» (1991).

Автор книжок: «Людина з нашого оркестру»⁸, «И пока ты живешь. Повесть и рассказы»⁹, «Недокопана криниця»¹⁰, «Глорія Дей»¹¹. В. Луговський свою роботу другим режисером легендарного фільму «Тіні забутих предків» описав у книжці про С. Параджанова «Невідомий маестро»¹².

Український кінорежисер заслужений діяч мистецтв України (1969), лауреат Республіканської премії ім. Я. Галана (1975) Лев Володимирович Удовенко (нар. 19.08.1932 р., Київ) закінчив акторський (1954) і режисерський (1959, у М. Верхацького) факультети КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1959 р. став режисером студії «Київнаукфільм», де зняв стрічки: «Реконструкція шахт Донбасу», «Механічне доіння корів» (1961), «Ми не маленькі» (1962), «Для вас, гірники» (1962, диплом МКФ, Прага), «На старті – електроніка» (1963), «Техніка безпеки у вантажному господарстві» (1964), «Фурси – місяць» (1965), «Виробництво кукурудзи», «Наша Україна» (1966), «Роздуми про сучасника» (1969), «Хата нашого роду» (1970), «Вбивця відомий» (1972, Республіканська премія ім. Я. Галана, 1975), «Іду дорогою століття», «Битва за голубі кілометри» (1974), «Стратегія хлібного поля» (1975), «Уроки на завтра», «Стоїмо на сторожі» (1976), «Курсом відкриттів і прогресу» (1979), «Ріки впадають у майбутнє», «Рушії прогресу» (1980), «Ім'я на фюзеляжі» (1982), «Вогонь слова» (1984), «Не сотвори жменьку попелу» (1987), «Не губи древо життя» (1988), «А правда зробить вас вільними» (1989), «Відроджувати» (1990), «Древо роду», «Місто на семи горбах» (1991), «Святий Київ наш великий», «Мій сивий старче» (1992), «Незнищенне товариство» (1994), «Благословляю і молюся» (1996, авт. сц.), «Всесвітні ведмеді» (1997), «Дід Мороз і зниклі олені» (1997) тощо.

Лев Удовенко після закінчення акторського факультету КДІТМ, скоріш за все за порадою М. Верхацького відразу вступив до нього на режисуру.

Отож, підсумовуючи, можна сказати, що досліджено початок педагогічної діяльності в Київському державному інституті театрального

мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого колишнього «березільця», режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу «Березоля» Л. С. Курбаса М. Верхацького; наведено причини, внаслідок яких студентів другого курсу майстерні В. Довбищенка очолив М. Верхацький; розказано про творчі здобутки його учнів. Проте перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки малодослідженою залишається подальша педагогічна діяльність Михайла Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

¹ Спілка кінематографістів України. — К. : Мистецтво, 1985. — С. 56–57.

² Загальна характеристика кафедри «режисура телебачення» // Мистецтво молодих — 2000 : каталог дипломних робіт випускників КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого 1996–2000 / Академія мистецтв України ; Національна спілка кінематографістів України ; Міністерство культури і мистецтв України ; КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого / упоряд. І. Б. Зубавіна. — К. : ВПП «Компас», 2000. — С. 17.

³ Спілка кінематографістів України. — К. : Мистецтво, 1985. — С. 57.

⁴ Чубасов В. Л. Фільмографія / В. Л. Чубасов // Приватний архів Т. В. Щербатюк. — Арк. 4.

⁵ Панасєва Татяна. В его мире все называется своими именами / Татяна Панасєва // Киевские ведомости. — 1994. — 12–18 декабря. — С. 15.

⁶ Чубасов В. Л. Импровизационность в художественном телевидении / В. Л. Чубасов. — М. : ВГИК, Научно-исследовательский отдел, 1970. — Вып. 4. — С. 45–54.

⁷ Чубасов В. Л. К проблеме времени на телевидении / В. Л. Чубасов // Проблема времени в искусстве и кинематограф. — М. : ВГИК, 1972. — Вып. 4. — С. 87–121.

⁸ Луговський В. І. Людина з нашого оркестру / В. І. Луговський. — К. : Радянський письменник, 1973. — 233 с.

⁹ Луговський В. І. И пока ты живешь... / В. І. Луговський. — М. : Советский писатель, 1979. — 304 с.

¹⁰ Луговський В. І. Недокопана криниця / В. І. Луговський. — К. : Молодь, 1984. — 253 с.

¹¹ Луговський В. І. Глорія Дей / В. І. Луговський. — К. : Радянський письменник, 1988. — 267 с.

¹² Луговський В. І. С. Параджанов. Невідомий маестро / В. І. Луговський. — К. : Академія, 1998. — 173 с.

ДІЛОВІ ІГРИ ЯК МЕТОД ІНТЕРАКТИВНОГО НАВЧАННЯ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВИПУСК НОВОЇ ПОСТАНОВКИ

У статті розглянуто питання теорії і практики використання ділових ігор в процесі підготовки бакалаврів театрального мистецтва. Авторська розробка ділової гри на тему «Випуск нової постановки у театральньо-видовищному закладі культури» надає можливість на конкретному прикладі змоделювати проблемну ситуацію.

Ключові слова: ділова гра, випуск нової постановки, художньо-постановочна частина театру.

В статье рассматриваются вопросы теории и практики использования деловых игр в процессе подготовки бакалавров театрального искусства. Авторская разработка деловой игры на тему «Випуск новой постановки в театральньо-зрелищном заведении культуры» предоставляет возможность на конкретном примере смоделировать проблемную ситуацию.

Ключевые слова: деловая игра, выпуск новой постановки, художественно-постановочная часть театра.

The article addresses the issues of theory and practice of using business games in the education of bachelors of Performing Arts. Author's business game on «Launch of a new play in theater and entertaining establishment» provides a possibility to simulate the problem on a concrete situation example.

Keywords: business game, new play launch, artistic staging in a theater.

Сучасні новітні теорії та пошуки в педагогіці найбільшою мірою співзвучні з актуальним завданням розробки теоретичних і методичних засад мистецької освіти. Одним із шляхів вдосконалення мистецької освіти є широке запровадження у практику викладання дисциплін методу ділової гри.

Мета цієї статті — запропонувати авторську розробку ділової гри для майбутніх бакалаврів театрального мистецтва, студентів 3–4 курсу різних напрямів підготовки. Тема поданої ділової гри — «Випуск нової постановки у театральньо-видовищному закладі культури». Здійснення поставленої мети передбачає постановку та реалізацію таких завдань:

- сформулювати ціль гри;
- визначити об'єктивно-ситуаційний блок, зазначивши ключові точки сценарію гри;
- з'ясувати рольовий склад;
- визначити змістовно-інформаційне наповнення ролей;
- з'ясувати, систематизувати та узгодити рольову взаємодію між учасниками гри;

- схарактеризувати технологію роботи театральньо-видовищного закладу культури (ТВЗК) над плануванням випуску нової постановки;
- дослідити доцільність складання плану випуску нової постановки для оптимізації діяльності ТВЗК;
- схарактеризувати значення ділових ігор для процесу підготовки бакалаврів театрального мистецтва.

Ділова гра — метод пошуку рішень у змодельованій проблемній ситуації. Ділова гра застосовується як метод активного навчання її учасників з метою вироблення у них навичок прийняття рішень у стандартних та нестандартних ситуаціях, а також як засіб тестування здібностей. Вона є «засобом і методом підготовки та адаптації до трудової діяльності та соціальних контактів»¹, методом активного навчання, який сприяє досягненню конкретних завдань структурування системи ділових стосунків учасників. Її конструктивними елементами є моделювання реальності, конфлік-

тність ситуації, активність учасників, відповідний психологічний клімат, міжособистісне та між групове спілкування, пошук оптимального рішення для досягнення сформульованої на початку гри мети.

Ділові ігри увійшли в наше життя порівняно недавно. Спочатку вони створювалися з метою допомогти керівникам оптимізувати організаційно-виробничі процеси. Нині вони знайшли широке застосування в навчальній практиці в середній та вищій школі як педагогічна технологія та один з методів інтерактивного навчання.

Перша в світі ділова гра була розроблена в СРСР дослідницькою групою пуску новобудов за участі М. М. Бірнштейн* у 1931 р. у Ленінградському інженерно-економічному інституті і проведена там само 23 червня 1932 року. Тема гри «Розгортання виробництва складального цеху новозбудованого Лісовського заводу друкарських машин у пусковому періоді» (скорочено –«Пускцеху»)². Ділові ігри тоді називалися «організаційно-виробничим випробуванням». З 1938-го ділові ігри підпали під заборону як хибний навчальний метод. Перші ділові ігри в США з'явилися у 1956 р. Тут була розроблена і перша гра з застосуванням ЕОМ, що стала початком використання імітаційних ділових ігор. Провідними дослідниками цього методу в США стали Ч. Абт, К. Гринблат, Ф. Грей, Г. Грем, Г. Дюпюї, Р. Дьюк, Р. Прюдом та інші. У 60–70-ті рр. за кордоном поступ ділових ігор продовжувався у напрямі ускладнення їхнього змісту, вдосконалення науково-технічного забезпечення, зростання тривалості, ускладнення структури, збільшення числа учасників, використання експериментальних ситуацій. У СРСР відродження ділових ігор настало лише в 1960-х рр., а інтенсивний розвиток — на початку 70-х рр. Створювалися науково-методичні центри, лабораторії, кафедри, проводилися конференції, навчальні семінари. На початку 80-х рр. ділові ігри перейшли у фазу формування тематичних та навчальних комплексів, комплексних систем активних методів навчання, єдиних програм розвитку ділових ігор у масштабах країни.

Розробкою і застосуванням ділових ігор для учнів займалися Б. Т. Лихачов, Л. С. Виготський, Г. К. Селевко, В. Я. Платов та інші. Ділові ігри як форма і метод навчання розглядаються у працях Г. С. Абрамової³, В. А. Степановича,

В. Г. Алапєвої, А. М. Айламазьян⁴, А. А. Вербицького⁵, І. В. Кулешової⁶. Л. С. Виготський, В. Я. Платов, Д. Б. Ельконін та інші стверджували, що ділова гра виступає як педагогічний засіб, що сприяє одночасному засвоєнню професійних знань і здобуттю вмінь і навичок. Є. А. Хруцький зауважує на важливості ділових ігор для розвитку професійного творчого мислення⁷.

Ділова гра імітує реальне життя, реальну професійну діяльність. Це дає можливість учасникам гри експериментувати, перевіряти різні способи поведінки і навіть робити помилки, які в реальності не слід допускати. У грі імітується наявна робоча обстановка. Ставиться актуальна проблемна ситуація. Серед учасників розподіляються ролі посадових осіб, які мають відношення до проблеми, що розглядається. Різниця ролевих цілей за наявності спільної мети ігрового колективу сприяє створенню атмосфери реальних стосунків між колегами і тій обстановці, в якій має прийматися рішення реальним працівником⁸.

Авторська ділова гра «Випуск нової постановки в театральній-видовищній закладі культури» імітує виконання виробничо-організаційного завдання зі створення календарного плану випуску нової постановки і має на меті відтворити робочу обстановку, яка виникає в практичній діяльності у ТВЗК. Кожний ТВЗК з різною періодичністю створює нові або капітально відновлені постановки. Залежно від матеріально-технічних, організаційно-кадрових можливостей та потреб (репертуарна і гастрольна політика) колективу кожен ТВЗК планує на рік певну кількість прем'єр. Це може бути від 2-4 до 6-8 прем'єр на рік. На кожен окрему нову або капітально відновлювальну постановку складається календарний план випуску. Проблемна ситуація полягає в тому, що театральній-видовищній колектив змушений завжди працювати над декількома постановками одночасно. Тому головним практично-корисним «надзавданням» ділової гри є визначення організаційно-технологічного критичного ланцюга робіт і процесів, виконання яких не передбачає надлишків робочого часу. Це надасть можливість обчислити надлишок часу, який вивільняється у виробничих підрозділах і може бути використаний для виконання робіт над іншими паралельними постановками, не створюючи ризиків для даної прем'єри. Таким чином у реальних умовах діяльності ТВЗК узгоджуються графіки паралельного випуску декількох нових постановок. Таке завдання ця ділова гра не передбачає, але студенти мають розуміти, яку реальну користь надає календарне планування:

* Марія МIRONІВНА Бірштейн (1902–1992) — автор методу ділових ігор, що використовуються в практиці управління і підготовки кадрів.

у процесі організаційно-творчої діяльності ТВЗК економиться час, а відповідно і гроші.

Отже, перший етап — постановка проблеми — завершено. На другому етапі потрібно розподілити ролі. Тут може бути декілька варіантів: жеребкування; вибір за бажанням студентів; за вибором викладача; комбінований. Слід зазначити, що, попри всю привабливість перших двох, для більшої ефективності проведення заняття краще обрати третій або останній варіант, оскільки виконання деяких ролей потребує від студентів певних лідерських здібностей або навичок до арифметичних обчислень.

Пропонуємо такий рольовий склад ділової гри, складений на основі Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників⁹ (Таблиця 1).

Паралельно зазначимо пріоритетні вихідні дні для цих посадовців. Адже ст. 68 «Вихідні дні на підприємствах, в установах, організаціях, пов'язаних з обслуговуванням населення» Кодексу законів про працю України визначає, що «на підприємствах, в установах, організаціях, де робота не може бути перервана в загальний вихідний день у зв'язку з необхідністю обслуговування населення (магазини, підприємства побутового обслуговування, театри, музеї тощо), вихідні дні встановлюються місцевими радами¹⁰». Органи місцевого самоврядування при визначенні вихідних днів керуються побажаннями трудових колективів та територіальною збалансованістю доціль-

ного обслуговування населення. Адже відомо, що «найважчий» для організації глядацької аудиторії театрів є понеділок. Зрозуміло, що за цих причин переважна кількість театральних колективів має вихідні дні саме в понеділок. Але ж при цьому деякі театри у великих, особливо туристично орієнтованих, містах все ж таки працюють у понеділок і при правильному репертуарному менеджменті непогано заробляють. Вихідний день при цьому в них може бути у вівторок чи середу. Таким чином, територіальна туристично-дозвільна галузь не втрачає доходів, а глядачі щодня, незалежно від дня тижня, мають вибір для культурного відпочинку.

Отже, студенти в межах ділової гри вибирають варіант певний день тижня для вихідного в творчого складу театру і служб, які обслуговують спектаклі репертуару. Припустимо, що ми обрали понеділок. Адміністративно-управлінський склад та виробничі цехи мають загальноприйняті вихідні — субота, неділя. Зауважимо, що службові обов'язки завідувача художньо-постановочної частини передбачають коло питань, пов'язаних одночасно і з виробничою сферою діяльності ТВЗК (цехи), і з експлуатаційною (служби). Тому, як правило, завідувач художньо-постановочної частини має заступника, який залежно від службових обов'язків, рівня компетенції і персональних характеристик, контролює і координує роботу підлеглих під час відсутності начальника. Аналогічна ситуація складається і в службі головного адмі-

Таблиця 1.

№	Посада	Вихідний день
	Директор театральньо-видовищного підприємства	Сб, Нд
	Режисер-постановник театральньо-видовищного підприємства	Пн
	Художник-постановник театральньо-видовищного підприємства	Пн
	Завідувач художньо-постановочної частини	Пн
	Начальник машинно-декораційної служби	Пн
	Начальник електроосвітлювальної служби	Пн
	Начальник костюмерної служби	Пн
	Начальник гримерно-постижерської служби	Пн
	Начальник реквізиторсько-меблевої служби	Пн
	Начальник служби звукозапису і відтворення	Пн
	Начальник декораційно-столярного цеху	Сб, Нд
	Начальник декораційно-художнього цеху	Сб, Нд
	Начальник декораційно-бутафорського цеху	Сб, Нд
	Начальний драпірувального цеху	Сб, Нд
	Начальник цеху з пошиття чоловічих костюмів	Сб, Нд
	Начальник цеху з пошиття жіночих костюмів	Сб, Нд
	Начальник цеху з шиття взуття	Сб, Нд
	Головний адміністратор театральньо-видовищного підприємства	Сб, Нд

ністратора — у нього має бути заступник, якому делегуватиметься частина повноважень керівника (Таблиця 1).

Отже відбувся розподіл ролей, і кожен учасник отримує можливість декілька хвилин ознайомитись із змістом ролі, які попередньо роздруковуються викладачем на окремих аркушах. Зауважмо, що принциповим є ознайомлення кожного учасника лише зі своєю роллю. Часто кількість студентів не відповідає кількості ролей. Цим не варто перейматися — 2-3 студенти можуть колективно працювати над однією роллю або ж один студент може отримати дві ролі.

Для проведення рольових ігор розробляють модель-п'єсу ситуації, розподіляючи між учасниками ролі. Такий принцип максимально наближує навчальний процес до реальних виробничих умов, коли кожен учасник виробничого процесу, обіймаючи певну посаду, має своє обмежене коло повноважень, сферу інтересів, зону впливу, кількість підлеглих і, як наслідок, є носієм унікальної, відомої лише йому інформації. Студенти часто запитують, чому не можна всім учасникам роздати відразу всі ролі. Саме у незнанні змісту ролей інших учасників і полягає суть рольової гри. Саме за таких умов відпрацьовуватиметься тактика поведінки, дій, функцій і обов'язків конкретної особи.

Зміст ролей.

1. *Директор театральнo-видовищного підприємства.* Планує орієнтовно випустити прем'єру вистави «Вовки та вівці» О. М. Островського через 90 календарних днів. Зацікавлений у виготовленні костюмів і оформлення з підбору вже наявних матеріальних цінностей у ТВЗК. Не сплачуватиме працівникам понаднормові та за роботу у вихідні і святкові дні. Колектив не має матеріальної можливості розміщувати замовлення на виготовлення костюмів і елементів оформлення в сторонніх організаціях.

2. *Режисер-постановник.* Бажана кількість днів на різні репетиційні процеси становить:

- застольний період — 14 робочих днів;
- репетиції у вигородках (перші сценічні репетиції в умовних позначеннях майбутніх декорацій) — 30 робочих днів;
- репетиції за картинами та актами (сцена починає наповнюватись елементами оформлення: декораціями, меблями, реквізитом) — 20 робочих днів;
- прогони (репетиція всієї вистави від початку і до кінця) — 10 робочих днів;
- генеральні репетиції (репетиції у повному оформленні, освітленні, у костюмах, гримі,

з оркестром — майже готова вистава) — 4 робочих дні;

– здача вистави (для виявлення недоліків і додаткових репетицій) — за 3 робочих дні до прем'єри;

– прем'єра.

Тут слід уточнити, що застольному періоду може передувати, власне, необмежений час роботи над творчим задумом майбутньої вистави. Дослідити і спрогнозувати, скільки минає часу з моменту виникнення ідеї створення постановки у режисера, скільки може витратиться його на пошук і узгодження концепції з усіма учасниками творчого процесу (художник-постановник, хореограф-постановник, композитор, художник зі світла, часто автор тексту, виконавці, включаючи диригента та ін.), фактично неможливо. Це може бути від декількох років до кількох місяців. Але цей переговорно-узгоджувальний процес не вимагає матеріальних витрат і тому виноситься нами за межі календарного плану випуску нової постановки. Фактично хронометрувати роботу колективу ми почнемо з дати виходу наказу по ТВЗК, де генеральний директор — художній керівник визначить постановочну групу і здійснить розподіл ролей.

3. *Художник-постановник.* Для полегшення наших розрахунків умовно приймемо за факт, що макет до вистави вже художником-постановником створений і узгоджений з усією постановочною групою, затверджений художньою радою та вже готовий до представлення на розгляд технічної ради. Надалі художник-постановник максимально залучатиметься до всіх процесів виготовлення та апробації художнього оформлення вистави: контролювати технологію, матеріали, якість робіт, швидкість їх виконання і т.д. Він — «головний замовник» художнього оформлення вистави.

Декораційне оформлення вистави «Вовки та вівці» О. М. Островського — це пандус, який за розмірами відповідає розміру поворотного кола сцени діаметром 17 м — на ньому будуть заряджатися декілька постілок; навколо пандуса, на нерухомій частині сцени, розміщуватимуться меблі з настільними лампами, абажури, настінний годинник, штучні квіти.

4. *Завідувач художньо-постановочної частини.* Саме до його службових завдань та обов'язків входить керівництво всім комплексом робіт художньо-постановочної частини театральнo-видовищного закладу культури. Він організує виготовлення декорацій у межах затверджених витрат та термінів, бере участь разом із художни-

ком-постановником, режисером-постановником вистави в розгляді та представленні макетів і ескізів оформлення на затвердження керівництву та художній раді. Організує силами відповідних фахівців виготовлення кошторисної і технічної документації, розроблення конструктивних креслень. Саме він складає плани та графіки робіт і контролює їх виконання. Готує заявки на придбання необхідних матеріалів для нових і капітально-поновлених постановок. Забезпечує можливе комплектування та використання деталей оформлення із запасних фондів. Складає кошториси витрат на постановку вистав, разом з художником-постановником розробляє сценічні плани декорацій, складає технологічний і сценічний опис виготовлення оформлення. Організує облік робочого часу працівників постановочної частини. Забезпечує дисципліну та організованість у роботі підлеглих йому служб¹¹.

Виходячи з вищезазначеного, у цій діловій грі саме керівник художньо-постановочної частини є носієм інформації про:

- терміни виготовлення креслень пандуса — 8 робочих днів;
- терміни на розрахунок і придбання необхідних матеріалів:
 - тканини і фурнітури для костюмів — 10 робочих днів;
 - фарби для пандуса — 5 робочих днів;
 - пиломатеріали — є наявні на складі.
 - запас тканини для постілок є на складі.
 - підбір і придбання електроосвітлювальної апаратури — 30 робочих днів.

У кожного більш-менш досвідченого керівника художньо-постановочної частини завжди на складі будуть в запасі найбільш ходові матеріали — тканина-двонитка, цвяхи, гудзики, клеї, папір для пап'є-маше, нитки, голки, морилка, ходові фарби і т.д., — до яких належать і пиломатеріали різного формату.

Керівник художньо-постановочної частини зацікавлений у організації повноцінних спеціальних видів репетицій, що проводяться художньо-постановочною частиною — підгінні, монтувальні та світлові. Підгін декорацій на сцені призначається під час репетицій за актами, оскільки в цей момент на сцену надходять основні елементи оформлення. Монтувальні репетиції плануються у період прогонів, аби на початок генеральних репетицій всі декорації й їх переміни, у принципі, було налагоджено. Після монтувальних можна призначати світлову репетицію¹².

5. *Начальник машинно-декораційної служби.* Штат — 25 осіб: дві зміни по 12 чоловік та один бригадир — начальник служби. Обслуговування всіх видів репетицій, окрім застольних. Зацікавлений у проведенні підгінних репетицій. Зацікавлений у надходженні декорацій шонайшвидше. Терміни:

- Зацікавлений у монтувальних репетиціях — 2 робочих дні.
- Підбір твердих і м'яких декорацій — 2 робочих дні.
- Маркування декорацій — 1 робочий день.

6. *Начальник електроосвітлювальної служби.* Штат — 10 осіб. Терміни:

- Підбір електроосвітлювальної апаратури — 2 робочих дні.
- Виготовлення ефектних приладів — 15 робочих днів.
- Зарядка освітлювальної бутафорії — 7 робочих днів.
- Зацікавлений у світловій репетиції — 1 робочий день.

7. *Начальник костюмерної служби.* Штат — 10 осіб. Термін на підбір костюмів і взуття для перешивки — 4 робочих дні. Обслуговування репетицій.

8. *Начальник гримерно-постижерської служби.* Штат — 5 осіб. Терміни:

- Підбір гримерно-постижерських виробів* — 2 робочих дні.
- Виготовлення гримерно-постижерських виробів — 30 робочих днів.

Обслуговування репетицій.

9. *Начальник реквізиторсько-меблевої служби.* Штат — 10 осіб. Термін підбору меблів і реквізиту — 10 робочих днів. Обслуговування репетицій. Складання виписок.

10. *Начальник служби звукозапису і відтворення.* Штат — 5 осіб. Один працівник відповідальний на один вид робіт. Терміни:

- Підбір записів, шумів, музики — 5 робочих днів.
- Організація запису шумів — 10 робочих днів.
- Організація запису музики — 30 робочих днів.
- Запис акторів — 10 робочих днів.
- Виїзд на натуру для запису — 5 робочих днів.

Обслуговування репетицій.

* Постижерські вироби (постиж) — вироби з волосся: перуки, напівперуки, шиньйони, накладки, локони, коси, бороди, вуса, баки тощо.

11. *Начальник декораційно-столярного цеху.*

Штат — 5 осіб. Терміни:

- Виготовлення пандуса — 25 робочих днів.
- Ремонт стільців — 5 робочих днів.

12. *Начальник декораційно-художнього цеху.*

Штат 3 особи. Терміни:

- Фарбування пандуса — 15 робочих днів.
- Художнє фарбування постілки — 15 робочих днів.
- Художня обробка реквізиту: костюмного — 5 робочих днів, ігрового — 10 робочих днів.

13. *Начальник декораційно-бутафорського цеху.* Штат 3 особи. Терміни:

- Ремонт реквізиту — 10 робочих днів.
- Виготовлення світлової бутафорії — 5 робочих днів.
- Виготовлення костюмного реквізиту — 10 робочих днів.
- Виготовлення ігрового реквізиту — 15 робочих днів.

14. *Начальник драпірувального цеху.* Штат — 2 особи. Відповідає за виготовлення трьох постілок по 10 робочих днів на кожну. Одна з них потребує подальшого художнього оздоблення.

15. *Начальник цеху з пошиття чоловічих костюмів.* Штат — 7 осіб. Візьмемо умовно для полегшення розрахунків, що 1 майстер виготовляє 1 костюм зазначену кількість днів. Тобто в нашому випадку кравець поєднуватиме обов'язки швачки і закрійника. Хоча зазвичай у великих театрах працівники кравецького цеху підрозділяються за спеціалізаціями на закрійників і швачок. У театрах з невеликим штатом може не бути розподілу на цехи з шиття чоловічих і жіночих костюмів.

Терміни для пошиття костюмів чоловічих персонажів:

- Мурзавецький — 5 робочих днів.
- Чугунок — 7 робочих днів (перешив).
- Линяєв — 7 робочих днів (перешив).
- Беркутов — 5 + 5 робочих днів.
- Горецький — 7 робочих днів (перешив).
- Мардарій Савелійович — 7 робочих днів (перешив).
- Влас — 7 робочих днів (перешив).
- Корнелій — 7 робочих днів (перешив).

Слід звернути увагу, що деякі костюми перешиваються з наявних і підібраних у фондових складах. Вони вже використовувались раніше у виставах, а сьогодні зберігаються для подальшого використання з метою більш раціонального використання коштів. До речі, для зручності роботи працівників костюмерного цеху на фондових складах, де зберігаються, іноді й десятиліття-

ми, костюми, матеріальні цінності розміщуються у чіткій структурній систематизації — окремо чоловічі і жіночі, окремо верхній одяг, взуття, окремо брюки, сорочки, спідниці, сукні і обов'язково за епохами, стилями, навіть тематикою, наприклад, військовою. Територіально склади із «запасним» гардеробом розміщуються віддалено від сцени, а іноді і в іншому районі міста.

Склади ж з костюмами чинного репертуару розміщені у безпосередній близькості від гримерних артистів — так зручніше обслуговувати вистави. Адже костюми треба прати, прасувати, підшивати і в підготовленому вигляді розміщувати в гримерках для одягання артистів. На складах костюми чинного репертуару розміщуються групами з відповідною приналежністю до вистав. Зауважимо, що один костюм не може одночасно використовуватись у декількох виставах, і не рекомендується, щоб декілька артистів одягали по черзі один костюм.

16. *Начальник цеху з пошиття жіночих костюмів.* Штат — 7 осіб. 1 майстер виготовляє 1 костюм зазначену кількість днів. Терміни для пошиття костюмів жіночих персонажів:

- Мурзавецька — 10 + 10 + 7 робочих днів.
- Глафіра Олексіївна — 7 (перешив) + 10 робочих днів.
- Анфіса Тихонівна — 7 (перешив) + 7 (перешив) робочих днів.
- Купавіна — 10 + 10 + 10 + 10 робочих днів.

17. *Начальник цеху з шиття взуття.* Штат — 2 особи. 1 майстер виготовляє 1 пару зазначену кількість днів. Терміни для пошиття взуття жіночих персонажів:

- Мурзавецька — 3 + 3 + 3 робочих днів.
- Купавіна — 5 + 5 + 5 + 5 робочих днів.

18. *Головний адміністратор театральновидовищного підприємства.* Штат: 2 адміністраторів, 20 білетерів-контролерів та гардеробників (сезонно). Організовує:

- чергування білетерів-контролерів та гардеробників під час сценічних репетицій у фойє;
- відвідування касирами на повноваженими з розповсюдження квитків генеральних репетицій та здачі вистави;
- продаж квитків за 30 календарних днів до прем'єри;
- виготовлення друкованої реклами (афіш, «летючок») — 14 робочих днів;
- поява друкованої реклами у касах за 30 календарних днів до прем'єри;
- виготовлення програмок — 14 робочих днів;
- продаж програмок на здачі вистави;

- виготовлення фотореклами для фасаду театру — 14 робочих днів.
- виставлення фотореклами на фасаді приміщення театру за 60 календарних днів.

Нарешті, коли всі учасники гри протягом 2-3 хвилин ознайомились кожен зі своїм змістом ролі, можна надати слово директорові. Він формулює головну мету подальшої роботи колективу — випуск нової постановки. Перше, що треба з'ясувати на даному етапі, це дата прем'єри. Беручи до уваги певний ступінь умовності ділової гри, тут треба передусім врахувати:

- репетиційний процес в ідеалі не бажано розривати великими перервами на відпустку колективу — творчий склад потім багато часу витрачає на відновлення вже напрацьованого на репетиціях;
- у період зимових шкільних канікул основна сцена інтенсивно зайнята;
- також у цей період напружено працюють творчий склад і експлуатаційні служби ТВЗК, хоча зазначимо, що формально репетиційний процес не враховується при обліку охоронних норм виступів артистів;
- глядач у період з листопада по квітень інтенсивніше відвідує спектаклі у п'ятницю, суботу, неділю, а з травня по жовтень у ці дні віддає перевагу замиському відпочинку і тому охочіше буває в театрах у будні.

Наприклад, нехай датою прем'єри запропоновано 19-те або 26 грудня 2015 року: п'ятниця в активний зимовий сезон — вдалих вибір. Але тут можуть виникнути заперечення, адже ж на нову виставу глядач йде охочіше, ніж на вже наявні в репертуарі. «Нові спектаклі мають рятувати у “важкі” дні тижня!» — скаже директор і запропонує вівторки 22-го або 29 грудня. Але тут йому може заперечити досвідчений і авторитетний головний адміністратор театру, адже він займається безпосередньо організацією продажу квитків: «Нова постановка — кіт у мішку. Наскільки вона буде вдалою і популярною — ще ніхто спрогнозувати не береться. Якщо в день прем'єри за квартал до театру не питатимуть зайвий квиток, то нам важко гарантувати подальший успіх вистави. Важливо, щоб десять перших вистав пройшли з аншлагом і відбувся суспільний резонанс з месиджем, що всі квитки на цю виставу вже за місяць розкуплені. А надалі можна буде ставити прем'єрну «дефіцитну» виставу і у «важкі» дні», тобто на початку робочого тижня. Отже, враховуючи побажання директора завершити роботу над новою постановкою у стислі строки і не пізніше, ніж за 90 кален-

дарних днів, наказ про початок роботи має бути виданий не далі як 28 вересня 2015 року. Таким чином у календарному плані роботи над випуском нової постановки «Вовки та вівці» з'являється перший запис у графі «Види робіт» (Таблиця 2).

Наступного дня вже бажано проводити технічну раду, до засідання якої залучається якнайширше коло відповідальних керівників і провідних спеціалістів: директор, художник-постановник, який власне представляє макет декоративного оформлення вистави, режисер-постановник, художник зі світла, завідувач художньо-постановочної частини, начальники всіх цехів і служб, тут же присутні члени пожежно-технічної комісії, що складається з представників органів, котрі опікуються технікою безпеки й протипожежною технікою. На технічній раді обговорюється і затверджується макет вистави, прийнятий режисером-постановником, затверджений художньою радою. На цей момент режисер-постановник, художник-постановник і завідувач художньо-постановочної частини повинні бути готові до відповідей на будь-які питання учасників обговорення й виступати «єдиним фронтом» на захист своїх задумів. Саме тут детально продумується не лише техніка й технологія виготовлення й монтування декорацій, а й питання забезпечення безпечних умов праці акторів і працівників сценічних цехів¹³. Окрім макета вистави одночасно можуть затверджуватись і ескізи костюмів, уточнюватись технології їх виготовлення.

Наступного дня після оприлюднення наказу розпочинається репетиційний застольний період з читки п'єси. Побіжний арифметичний підрахунок суми потрібних режисерові-постановникові робочих днів для нормальної організації репетиційного процесу засвідчує, що часу йому не вистачатиме. Директор сплачувати за понаднормову роботу і за роботу у вихідні та святкові (14 жовтня — День захисника Вітчизни) дні не планує, отже, як завжди, треба шукати компроміс і вчитися йти на поступки, тобто чимось жертвувати, щоб досягти кінцевої мети. Оскільки традиційно на останніх стадіях роботи над виставою постановникам і виконавцям завжди не вистачає часу, тому режисерові найімовірніше доведеться поступитися декількома днями застольного періоду — замість 14 вклястися в 10 днів. І, мабуть, треба буде відмовитись від трьох бажаних днів між задачею вистави (громадським переглядом) і прем'єрою. За сприятливих умов, «цей резерв часу надається театру для усунення виявлених недоліків і додаткової репетиційної роботи»¹⁴. До

слова, переважна більшість театрів організовує допрем'єрні покази напередодні самої прем'єри. Таким чином, логістичний «режисерський ланцюг» нами вибудовано.

Наступний крок у складанні календарного плану полягає у вишиковуванні логіки технологічних взаємозв'язків роботи різних підрозділів художньо-постановочної частини. З метою економії матеріальних цінностей і коштів ТВЗК служби і цехи спершу роблять інвентаризацію наявного в них у фондах майна з метою подальшої його переробки, переоздоблення, перефарбування, перешивки, вдосконалення, ремонту або ж використання у готовому вигляді.

Після ретельного перегляду наявних на фондових складах костюмів і їх відбору художником по костюмах цехи з пошиття чоловічих і жіночих костюмів можуть приступати до роботи з їх перешивки. Фурнітура зазвичай для таких видів робіт на складах або у майстернях є в наявності. У цеху з пошиття чоловічих костюмів за сім робочих днів шестеро працівників завершать цю роботу, 1 працівник — в резерві. У цеху з пошиття жіночих костюмів за 7 робочих днів троє працівників виконують роботу, 4 — в резерві.

Паралельно з перешивкою костюмів у цехах співробітники художньо-постановочної частини приступають до розрахунків потрібних матеріалів, їх відбору і закупівлі — 10 робочих днів. Після цього можна братися до пошиття костюмів. Троє працівників з 7 (4 в резерві) за 5 робочих днів шиють 3 чоловічих костюми. Семеро працівників жіночого цеху 10 робочих днів шитимуть 7 костюмів і ще 7 днів 1 працівник (6 в резерві) шитиме 1 костюм. Уся робота в цеху з пошиття жіночих костюмів завершиться через 17 робочих днів.

Пошиття всього взуття займе 15 днів: перший працівник шитиме 3 пари по 5 робочих днів — 15 днів, другий — 1 пару 5 днів і 3 пари 9 днів — у сумі 14 днів (другий працівник один робочий день має в резерві). Перешив відсутній.

У порядку виготовлення костюмів вони передаються в костюмерний цех і артистам для проведення репетицій. Перевіряємо злагодженість роботи кравецьких цехів і репетиційного процесу — бачимо, що в період репетицій у вигородах завершено виготовлення костюмів і взуття. Це цілком влаштовує постановників і артистів.

І, що ще не менш важливо, можна проводити фотографування артистів в образах для організації фотореклами на фасаді приміщення. Адже зорова реклама набагато привабливіша і ефективніша, ніж текстова, для залучення глядачів. При цьому

не слід забувати і про виготовлення постижу. Він теж має бути готовим. Але, на жаль, за 60 днів головному адміністраторові не вдасться виставити фоторекламу, як він бажає. Фотографувати артистів у персонажах і друкувати фотографії можна розпочати від днів перших надходжень костюмів з перешивки, але ж взуття не готове, масові і колективні сцени не можна ще знімати, фотоколажі з усіма персонажами монтувати неможливо. Отже адміністрації залишається, на жаль, лише одне — погодитись планувати виставлення реклами із запізненням і лише за 29 календарних днів і навіть пізніше від початку продажу квитків.

Повернімося до відбору майна з метою подальшої його переробки, оздоблення, перефарбування, перешивки, вдосконалення, ремонту або ж використання у готовому вигляді. Паралельно з костюмерною службою цією роботою займаються і всі інші експлуатаційні служби художньо-постановочної частини: машинно-декораційна, електроосвітлювальна, гримерно-постижерська, реквізиторсько-меблева, звукозапису і відтворення. Після відбору матеріальних цінностей з фондів їх передають у відповідні цехи для подальшої обробки. При цьому з'ясовується, що потрібно виготовляти і які матеріали слід закуповувати.

Розглянемо технологічний логістичний ланцюг виготовлення пандуса «технічна рада — виготовлення креслень пандуса — виготовлення пандуса — фарбування пандуса». На технічній раді відразу було з'ясовано, що такого великого пандуса у фондах ТВЗК немає. З врахуванням вихідних і святкового днів пандус буде готовий лише за 1 день до прогонів. Цей день видасться особливо напруженим для машинно-декораційного цеху, який зможе провести повноцінну підгінну репетицію перед початком прогонів лише в останній день репетицій за картинами і актами. Режисер, артисти та працівники машинно-декораційної служби будуть незадоволені такою затримкою готовності пандуса, але вдіяти нічого не можна. Єдине, що може їм запропонувати художньо-постановочна частина, так це пошукати тимчасовий аналог справжнього пандуса і спробувати облаштувати його для проведення сценічних репетицій.

Традиційно склалося в практиці театрів, що не вистачає часу для репетиційної роботи експлуатаційних служб на сцені — адже сцена максимально надається акторам і постановникам, а машинно-декораційна, електроосвітлювальна, радіоакустична та інші служби змушені викроювати час для роботи на сцені у вільний від акторських репетицій проміжки: ранкові години до початку

репетицій та вихідні дні. З огляду на таку ситуацію і враховуючи, що дирекція категорично проти оплати працівникам за роботу у вихідні дні, переважна кількість театрів організовує роботу експлуатаційних служб у дві зміни (ранкова і вечірня) та запроваджує бригадний метод організації праці. Двозмінна робота надає можливість службам використовувати сценічний майданчик фактично з 8 до 11 години для монтування і маркування декорацій та проведення монтувальних, підгінних репетицій. Тобто потрібний час — два робочих дні — для монтувальних репетицій буде розподілено на ранкові години в період, коли ці декорації будуть готові й використовуватимуться у процесі прогонів і генеральних репетицій. Остаточне маркування декорацій (1 робочий день) можна розділити і проводити у ранкові години у день здачі та прем'єри, якщо це не заважатиме творчому процесу на сцені в останні перед випуском дні. Відповідно до Кодексу законів про працю України, статей 135-2 «Колективна (бригадна) матеріальна відповідальність», 252-7 «Розподіл колективного заробітку у бригаді із застосуванням коефіцієнта трудової участі», 252-8 «Взаємна відповідальність власника або уповноваженого ним органу і бригади»¹⁵, у ТВЗК передбачено колективну (бригадну) форму організації праці. Завдяки цьому «колектив бригади може розподіляти колективний заробіток із застосуванням коефіцієнта трудової участі», що надає можливість керівництву більш гнучко використовувати кадрові ресурси і справедливо здійснювати розподіл заробітної плати.

Хоч як би чинила спротив дирекція ТВЗК, на жаль, часу, особливо для роботи на сцені, завжди катастрофічно не вистачає. Найбільш напружено на сцені кипить робота за два тижні до прем'єри. А тут ще треба надати цілий робочий день для проведення світлової репетиції. Так, «художник зі світла залучається режисером і художником вистави на найперших стадіях роботи над постановкою», активно працює на подальших етапах, але «спеціальна репетиція з установки світла призначається тоді, коли на сцену подані в готовому вигляді всі елементи оформлення спектаклю: декорації, меблі, бутафорія. Шукати світло на незакінчених декораціях безглуздо»¹⁶. Отже керівництво змушене шукати компроміс — просити працівників служб, які залучаються до проведення світлових репетицій, вийти на роботу у вихідний день за умови, що після прем'єри їм буде повернуто дні для відпочинку. Таким чином, не буде порушуватися графік випуску нової постановки, а дирекція не сплачуватиме працівникам за роботу у вихідні

дні. «Встановлення світла, як правило, проходить без участі акторів»¹⁷, замість них обов'язково залучають статистів.

За аналогією до технологічно-логістичного ланцюга виготовлення пандуса простежимо інші технологічні ланцюги, паралельно заповнюючи графу «Види робіт» у таблиці 2.

У результаті доходимо висновку, що, виходячи зі змісту ролей ділової гри, є декілька критичних ланцюгів — у них відсутній або взагалі недостатній запас робочого часу:

1. Наказ по театру — Технічна рада — Підбір костюмів і взуття для перешивки — Розрахунок і придбання тканини і фурнітури для костюмів — Пошиття жіночих костюмів — Виготовлення фотореклами — Виставлення фотореклама на фасаді.

2. Наказ по театру — Застольний період — Репетиції у ви городках — Репетиції за картинами та актами — Прогони — Генеральні репетиції — Здача — Прем'єра.

3. Наказ по театру — Технічна рада — Виготовлення креслень пандуса — Виготовлення пандуса — Фарбування пандуса — Репетиції за картинами та актами — Прогони — Генеральні репетиції — Здача — Прем'єра.

4. Наказ по театру — Технічна рада — Підбір електроосвітлювальної апаратури — Придбання електроосвітлювальної апаратури — Виготовлення ефектних приладів — Зарядка освітлювальної бутафорії — Прогони — Генеральні репетиції — Здача — Прем'єра.

Внаслідок формування у логістичних ланцюгах взаємопов'язаних ланок, виникають складні логістичні мережі.

Наступним, останнім, завданням ділової гри є визначення наявних кадрових і часових резервів у виробничих підрозділах, які можуть бути використані для робіт над іншими паралельними постановками, не створюючи при цьому ризиків для даної прем'єри. До них належать: цехи з пошиття чоловічих костюмів, жіночих костюмів (поки відбувається розрахунок і придбання тканини та фурнітури), з шиття взуття, декораційно-бутафорський (щоб вчасно був переданий для художньої обробки до декораційно-художнього цеху ігровий і костюмний реквізит, ремонт іншого реквізиту треба відкласти наостанок), декораційно-столярний, декораційно-художній, драпірувальний; у машинно-декораційній, костюмерній, реквізиторсько-меблевій, електроосвітлювальній, гримерно-постижерській, звукозапису і відтворення службах. Тобто у всіх підрозділах художньо-постановочної частини періодично виникають технологічні простоти, але в

деяких вони з'являються після початку роботи над виставою, перериваючи її, наприклад, у кравецьких цехах, а в деяких — перед або після завершення безперервної роботи, наприклад, у декоративно-бутафорському цеху. Таким чином формується можливість варіативної побудови календарного плану випуску нової постановки.

У процесі наповнення змістом календарного плану (Таблиця 2) учасники гри відстежують періоди резервів робочого часу у кожному із ввірених їм підрозділів та логіку технологічних ланцюгів. Потім, розподіливши у календарному плані види робіт за принципом приналежності їх до того чи іншого структурного підрозділу ТВЗК (для зручності користування у Таблиці 2 кожний структурний підрозділ має свою відповідну нумерацію), кожний керівник виокремлює періоди зайнятості своїх підлеглих випуском даної постановки та періоди резервів часу. Отож стає зрозумілим, які роботи не можна відтермінувати, оскільки вони впливають на загальні строки випуску прем'єри; інші можна відтермінувати на певний період; і, найголовніше, можна відстежити, коли є час для роботи над іншими виставами. Іноді режисер-постановник просить відкласти пошиття костюмів деяких акторів, у гарантіях участі у постановці яких він поки що сумнівається. Це дає можливість оптимізувати виробничий процес і без авралів та простоїв паралельно працювати над декількома новими постановками одночасно.

Крім того, кожний викладач і студент може викласти власне бачення запропонованої ситуації і запропонувати інші менеджерські рішення, відкоригувати сценарій і зміст ролей, що вже формує педагогічну складову доцільності проведення ділової гри. Чим більше професійно аргументованих рішень, тим цікавіша організація і проведення ділової гри.

Підсумовуючи, можна зазначити, що ділова гра є комплексною, багатофункціональною дією, у межах якої поєднано декілька взаємопов'язаних видів діяльності: аналіз і пошук розв'язання проблем, навчання, розвиток, дослідження, консультування, формування колективної діяльності і колективної творчості. Ділові ігри базуються на заздалегідь розробленому сценарії, що спрямований на вирішення стандартних проблемних ситуацій, мають на меті навчити учасників гри шукати оптимальні шляхи вирішення проблеми. Ділову гру використовують для закріплення теоретичних знань, що їх студент здобуває у процесі лекційних, семінарських і практичних занять, самостійної роботи. Застосування ділових ігор під час навчан-

ня дає змогу максимально наблизити навчальний процес до практичної діяльності, врахувати реалії сьогодення, приймати рішення в умовах конфліктних ситуацій, формувати і відстоювати свої пропозиції, розвивати в учасників гри колективізм та відчуття команди. Характерними ознаками ділових ігор є: отримання результатів, спрямованих на розв'язання проблем за короткий проміжок часу; зацікавленість учасників гри, а отже й підвищена, порівняно з традиційними методами, ефективність навчання; науково-педагогічний працівник безпосередньо перевіряє знання студентів, їхню підготовку, уміння розв'язувати проблеми.

Ділова гра, імітуючи окрему ситуацію, дає змогу розробляти методи розв'язання проблем. Вона має жорстку структуру і правила, її головною функцією є вироблення навичок та вмінь адекватно діяти у стандартних ситуаціях.

Як правило, ділова гра складається з таких етапів: ознайомлення учасників гри з метою, завданнями та умовами гри; інструктаж щодо правил проведення гри; утворення учасниками гри робочих груп; аналіз, оцінка та висновки результатів гри. На першому етапі — підготовчому — обґрунтовують вибір гри, визначають ігрові цілі та завдання, формують проблемну ситуацію, розробляють сценарій гри, готують інформаційний і методичний матеріал. На другому етапі розглядають правила проведення гри та функції гравців. Третій етап залежить від змісту та форми конкретної гри і полягає в обговоренні учасниками гри поставлених проблем, прийнятті узагальнених рішень, їхньому аналізу.

Отже, ділова гра належить до активних методів навчання, які забезпечують активну творчу діяльність студента, створюють умови для підвищеної мотивації та емоційності, розвивають критичне мислення.

¹ Соболев В. В. Ділова гра — як форма організації навчального процесу: [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : <http://www.uk.xlibx.com/4pedagogika/1215042-1-v-statti-rozglyanuti-pitannya-zastosuvannya-dilovih-igor-pri-provedenni-zanyat-disciplini-tehnika-aeroportiv-d.php>. — [Заголовок з екрана].

² Бирштейн Мария Мироновна : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : <http://unecon.ru/ciot/galereya-uchenyh/birshteyn>. — [Заголовок з екрана].

³ Абрамова Г. С. Деловые игры: теория и организация // Г. С. Абрамова, В. А. Степанович. — Екатеринбург : Деловая книга, 1999. — 206 с.

⁴ Айламазьян А. М. Актуальные методы воспитания и обучения: деловая игра / А. М. Айламазьян. — М. : Владос-прес, 2000. — 136 с.

Таблиця 2.

Види робіт	Дата	Пн. 28.09	Вт. 29.09	Ср. 30.09	Чт. 01.10	Пт. 02.10	Сб. 03.10	Нд. 04.10	Пн. 05.10	Вт. 06.10	Ср. 07.10	Чт. 08.10	Пт. 09.10	Сб. 10.10	Нд. 11.10	Пн. 12.10	Вт. 13.10	Ср. 14.10	Чт. 15.10	Пт. 16.10	Сб. 17.10	Нд. 18.10	Пн. 19.10	Вт. 20.10	Ср. 21.10	Чт. 22.10	Пт. 23.10	Сб. 24.10	Нд. 25.10	Пн. 26.10	Вт. 27.10	Ср. 28.10	Чт. 29.10	Пт. 30.10	Сб. 31.10	Нд. 01.11							
Наказ по театру		1																																									
Технічна рада			всі																																								
Застольний період			2	2	2																																						
Репетиції у вигорідках																																											
Підбір костюмів і взуття для перешивки			7	7	7																																						
Перешивка чоловічих костюмів								В	15	15	15	15	15	15	15	В	15	15																									
Перешивка жіночих костюмів								В	16	16	16	16	16	16	16	В	16	16																									
Розрахунок і придбання тканини і фурнітури для костюмів								В	4	4	4	4	4	4	4	В	4	4	С	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4			
Пошиття чоловічих костюмів																																											
Пошиття жіночих костюмів																																											
Пошиття взуття								В	17	17	17	17	17	17	17	В	17	17	С	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17		
Підбір декорацій			5	5																																							
Підбір меблів і реквізиту			9	9	9			9	9	9	9	9	9	9	9																												
Підбір електроосвітлювальної апаратури				6	6																																						
Підбір гримерно-постижерських виробів				8	8																																						
Підбір записів, шумів, музики				10	10	10	10	10																																			
Виготовлення креслень пандуса			4	4	4		В	4	4	4	4	4	4	4	4																												
Пошиття постілок																14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	
Розрахунок і придбання фарби для пандуса																4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		
Виготовлення пандуса																																											
Придбання електроосвітлювальної апаратури				4	4		В	4	4	4	4	4	4	4	4	В	4	4	С	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		
Виготовлення гримерно-постижерських виробів				8	8		8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	С	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	

Продовження таблиці 2.

Дата	Пн. 28.09	Вт. 29.09	Ср. 30.09	Чт. 01.10	Пт. 02.10	Сб. 03.10	Нд. 04.10	Пн. 05.10	Вт. 06.10	Ср. 07.10	Чт. 08.10	Пт. 09.10	Сб. 10.10	Нд. 11.10	Пн. 12.10	Вт. 13.10	Ср. 14.10	Чт. 15.10	Пт. 16.10	Сб. 17.10	Нд. 18.10	Пн. 19.10	Вт. 20.10	Ср. 21.10	Чт. 22.10	Пт. 23.10	Сб. 24.10	Нд. 25.10	Пн. 26.10	Вт. 27.10	Ср. 28.10	Чт. 29.10	Пт. 30.10	Сб. 31.10	Нд. 01.11					
Види робіт									10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Організація запису шумів									10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Організація запису музики									10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Запис акторів									10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Візд на натуру для запису									10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Виготовлення світлової бутафорії						13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	
Виготовлення костюмного реквізиту															13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	
Художня обробка костюмного реквізиту																																								
Виготовлення ігрового реквізиту																																								
Обслуговування репетицій реквізиторсько-меблемною службою													9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	
Обслуговування репетицій машинно-декораційною службою													5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Дата	Пн. 02.11	Вт. 03.11	Ср. 04.11	Чт. 05.11	Пт. 06.11	Сб. 07.11	Нд. 08.11	Пн. 09.11	Вт. 10.11	Ср. 11.11	Чт. 12.11	Пт. 13.11	Сб. 14.11	Нд. 15.11	Пн. 16.11	Вт. 17.11	Ср. 18.11	Чт. 19.11	Пт. 20.11	Сб. 21.11	Нд. 22.11	Пн. 23.11	Вт. 24.11	Ср. 25.11	Чт. 26.11	Пт. 27.11	Сб. 28.11	Нд. 29.11	Пн. 30.11	Вт. 01.12	Ср. 02.12	Чт. 03.12	Пт. 04.12	Сб. 05.12	Нд. 06.12					
Види робіт																																								
Репетиції у вигорідках	В	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
Репетиції за картинами та актами														2	В	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
Пошиття жіночих костюмів	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16
Виготовлення фотореклами												18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
Фотореклама на фасаді																																								
Пошиття постілок	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
Продаж квитків																																								
Виготовлення пандуса	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
Ремонт стільців																																								
Фарбування пандуса																																								
Придбання електроосвітлювальної апаратури	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	

Закінчення таблиці 2.

Види робіт	Дата	Пн. 07.12	Вт. 08.12	Ср. 09.12	Чт. 10.12	Пт. 11.12	Сб. 12.12	Нд. 13.12	Пн. 14.12	Вт. 15.12	Ср. 16.12	Чт. 17.12	Пт. 18.12	Сб. 19.12	Нд. 20.12	Пн. 21.12	Вт. 22.12	Ср. 23.12	Чт. 24.12	Пт. 25.12	Сб. 26.12	
Репетиції за картинами та актами	В	2																				
Прогони				2	2	2	2	2	В	2	2	2	2	2	2							
Генеральні репетиції															2				2			
Здача																					2	
Прем'єра																						
Фотореклама на фасаді	В	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
Продаж квитків	В	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
Фарбування пандуса	12																					
Зарядка освітлювальної бутафорії	В	6	6	6	6																	
Підгінні репетиції	В	5	5	5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5
Обслуговування репетицій машинно-декоративною службою	В	5	5	5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5
Обслуговування репетицій службою звукозапису і відтворення	В	10	10	10	10	10	10	10	В	10	10	10	10	10	10	В	10	10	10	10	10	10
Монтувальні репетиції				5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5	В	5	5	5	5	5	5
Маркування декорацій																						
Світлова репетиція									9													
Обслуговування репетицій гримерно-постижерської службою				8	8	8	8	8	В	8	8	8	8	8	8	В	8	8	8	8	8	8
Обслуговування репетицій костюмерною службою	В	7	7	7	7	7	7	7	В	7	7	7	7	7	7	В	7	7	7	7	7	7
Обслуговування репетицій реквізиторсько-меблевою службою	В	9	9	9	9	9	9	9	В	9	9	9	9	9	9	В	9	9	9	9	9	9
Складання виписок	В	9	9	9	9	9	9	9	В	9	9	9	9	9	9	В	9	9	9	9	9	9
Чергування у фойє.	В	18	18	18	18	18	18	18	В	18	18	18	18	18	18	В	18	18	18	18	18	18
Відвідування касирами на повноваженими з розповсюдження квитків репетицій															18							
Поява друкованої реклами у касах	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
Виготовлення програмок	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
Продаж програмок																					18	18

⁵ Вербицкий А. А. Методические рекомендации по проведению деловых игр // А. А. Вербицкий. — М. : Высшая школа, 1990. — 48 с.

⁶ Кулешова І. В. Ділові ігри для педагогічних рад та методоб'єднань / І. В. Кулешова // Науково-методичний журнал заступника директора школи з виховної роботи. — Харків, 2005. — Вип. 200. — № 5. — С. 65–71.

⁷ Хруцкий Е. А. Организация проведения деловых игр : Учебное пособие для преподавателей средних специальных учебных учреждений / Е. А. Хруцкий. — М. : Высшая школа, 1991. — 320 с.

⁸ Платов В. Я. Деловые игры: разработка, организация и проведение : Учебник / В. Я. Платов. — М. : Профиздат, 1991. — 156 с.

⁹ Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників : Вип. 84. Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність / Міністерство культури і мистецтв України, Міністерство праці та соціальної політики України. — Краматорськ, 2000. — 199 с.

¹⁰ Кодекс законів про працю України : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : zakon.rada.gov.ua/go/322-08. — [Заголовок з екрана].

¹¹ Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників : Вип. 84. Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність... С. 13–14.

¹² Базанов В. В. Технология сцены / Вадим Васильевич Базанов. — М. : Импульс-свет, 2005. — 391 [1]с. — С. 328.

¹³ Там само. — С. 313.

¹⁴ Там само. — С. 328.

¹⁵ Кодекс законів про працю України : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : zakon.rada.gov.ua/go/322-08. — [Заголовок з екрана].

¹⁶ Базанов В. В. Технология сцены / Вадим Васильевич Базанов. — М. : Импульс-свет, 2005. — 391 [1]с. — С. 333–334.

¹⁷ Там само. — С. 334.

БІБЛІОГРАФІЯ





Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки / Упоряд. і коментарі Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. — К. : КОМОРА, 2014. — 472 с.

Дослідження життєпису О. П. Довженка в Україні ще з радянських часів перетворилося на своєрідний науковий ритуал. Монументальність у формуванні образу видатного кіномитця майже не залишала місця для рефлексій про його особистість. У кращому разі з нього ліпили подобу «В. Леніна українського кіно», який в особистому та й у творчому житті тільки й займався тим, що «ходив по калюжах, аби розгледіти у них зорі».

У роки незалежності з'явилася інша, проте не менш неприваблива риса: у пошуках псевдосенсацій особистісні переживання митця, його роздуми і стосунки з друзями, колегами, членами родини часом ставали частиною поширюваних у ЗМІ пліток, необґрунтованих гіпотез і бездоказових тверджень. Публікація архівних матеріалів (інколи без наукових коментарів і роз'яснень для читача) часом здійснювалася так, аби з О. П. Довженка на догоду кон'юнктурі створювали образ чи то як «співця сталінізму», чи як, навпаки, підпільного борця з комунізмом.

Не менш негативними видаються публікації у наукових фахових виданнях де-факто публіцистичних статей про сімейні стосунки О. Довженка і Ю. Солнцевої та начебто її подружні зради, порпання у брудній білизні оперативних розробок НКВС стосовно великого кінорежисера з метою

друку ганебних доносів з його спальні. Все це подається під соусом фальшивої «наукової новизни», впровадження в обіг «щойно віднайдених» архівних матеріалів.

Парадоксально, але, аналізуючи тематичний доробок останнього часу, розумієш, що, на жаль, в Україні залишається обмаль праць, які б глибоко та всебічно відкрили читачеві не лише грані таланту О. П. Довженка, а й його особистий світ, а також характери людей з найближчого оточення, котрі впливали на вчинки та події у житті кінорежисера. Книга, авторами-упорядниками якої виступили відомі дослідники В. Агеєва та С. Тримбач, є, певною мірою, нетиповою для фахової Довженкіани. Це — не класична наукова біографія О. П. Довженка, однією з прикладів якої є, приміром, праця В. Марочка (*Марочко В. Зачарований Десною: історичний портрет Олександра Довженка* / В. І. Марочко. — К. : Києво-Могилянська академія, 2006. — 285 с.), але водночас і не є збіркою архівних документів з авторським коментарем, котрі видавалися вітчизняними кінознавцями (наприклад: *Безручко О. В. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб* / О. В. Безручко. — К. : Сучасний письменник, 2008. — 232 с.). По суті, читач має справу з колажем, складеним зі статей самих упорядників, а також спогадів рід-

них і колег Олександра Петровича по мистецькому цеху, низки архівних документів та унікального опису помешкання режисера, складеного фундатором і багаторічним директором Музею Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка, видатним українським кінознавцем Т. Дерев'янко.

Що відразу впадає у вічі у цій книзі — людяність у зображенні О. П. Довженка. Читач знайомиться з митцем крізь призму людських пристрастей, що пронизали життєвий шлях кінорежисера. Нещасливе кохання до В. Крилової і складні стосунки Ю. Солнцевої з земляками режисера, великий талант митця й інтриги творчого середовища, дружба з «вождем усіх народів» і розчарування суспільним устроєм у СРСР, психологічний синдром «загубленого таланту» і безсмертні твори, що увійшли у світову кіноспадщину, — все це показує, з одного боку, масштаб особистості видатного українця, а з іншого — неоднозначність його світосприйняття, в якому суміщалися доброта і деспотизм, відданість і жорсткість, самоповага і самокритика тощо.

Нинішня книжка В. Агеєвої і С. Тримбача нагадала нам знаменитий оскароносний фільм режисера М. Формана «Амадей» (1984), в якому, серед іншого, осмислювався феномен творчої геніальності людини через її психологію і ставлення до генія його оточення. М. Форман, як відомо, зобразив великого австрійського композитора як кумедну, ексцентричну та значною мірою байдужу до зовнішніх атрибутів визнання особистість. Шок від відсутності манер та незносної поведінки В. А. Моцарта у придворних вельмож поглиблювався захватом від музики, що її вони чули, а також заздрістю низки колеґ, які розуміли всю велич божественного задуму у його музичних варіаціях і ницість власних творчих потуг. За сюжетом В. Моцартові було потрібно

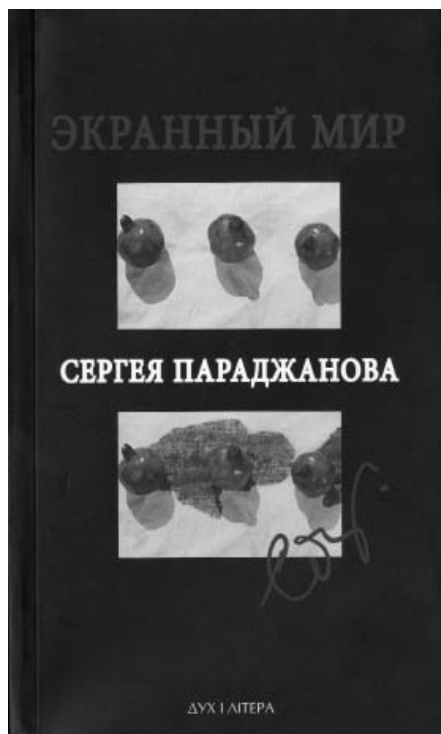
визнання не задля самозамилування, а для того, аби отримати роботу. Великий композитор, до речі як і О. Довженко, теж побоювався, що він «безталанний», а тому його творчість не зрозуміють, забувши й про самого автора. Побоювання прожити життя «марно» — ось що, ймовірно, викликало у серцях двох геніїв тривогу.

«Форманівський» підхід у нинішньому виданні В. Агеєвої та С. Тримбача є тим більш вдалим, бо серед іншого дає змогу реконструювати деталі біографії кінорежисера, котрі до останнього часу викликали жваву дискусію. Наприклад, питання про спадкоємця (сина) О. П. Довженка доволі детально і неупереджено аналізує С. Тримбач (с. 45-46). Читач зможе відчути дух епохи соцреалізму, знайомлячись із критикою щодо кінокартини «Земля» (с. 196-198). Про тугу видатного режисера за Україною у післявоєнні роки пише В. Агеєва (с. 405). Поліфонічність образу О. П. Довженка наголошується публікацією мемуарів, щоденників і нотаток Ю. Солнцевої, М. Сидоркіна, П. Масохи, В. Іванова та інш.

Слід також відзначити турботу авторів про своїх читачів: у примітках подається коротка біографія кожної людини, прізвище якої згадується на сторінках видання; у низці документів зберігається орфографія оригіналу; науковий коментар супроводжує архівні документи та мемуарні публікації; ретельно відібрані фотографії до тексту.

Книжка В. Агеєвої та С. Тримбача, безперечно, не може розкрити усі грані таланту О. П. Довженка та висвітлити обставини різних його вчинків. Але це — один із перших вдалих кроків до гуманізації образу видатного митця, впровадження сучасних європейських наукових стандартів у сферу аналізу біографій видатних особистостей. Важливо, аби подібні дослідження у царині кінознавства були продовжені.

Андрій ДОРОШЕНКО



Экранный мир Сергея Параджанова.
Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. — К. : ДУХ
і ЛІТЕРА, 2013. — 336 с.

Феномен тбіліського вірменина Сергія Параджанова, який творив своє кіно в Україні, Вірменії, Грузії та Азербайджані, десятиліттями вражає уяву культурної спільноти різних континентів. Його особистості й кінематографові присвячено сотні статей, видрукуваних десятками мов у наукових і популярних виданнях, монографії, документальні й ігрові фільми. Вітчизняний кінознавець Юрій Морозов у ретельно укладеній збірці «Екранний мир Сергея Параджанова» зробив першу спробу згуртувати докупи бодай частину цієї світової параджаніани. Вибір, зроблений упорядником, позначений двома прикметними характеристиками. Перша стосується власне змісту: всі включені до видання тексти передусім у той чи інший спосіб досліджують творчу лабораторію митця, таємниці його екранного космосу, а тому Ю. Морозов відмовився від особистих спогадів колег і друзів режисера, зосередившись на різножанрових аналітичних матеріалах. Друга особливість пов'язана зі складом авторів, у якому легко прочитується пострадянський пієтет до російського кінознавства: дванадцять з двадцяти шести статей належать саме його представникам. Цілком зрозуміле прагнення залучити до «Екранного мира Сергея Параджанова» публікації таких визначних мислителів ХХ століття, як

Лев Аннинський чи Віктор Шкловський, провідних українських мистецтвознавців і культурологів Вадима Скуратівського чи Сергія Тримбача. При цьому залишилися поза увагою праці знаних вітчизняних істориків і критиків кіно Леоніда Череватенка і Романа Корогодського, американсько-німецького кінознавця Рона Голлоуєя, який доклав чимало зусиль до популяризації творчого доробку С. Параджанова в світі.

Помітні складнощі виникли у редактора збірки із визначенням громадянства авторів. Ті з них, хто досяг відомості за СРСР, працюючи на території РСФСР, класифіковані як росіяни, незалежно від національної приналежності. Тим часом Юрія Лотмана, який працював до і після розпаду СРСР у Тартуському університеті й за подібною логікою мав би бути названий естонцем, чомусь віднесено знову-таки до росіян. Юхима Левіна, який прийшов у науку й захистив кандидатську в Україні, викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, а з кінця 1970-х майже два десятиліття очолював журнал «Искусство кино» в Москві, можна було б позиціонувати як українського і російського мистецтвознавця, але і його віднесено лише до російської науки.

Мультинаціональна природа творчості режисера зумовила звернення до матеріалів вір-

менських і грузинських дослідників. Зі світової кінокритики у збірці подано лише французьку, польську, британську й американську. Беручи до уваги, що йдеться про книгу, видану за приватною ініціативою і приватним коштом, вибір авторів лишається прерогативою упорядника. Кожен представлений у книзі автор розглядає творчість Параджанова з позицій власного досвіду, пріоритетів, культурних традицій своєї країни, а разом вони являють собою багатоголосся інтерпретацій художнього явища, в якому національне начало, сягаючи верхів'я самовираження, трансформується у світове.

Глибиною осягнення художнього, філософського і міфологічного сенсу «Тіней забутих предків» вирізняється оприлюднена 1965 року на шпальтах «Искусства кино» стаття І. Дзюби «День пошуку». Після заборони фільму, арешту Параджанова і Дзюби цей довершений культурологічний есей, який містить ґрунтовну етнологічну аналітику символіки образів картини — від чорної вівиці в руках Марічки до обряду поховання, — на тривалий час канув у Лету. Для нової генерації читачів він стане відкриттям.

Л. Аннинський зосереджений на співвідношенні естетичного і етичного в мистецтві Сергія Параджанова. Розкриваючи основні вектори впливу художніх ідей режисера на кіномову його доби, критик підсумовує: «Підхоплено саме те, що може бути “підхоплено”: позірно язичницька пластика, яка легко вичерпує людину. Та не можна “підхопити” те, що цю пластику породило, те, що її дало змогу відкрити, індивідуальний досвід митця». За Аннинським, фахово технологічний погляд на творчу матрицю Параджанова призводить лише до суто формального розуміння її якостей.

Для француза Патріка Казальса, відомого як автора документального фільму «Сергій Параджанов. Бунтівник» (2004) і книги про майстра, домінантою стає співвідношення основних означників естетики, порівняння найважливіших засобів формування візуальних рішень Параджанова із європейською культурною традицією, зокрема — з образною системою Паоло Учелло, Еронимуса Босха, Рене Магрітта, Джотто. Дослідник проводить своєрідну каталогізацію бестіарію «Саят Нови», «Легенди про Сурамську фортецю» і «Ашик Керіба», розкриває значення застосовуваних у цих фільмах прийомів виразності: наплив, зміни кольору й перспективи, композиції «від риби до місяця» тощо. Характерно особливістю тексту Казальса є його послідовне ігнорування авторської групи фільмів

із перенесенням всієї повноти авторства виключно на Параджанова. Це пояснюється, з одного боку, необізнаністю французького критика з персоналіями радянського кіно, їхнім почерком, специфікою творчого почерку, з іншого ж — безмежним захопленням феноменом Параджанова, яке прочитується послідовно і відверто. Епізодичне знайомство Казальса з культурою Сходу пояснює окремі похибки в його інтерпретації смислів кавказького циклу фільмів. Наприклад, він називає самопожертву юного воїна Зураба, який добровільно дає замурувати себе в стіну Сурамської фортеці, «алхімічним рішенням і мазохізмом», тоді як для східної культури це священне жертвопринесення. І саме так сприймає його польський кінознавець Януш Газда, чії статті «Про Параджанова» і «Художник, який вигадує тільки правду» увійшли до збірки.

Газда не просто цікавився фільмами С. Параджанова, а й був добре знайомий із ним самим і з його мистецьким оточенням, співавторами його фільмів (операторами, художниками, композиторами). Вільно орієнтуючись у всьому культурному просторі республік СРСР, Газда дуже точно і глибоко осягнув усі прямі й приховані мистецькі ідеї екранного світу полінаціонального режисера. Обидві статті поєднують у собі досконалий кінознавчий аналіз із метафізичним осмисленням відтвореного в картинах майстра зв'язку між людиною і предметним полем, яке оточує її. Польський критик особливу увагу приділяє «Тіням забутих предків», порівнюючи внутрішній ритм стрічки з музичним. Використовує в аналітиці творів Параджанова обізнаність із його приватним матеріальним світом, вщерть переповненим автентичними реаліями різних національних традицій. Роками спілкуючись із режисером, Газда безпомилково виокремлює з його оповідей творче кредо: «Мистецтво є чимось вищим від нас, навіть вищим від меж нашої свідомості».

Якщо всі реалізовані проекти С. Параджанова проаналізовані цілою армією науковців, то незавершені «Київські фрески» мають на своєму рахунку лише поодинокі спроби досліджень. У цьому сенсі три статті, включені у присвячений фільмові розділ, значно розширюють сполучене з ним коло тем. Тим більше, що упорядник обрав авторів із різними фаховими і геомистецькими поглядами на творчість: культуролога Ю. Левіна, кінооператора О. Антипенка і кінознавця Дж. Стеффена. Педантичний Стеффен — один із вкрай небагатьох зарубіжних дослідників, які віддають належне конкретному внескові знімальної

групи в реалізацію параджанівського художнього задуму: у статті згадано художницю з костюмів Л. Байкову і улюбленого режисера монтажу майстра — М. Пономаренко, яку режисер запрошував на всі свої постановки.

Публікація листів В. Шкловського початку 1970-х — доби їхньої спільної праці над сценарієм за мотивами «Демона» М. Лермонтова — дає змогу зазирнути безпосередньо до творчої лабораторії. Параджанов не полишав надії реалізувати цей задум до останніх днів життя, постійно повертався до нього, винаходив щоразу нові засоби виразності. Особливо його захоплював епізод польоту Демона, про який режисер міг говорити годинами. У листах Шкловського знаходимо й короткі, але науково значущі деталі інше одного проекту — фільму про Г. Х. Андерсена «Диво в Оденсе».

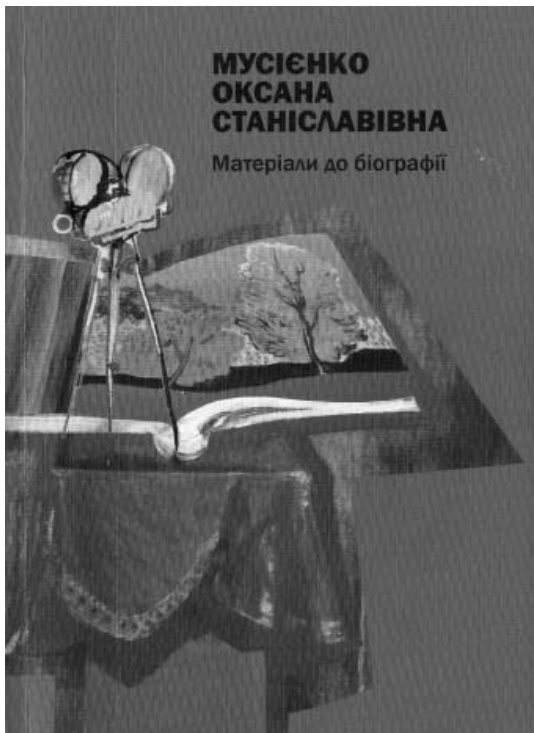
Національного колориту додають збірці статті кавказьких авторів, які урізноманітнюють діапазон осмислення творчості режисера. Грузинський журналіст Г. Гвахарія, наприклад, розкриває вплив поліетнічного складу населення Тбілісі на світобачення С. Параджанова. Він цілком справедливо зазначає: «Фільм “Саят Нова” був фак-

тично першою спробою Параджанова відродити екуменічний характер тбіліського образу життя».

У постскрипті видання винесено спеціально для нього написану статтю С. Тримбача «Тексти і контексти», в якій міфологеми екранного світу режисера розглянуто в епічному вимірі, на перетині персонального художнього буття, національної і світової систем життєвих і мистецьких координат.

Важливою якістю книги є велика і багато в чому оригінальна добірка чорно-білих і кольорових ілюстрацій, до якої увійшли знакові кадри з фільмів, фото самого режисера, його друзів і колег, репортажні замальовки зі знімальних майданчиків. Зрозуміло, що «Екранний мир Сергея Параджанова» лише вибірково подає знакові тексти світової спільноти, залишаючи простір для наступних проектів, які можуть бути здійснені за участі країн, де жив і творив С. Параджанов — України, Вірменії, Грузії, Росії. Поки що маємо реалізований задум Ю. Морозова, який у пропонуваному обсязі являє собою по-своєму унікальну колекцію роздумів мислителів ХХ століття про Мистецтво.

Людмила НОВІКОВА



Мусієнко Оксана Станіславівна: матеріали до біографії / [авт.-упор. Н. Мусієнко за участі Н. Казакової; бібліогр. ред. Н. Казакова]; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К. : Логос, 2014. — 220 с.

Нещодавно в столичному видавництві «Логос» під егідою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ побачило світ науково-довідкове бібліографічне видання «Мусієнко Оксана Станіславівна: матеріали до біографії».

Вихід бібліографічного покажчика — подія завжди неординарна. Це свого роду підбиття підсумків дослідницької діяльності за певні відтинки часу. Науковий і творчий шлях відомого українського кінознавця Оксани Мусієнко — члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, доктора філософії в галузі мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, члена Національної спілки кінематографістів України, президента Міжнародного фестивалю дитячих, молодіжних аудіовізуальних мистецтв «Кришталеві джерела», професора кафедри кінознавства (а перед тим багаторічного її керівника) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого — охоплює чималий проміжок часу — понад півстоліття!

Водночас поява такого видання — не лише підбиття здобутків. Це й неоціненна допомога науковцям, студентам, зрештою, чималому загалу шанувальників кіномистецтва в аспекті комплексного підходу й швидкого доступу до наукового доробку автора.

А цей доробок, слід сказати, доволі значний, він охоплює кілька сотень позицій і засвідчує величезний творчий потенціал, широкий науковий світогляд О. Мусієнко, насамперед у питаннях теорії, критики, історії світового й українського кіномистецтва.

Науково-довідкове бібліографічне видання складається з кількох розділів. Розпочинається ж воно статтею Вадима Скуратівського «Із нотаток про одну кінознавчу біографію», в якій зроблено спробу окреслити науковий шлях Оксани Мусієнко.

Як зізнається автор-упорядник книги Наталія Мусієнко в «Слові від упорядника», на перших порах вона важко уявляла, з якими проблемами доведеться зустрітися в процесі підготовки покажчика (подолати їх вдалося завдяки допомозі головного бібліографа Національної парламентської бібліотеки України Наталії Казакової). Загалом для втілення задуму знадобилося шість років.

Чого коштувало саме лише впорядкування величезного масиву бібліографії. І рік тут не лише в механічній побудові списку, хоча й цей бік справи займає величезний шмат роботи. Зізнаймося, мало хто скрупульозно веде облік своїх праць. Нині це, звичайно, дещо простіше: є комп'ютер, куди можна заносити дані про публікації. А ще є

Інтернет, в якому, як правило, можна знайти відомості за останні два десятиліття.

Та якщо з публікаціями в наукових часописах ще якось можна впоратися, то з газетами — справа значно складніша. По-перше, число газетних публікацій нерідко перевищує журнальні. По-друге: газети, певною мірою розглядалися як більш тимчасові, ніж журнали. Та й загубитися вони могли частіше.

Проте кількість праць (а це й окремі видання, публікації в наукових збірниках, фахових і культурно-мистецьких періодичних виданнях, рецензії тощо), котрі ввійшли до розділу «Праці Мусієнко Оксани Станіславівни», становить понад 310 одиниць! Дуже влучно їх схарактеризував Вадим Скуратівський: «Пропонований список праць <...> це ніби система чітких бібліографічних сигналів її пошукових устремлінь. Її намагання осмислити-прояснити ці таємниці: бібліографічний екран автентичних кінознавчих зусиль, намагання надолужити колись втрачений національний час і шанс; врятувати цілу галузь знань і явищ...».

Природно, що переліком наукових праць справа не обмежилася. Доволі значний також інший розділ — «Вибрана література про наукову, педагогічну, та творчу діяльність О. С. Мусієнко», в якому йдеться про її внесок у науку та мистецтво, а також розділи про дисертаційні роботи, виконані та захищені під керівництвом О. Мусієнко, та її офіційне опонування на захисті дисертаційних робіт тощо.

З особливою цікавістю прочитується стаття самої Оксани Мусієнко «Про що розповідають титули і форзаци книжок родинної бібліотеки Вишинських-Кандиб-Мусієнків», що супроводжується публікацією дарчих написів книжок, подарованих її батькові Станіславу Вишинському, матері Наталії Кандибі та безпосередньо самій Оксані Станіславівні.

Окрема сторінка в житті О. С. Мусієнко — участь у роботі Міжнародного фестивалю дитячих, молодіжних аудіовізуальних мистецтв «Кришталеві джерела» (кіно, телебачення, радіомовлення, фото), що виник далекого 1991-го. Про це розповідає Валентина Слободян у статті «Двадцять років з фестивалем»: «Працюючи в кіножурі, аргументовано і послідовно обстоюючи свою позицію як справжній професійний критик, Оксана Станіславівна завжди виявляє толерантність, зважає на думку своїх колег. Вона вважає, що лише завдяки консенсусу можна визначити найкращий твір серед представлених на фестивальний конкурс. Оксана Станіславівна є людиною команди, втім, завжди залишає за собою право на особисту думку. Президент фестивалю завжди наполягає, щоб свій вердикт журі максимально аргументувало, щоб не виникли сумніви, що існують якісь інші критерії, крім мистецьких».

Статтю В. Слободян органічно доповнюють підрозділи «Публікації О. С. Мусієнко», «Про О. С. Мусієнко і фестиваль» і «Фотоматеріали».

Книга гарно ілюстрована фотографічним матеріалом. Хоча... Роздивляючись деякі зі світлин, не відразу вдається «ідентифікувати», а хто ж на них зображений. Наприклад, с.10: не читаючи підпису, з великою впевненістю можна стверджувати, що це — Оксана Мусієнко-молодша (онучка, яка також нині викладає на кафедрі кінознавства). Аж ні, напис під фото: «Оксана Мусієнко. Київ. 1975». Або ж с. 35: видається, що на ній зображена Оксана Станіславівна. І знову не вгадав, — це її мати Наталія Кандиба разом з чоловіком Станіславом Вишинським (Одеса, 1959-ті роки). Така разюча схожість не є випадковою, як і той факт, що всі вони обрали чи то науковий, чи творчий, чи педагогічний шлях (або ж одночасно поєднали всі три)...

Отже, процес триває, традиції не вмирають.

Роман РОСЛЯК

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бевзюк-Волошина Лілія Анатоліївна – аспірантка кафедри театрознавства і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Безручко Олександр Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Вержицький Богдан Володимирович – доцент кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Горпенко Володимир Григорович – доктор мистецтвознавства, професор, ректор Інституту екранних мистецтв ім. І. В. Миколайчука.

Дорошенко Андрій Дмитрович – кандидат політичних наук, старший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Золосва Дар'я Теймуразівна – викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Зубавіна Ірина Борисівна – член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник, учений секретар відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України.

Кадум Лейт, кінорежисер-документаліст (Франція, Ірак) – пошукувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Максименко Світлана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Марченко Сергій Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінорежисури і кінодраматургії Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Миленька Галина Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, професор, про-ректор з наукової роботи Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, кафедра режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Новікова Людмила Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

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.

Палій Оксана Сергіївна – науковий співробітник відділу фондів Львівського історичного музею.

Погребняк Галина Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Станіславська Катерина Ігорівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

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.

Шаповал Олександра Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

Юдова-Романова Катерина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури і майстерності акторів Київського національного університету культури і мистецтв.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К., 2015. – Вип. 16. – 224 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 (виноска) 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 16

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 26.05.20185 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 25,57.

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.