

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 12

Київ
2013

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997-4264

Дванадцятий випуск «Наукового вісника» містить дослідження за традиційними рубриками «Театральне мистецтво» та «Екранні мистецтва», також висвітлює деякі питання в галузях хореографії та культурології. У розділі «Персоналії» представлено дослідження, присвячені життю і творчості видатного українського кінорежисера, скульптора і драматурга Івана Кавалерідзе. «Бібліографія» містить рецензії на нові театрознавчі та кінознавчі видання.

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства постановою Президії
Вищої атестаційної комісії України № 1-05/6 від 02.07.2008 р.*

*Рекомендовано до друку вченою радою Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 13 від 30 вересня 2009 р.).*

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

ISSN 1997-4264

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Безгін О. І., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

Безгін І. Д., заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Бичко А. К., доктор філософських наук, професор;

Братерська-Дронь М. Т., доктор філософських наук, професор;

Гайдабура В. М., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

Горпенко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор;

Клековкін О. Ю., заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кравчук П. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Матяш І. Б., доктор історичних наук, професор;

Миленька Г. Д., кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*);

Мусієнко О. С., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Онїщенко О. І., заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Пилипчук Р. Я., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*);

Росляк Р. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

Скुरатівський В. Л., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Слободян М. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Фіалко В. О., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Чміль Г. П., академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

З М І С Т

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Галина Ботунова	
Театральна діяльність Олексія Суходольського в контексті доби (кінець XIX – перші два десятиліття XX ст.	8
Віктор Гуменюк	
Провідні актори в повоєнному Житомирі	42
Валерій Фіалко	
Оновлення сценічної лексики українського театру 60-х – першої половини 70-х років XX століття (частина друга)	51
Ярослав Грушецький	
Український театр ляльок «різних засобів виразності»: зародження, утвердження, розвиток	69
Лариса Кадирова	
Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія»	84
Людмила Ковальчук	
Основні етапи матеріалізації та презентації театрального костюма	95

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусієнко	
Відлуння декадансу в кінематографі 1910-х років	104
Артем Пасічник	
Фільми спільного виробництва Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ (1922–1924)	121
Роман Росляк	
Передумови та реорганізація системи підготовки кадрів режисерів кіно (середина – друга половина 1930-х років)	133

CONTENTS

DRAMATIC ART

Halyna Botunova	
Theatre work of Oleksii Sukhodolskyi in the end of XIX – the first two decades of XX century	8
Victor Humeniuk	
Leading actors in postwar Zhytomyr.....	42
Valerii Fialko	
Renovation of Ukrainian theater scenic vocabular in 1960s – the first half of 1970s (part 2)	51
Yaroslav Hrushetskyi	
Ukrainian puppet theatre of “various means of expression” – origin, strengthening, development	69
Larysa Kadyrova	
International theatre’s festival of womens monodramas «Mariya»	84
Liudmyla Kovalchuk	
Basic stages of materialization and presentation of theatre costume	95

SCREEN ARTS

Oksana Mousienko	
Reminiscence of decadence in cinema of 1910s	104
Artem Pasichnyk	
Common production films of Odessa and Yalta VUFKU film factories (1922–1924)	121
Roman Rosliak	
Preconditions and reorganization of the system of film directors training (middle-second half of 1930s)	133

Ольга Пашкова	
Стильові ознаки української кінопросвіти періоду війни 1941–1945 рр.	142
Марина Пономаренко	
Специфіка драматургії короткометражних фільмів	153

ХОРЕОГРАФІЯ

Олександр Маншилін	
Хореологія Рудольфа Лабана	170
Олександр Плахотнюк	
Джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України	179

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
Естетичний потенціал фізіологічних почуттів: теоретичний аналіз та художня інтерпретація	188
Лариса Ільчук	
Патографія як дослідницький прийом: напрацювання другої половини ХХ ст.	199
Наталія Мусієнко	
Театр як місто (до постановки проблеми).....	209

ПЕРСОНАЛІЇ

Оксана Мусієнко	
Кавалерідзе – авангардист	218
Олександр Безручко	
Режисерська лабораторія (бригада) І. П. Кавалерідзе: маловідомі сторінки історії	232
Анастасія Пашченко	
Музейна колекція як джерело дослідження творчості кінорежисера (за матеріалами, пов'язаними з творчістю І. П. Кавалерідзе, з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України)	249

Olha Pashkova	
Style attributes of the Ukrainian educational cinema in period of war 1941–1945	142
Maryna Ponomarenko	
Specificity of short films dramaturgy	153

CHOREOGRAPHY

Oleksandr Manshylin	
Rudolf Laban's choreology	170
Oleksandr Plakhotnyuk	
Jazz dance in context of development of modern choreographic art of Ukraine	179

SCIENS OF CULTURE

Olena Onishchenko	
Aesthetic potential of physiological sense: theoretical analysis and artistic interpretation	188
Larysa Ilchuk	
Patography as research method: developments of second hale of XX century	199
Nataliia Mousienko	
City as theatre (to problem statement)	209

PERSONNELS

Oksana Mousienko	
Kavaleridze – avant-gardist	218
Oleksandr Bezruchko	
Director's laboratory (the brigade) of Ivan Kavaleridze: unknown pages of history	232
Anastasiia Pashchenko	
Museum collection as a source of analysis of film directors work (on materials about works of I. Kavaleridze from funds of the Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine)	249

Лук'ян Галкін	
Іван Кавалерідзе: митець і влада	256
Леонід Барабан	
Дещо про Івана	
Кавалерідзе-драматурга	263

БІБЛІОГРАФІЯ

Роман Росляк	
Миславский В., Гергеша В. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях	274
Роман Кирчів	
Андрийцо В. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). Перший український професіональний театр на Закарпатті	278
Яна Партола	
Єрмакова Н. Березільська культура: Історія. Досвід	283
Вадим Скуратівський	
Довженко А. Дневниковые записи 1939–1956. Щоденникові записи 1939–1956	287
Про авторів	293

Lukian Halkin	
Ivan Kavaleridze: artist and power	256
Leonid Baraban	
Something about Ivan Kavaleridze – dramatic	263

BIBLIOGRAPHY

Roman Rosliak	
Myslavskiy V., Herghesha V. Mechanic-inventor Iosyf Tymchenko in documents and memories	274
Roman Kyrchiv	
Andriitso V. Ruthenian Theatre of Company «Prosvita» in Uzhgorod (1921–1929). The first Ukrainian professional theater in Transcarpathia	278
Yana Partola	
Yermakova N. Berezil culture: History. Experience	283
Vadym Skurativskyi	
Dovzhenko O. Diary records 1939–1956	287
About authors	293

**ТЕАТРАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО**



**ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСІЯ СУХОДОЛЬСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ДОБИ
(КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРШІ ДВА ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ ст.)**

У статті йдеться про творчість відомого українського театрального діяча О. Л. Суходольського. Аналізується його акторська, режисерська, антрепренерська діяльність у контексті художньо-естетичних і суспільно-політичних процесів доби кінця ХІХ – перших двох десятиліть ХХ століття. Спираючись на періоджерельні матеріали, до наукового обігу вводяться деякі невідомі раніше факти з життя і творчості митця.

Ключові слова: український театр, трупа О. Л. Суходольського, акторська діяльність, режисура, репертуар, Український Національний театр, еміграція.

В статье идет речь о творчестве известного украинского театрального деятеля А. Л. Суходольского. Анализируется его актерская, режиссерская, антрепренерская деятельность в контексте художественно-эстетических и общественно-политических процессов конца ХІХ – первых двух десятилетий ХХ столетия. Опираясь на материалы первоисточников, в научный оборот вводятся некоторые неизвестные ранее факты жизни и творчества художника.

Ключевые слова: украинский театр, труппа А. Л. Суходольского, актерская деятельность, режиссура, репертуар, Украинский Национальный театр, эмиграция.

*The article deals with creative activities of O. L. Sukhodolsky, a prominent figure of Ukrainian theater. His activities as an actor, a stage director, an impresario are analyzed within the context of **aesthetical and socio-political processes that unfolded in late 19th and two first decades of the 20th centuries.** Supported by authentic sources, the author puts into academic circulation some previously unknown facts of O. L. Sukhodolsky's biography and creative activities.*

Key words: Ukrainian theater, O. L. Sukhodolsky's theater company, actor's skills, stage direction, repertoire, the Ukrainian National Theater, emigration.

16 березня 2013 р. виповнилося 150 років від дня народження відомого українського актора, режисера, драматурга, антрепренера Олексія Львови-

ча Суходольського, який увійшов в історію національного театру як постать складна і неоднозначна.

Без належного дослідження творчість О. Суходольського тривалий час недооцінювалась, а якщо й згадувалась, то, як правило, з негативним відтінком.

Ще за життя О. Суходольського його творчість отримала надто суперечливі відгуки – від абсолютного заперечення до повного захоплення.

Одним з перших у 1895 виступив у пресі Микола Вороний. Розповівши зміст першої п'єси О. Суходольського «Помста, або Загублена доля», яку побачив у виконанні трупюю Г. Деркача під час гастролей у Ростові-на-Дону у 1893 р., рецензент робить висновок: «З технічного боку від п'єси не можна бажати нічого кращого: увесь розвій драми іде стало додержаним crescendo (зростання, посилення звучності (*ital.*) – *Ред.*). П'єса має величезний, просто нечуваний успіх, і от переважно завдяки чому: поранена жінка Степана вибігає на сцену і кричить пробі, він женеться за нею, схоплює за розпатлане волосся і починає убивати ножом, вона пручається, страшенно галасує, благає змилюватись і, обливаючись кров'ю, падає мертвою. Либонь, ще жодного разу ця дія не була доведена до кінця, бо зворушена публіка сама жадала, щоб спускали завісу; зомлілих жінок завжди щоразу виносять трохи не купами з театру, а в публіці чутно: “Падлюки! Злодії! Спускайте завісу! Це підлість!” і таке інше. Такого грубого ефекту, на мій погляд, не слід допускати на театральній сцені, бо він надто шкідливо впливає на глядачів, зворушуючи звірячі інстинкти. Коли ми обурюємось і вважаємо бій биків в Іспанії дивоглядом стидким і ганебним для освіченої людини, то як же можемо байдуже дивитись і допускати таку ненатлу, грубу різню людей, хоча б навіть і фальшиво і штучно роблену. Автор дуже вже старанно тримався реального і, як кажуть, передав куті меду»¹. М. Вороний відніс О. Суходольського до тих авторів, які не знають життя українського селянства, і деяким із них він порадив би «зовсім покинути писати». Однак О. Суходольський, задоволений тим, що перша його п'єса «Помста, або Загублена доля» була перероблена для російської сцени Борисом Камнєвим (псевдонім Бориса Михайловича Фонштейна) і під заголовком «Мстительница» літографована у Петербурзі 1898 р., написав ще одну п'єсу – «драму у 5 діях з співами, хорами і танцями» – «Хмара». Обидві ці п'єси були опубліковані за власний кошт спільною книжкою в 1902 р. у Ростові-на-Дону друкарнею Л. Фонштейна, тобто, мабуть, якогось родича Б. Камнєва. У «Киевской газете» від 4 червня 1902 р. негативну рецензію на вистави обох п'єс трупюю О. Суходольського в Києві помістив Володимир Дурдиківський, сховавшись за криптонімом В–Дур². Рецензію на згадане вище видання обох п'єс опублікував 1904 року відомий літератор і вчений Василь Доманицький в журналі «Киевская старина» з убивчою оцінкою³. Молодий літературний критик Сергій Єфремов у тому ж 1904 р. пише і наступного року в тому самому журналі «Киевская старина» друкує статтю «Літературный Банавентура», в якій називає О. Суходольського «найтиповішим Банавентурою»⁴, відштовхуючись від персонажа

із комедії «Сто тисяч» І. Тобілевича – копача Банавентури, який збирався заробляти гроші писанням українських п'єс.

У тому самому 1902 р., коли опубліковані обидві п'єси – «Помста, або Загублена доля» і «Хмара», О. Суходольський пише і виставляє ще одну п'єсу – «Двоєженець». Бібліограф М. Комаров у розділі «Б. Ненадруковані твори» під 1902 роком подає про неї таку інформацію: «888. Двоєженець, драма в 4 діях Суходольського і Зубкова» і додає таке посилання: В. Д-ич (треба: В-Dur, тобто криптонім Володимира Дурдуківського. – Г. Б.). Киевская газета. – 1902. – № 302. – 1 ноября. Рецензія»⁵. Названо тут співавтора Зубкова без ініціалів. Зате в іншому довідковому виданні зафіксовано таке: «“Двоєженець”, др[ама] в 4 д[ействиях] А. Л. Суходольского и В. Д. Зубкова»⁶. У «Списку Членів Товариства російських драматичних письменників і оперних композиторів», що додається наприкінці цього видання, зазначено: «405. Зубков Вольф Давидович». Але М. Комаров у згаданому покажчику зробив таке відсилання: «Порівняй за 1904 рік під номером 540, де записана п'єса під таким саме заголовком, але самого автора А. Суходольського». І справді: у розділі «А. Надруковані твори» під 1904 роком зазначено: «540. Двоєженець. Драма в 4 д[іях] А. Л. Суходольского. Литография Московской театральной библиотеки С. Ф. Разсохина». М. Комаров додає підрядкову інформацію: «Дозволена до вистави 18 генваря – 25 лютого 1905 р. (насправді – дозволена у 1902 р. – Г. Б.) по літографированому виданню».

Як свідчить М. Комаров, у 1907 р. О. Суходольський перевидає окремими виданнями усі три п'єси в харківській друкарні «Печатное дело» з такою важливою інформацією: «“Помста, або Загублена доля”: “До вистави дозволено 18 февраля 1893 р.”; “Хмара”: “До вистави дозволено 18 февраля 1893 р.”; “Двоєженець”: “До вистави дозволено 3 сентября 1904 р.”». Але в цьому ж 1907 р. і в цій же друкарні О. Суходольський публікує ще одну, четверту, п'єсу: «“Воля темряви”. Драма в 5 діях з співами, хорами і танцями. (Позичено). А. Суходольский. Х[арьков]. Издание автора. Тип[ография] Печатное дело. 120 ст. 16°. Ц. 30 к. Дозволено к представлению 10 августа 1906 г., № 7900 (як видно з рецензії Е. П. в газ. «Рада» за 1907 р., № 48, ця п'єса єсть власне переробка драми Л. Толстого: «Власть тьмы»)»⁷. Відомо, що О. Суходольський переробив низку п'єс інших авторів, рукописні тексти яких збереглися в його фонді у Російському державному архіві літератури і мистецтва (Москва). У каталозі ж Санкт-Петербурзької театральної бібліотеки, де зберігаються цензуровані примірники української драматургії дореволюційного періоду, інших п'єс з прізвищем О. Суходольського немає.

Вбачаючи в О. Суходольському найяскравішого представника – символ цілого напрямку в українській драматургії, який культивував у своїх творах дикі інстинкти, кровожадібність, вбивства, самогубства, дикунські пристрасті і таке інше, негативно висловлювався про нього М. Кропивницький у своїх листах до Б. Грінченка від 17.01.1897 р. та до Р. Сабініна від 27.01.1908 р.⁸.

Добре відома саркастична оцінка діяльності О. Суходольського, зокрема, М. Садовським, який трупу О. Суходольського називав не інакше як «шантрапажною», наголошуючи при цьому, що «вона в конкуренції доходила просто таки до безстыдства. Ставились якись нікому не відомі п'єси анальфабетів-драматургів; гопак доведений був до таких шедеврів, що його витанцьовували пар по десять танцюристів, одягнутих у таке вбрання, якого ніхто ніколи не бачив і яке нашому народові ніколи й не снилось...»⁹.

Під впливом таких оцінок тривалий час перебували українські театрознавці й окремі митці, особливо в радянський період з 30-х років, коли майже все, що робили корифеї українського театру (крім, звісно, еміграції М. Садовського), не піддавалося сумніву. Та при всій повазі до корифеїв слід пам'ятати, що людьми вони були амбітними і не завжди об'єктивними навіть у ставленні один до одного; а в боротьбі за пріоритетне становище в українському театрі часом удавалися до не зовсім етичних методів конкуренції. Що ж казати про їх ставлення до труп так званого другого видання, які до того ж створювали корифеям серйозну конкуренцію?

Крім того, драматургічні принципи і сценічна практика О. Суходольського не вписувалися у теорію про метод «критичного реалізму», не кажучи вже про «соціалістичний реалізм». А оскільки критиками натуралізму (щоправда, без застосування цього терміна) виступали літературні та театральні критики М. Вороний, В. Доманицький, В. Дурдуківський та С. Єфремов, двоє із яких були у 30-х роках репресовані і розстріляні (М. Вороного реабілітовано аж наприкінці 50-х років, а В. Дурдуківського та С. Єфремова – наприкінці 80-х у ХХ ст.), то й критика їхня не бралася до уваги, коли постало питання не про політичну, а про мистецьку реабілітацію О. Суходольського. Тим більше, що першим заговорив про його мистецьку реабілітацію ще за його ж життя Дмитро Антонович, але вже в умовах політичної еміграції їх обох. Ось що опублікував у 1925 р. Д. Антонович у своїй монографії «Триста років українського театру»: «Попри <...> літературно-побутовий репертуар, утворений трьома драматургами-корифеями (М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Тобілевичем (Карпенком-Карим. – Г. Б.)) і двома поколіннями українських письменників, а не драматургів з призначення, окреме місце в репертуарі займають твори акторів, особливо провінціальних, писаних для випадку або для збільшення власного акторського репертуару <...> Цілий ряд акторів на Україні російській, як і в Галичині, виготовляв і виготовляє для себе ролі і п'єси, які часто в провінції мають успіх у глядачів. Такі здібні актори, як Манько, Суходольський, Янчук, Сабінін, Захаренко, Ванченко, Стечинський, Лопатинський, Стадник і багато інших, породили безліч п'єс, **чисельно колосальний репертуар, який вони виставляють по своїх трупах <...>** З цим репертуаром живе театр на провінції (зрештою, весь український репертуар був провінціальним по відношенню до тодішніх столиць – Петербурга і Москви, Відня і Варшави – останньої – у 20-х роках ХХ ст. – Г. Б.), **находить свою аудиторію і можливо, що в загальнокультур-**

турному процесі життя українського народу, і в розвоєві українського театру зокрема, цей репертуар знайде не тільки негативну оцінку. Подібно до того, як побіч академічного малярського мистецтва розвивається лубочна картинка і знаходить своїх цінителів, і грає свою культурно-історичну роль, так і побіч серйозного театру розвивається лубочний театр, що також велику чи малу, але безперечно має якусь культурну вартість. Можливо, там, де не проходить серйозний український театр, мусить робити своє діло театр-балаганчик, а, розуміється, і в балаганчику буде відкрито чималі мистецькі вартості. В мистецтві постійно і невпинно іде переоцінка цінностей, і, може, не прийшов ще час оцінювати друге видання українського ніби побутового репертуару, репертуару українських провінціальних труп по глухих українських закутках. Досі в українській літературі панує до того театру глузливе відношення, іноді обурення, але не спостерігається підходу до того театру з тими запитами, на які він може дати відповідь. Неперечно, що цей театр виробив свій окремий стиль, стиль лубка і балаганчика, але це значить, що до нього не треба підходити з вимогами великого театру. Лубок і балаганчик – не нижче явище, ніж поважний репертуар, а просто інше явище, як кабаре, як вар'єте, але скрізь і у всьому може бути відповідна не тільки культурна, але і мистецька вартість»¹⁰.

Найточніше взаємини О. Суходольського з тогочасними діячами театру схарактеризував у своїх спогадах, виданих у 1937 р. окремою книжкою, відомий український актор і режисер Л. Сабінін: «В ті часи, треба сказати, О. Суходольського багато лайли, але ще більше наслідували» (курсив наш. – Г. Б.)»¹¹. Істотно, що саме Л. Сабінін, який, за словами І. Мар'яненка, «був людиною культурною, але художнім напрямком мало відрізнявся від свого колишнього компаньйона, а пізніше запеклого ворога й конкурента – Суходольського»¹², зробив перші кроки з його творчої реабілітації, присвятивши останньому невеликий розділ у вже згадуваних спогадах. Одночасно Л. Сабінін зробив сміливий і далекоглядний висновок про те, що «його (О. Суходольського. – Г. Б.) театральна спадщина велика і цінна, і майбутній історик українського театру, безперечно, не пройде повз нього»¹³.

Не обійшов своєю оцінкою О. Суходольського в уже цитованих вище спогадах «Минуле українського театру» І. Мар'яненко. В душі свого часу (1953 р.) він писав: «<...> Якщо наші корифеї всіма силами намагались не засмічувати свого репертуару п'єсами доморощених драматургів, а акторське виконання тримати на певній художній висоті, то такі трупи, як Суходольського, почасти Сабініна, Сусллова, Колісниченка та інші дрібніші, орієнтувались переважно на грубі й примітивні п'єси Суходольського, Колісниченка, Манька, Тогобочного тощо. Задовольняючи основну вимогу глядача щодо етнографічності, все інше вони виконували здебільшого дуже грубо, чисто зовнішньо, крикливо, шаржовано, з єдиною метою полоскотати невибагливі уподобання міщан. І скільки треба було докладати зусиль нашим корифеям, щоб перевиховати смаки глядача <...> Кращим українським трупам до Харкова не можна було поткнути»,

бо там гастролювали Суходольський і Сабінін <...> Сам Суходольський був стихійно талановитим актором, але малокультурною, напівграмотною людиною, і тому талановито виконувані ним ролі зчаста були пересипані грубим шаржем і недоладностями. Особливо вражав низький рівень культури в його режисерській роботі. П'єси він обставляв часом так яскраво, що зривав бурю оплесків самими декораціями, але тут же робив грубі помилки, встромляючи поряд писаних декорацій зелені гілки, зрублені в саду, або встеляючи підлогу сцени свіжонакошеною травою, що грубо відрізнялась від намальованої зелені. Те саме було і з бутафорією та костюмами, які іноді не відповідали ні часові, ні призначенню. Все зводилось насамперед до того, щоб безперестану і чим завгодно розважати, приголомшувати глядача. Переконати Суходольського в тому, що він помиляється, не можна було, – він завжди мав повний зал публіки»¹⁴. Розпочату Л. Сабініним справу продовжив видатний російський актор і режисер О. Дикий, який, власне, почав свою акторську діяльність у театрі О. Суходольського і, безперечно, знав щойно процитовану характеристику О. Суходольського, принаймні з видання російської версії книжки І. Мар'яненка¹⁵. Він дав трупі О. Суходольського надзвичайно змістовну та фахову характеристику у мемуарах «Повість о театральній юности»¹⁶, наголосивши при цьому, що «Суходольський був людиною театру в прямому і найшляхетнішому сенсі цього слова <...>, був справжнім професіоналом, і в усьому, за що б він не брався, відчувались умілі руки, ясна голова і непогасна любов до театру»¹⁷. Однак та обставина, що О. Дикий був братом дружини О. Суходольського М. Дикової, робила його в очах багатьох «зацікавленою особою» і довгий час викликала відповідне ставлення до його спогадів. І, нарешті, треба віддати належне театрознавцеві Є. С. Хлібцевич, яка присвятила трупі О. Суходольського невеликий за обсягом, але змістовний і цінний окремий нарис у першому томі двотомника «Український драматичний театр»¹⁸. Але тут треба зробити одне уточнення. Рукопис згаданого першого тому, за свідченням співавтора цієї колективної монографії – Р. Я. Пилипчука, було передано до видавництва «Наукова думка» восени 1963 р. Видавництво надіслало текст на рецензію до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Серед рецензентів був О. Ф. Ставицький, котрий саме у цей час здавав до видавництва «Наукова думка» написану ним планову працю цього інституту – «Українська драматургія початку ХХ століття», яка й вийшла друком у 1964 р. У ній є позитивна оцінка діяльності антрепренерів Д. Гайдамаки, О. Суходольського, О. Сулова, Л. Сабініна, Т. Колісниченка¹⁹. Немає сумніву, що ця оцінка з'явилася під впливом нарису Є. С. Хлібцевич з першого тому «Українського драматичного театру», який вийшов друком після тривалого доопрацювання аж 1967 року. Ця сама оцінка наведена в розділі «Драматургія», автором якого був О. Ф. Ставицький, у п'ятому томі восьми томної «Історії української літератури», присвяченому літературі початку ХХ ст., що вийшов друком у 1968 р.²⁰

З 60-х років ХХ ст. біографічні довідки про О. Суходольського вміщують

українські енциклопедичні та інші довідкові видання, а саме: Українська Радянська Енциклопедія. У 16 т. – К., 1963. – Т. 14. – Без підпису, але автором статті була Є. С. Хлібцевич; Енциклопедія українознавства. В 10 т. (11-й додатковий). – Мюнхен, 1976. – Т. 8. – Без підпису, але автором був В. Д. Ревуцький; Українська Радянська Енциклопедія. 2-ге вид. У 12 т. – К., 1986. – Т. 11. – Кн. 1. Автор – Є. С. Хлібцевич. У цьому ж томі – статті «Суслова О. З. і Суходольського О. Л. трупа» та «Суходольського О. Л. трупа». Автор обох статей – П. К. Медведик; «Митці України». – К., 1992; «Мистецтво України». – К., 1997.

У 2001 р. авторка цих рядків виступила на IV Міжнародному конгресі українців в Одесі з доповіддю «Деякі аспекти діяльності трупи О. Л. Суходольського у Харкові (1901–1918 рр.)», що увійшла до збірника праць цього конгресу (Одеса – Київ. Кн. 2)²¹.

Останнім часом з'явилися дві статті Л. Барабана, опубліковані до 110 річниці з дня заснування трупи О. Суходольського (1898–1918 рр.)²², які знову привернули увагу театральної громадськості до творчості О. Суходольського та його колективу. Дещо розширені, ці статті лягли в основу відповідного підрозділу в другому томі тритомного видання «Історія українського театру»²³. Однак і вони не вичерпують теми і потребують деяких уточнень.

Зважаючи на те, що біографія О. Суходольського недостатньо висвітлена, дозволимо собі зупинитися на ній більш детально.

О. Л. Суходольський народився 16 березня 1863 р. у Києві (О. Суходольський при цьому не уточнює, за яким стилем указує дату народження)²⁴. Його батько, Лев Тимофійович Суходольський, був майстром з ремонту годинників, а мати – Тетяна Василівна – проста, «неграмотна українка»²⁵.

За свідченням М. Дикової, дружини О. Л. Суходольського, її майбутній чоловік закінчив 4-класне училище, був учнем трунаря, чоботаря, кондитера, перукаря (твердження Л. Барабана про те, що О. Суходольський з відзнакою закінчив Київський університет Св. Володимира і театральну студію 1876 р., не знаходять підтвердження ні в автобіографії О. Суходольського, ні в спогадах його дружини М. Дикової, ані в будь-яких інших доступних джерелах). Саме діяльність перукаря привела його до театру, де він спочатку став помічником перукаря-гримера у театрі Бергоньє (тобто у приміщенні колишнього цирку, яке належало його власникові – Бергоньє) і з часом паралельно почав виходити на сцену в «деяких дитячих ролях»²⁶. М. Дикова наголошує, що великий вплив на формування мистецьких смаків О. Суходольського зробили такі відомі російські актори, як А. Любський, В. Андреев-Бурлак і особливо М. Іванов-Козельський. Саме останній виявив найбільшу зацікавленість у долі талановитого молодого перукаря і пророкував йому велике акторське майбутнє. Приводом стала успішно виконана О. Суходольським роль князя Тугоуховського у виставі «Лихо з розуму» О. Грибоедова, у якій Іванов-Козельський грав роль Чацького. Сам О. Суходольський стверджує, що «15 років свідомо поступив на сцену. Безперервно служив у Києві: у Синельникова, Сетова, Са-

вина, Іваненка»²⁷. Справді, за свідченням дослідника драматичного театру в Києві М. І. Ніколаєва, в театрі Бергоньє працювали трупи М. М. Савіна (перший чоловік видатної російської артистки М. Г. Савіної) – у 1878–1880 рр., С. С. Іваненка – у 1880–1883 рр. і з 1883 р. – знову М. М. Савіна, який став також власником міського театру замість І. Я. Сетова. Щодо згаданих російських акторів, які справили вплив на формування мистецького смаку О. Суходольського, то А. Любський працював ще з 1877 р. у новозаснованому російським актором Александровським у «Загальнодоступному театрі» в приміщенні театру Бергоньє. У зимовому сезоні 1880–1881 років М. Іванов-Козельський гастролював у театрі Бергоньє в трупі С. Іваненка. 11 листопада 1880 р. відбулася вистава «Лихо з розуму», де він грав роль Чацького²⁸ і в якій міг брати участь О. Суходольський в ролі князя Тугоуховського. Щодо згаданого М. Диковою В. Андреева-Бурлака, то він гастролював у М. Савіна в театрі Бергоньє 16–24 січня 1884 р. Як згадує Дикова, Суходольський одночасно бере участь у виставах новоствореного у 1879 р. в Києві аматорського Російського драматичного товариства»²⁹. Щодо твердження О. Суходольського про його службу в трупі Синельникова, то це не відповідає дійсності, бо М. М. Синельников почав антрепризну діяльність аж 1910 р. в Харкові, коли О. Суходольський уже сам був багатолітнім антрепренером.

Ще одним джерелом формування майбутнього митця стали українські трупи. М. Дикова акцентує, що величезне враження на її чоловіка справила «малоросійська» трупа під орудою Г. Ашкарєнка, у якій режисером був М. Кропивницький і яка гастролювала в Києві у 1881 р. (насправді – у січні 1882 р.). Молодий О. Суходольський не пропускав жодної репетиції, жодної вистави як у листопаді-грудні того самого, 1882-го, року, так і, особливо, восени 1883 року, коли М. Кропивницький привозив до Києва власну трупу. «Любов до українського театру уже заволоділа душею О. Суходольського», – пише М. Дикова³⁰.

У 1886 р. О. Суходольського покликали на військову службу, однак це не завадило йому брати участь в аматорських і професійних виставах, звісно, таємно від командування, під чужим прізвиськом. Саме тоді, за споминами М. Дикової, він написав свою першу п'єсу «Помста, або Загублена доля»³¹.

О. Суходольський мріє про створення власної трупи і першу спробу реалізації своєї мрії робить у 1891 р. після закінчення військової служби. Йому навіть вдалося отримати дозвіл чернігівського губернатора на створення змішаної «російсько-малоросійської» трупи. Більше того, М. Дикова стверджує, що за Дніпром, у робітничому передмісті Києва під назвою Передмостна Слобідка, яке належало за тодішнім адміністративно-територіальним устроєм до Чернігівської губернії, було навіть збудовано окреме приміщення, зібрано трупу, але губернатор відкликав свій дозвіл, посилаючись на те, що відвідини театру нібито розорять і збіднять робітників. Нам не вдалося знайти документального підтвердження словам М. Дикової, однак цей факт, якщо він справді мав місце, цікавий серйозністю намірів О. Суходольського, зрілістю його мислення.

Адже, по суті, йшлося про створення стаціонарної бази для трупи, хай і російсько-української, оскільки, як відомо, до 1906 р. організацію моноукраїнських труп було заборонено.

Розчарований О. Суходольський, витративши всі свої збереження, приймає першу-ліпшу пропозицію і вступає до української трупи Василенка. Оскільки ні М. Дикова, ні О. Суходольський не вказують ініціалів Василенка, сьогодні важко встановити, що це була за трупа. Найскоріше – Олександра Миколайовича Васильєва-Десятинникова, який тоді фігурував ще як Десятников (псевдонім – Василенко), одна з багатьох, яка мала сумнівну репутацію. Саме про неї досить іронічно, навіть саркастично згадує К. Ванченко-Писанецький, називаючи її «ярмарковою»³². М. Дикова стверджує, що в 1893 р. О. Суходольський вступає до трупи М. Кропивницького³³. Насправді це могло статися не пізніше 1892 року, оскільки в січні 1893 р. т. зв. друга трупа М. Кропивницького припинила своє існування. Напевно, з цієї ж причини О. Суходольський переходить до трупи Г. Деркача «на провідне становище». Тим більше, що вже у 1893 р. у репертуарі цієї трупи з'являється перша п'єса О. Суходольського «Помста, або Загублена доля», як про це свідчить М. Вороний у згаданій вище статті «Нові твори драматичні»³⁴. Про діяльність О. Суходольського в цей період залишилося мало згадок. Відомо лише, що у складі цієї трупи він брав участь у гастрольній поорозі до Франції (1894 р.). Один із провідних акторів і режисер трупи Г. Деркача О. Суслов у своїх згадках про цю поїздку відносить О. Суходольського разом з Є. Зарницькою, Ю. Шостаківською, Д. Гайдамакою, С. Глазуненком, О. Шатковським до «видатних артистичних сил», а також згадує його серед найкращих танцюристів, бо саме танцями збиралися вразити французів³⁵.

Після повернення з Франції в цьому ж 1894 р. О. Суходольський разом з О. Сусловим очолюють нову трупу, сформовану на базі колишньої трупи Г. Деркача. Причому функції між ними розподіляються таким чином: Суслов – розпорядник трупи, завідував касою і адміністративними справами, а Суходольський вів режисуру і господарчі справи³⁶. Відома дослідниця Є. Хлібцевич наголошує, що «в організаційно-творчих методах роботи була схвалена орієнтація на такі трупи, як М. Кропивницького, П. Саксаганського. Реорганізація колишньої трупи Деркача почалася з уведення елементарних, на перший погляд, правил, які докорінно змінили її обличчя. Передусім у роботі було встановлено чітку дисципліну. Рішуче викорінювалися будь-які чвари. Жодна вистава не випускалася без попередніх репетицій. Кожний спектакль проходив під суворим наглядом режисера. Усе було поставлено на службу творчим завданням»³⁷.

Трупа, у складі якої працювало багато колишніх учнів М. Кропивницького та М. Старицького, зокрема Є. Зарницька, Н. Чарновська, О. Шатковський, Л. Круглякова, А. Запорожець, певний час – Г. Затиркевич-Карпинська, Є. Боярська, Л. Манько, досить швидко стала відомою й успішною. Вона мала ши-

року географію гастролей: Тифліс, Кутаїсі, Батум, Москва, Баку, Київ, Воронеж, Астрахань, Самарканд, Ташкент, Ростов-на-Дону, Саратов, Тамбов³⁸.

У Тифлісі про трупу писали, що вона «нічим не поступається перед іншими прославленими українськими трупами – Кропивницького і Старицького»³⁹. Є. Хлібцевич наводить дані про те, що влітку 1896 р. у Воронежі трупа О. Суслова і О. Суходольського понад місяць дає вистави паралельно з трупою М. Садовського. «Той факт, що преса, маючи для порівняння такого сильного конкурента <...>, позитивно оцінювала трупу О. Суслова і О. Суходольського, свідчить про її силу»⁴⁰. І навіть у Києві вистави трупи О. Суслова і О. Суходольського пройшли зі значним успіхом. «Лисенко і Старицький називали трупу однією з кращих, а Зарницьку – спадкоємицею Заньковецької в мистецтві. Учні консерваторії і драматичної школи (насправді – Музично-драматичної школи М. Лисенка. – Г. Б.) радо виступали в масових сценах і хорі без будь-якої винагороди, виключно з бажання мати практику в хорошій трупі»⁴¹.

Зважаючи на те, що О. Суходольський у цій трупі відповідав за режисуру, тобто за мистецький бік справи, можна зі всією відповідальністю стверджувати, що своїми успіхами ця новостворена трупа у 1894–1898 рр. багато в чому була зобов'язана саме йому. У 1898 році ця трупа розпалася, й О. Суходольський нарешті створює власну. «З цього часу, – як стверджує М. Дикова, – безперервно зростала слава справи, якою він керував. Надзвичайна енергія дозволила йому поєднувати величезну організаційну роботу з напруженою творчою діяльністю»⁴².

Трупа О. Суходольського з успіхом гастролює в 1899–1900 роках в містах Бердянськ, Новоросійськ, Катеринодар, Ростов-на-Дону, Севастополь, Кишинів, Одеса⁴³ і, нарешті, у січні 1901 р. приїздить до Харкова.

В Одесі, як писала харківська преса, трупа «користувалась значним успіхом»⁴⁴. Підтверджує це і тодішній прем'єр трупи Л. Сабінін: «Преса після двох-трьох вистав визнала нашу трупу за першорядну, а Суходольського – за видатного режисера, що стоїть на рівні кращих майстрів російських театрів»⁴⁵.

У Харкові гастролі трупи, яка анонсувала себе в цей час як «Товариство російсько-малоросійських артистів під орудою і режисурою відомого артиста і режисера О. Л. Суходольського», розпочалися 1 січня 1901 р. виставою «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького у приміщенні театру-цирку братів Нікітіних.

До Харкова трупа привезла досить великий і різноманітний репертуар – понад 40 назв. Більшість із них – п'єси української класичної драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «За Немань іду» В. Александрова, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Майська ніч, або Утоплена» та «Сорочинський ярмарок» (обидві останні – за М. Гоголем) М. Старицького, «Невольник» (за Т. Шевчен-

ком), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж Павук», «Вій» (за М. Гоголем) М. Кропивницького, «Безталанна», «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. Звичайно, були в репертуарі й п'єси самого О. Суходольського – «Помста, або Загублена доля», «Хмара», а також одіозні п'єси «Нещасне кохання» Л. Манька, «Душогиби», «Жидівка-вихрестка», «Борці за мрії» І. Тогобочного, «Мазепа» К. Мирославського-Винникова та ін.

Характерно, що вже в цей час у репертуарі з'являються деякі твори так званої «нової» драматургії, зокрема п'єса Л. Яновської «Повернувся із Сибіру».

На жаль, преса вкрай погано висвітлювала виступи «малоросійських» труп, що обумовлювалося тодішніми цензурними вимогами. Про це відверто пише оглядач газети «Южный край» Юхим Бабецький з приводу гастролей М. Кропивницького у 1881 році: «“Южный край” <...> міг давати лише коротенькі замітки, що належали перу автора цих рядків, навіподіб того, що “малоруські вистави, які йдуть у драматичному театрі, користуються величезним успіхом і приваблюють масу публіки... Театр майже завжди повний, і, щоб одержати квиток на наступну виставу, необхідно записатися зарані...” Спроби вийти за межі зовнішнього змалювання вистав завершувалися прикоро...»⁴⁶.

По суті нічого не змінюється в ставленні критики до українського театру і на початку ХХ століття, однак зі скупих повідомлень преси стає очевидним, що трупа О. Суходольського вже в перший свій приїзд так зацікавила харківського глядача, що після півторамісячного перебування їй запропонували перейти з приміщення цирку-театру братів Нікітіних, що містився на Жандармській площі в привокзальному районі, до театру Комерційного клубу в центрі міста, де, як правило, працювала оперна трупа й куди ходила більш інтелігентна публіка.

Газета «Южный край» повідомляє, що у зв'язку з цим переходом адміністрація трупи займається покращенням театрального оформлення й пристосуванням його до нового приміщення, а також збільшує хор і оркестр. «Трупа варта того, щоб побувати на її виставах»⁴⁷. Ця ж газета через декілька днів дає досить позитивну оцінку виставі «Хмара» О. Суходольського, наголошуючи при цьому, що «в п'єсі відсутні різкі ситуації і дешеві ефекти, завдяки чому вона добре сприймається і справляє цілісне враження. Головні ролі – Настусі, Горпини, Андрія, Семена Карого – виконували Дикова і Юльченко-Здановська, Сабінін і Стодоля. Усі вони досить старанно провели ці ролі без усіляких «пересолів» і заслужено були нагороджені одностайними оплесками»⁴⁸. Із виконавців були також відзначені Д. Шевченко-Гамалій у ролі сварливої Килини і Карпинський у ролі єврея Халамайзера, завдяки яким блискуче пройшов ряд комедійних сцен. Сподобався рецензентові хор і оркестр, який, правда, в окремих місцях «приглушував» слова пісні: «Малоросійський "Козачок", прекрасно виконаний декількома парами, викликав повне захоплення, і на вимогу публіки його було повторено. «Взагалі "Хмара" дуже сподобалась глядачам, що засвідчили овації, які випали на долю виконавців цієї дуже цікавої драми»⁴⁹.

Не менший успіх випав на долю вистави «Душогиби» І. Тогобочного. «П'єса

була розіграна бездоганно, усі виконавці були, як то кажуть, “в ударі”⁵⁰. З акторів особливо відзначились Дикова (Наталка), Стодоля (Панас), Сабінін (Нечипор). «Пані Дикова наділена великим талантом, і драматичні ролі їй вдаються цілком»⁵¹.

Підкресливши великий успіх не лише виконавців ролей, а й хору та балету, рецензент одночасно висловлює побажання «не перетворювати "Козачок" в гімнастичні вправи. Взагалі малороси настільки серйозно ставляться до своєї справи, що їх вистави із задоволенням відвідуються інтелігентною публікою»⁵². Такий успіх тим більше показовий, якщо взяти до уваги, що паралельно в театрі-цирку братів Нікітіних працювала російсько-українська трупа П. Мирова-Бедюха.

Гастролі трупи О. Суходольського в Харкові проходили майже три місяці (з 1 січня по 22 березня 1901 р.). Незважаючи на те, що тут з квітня працювали трупи М. Калини, «М. Кропивницького під орудою П. Саксаганського і М. Садовського за участю М. Заньковецької», трупа О. Суходольського наприкінці року знову приїздить до Харкова. Газета «Южный край» напередодні гастролей повідомляє, що з 26 грудня 1901 р. розпочинаються вистави «Товариства російсько-малоросійських драматичних і опереткових артистів під орудою і за участю відомого артиста і автора О. Л. Суходольського». Одночасно подається неповний склад трупи. *Жіночий склад*: Дикова, Донська, Круглякова, Юльченко-Здановська (вона ж і драматург), Біляєва-Глазуненко, Пастухова, Круглицька, Сабініна, Барвінок, Свічкарьова, Долина, Новикова. *Чоловічий склад*: Суходольський, Стодоля, Сабінін, Глазуненко, Любимов, Павловський, Сагайдачний, Карпинський, Камишевадський, Воїнов, Фразенко, Вакуленко, Суховій, Черняк, Сосновський, Щегольков, Іванченко, Шеманський. *Артисти балету*: Сабініна, Ніколаєва, Криницька, Павловський, Фразенко, Суховій, Карпинський. Серед інших цікавих даних є й такі: обов'язки управляючого – С. В. Камишеватський, помічник режисера – М. М. Черняк; декоратор – І. Ф. Зазимовський, суфлер – С. В. Лісовський. Перукар – Л. Карлін. При цьому повідомлялося, що трупа має власний оркестр під керуванням Липмана. Розпорядник товариства – О. Суходольський⁵³.

Репертуар трупи залишився майже без змін. Додалися лише «Тарас Бульба» за М. Гоголем (найімовірніше – О. Шатковського), «Кум-мірошник» Д. Дмитренка. Відкрили гастролі виставою «Хмара» О. Суходольського. У єдиній інформації, яку вдалося знайти, повідомлялося, що на відкритті гастролей цирк-театр братів Нікітіних «був переповнений публікою, яка залишилася задоволеною виконанням цікавої драми. Особливо тепло приймали пані Дикову, яка провела роль Настусі настільки реалістично, що багато жінок плакали, у деяких була істерика, а одна втратила свідомість. Викликам артистки й аплодисментам не було кінця»⁵⁴. Серед інших виконавців, які сприяли успіхові п'єси, називають Сабініна (Андрій), Суходольського (Кузьма), Стодолю (Семен Карий), Круглякову (Килина), Карпинського (Халамайзер) і Павловського (Гриць-

ко). Наприкінці показали музичну картину «Вечорниці» П. Ніщинського, яка пройшла «жваво і весело»⁵⁵.

З цього часу трупа по суті стаціонується в Харкові й буває тут щороку, іноді двічі на рік.

Новозбудований цирк-театр Грікке відкривала у 1906 р. саме трупа О. Суходольського виставою «Помста, або Загублена доля». За цей час дещо оновився її репертуар. Зокрема, з'явилися яскраво патріотична п'єса «Степовий гість» Б. Грінченка, «Пісні в лицях» М. Кропивницького, «Що посієш, те й пожнеш» Л. Манька, «Помста жидівки, або Чортове кубло» А. Козич-Уманської, «Влада сатани» (переробка Л. Сабініним та Гр. Ге п'єси польського драматурга Л. Риделя «Зачароване коло»). Про останню писали, що «репертуар трупи Суходольського безперечно збагатився цікавою п'єсою, яку добре обставили»⁵⁶.

Навіть у найкритичніші 1905–1906 роки газета «Южный край» повідомляла, що усі трупи, які працювали у Харкові в зимовий сезон, завершили його зі значним дефіцитом, за винятком трупи О. Суходольського. Дві російські антрепризи – міського і Малого театрів – змушені були зменшити свої видатки і навіть заробітну платню, а українська трупа С. Максимовича достроково припинила свою діяльність «не витримавши конкуренції з трупою О. Суходольського»⁵⁷.

Так само і в наступні роки трупа користується прихильністю харків'ян і систематично робить добрі збори.

1906 рік трупа Суходольського закінчила у Баку, де мала значний успіх.

1907 рік видався насиченим і складним. Після Баку трупа переїхала знов до Харкова, де її чекали й любили. Вистави розпочалися в театрі-цирку Грікке 26 грудня 1906 р., а вже 1 січня 1907 р. газета «Южный край» писала: «Вистави охоче відвідуються публікою, і трупа має хороші збори»⁵⁸. Деякі вистави публіка приймала так захоплено, що рецензент змушений був зробити таке зауваження: «Адміністрації треба звернути увагу на те, щоб найбільш захоплені прихильники не кидались зі своїх місць до сцени, що породжує неймовірну шттовханину. Бо і зі своїх місць кожен може встати і нагороджувати виконавців оплесками»⁵⁹.

І ще: «Малоросійська трупа О. Суходольського продовжує робити прекрасні збори – кожен день театр переповнений»⁶⁰. Що стосується репертуару, то особливу зацікавленість викликали вистави «Граф Кирило Розумовський» Л. Сабініна, де, як завжди, вразила всіх насамперед М. Дикова в ролі Наталі. «Галановита акторка показала всю силу свого неординарного таланту»⁶¹. Успішно пройшли такі різні за своїми мистецькими якостями вистави, як «Кума Марта» О. Шатковського, «Дорогою ціною» І. Тогобочного, «З-під вінця в труну» П. Прохоровича, «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого, «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Нещасне кохання» Л. Манька. У рецензії на виставу «З-під вінця в труну» критик писав: «Незважаючи на те, що п'єса не викликає особливого інтересу, а проте публіки і на цей раз зібралось

багато <...>. Участь таких артистів, як п[ані] Дикова, п[ани] Сабінін, Суходольський, Стодоля, значно сприяла успіхові виконання драми. П[ані] Дикова була, як завжди, прекрасна в ролі дівчини Ярини. Артистка справді жила на сцені <...>. Усі драматичні місця в п'єсі були проведені п[ані] Диковою зі справжньою увагою і великим піднесенням. Гра п[ані] Дикової зробила великий вплив на глядачів»⁶².

У цій же рецензії вперше з'являється інформація про очікуваний поділ трупи. 4 лютого 1907 року ця ж газета вже прямо пише: «В місті ходять чутки про поділ трупи Суходольського. Група артистів <...> організовує свою трупу, очолювати яку буде п[ан] Сабінін. До складу трупи планують запросити відому артистку Л. П. Ліницьку»⁶³, хоча цього, як відомо, не сталося. Ну і, нарешті, повідомляється, що «артист трупи п[ана] Суходольського, член товариства протягом семи років, Л. Р. Сабінін виходить з Великодня цього року з трупи і сам стає на чолі нової справи»⁶⁴. Очевидно, О. Суходольський і Л. Сабінін про все домовилися попередньо, бо «розлучення» проходило досить цивілізовано. Було оголошено прощальний бенефіс Л. Сабініна в цій трупі, у якому взяли участь його багаторічні партнери, провідні актори трупи: сам О. Суходольський, М. Дикова, О. Шатковський, Василенко, Гуренко та ін. Грали «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка і «Кару» О. Володського. Бенефіціанта вітали квітами після кожної дії, йому влаштовували овації й вручили два подарунки.

З приводу завершення гастролей газета «Южный край» писала: «Вистави трупи Суходольського в цьому сезоні дали прекрасні результати. Публіка за декілька років встигла добре познайомитися зі складом трупи <...> і оцінити її неабиякі сили. Прощальна вистава зібрала повний зал»⁶⁵.

Виїхавши на короткочасні гастролі до Самари, трупа Суходольського повертається до Харкова й грає тут з 27 травня по серпень 1907 року включно (у згаданому «Обліку українських труп» Ю. Меженка – по липень, що не відповідає дійсності) в закритому театрі саду «Тіволі».

З перших же вистав критика зауважує, що вихід із трупи артиста Сабініна позначився на якості вистав, зокрема «Куми Марти». На думку рецензента, у минулому році ця «драма проходила більш злагоджено і природно, ніж тепер. Гра п[ана] Мазуренка (син воєводи) <...> не залишила такого сильного враження, як виконання цієї ролі п. Сабініним»⁶⁶. Не зовсім сподобався рецензентові й актор Лимаренко, який у виставі «Кара» замінив Л. Сабініна: «П[ан] Лимаренко, що виконував роль нареченого, не витримував ролі, місцями впадав у пафос, драматичні сцени проводив добре, з належним нервовим піднесенням»⁶⁷. Крім зазначених вистав, трупа грала в цей приїзд «Шельменка-денщика» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Невольника» М. Кропивницького (за Т. Шевченком), «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «За двома зайцями» і «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Суєту» і «Саву Чалого» І. Карпенка-Карого, «Дорогою ціною» І. То-

гобочного, «Пилипа-музику» М. Янчука, «Тараса Бульбу» О. Шатковського (за М. Гоголем), «Крадене щастя» М. Юльченко-Здановської. З приводу останньої критик С. наголошує, що це одна із найбанальніших п'єс «малоросійського» репертуару. У ній багато неприродного, вона не відзначається глибиною задуму. «Дивлячись на хорошу постановку п[аном] Суходольським п'єс, ми не можемо не висловити наприкінці глибокого жалю з приводу того, що витрачаються даремно такі великі зусилля на постановку п'єс, подібних тій, що аналізується нами. Набагато краще було б, якби витрачені сили були спрямовані на виконання п'єс Кропивницького, Карпенка-Карого та ін.⁶⁸

Негативно була сприйнята й вистава «Суламіф» – російськомовна оперетка (текст єврейського драматурга А. Гольдфадена), поставлена в бенефіс акторки Орлицької. У рецензії на виставу автор, який сховався за літерою С., піднімає серйозні проблеми формування репертуару в українських трупах в умовах жорсткої цензури: «Всім відомо, що репертуар наших малоросійських п'єс надто обмежений, що за сучасних умов писати драми або комедії українською мовою – справа не з легких, оскільки потрібно рахуватися з вимогливою взагалі і, особливо, до малоросів, – цензурою <...>. **Багато антрепренерів малоросійських труп інколи стали виставляти п'єси російською мовою**». Говорячи про п'єсу «Суламіф», рецензент вважає, що «яким би не був бідним репертуар, все-таки не варто виставляти таких речей, які не мають жодного стосунку до малоросійського театру»⁶⁹.

На протиставлення, критика підтримує виставу «Суета» І. Карпенка-Карого. Ця п'єса, як свідчить рецензент Д., «ішла в Харкові дуже часто у виконанні різних малоросійських труп. А проте <...> **вона привабила дуже багато публіки**, яка захотіла, очевидно, відпочити на цій комедії від заграних п'єс малоросійського репертуару <...> П'єса приносить задоволення, оскільки актори заблищали хорошою грою і ансамблем»⁷⁰. Серед виконавців рецензент особливо виділяє О. Суходольського, який зіграв дві ролі – Терешка і генерала, Наталиного батька. Особливо жваво реагувала публіка на пристрасний монолог Івана (арт. Лимаренко) про місце та роль театру в суспільстві й роздуми Суходольського – генерала про демократичність. Вистава «Сава Чалий», на думку Л. Сабініна, була однією з найкращих у репертуарі трупи О. Суходольського, яка продемонструвала його майстерність як режисера. Вистава була чудово оформлена й мала міцний виконавський склад: Сава – Карпенко, Гнат – Уралов, Потоцький – Суходольський, Шмигельський – Сабінін, Жезницький – Стодоля, Зося – Дикова, Качинська – Шевченко-Гамалій⁷¹. Однак, поставлена в 1900 році, вона зазнала багатьох змін і в 1907 році вже не так вражала глядачів. Рецензент дорікає режисерові за перевантаженість вистави ефектами – «до мільйона пострілів включно, що негативно позначалося на цільності сприйняття трагедії, примушуючи глядача щохвилини здригатися і врешті-решт посеред дії залишати театр, рятуючись від задушливого диму»⁷². З виконавців рецензент найбільше виділяє О. Суходольського, наголошуючи, що «художня

гра п[ана] Суходольського дала високомистецький тип гетьмана Потоцького»⁷³. Труппа Суходольського завершила свої виступи в Харкові 10 вересня 1907 р. бенефісом свого керівника й 11 вересня поїхала в Бердянськ, а потім до Полтави. Однак з 26 грудня цього ж 1907 року, за традицією, знову повернулася до Харкова. Сталося так, що тут одночасно зібралося аж три українські труппи: Суходольського – у театрі-цирку бр. Нікітіних, Л. Сабініна – у театрі-цирку Грікке і П. Саксаганського – у Малому театрі. Рецензент, який сховався за псевдонімом Трибун, вирішив в один вечір переглянути вистави в усіх українських колективах. У Суходольського йшла «Хмара» з неперевершеною М. Диковою. На думку рецензента, тут справді відчувалося свято, театр був переповнений – «було тісно, як у бочці з оселедцями»⁷⁴. Театр Грікке, де працювала труппа Сабініна, також був переповнений. Рецензентові сподобались хор і оркестр, а от виконавці не справили великого враження⁷⁵. І, нарешті, Малий театр, де проходили гастролі труппи П. Саксаганського. Йшла вистава «Суєта». Публіки було значно менше, однак блискуче виконаний П. Саксаганським монолог Івана про театр вразив і дописувача, і публіку. «Ви запитаєте мене: у яких малоросів краще? Я сам поставив собі це питання, і мені мимоволі згадалось місце з "Одруження", коли Агафія Тихонівна говорить: «Якби губи Никанора Івановича приставити до носа Івана Кузьмича»... Дійсно, є скрізь свої плюси і мінуси, але про них нехай пишуть рецензенти»⁷⁶.

Згадує про цей випадок і Л. Сабінін, наголошуючи, що саме він зробив пропозицію О. Суходольському і П. Саксаганському «злитися в один колектив, де кожен, тримаючись свого репертуару, не буде заважати іншому». Однак розуміння не знайшов «і... «гримнув бій»: Малий театр мав свого глядача, і тому П. Саксаганський зі своїм театром стояв осторонь цієї боротьби. Зате О. Суходольський <...> включився в довгу й уперту конкуренцію зі мною»⁷⁷.

Цей приклад – ще одне свідчення про ті жахливі умови, в яких працювали українські труппи. Відсутність будь-якої підтримки з боку держави, а також обліку труп і координації дій призвели до жорсткої конкуренції між ними. Ці та деякі інші питання лягли в основу дискусії, що розгорілася на сторінках Санкт-Петербурзького журналу «Театр и искусство» якраз у 1907 р. Розпочав цю дискусію український актор, режисер і драматург Олександр Володський у газеті «Рада» (1907, №5), закликаючи діячів українських труп організувати свою театральну Спілку. На його заклик у цій же газеті спочатку відгукнулись представники труппи І. Сагатівського і кол. труппи Д. Гайдамаки, а у квітні обговорення продовжилося на сторінках журналу «Театр и искусство». У ньому взяли участь Л. Манько, Б. Камнев, Іл. Березняк та ще дві особи, які сховалися один – під псевдонімом «малоросійський актор», а другий – під криптонімом О. Р. Відгукнувся на цю проблему й О. Суходольський, опублікувавши статтю «Актори і антрепренери малоросійського театру»⁷⁸. Власне, це була навіть не стаття, а, як визначив сам автор, «лист до редакції», у якому він, за його власним висловом, давав «пояснення» з питань, піднятих Б. Камневим у по-

передній статті⁷⁹. Відповідаючи Б. Камневу з точки зору антрепренера на болючі питання специфіки роботи українських акторів, розміру їхніх посадових ставок у порівнянні з російськими акторами, кількості оплачуваних робочих днів, О. Суходольський одночасно й сам порушує низку гострих проблем: часті переїзди з міста до міста, продиктовані пересувним характером існування українських труп, висока орендна плата, яка лягає непосильним тягарем на антрепренера, необхідність утримувати велику трупу, хор, оркестр, балет для забезпечення відповідного репертуару й, нарешті, збільшення кількості труп за останні 20 років з 3–4 до 29. На його думку, «29 труп могли б існувати, якби вони мали достойних розпорядників і таких же акторів. З 29 труп тільки деякі мають моральне право такими називатися»⁸⁰.

«Без сумніву, – стверджує О. Суходольський, – треба знайти засоби припинення ненормальних стосунків, зібрати загальну раду, осмислити нагальні потреби малоросійського театру й серйозніше, коректніше поставитись до цього питання». О. Суходольський поділяє думку про те, що потрібно об'єднатися «і приструнити як актора, так і антрепренера, щоб вони були не ворогами, а друзями <...>. Нам вкрай необхідний дороговказ, який би вів нас правильною дорогою. Судді правдиві також нам потрібні»⁸¹.

Незважаючи на згадані вище дискусії, проведення в цьому ж 1907 році декількох з'їздів: у Харкові (15 березня), у Новочеркаську (17 квітня) – Спілку українських сценічних діячів так і не було створено. Але для нас важливо, що О. Суходольський не залишився осторонь цієї складної проблеми й висловив свою громадянську позицію на сторінках такого авторитетного видання.

Важливо також акцентувати, що така публічна дискусія, що домагалася кращих умов існування для українських труп через професіональне об'єднання, стала можливою внаслідок скасування обмежувальних правил для українських вистав спеціальним циркуляром Головного управління у справах друку за № 1810 від 27 лютого 1906 р., який, по суті, остаточно легалізував діяльність українських труп⁸².

У наступні декілька років діяльність трупи О. Суходольського відзначалася стабільністю й творчою зрілістю. Вона дедалі більше зупиняється в Харкові, що неодноразово наголошується пресою: «Трупа п[ана] Суходольського стала майже постійною харківською малоросійською трупною, оскільки ось уже який рік подвизається в Харкові другу половину зимового сезону й більшу частину літнього»⁸³. Критик також відзначає, що і склад трупи після виходу Л. Сабініна майже не змінився, й це позитивно позначилось на формуванні акторського ансамблю. Майже незмінним залишився й репертуар, який автор називає «окаменілим». «Кожного разу думаєш, що нарешті в цьому сезоні буде розіграно що-небудь нове і цікаве. В репертуарі ж залишаються пресловуті «Боговідступниця» і подібні їй п'єси <...>. Що можна сказати про подібні постановки, крім того, що потрібно дивуватися довгому терпінню нашої публіки. *Тільки любов малоросів до своєї рідної мови і можливість почути її зі сцени може пояснити відвідування театру* (курсив наш – Г. Б.)»⁸⁴.

Правда, була ще одна причина, яка притягувала глядача і, як свідчить газетний кореспондент Д., вигідно відрізняла трупу О. Суходольського від інших українських колективів, а саме: ставлення О. Суходольського і його акторів до постановки навіть таких п'єс, які давно встигли набити глядачеві оскому: «Прекрасні костюми, ретельно продумані постановки, декорації, дрібниці бутафорії, дисциплінований хор, який не тільки співає, а й живе на сцені, додамо до цього, у більшості випадків, вдалу гру акторів – усе це змушує глядача забувати про заганість і бідність п'єс, що невтомно ставляться із сезону в сезон п[аном] Суходольським»⁸⁵.

Однак попри всі звинувачення в окостенілості, поступове оновлення репертуару в трупі О. Суходольського все ж відбувається. Про виставу «Влада сатани», переробленої Л. Сабініним і Г. Ге з п'єси польського драматурга Л. Риделя «Зачароване коло», вже згадувалося вище. Вистава цієї переробки відбулася ще в 1906 р. У цьому сенсі згадують про виставу п'єси «Воля темряви», переробленої О. Суходольським з драми Л. Толстого «Влада темряви», акцентуючи при цьому, що вона з успіхом ішла декілька років. Як уже зазначалося вище, ця переробка згадується у бібліографічному покажчику М. Комарова «До «Української драматургії»» (1912 р.)⁸⁶. Про переробку цієї п'єси О. Суходольським згадується в спогадах М. Дикової і в інформації газети «Южный край»⁸⁷, однак нам не вдалося знайти жодної рецензії на цю виставу, не знаходимо відповідних посилань і в попередніх авторів, що ставить під сумнів резонансність цієї вистави і її довготривале життя. Але обидві п'єси – і «Влада сатани», і «Воля темряви» – це вже твори інших, українських авторів за польським і російським оригіналами.

21 серпня 1909 р. в бенефіс артиста Лимаренка відбулася прем'єра вистави «Євреї» Є. Чирикова в перекладі Л. Пахаревського. Перша вистава цієї п'єси на українській сцені відбулася в Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда» у перекладі й постановці Й. Стадника у 1906 р. Інший переклад, а саме Л. Пахаревського було видано в Києві 1907 р. Дозвіл до вистави було отримано 20 червня 1907 р. Проте М. Комаров і цю п'єсу називає переробкою, а не перекладом. Невідомий кореспондент харківської газети пише, що вистава в театрі О. Суходольського 1909 року пройшла чудово. «Всі виконавці були на своїх місцях, грали обдуманно, яскраво і типово, і нікому не можна було дорікнути за погане виконання або неправильне прочитання ролі. Обставлена вистава була досить добре, наскільки, звісно, дозволяли обмежені ресурси української сцени»⁸⁸. І все ж таки мали рацію ті, хто нарікав на обмеженість перекладного репертуару в київському театрі М. Садовського, а тим більше – у трупі О. Суходольського.

З українських авторів репертуар трупи збагатився п'єсою «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Старі сучки і молоді паростки» М. Кропивницького. Остання, як свідчить рецензент газети «Южный край», розчарувала харківського глядача: «Те, що могло мати найбільшу цінність у драмі – вічно живу

тему батьків і дітей – було втоплене в хаос непотрібного, невмілого, не художнього. П'єса позбавлена дії, уся вона побудована на розмовах, дуже нудних, до того ж персонажі всі дуже бліді й нецікаві»⁸⁹. Натомість іншому рецензентові дуже сподобалась п'єса І. К. Карпенка-Карого «Гандзя»: «Красивий твір талановитого автора. Дикова (Гандзя), Лимаренко (Запольський), Василенко (гетьман Ханенко) – усі ці артисти провели свої ролі бездоганно»⁹⁰.

Особливо схвальні відгуки преси були на виставу «Талан» М. Старицького – бенефіс М. Дикової. «Що можна сказати про гру М. Д. Дикової? Як прекрасно вона зіграла від початку до кінця роль Лучицької, як чудово вона провела створений автором образ, як талановито втілила його! <...> Упала завіса, скінчилися, нарешті, виклики М. Д. Дикової, а образ згубленого, занашеного таланту артистки Лучицької все ще стояв перед зачарованим глядачем»⁹¹. Крім М. Дикової, рецензент відзначає й інших виконавців: «О. Л. Суходольський був неперевершений у ролі антрепренера Котенка. Добре грали п. Лимаренко (Квітка), пп. Василенко, Клинцов, Лисенко і пп. Базарова, Орленко, Никитенко і Донська. Усі вони були на своїх місцях і підтримували ансамбль».

Як свідчить дослідниця Л. Козир, у квітні 1910 р., під час гастролей трупи О. Суходольського у Ставрополі, вночі згоріло приміщення театру, у якому вони показували вистави. «Адміністратор театру Сокіл, хоч сам мав тяжкі опіки, мужньо рятував людей – учасників трупи, що спали в театрі. Збитки становили декілька тисяч»⁹².

Незважаючи на такі потрясіння, трупа швидко оговталась і вже в червні цього ж року гастролювала в Катеринославі. Цей приклад – ще одне підтвердження мобільності трупи, показник високого професіоналізму її керівника О. Суходольського, його організаційно-адміністративних здібностей.

У 1912 році трупа О. Суходольського гастролює в Харкові з 13 лютого по 1 травня. Вона на той час справді – одна з найбільших на Україні. Як повідомляє харківський український часопис «Сніп», трупа складається з 90 осіб, хор – з 45⁹³.

«Уже багато років високо і міцно тримає О. Л. Суходольський прапор справжнього українського театру. А це стає з кожним роком усе важче; особливо зараз, коли на український театр починають дивитися як на якогось пасинка мистецтва, особливо зараз, коли багато українських артистів починають погоджуватися з таким поглядом (курсив наш. – Г. Б.). Гаряче і енергійно протестує О[лексій] Л[ьвович] проти такого ставлення до українського театру і конкретними справами доводить зворотнє»⁹⁴. Далі дописувач наголошує, що «публіка, особливо харківська, знає, що, йдучи до театру Суходольського, вона не знайде там сурогату українського театру або аматорської вистави; вона знає, що у Суходольського вона знайде дійсно український художній театр»⁹⁵. Такий пристрасний монолог-ода, можливо, був викликаний не лише бенефісом актора й керівника трупи, а й, до певної міри, спровокований обговоренням питання і реальними заходами щодо заснування в Харкові українського художнього театру під керівництвом П. Саксаганського і М. Заньковецької.

Ця проблема обговорюється на сторінках місцевої преси (газети «Южный край», «Утро»), особливо активно під час гастролей у Харкові М. Заньковецької в трупі Л. Сабініна в липні 1912 р.⁹⁶. Проблема заснування нового театру набула такого широкого резонансу, що на неї відгукнувся навіть Санкт-Петербурзький журнал «Театр и искусство», опублікувавши декілька статей Феофіла Васильовича Синіцина під псевдонімом Свідомий⁹⁷. Різко критикуючи сучасний стан українського театру, його репертуар, виконавське мистецтво, навіть корифеїв, загалом застарілу, на його думку, етнографічно-побутову естетику, яка чимдалі більше вироджується, він вважає створення українського художнього театру не на часі: «Не Саксаганському з Садовським зсунути з місця застарілий віз українського театру, потрібно це зрозуміти. Потрібні інші автори, інші актори <...>. Боюсь, що з народного українського театру, який існує нині, просто зроблять карикатуру, хоч би й художню»⁹⁸.

Нам не вдалося знайти хоча б якоїсь реакції О. Суходольського в пресі на ці події. Однак невеличка інформація про те, що «в районі <...> перетину вулиць Кацарської і Дмитрівської передбачається влаштувати новий український театр» підприємцем Суходольським і що проводяться торги за місце⁹⁹, наводить на думку, що О. Суходольський ніколи не відмовлявся від своєї мрії про створення стаціонарного театру зі своїм власним приміщенням, і спроба організувати Український Художній театр у Харкові лише активізувала його дії. Невідомо з яких причин, але О. Суходольському так і не вдалося реалізувати своїх намірів.

У 1913–1918 роках трупа О. Суходольського продовжує подовгу працювати в Харкові, що не відображено в уже згаданому «Обліку українських труп», укладеному Ю. Меженком.

У 1913 р. гастролі в Харкові проходили з 29 червня по 12 вересня. Преса відзначає сильний акторський склад: «Не беручи до уваги самого п[ана] Суходольського і п[ані] Дикової, яка виблискує яскравим талантом, у складі трупи є такі сили, як пані Ольгіна, Тополя, Грищенко, Волошина і п.п. Дзбановський, Занегін, Юркевич, Сагайдачний і Орловський. Один перелік цих артистів уже свідчить про серйозність справи п. Суходольського»¹⁰⁰. Від себе додамо, що більшість акторів трупи О. Суходольського працювала в нього тривалі терміни, деякі – з дня заснування, що давало можливість досягти хорошого акторського ансамблю. Наголошуючи, що останнім часом на «малоросійську» сцену звикли дивитися з неприхованою зневагою через малоінтелігентний склад виконавців, рутину в грі та в постановці, бідність на таланти, рецензент зазначає: «Дещо нове, цікаве і дуже цінне вносить тепер у затхлу атмосферу українського театру п[ан] Суходольський. На відміну від інших, у нього *на перший план висувається режисура* (курсив наш. – Г. Б.)»¹⁰¹. Завдяки витриманій до дрібниць постановці, уважному ставленню до декорацій, навіть у деяких загранич п'єсах, як «Ой, не ходи, Грицю...», на думку дописувача, погляд глядача відпочиває на красивому українському пейзажі – стара, грана-перегрена, заяложена п'єса

оживає. «Щось нове помітне й у загальному тоні акторського виконання, <...> у Суходольського стали грати набагато інтелігентніше (курсив наш. – Г. Б.) <...>. Грають усі на диво гармонійно. Яскраво, виразно, і в той же час помітне намагання й режисера, і актора відійти від типової для малоросійської сцени мелодрами <...> Гра йде в порівняно легких, не крикливих тонах, і реалізм виконання вже не той – *тепер він більше наближений до художньої правди* (курсив наш. – Г. Б.)»¹⁰². А через місяць цей же рецензент тільки стверджується в своїх попередніх висновках: «П[ан] Суходольський зарекомендував себе режисером-митцем. Його постановки не мають подібних у жодній малоросійській трупі (курсив наш – Г. Б.). П[ан] Суходольський **уже цим вніс у малоросійський театр своє, нове й цікаве – мистецьку красу**»¹⁰³.

На наш погляд, ці спостереження надзвичайно цінні, і якщо навіть перебільшені, то, безперечно, виявляють певну тенденцію до оновлення сценічної естетики трупи О. Суходольського в рамках обраної стилістики.

Правда, захоплення новими тенденціями в трупі О. Суходольського не завадило рецензентові жорстко розкритикувати його за надзвичайну консервативність репертуару (у цьому сезоні була поставлена лише одна нова п'єса «Я – пан» П. Юркевича; щойно написана, отримала дозвіл театральної цензури) і за деякі невиправдані режисерські прийоми: «Як це не дивно, але п[ан] Суходольський, без сумніву, талановитий артист і режисер, занадто мало цінує й себе як актора, і своїх товаришів по сцені <...>. З глибоким драматизмом грає талановита п[ані] Дикова: глядацький зал завмер – чудова артистка захопила театр своєю грою. Пішла... Усі перебувають під впливом щойно пережитих хвилин, – і раптом, – на сцену вивалюються хлопці та дівчата, завжди веселі, усміхнені, гарно одягнуті <...>. Співають і танцюють. Віртуози п[ана] Суходольського виробляють різні викрутаси – і гальорка в шаленому захваті. Забуті хвилини красивих переживань. Не важливо, що дивовижно грала Дикова, дрібниці, що Суходольський створив образ такої переконливості, який зрідка побачиш на найкращій російській драматичній сцені <...>. Вони забуті, театр здригається від оплесків на адресу не їх, а танцюристів <...>. Де ж тут приголомшеному гопаком глядачеві пам'ятати про саму п'єсу?»¹⁰⁴.

З часом критика дедалі менше висвітлює діяльність українських труп, а ті інформації, що їх вдалося знайти, зводяться до мінімуму і більшою мірою торкаються організаційно-фінансових справ, на кшталт: «Трупа товариства українських артистів під керуванням п[ана] Суходольського, що грає в театрі Грікке з 26.12, має чудовий успіх. В окремі дні валовий прибуток від вистав доходить до 1100 крб.». Ранкова вистава 6.01. дала понад 500 крб. <...>. Вистави, як і раніше, відвідуються публікою дуже охоче»¹⁰⁵. Водночас невідомий дописувач повідомляє, що в залі дуже холодно, у зв'язку з чим О. Суходольський вирішив узяти витрати на опалення приміщення на себе, хоч раніше це був обов'язок орендодавця. Красномовно свідчить про успіх трупи О. Суходольського і таке повідомлення: «Малоросійський театр п[ана] Суходольського робить чудові

збори в театрі Грікке. У цю неділю велика кількість публіки пішла з театру через відсутність місць (курсив наш. – Г. Б.)»¹⁰⁶.

На особливу увагу заслуговує інформація про відзначення в трупі Суходольського 100-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. Програма святкового вечора складалася з двох актів п'єси «Мати-наймичка» І. Тогобочного за Т. Шевченком і першого акту з «Назара Стодоли» Т. Шевченка. З великим піднесенням була виконана кантата М. Лисенка «Б'ють пороги» і «Жалобний марш». Відповідно була оформлена й сцена. Як свідчить дописувач, «на ній красиво височіла могила великого поета, у глибині стояв на п'єдесталі художньо виконаний бюст Т. Г. Шевченка. Біля могили стояв старий сивий кобзар, біля нього – хлопчик-поводир, а кругом красиво розміщені персонажі з творів великого співця України <...>. І здається, – пише автор замітки, – що в театрі незримо присутній сам Т. Г. Шевченко, його незримий дух витає серед слухачів»¹⁰⁷. У фіналі вечора був виконаний «Заповіт», який всі прослухали стоячи, віддаючи шану великому Кобзареві.

Зважаючи на суспільно-політичну ситуацію, шовіністичну політику царського уряду, цей сміливий вчинок О. Суходольського свідчить про глибокі патріотичні почуття митця, наявність мистецько-громадянської позиції, яку він не побоявся висловити публічно.

Навіть у найскладніші 1915–1916 рр. О. Суходольський подовгу працював у Харкові. Незважаючи на відголоски війни, трупа, як і раніше, мала тут художній і матеріальний успіх: «Збори в святкові дні “тисячні”, і навіть у будні театр заповнений. Трупа має недаремно заслужену репутацію, – ансамбль рідкісний. На чолі жіночого персоналу стоїть все та ж симпатична і талановита артистка Дикова, а потім пані Вірина і Потоцька, пани Суходольський, Оршанов, Орловський, Юркевич, Дзбановський. Хор відмінно злагоджений, голоси свіжі і красиві, а танцюристи в трупі зовсім хвацькі»¹⁰⁸.

Репертуар залишився майже без змін, новинкою сезону стала п'єса «За далеким морем» Я. Гордіна (переклад з єврейської П. Юркевича і О. Суходольського). В перекладі Ш. Полонера вона вперше виставлена 1912 року в київському театрі М. Садовського. Поставлена О. Суходольським у Харкові в 1915 році, вона протягом листопада-грудня пройшла 12 разів з великим успіхом. Той же рецензент писав: «Аудиторія цього театру слухає цю, без сумніву, талановиту річ, із завмиранням серця і захопленням. <...> Радимо цю п'єсу за своєю гуманністю і справжньою художністю глядачам: вони не витратять даремно вечора. Щаслива думка прийшла О. Л. Суходольському дати цю річ українському театрові»¹⁰⁹.

Практично зовсім не висвітлено досі діяльності трупи О. Суходольського у 1917–1919 рр. Але для з'ясування складних суспільно-політичних умов останнього періоду діяльності О. Суходольського в Харкові, а саме від Лютневої революції в Росії до утвердження радянської влади (кінець 1919 р.) слід, спираючись на історичні факти, конкретизувати послідовність зміни влади у Харкові.

Отож після Лютневої революції до 24–25 грудня 1917 р. влада у Харкові підлягала російському Тимчасовому урядові у Петрограді (губернський комісар, міська дума, земство, рада робітничих депутатів – з 2 березня 1917 р.; дещо згодом – рада робітничих і солдатських депутатів; ще згодом – рада робітничих, солдатських і селянських депутатів). У цей час у Харкові було створено Українську губернську раду, товариство «Просвіта Слобожанщини» й товариство «Рідна школа», видавалася україномовна періодична преса. III Універсал Української Центральної Ради (20 листопада 1917 р.), проголосивши Українську Народну Республіку на правах автономії у складі Російської держави, формально поширив владу УЦР й на Харківську губернію, але реально влада УЦР тут не закріпилася, тут переважали представники більшовиків. Наприкінці листопада 1917 р. до Харкова прибули з Росії загони Червоної гвардії та матросів підлеглої Росії Прибалтики, які утвердили в Харкові радянську владу. 11–12 (24–25) грудня 1917 р. в Харкові відбувся X з'їзд рад, який проголосив себе всеукраїнським і обрав перший радянський уряд України – Народний Секретаріат. Після проголошення IV Універсалом Української Центральної Ради в Києві 9 (22) січня 1918 р. Української Народної Республіки незалежною державою та внаслідок укладення Берестейського миру 29 січня (9 лютого) 1918 р. запрошена Українською Центральною Радою німецька армія та війська УНР 19 квітня 1918 р. заволоділи Харковом, а після гетьманського перевороту в Києві (29 квітня 1918 р.) в Харкові було утверджено владу новоутвореної Української Держави на чолі з гетьманом П. Скоропадським, який призначив для Харкова губерніального старосту. Внаслідок чергового державного перевороту в листопаді 1918 р. до влади у Харкові прийшла Директорія Української Народної Республіки, але 3 січня 1919 р. в Харкові відновилося більшовицька влада, яка протрималася до 25 червня 1919 р., тобто до навали білих військ російського генерала Денікіна. Ця влада протрималася в Харкові до 11 грудня 1919 р., коли Червона Армія, здобувши перемогу над білими, остаточно повернулася до Харкова. Як відомо, 4 (17) березня 1917 р. в Києві постала всеукраїнська громадська установа – Українська Центральна Рада, активізувалося українське суспільно-політичне життя. Одним із виявів його актуалізації було скликання Перших вільних зборів українських театральних діячів у справі створення Товариства українських акторів, які й відбулися 12 (23) березня 1917 р. в Троїцькому народному домі (нині – Київський національний академічний театр оперети). Збори обрали Український театральний організаційний комітет (УТОК). При виборі врахували потребу в комітеті представників провінціальних труп. УТОК через новозаснований бюлетень «Театральні вісті» звернувся з закликом до українських акторів організуватися на місцях і готуватися до всеукраїнського театального з'їзду. 10 квітня 1917 р. у 2-му номері бюлетеня «Театральні вісті» надруковано таке оголошення: «Трупа Суходольського грає в Харкові, незабаром переїде в Тулу». А в наступному спареному випуску бюлетеня (за 17–30 квітня 1917 р.) УТОК публікує надіслане телефоном приві-

тання з Харкова: «Українське товариство А. Л. Суходольського, організувавши 10 квітня “професійний союз укр[аїнських] артистів“, вітає організаційний комітет і закликає всіх артистів до організації, до боротьби за кращу долю. Уповноважений К. С. Чарський». І в цьому самому спареному випуску «Театральних вістей» повідомлено про створення в різних містах УНР на нових засадах театральних «товариств труп»: «Досі організовані такі товариства трупи <...> Суходольського (Харків)» (Театральні вісті. – К., 1917. – 17–30 квітня. – Число 3–4. – С. 15).

Про згаданий вище «професійний союз українських артистів у Харкові», організований 10 квітня 1917 р., можна дещо більше дізнатися з документа, що зберігається у фондах Музею театального, музичного і кіномистецтва України, а саме про те, що того дня, а саме за влади російського Тимчасового уряду, в присутності представників Ради робітничих, солдатських і селянських депутатів відбулися збори, на яких було затверджено нові засади організаційно-адміністративного управління трупом. Вона трансформувалася в автономне товариство під режисерством О. Л. Суходольського. Одночасно на вже згаданому зібранні було затверджено «Інструкцію для комісії Українського автономного товариства під режисерством О. Л. Суходольського». Згідно з параграфом першим, «управління справами товариства покладалося на виборну комісію у складі п’яти членів і трьох кандидатів»¹¹⁰. До складу комісії увійшли: голова – Чарський К. С.; члени комісії: Цісинський В. М., Ципенко Л. Г., секретар – Дружиніна А. К., казначей – І. П. Джигіль. Як бачимо, О. Л. Суходольського серед членів комісії, на яку покладалося по суті управління всіма адміністративно-організаційними, кадровими, фінансовими і, частково, в разі конфліктів, творчими питаннями, – нема. Хоча з документа видно, що на зборах О. Суходольський був присутній, і його прізвище значиться серед тих, хто підписав цей документ. Згідно з параграфом дев’ятим цієї інструкції, він, як режисер, завідував художньою частиною, але його права значно обмежувалися, у порівнянні з попереднім періодом, у виборі репертуару, доборі акторів, їх зарахуванні на роботу і звільненні. Незрозуміло, чому О. Суходольський погодився на такі умови – найімовірніше, у нього просто не було вибору.

На цих же зборах було прийнято і згодом опубліковано в київській «Робітничій газеті» (1917, квітень, № 23) «Відозву українських артистів», яку за дорученням виконавчої комісії спілки харківських артистів підписав її голова і уповноважений член-делегат К. С. Чарський. У цій відозві українські артисти з товариства О. Л. Суходольського закликали працівників української сцени «організуватись у професіональні спілки для об’єднання і сполучення з головними інстанціями всеросійської професіональної спілки, яка ставить собі мету боронити загальні інтереси працівників»¹¹¹.

Ця відозва страшенно обурила Л. Курбаса і стала приводом до написання ним статті «Баламутні гасла», опублікованої у часописі «Театральні вісті» (1917, № 5–6). Нагадаємо, що Л. Курбас був уже тоді в епіцентрі національно-

культурного визвольного руху. Його було обрано секретарем організаційного комітету та відповідальним секретарем редколегії новоствореного часопису «Театральні вісті». Був він і членом «Комітету українського національного театру» і разом з найавторитетнішими представниками української театральної громадськості якраз у цей час займався підготовчою роботою з організації Українського національного театру, а якщо більш широко – спільно з відповідними відділами при Генеральному Секретаріаті народної освіти Української Центральної Ради – формуванням державної театральної політики, в основі якої лежала українська ідея. Звісно, що, перебуваючи в системі різних суспільно-політичних координат, підпорядковуючись абсолютно різним системам влади, Курбасові і колективові театру Суходольського було важко порозумітися.

«Невже ви, харківські товариші, справді тільки робітники, і то робітники з цієї маси зрусифікованих, байдужих до всього рідного, матеріалу і ґрунту? <...> Невже ви так одбилися од загальнонаціонального руху, од домагань, які висуває весь український народ <...>, що можете йти проти них, – пристрасно запитує Курбас. – Невже тоді, коли йде запекла боротьба на всіх місцях <...> за федерацію і автономію, – ви – частина української інтелігенції, будете зрікатися добровільно навіть такого мінімуму, як національно-культурна автономія у театральних справах, і будете напрошуватись під опікунчі крила всеросійських обрусителів?»¹¹².

Події 1917 року, зміна підпорядкування трупи майже ніяк не позначилися на афіші театру та його рекламі. Нам відомо тільки те, що група працювала з 28 вересня до кінця року. Через воєнні події вистави часто відмінялися. Зокрема, 17 жовтня 1917 р. газета «Южный край» писала: «Сьогодні, після 4-денної перерви, викликаной воєнним становищем, знову відкриваються двері харківських театрів»¹¹³. Поза тим, у звітах, поданих до Москви, де містився центр Товариства російських драматичних письменників і оперних композиторів, харківський агент цього товариства С. Т. Бабецька (відома російська акторка і педагог С. Т. Строева-Сокольська) відзначала, що у грудні 1917 р. від харківських театрів надійшли такі суми грошей: від театру М. М. Синельникова – 1104 крб., Великого театру (Новаченка) – 948 крб., від театру Суходольського (колишній Грікке) – 1210 крб., тобто – найбільше¹¹⁴.

Хоч як це дивно, почастишали бенефіси: 23 листопада – вистава-бенефіс «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого на честь 30-ліття сценічної діяльності суфлера І. П. Джигіля; 30 листопада – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (бенефіс арт. А. Іваненко); 13 грудня – вистава «Бондарівна» І. Карпенка-Карого (бенефіс артиста Орловського).

Трупа продовжувала в різних оголошеннях називатися то як «Театр Суходольського», то як «Товариство українських артистів під орудою О. Л. Суходольського» аж до 23 січня 1918 року, тобто вже в умовах більшовицької влади, але треба взяти до уваги, що напередодні, саме 22 січня 1918 р., в Києві 4-й Універсал Української Центральної Ради проголосив повну незалежність

України від Росії. Саме з цього дня (23 січня 1918 р.) трупа О. Суходольського стала іменуватися як «Український національний театр» Ради робітничих, солдатських і селянських депутатів, кол. Суходольського (курсиви наш – Г. Б.). Під такою назвою театр працював у Харкові до 12 травня 1918 року, тобто вже в умовах після гетьманського перевороту. Серед останніх вистав – «Молода кров» В. Винниченка; готувались до випуску «Брехня» цього ж автора і «Серед бурі» Б. Грінченка. В уже згадуваній біографії О. Суходольського знаходимо свідчення, що він працював з товариством безперервно, тобто до часу, коли у Харкові після чергового перевороту, внаслідок якого гетьман зрікся влади, прийшла влада Директорії УНР (листопад 1918 р.). Проте у грудні 1918 р. до Харкова повернулася радянська влада, і О. Суходольський 25 грудня 1918 р., як він свідчить у своїй біографії, вступив як актор і режисер до театру ім. Леніна (очевидно, мається на увазі одне із харківських театральних приміщень). Документальних підтверджень цього нам не вдалося знайти. Цікавий факт, пов'язаний з цим періодом, знаходимо в автобіографічному нарисі І. Мар'яненка «Моє життя – моя праця»: «Уже після революції Суходольський приїздив до Києва і з таким переконанням і вірою в себе пропонував свої послуги для утворення “справжнього художнього” українського театру, що я зрозумів, який, дійсно, перед нами був фанатик своєї справи»¹¹⁵.

Ще одна нерозгадана сторінка в біографії О. Суходольського – його еміграція до Югославії. Сам він пише, що «з Харкова поїхав служити в Українську трупу під режисурою Суховія в Новоросійськ, звідки 9 березня в нервово-хворобливому стані попав на іноземний пароплав і опинився в Югославії»¹¹⁶. Подібну історію викладає і М. Дикова, додавши при цьому, що «йому як одному з “видатних” хворих клініки, у якій він лікувався в Новоросійську, зробили “ведмежу послугу”: оберігаючи нерви хворого, запропонували перечекаати на рейді, на іноземному пароплаві, ніч вирішального наступу Червоної армії, обіцяли вранці <...> після закінчення обстрілу повернути до клініки. Замість цього вранці він дізнався, що скоро буде в Константинополі»¹¹⁷. Історія виглядає не зовсім переконливо. Цілком очевидно, що ні О. Суходольський, який писав свою біографію у вересні 1933 р., після повернення з еміграції, ні М. Дикова (спогади датовані 1945 р.) не могли написати всієї правди.

Щодо безпосереднього перебування в Югославії, то О. Суходольський розповідає про той період, коли ще не було держави Югославія, створеної у травні 1929 р., а було Королівство сербів, хорватів і словенців, що «спочатку працював в організованій там українській трупі під дирекцією Доброхотова, а потім в 1921 р. поступив до Белградського Народного театру на посаду помічника режисера»¹¹⁸. У листі до Л. Сабініна, написаному в еміграції у 1928 р., він додає, що, «діставшись до острова Лемносу, не витрачав там марно часу і заснував там гурток товаришів, що знали українську мову»¹¹⁹. Якщо зважити на те, що острів Лемнос знаходиться в Егейському морі на території Греції, то саме там спочатку отаборився О. Суходольський і там продовжував свою театральну діяльність у 1919 р.

Зважаючи на відсутність української драматургії, відновив з пам'яті сім п'єс: «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, «Бувальщину» А. Вельсовського і «Сватання на вечорницях» С. Паливоди-Карпенка, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького. Як згадує О. Суходольський, «випадково в однієї баби знайшлося “Нахмарило” та “На перші гулі”. “Наталку”, “Кума”, “Сватання”, “Бувальщину”, “Нахмарило”, “На перші гулі” та “Сватання на вечорницях” – грали»¹²⁰. О. Суходольський уточнює, що трупа зібралася з 21 чоловік. Самі збудували сцену, Суходольський сам намалював декорації, зробив перуки, зі шмаття зробили костюми. Потім переїхали до Сербії й грали там у ресторані. Трупа почала розпадатися. Деякі учасники влаштувалися на роботу за колишнім фахом, інші засновували своє невеличке діло. «Але я тому був радий, що шириться Українське діло»¹²¹. О. Суходольський закінчує листа словами: «Я тільки й живу надією вернутися у рідний край і стати проміж своїх товаришів у користь рідному краю»¹²².

Завдяки клопотанню дітей і, можливо, вживанню заходів уже видатного на той час режисера О. Дикого, О. Суходольський з дозволу радянського уряду повертається у 1929 році, але не на Україну, не до Харкова, а в Москву, 5 місяців перебуває в лікарні для нервово хворих людей у Ганнушкіно. У цьому ж 1929 р. стає керівником драматичного колективу Українського клубу в Москві, де поставив декілька вистав. Йшлося, напевно, про український театр традиційного напрямку «Муздрама», керівником якого був О. Олексієнко.

Далі, за свідченням самого О. Суходольського, він там же, у Москві, вступив до українського колективу «Гарт» під керівництвом Г. Брагіна і працював там до злиття цього колективу з Державним українським театром РСФРР (листопад 1932 р.). Згадує про цей період і Л. Сабінін, який, за збігом обставин, також наприкінці 1929 р. переїхав до Москви і працював у колективі Г. Брагіна¹²³. Зі зрозумілих причин він не згадує імені О. Суходольського в книжці «45 років на українській сцені», що випущена у 1937 р.

Через хворобу, як згадує О. Суходольський, він змушений був з творчої роботи перейти у майстерні театру на посаду викладача гриму.

У 1933–1934 роках дещо змінюється політична ситуація. Радянська держава перестає заgravати з національними меншинами, і в цей період закривається цілий ряд національно-культурних інституцій у Російській Федерації, в тому числі – Державний український театр РСФРР (Москва) та театр «Жовтень» у Ленінграді.

У 1933 році у зв'язку з тяжким становищем, в якому опинився О. Суходольський, без пенсії та інших засобів до існування, група видатних діячів російського театру: М. Блюменталь-Тамаріна, Р. Глієр, О. Дикий, М. Ленін, О. Остужев, В. Пашенна, В. Рижова, П. Садовський, О. Яблочкіна та ін., звернулися до комісії з призначення персональних пенсій при Народному комісаріаті освіти РСФРР з проханням надати О. Суходольському, як «видатному театральному

діячеві і драматургові»¹²⁴, таку пенсію. Невідомо, чи була призначена Суходольському персональна пенсія і чи встиг він нею скористатися. 15 квітня 1936 року він помер у Москві¹²⁵. Дружина О. Суходольського заслужена артистка України М. Д. Дикова подає іншу дату смерті – 1935 р.¹²⁶. Це підтверджує і біографічна довідка О. Л. Суходольського на сайті РДАЛП¹²⁷.

Отже, О. Л. Суходольський – одна з найпомітніших фігур у театральному процесі України, кінця XIX – перших двох десятиліть XX століття. Як багатогранно обдарована людина, – актор, режисер, антрепренер, драматург, – він зробив значний внесок у скарбницю національного театального мистецтва.

О. Суходольський був актором широкого творчого діапазону. Тогочасна критика віддавала йому належне, відзначаючи багатогранність та гнучкість його таланту, здатність до перевтілення, у зв'язку з чим він виступав у різних амплуа – коміка, трагіка, простака та резонера, і був у цілій низці ролей, як згадувала М. Дикова, «невповторним виконавцем».

Сильною стороною діяльності трупі О. Суходольського, що вигідно відрізняла її від інших українських колективів, була режисура. Насамперед слід відзначити, що Суходольський-режисер мав чітку схему роботи над виставою, котру він, безперечно, запозичив, працюючи в трупі М. Кропивницького. Вона регламентувала репетиційний період, терміни випуску вистави, передбачала ретельну роботу з акторами. Спочатку, як згадують М. Дикова та Л. Сабінін, прискіпливо аналізувалася п'єса, ставилися відповідні завдання перед акторами; спільно знаходили мотивацію вчинків героїв, а вже згодом – зовнішній і внутрішній малюнок ролі. О. Суходольський вимагав чіткої фіксації мізансцен, велику увагу приділяв постановці масових сцен.

О. Суходольський не був режисером-новатором, не прокладав нових шляхів у мистецтві. Він дотримувався реалістичного методу з використанням елементів натуралізму – течії, що виникла у 80–90-х роках XIX ст. і була досить поширеною в західноєвропейському театрі. Р. Коломієць взагалі вважає його найбільш послідовним натуралістом в українському театрі¹²⁸. Р. Коломійцеві ж належать і такі слова: «У нашому театрознавстві чомусь усталилась якась зневага до театру, який існував поза корифеїв, паралельно з ним, у зв'язках з ним і відштовхуваннях від нього, і який користувався не меншою популярністю у сучасників, ніж театр корифеїв»¹²⁹.

Саме за пристрась до натуралізму найбільш дорікали О. Суходольському, вважаючи, що він зловживає сценічними ефектами як в оформленні, так і в грі акторів, які часом працювали на грані підсвідомого, заглиблюючись у фізіологічний стан людини. Це справді було так. Однак не можна не погодитись і з сучасним дослідником Г. Лемещенко в тому, що натуралістичний принцип О. Суходольського-режисера «створював нове сценічне середовище у виставі, мобілізував акторів на творчий пошук», а «несприйняття М. Кропивницьким та іншими театральними авторитетами режисерського новаторства Суходольського не знецінює внеску митця у скарбницю національного театру»¹³⁰.

Найслабкішим, «непевним» (за висловом Л. Сабініна) місцем у трупі Суходольського був, звісно, репертуар. Поряд із кращими п'єсами української класичної драматургії тут ішли твори самого Суходольського, а також В. Третякова, І. Тогобочного, Т. Колісниченка, О. Шатковського, Л. Сабініна, Т. Прохоровича та інших, що значно знижувало мистецький рівень трупи і давало підстави для її справедливої критики. Слід зазначити, що репертуарні компроміси були властиві не лише творчому колективові О. Суходольського. Цілком справедливо писав Л. Сабінін, що в ті часи «кожен театр кінець-кінцем стукався лобом об мур, який дехто <...> називав “бюджетом”, і був примушений тою чи іншою мірою сходити зі своїх мистецьких рейок»¹³¹. Навіть у театрі М. Садовського в різний час ішли такі п'єси, як «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Кума Марта» О. Шатковського, «Пан Штукаревич» С. Зіневича, «Дячиха» Т. Сулими, «На бідного Макара» і «Панна Штукарка» О. Володського та інші. Звісно, що відсоток такої драматургії тут був значно нижчий, ніж у О. Суходольського. Та все ж більшість п'єс у репертуарі трупи О. Суходольського становили найкращі твори української драматургії. За періодичною пресою вдалося встановити, що протягом 18 років роботи у Харкові трупа поставила 12 п'єс М. Кропивницького, 15 – М. Старицького, 10 – І. Карпенка-Карого. Крім цього, йшли твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Мирного, комічна опера С. Гулака-Артемівського та інші. З часом до репертуару включається і нова українська драматургія, зокрема: «Лісова квітка» і «Повернувся із Сибіру» Л. Яновської, «Серед бурі», «Степовий гість» та «Ясні зорі» Б. Грінченка, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Молода кров» та «Брехня» В. Винниченка й інші.

О. Суходольський створив одну з найкращих, після корифеїв, театральних труп на Україні, яка відзначалася стабільністю, хорошим акторським ансамблем, визначними акторськими особистостями. Трупа мала надзвичайно широку географію гастролей і пропагувала українське театральне мистецтво далеко за межами її етнічних територій та за кордоном – у Болгарії, Грузії, Азербайджані, Молдові (колишній Бессарабії) – усі в межах Російської імперії, і найчастіше – в найбільших культурних центрах Росії, користуючись скрізь незмінним успіхом.

Особливо велику роль відіграла трупа О. Суходольського у пропаганді та розвитку українського театального мистецтва у Харкові, де виконувала по суті разом з трупю Л. Сабініна функцію постійного театру, подібного до театру М. Садовського у Києві, і саме на базі цих труп формувалися перші театральні колективи пореволюційної доби: Радянський театр імені Шевченка, Театр імені М. Кропивницького, Український народний театр та інші.

Тож цілком очевидно, що, хоч і маючи чимало недоліків, діяльність трупи О. Суходольського, як і інших труп подібного типу, – невід'ємна частина театального процесу в Україні кінця ХІХ – перших двох десятиліть ХХ століття, і глибоке та неупереджене вивчення їх творчості дасть змогу сформувати більш цілісну й об'єктивну картину розвитку українського театру в означений період.

¹ Вороний М. Нові твори драматичні // Зоря. – (Львів). – 1895. – 1 (13) квітня. – № 7. – С. 137–138. Цит. за: Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. Упорядкування і примітки Т. І. Гундорової. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 225, 230–236.

² В. Дуг. Спектакли труппы А. Суходольского // Киевская газета. – 1902. – 4 июля. – № 182.

³ В. Д. [Доманицкий В.] Алексей Львович Суходольский. «Помста, або Загублена доля», драма в 4-х действиях. «Хмара», драма в 5 действиях. – Ростов-на-Дону, 1902. – 103 с. // Киевская старина. – 1904. – Т. 84. – № 1. Отд. 2. – С. 37–40.

⁴ Ефремов С. Литературный Банавентура // Киевская старина. – 1905. – № 2. Отд. 1. – С. 302–323; № 4. Отд. 1. – С. 90–116. Передрук : Єфремов С. Вибране : Статті. Наукові розвідки. Монографії / Сергій Єфремов: упоряд., передмова та приміт. Е. Соловей. – К., 2002. – С. 116 – 119.

⁵ [Комаров М.] Українська драматургія: Збірник бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906 рр.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса : Друкарня Є. Фесенка, Рішельєвська, 49, 1906 р. – С. 116.

⁶ Каталог пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. – Москва, 1914. – С. 70, 342.

⁷ [Комаров М.] До «Української драматургії»; Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 роки. З додатками і поправками до «Української драматургії» за 1906–1912 рік. Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса : Друкарня Є. Фесенка, Рішельєвська, 49, 1912 р. – С. 15.

⁸ Кропивницький М. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 456, 533–534.

⁹ Садовський М. К. Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – К. : Держ. вид. образ. мист. і муз. літ., 1956. – С. 180–181.

¹⁰ Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 138–139.

¹¹ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К. : Держвидав "Мистецтво", 1937. – С. 138.

¹² Мар'яненко І. **Минуле українського театру: Зустрічі, творча праця.** – К. : Мистецтво, 1953. – С. 82.

¹³ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 139.

¹⁴ Мар'яненко І. Минуле українського театру... – С. 82.

¹⁵ Мар'яненко. **Прошлое украинского театра : Воспоминания.** – Москва : Государственное издательство «Искусство», 1954. – С. 129.

¹⁶ Дикий А. Повесть о театральной юности / Алексей Дикий. – М : Искусство, 1957. – С. 44–49.

¹⁷ Там само. – С. 49.

¹⁸ [Хлібцевич Є. С.] Трупа Суходольського (1898–1918) // Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. – К., 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 398–405.

¹⁹ Ставицький О. Ф. Українська драматургія початку ХХ століття. – К. : Наукова думка, 1964. – С. 109.

²⁰ Історія української літератури. У 8 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 5. – С. 485.

²¹ Ботунова Г. Я. Деякі аспекти діяльності трупи О. Л. Суходольського у Харкові (1901–1918 рр.) // IV Міжнародний конгрес українців : Одеса, 26–29 серпня. – Одеса, Київ, 2001. – Кн. 2. – С. 513–524.

²² Барабан Л. Олексій Суходольський та його театральна трупа : (До 110-річчя від дня утворення) / Л. Барабан // Український театр. – 2008. – № 2. – С. 25–27; Барабан Л. Невідомі сторінки з однієї біографії : Олексій Суходольський, його театральна трупа, праця і дні / Л. Барабан // Українська культура. – 2008. – № 11. – С. 42–43.

²³ [Барабан Л.] Діяльність трупи О. Суходольського // Історія українського театру : у 3 т. / гол. ред. Г. Скрипник. – Перше вид. – К., 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 125–132.

²⁴ Краткая биография Алексея Львовича Суходольского // Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). – Ф 944. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.

²⁵ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.

²⁶ Там само.

²⁷ Краткая биография Алексея Львовича Суходольского // РГАЛИ. – Ф 944. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.

²⁸ Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве (1808–1893) : Ист. очерк / Н. И. Николаев. – К : Тип. И. И. Чоколова, 1898. – С. 131.

²⁹ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² Ванченко К. Спогади українського лицедія / К. Ванченко // Червоний шлях. – 1928. – № 8. – С. 160.

³³ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.

³⁴ Вороний М. Нові твори драматичні // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. Упорядкування і примітки Т. І. Гундорової. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 225.

³⁵ Суслів О. Подорож трупи Деркача до Парижа в 1894 р. : (Спогади) / Онисим Суслів // За сто літ : Матеріали з громадського й літературного життя України ХІХ і початків ХХ століття / під ред. голови секції акад. Михайла Грушевського. — [К.], 1927. – Кн. 1. – С. 220–223.

³⁶ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.

³⁷ [Хлібцевич Є. С.] Трупа Суходольського // Український драматичний театр : нарис історії : у 2 т. – К., 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 278.

³⁸ Меженко Ю. О. Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп / підготування до друку і післямова Р. Пилипчука // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2007. – Т. 254 : Праці Театрознавчої комісії. – С. 453–454.

³⁹ Цит. за: Кінзерська Т. Євфросинія Зарницька : Життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди / Т. Кінзерська. – К. : Український Центр духовної культури, 2005. – С. 51.

⁴⁰ [Хлібцевич Є. С.] Труп Суходольського (1898–1918) // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 278.

⁴¹ Там само. – С. 279.

⁴² Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.

⁴³ Меженко Ю. О. Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ 1. Облік українських труп / підготування до друку і післямова Р. Пилипчука // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2007. – Т. 254 : Праці Театрознавчої комісії. – С. 453–454.

⁴⁴ Театр и музыка // Южный край. – 1901. – 1 янв.

⁴⁵ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 126.

⁴⁶ Бабецкий Е. Первый приезд Кропивницкого в Харьков / Е. Бабецкий // Южный край. – 1910. – 14 апр.

⁴⁷ Театр и музыка // Южный край. – 1901. – 14 февр.

⁴⁸ Театр и музыка // Южный край. – 1901. – 22 февр.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Театр и музыка // Южный край. – 1901. – 25 февр.

⁵¹ Там само.

⁵² Там само.

⁵³ Малороссы : анонс // Южный край. – 1901. – 23 дек.

⁵⁴ Театр и музыка // Южный край. – 1901. – 28 дек.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Театр и музыка // Южный край. – 1906. – 23 янв.

⁵⁷ Театр и музыка // Южный край. – 1906. – 13 февр.

⁵⁸ Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 1 янв.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Театр и музыка // Южный край. – 1907 – 9 янв.

⁶¹ Там само.

⁶² Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 18 янв.

⁶³ Театр и музыка // Южный край. – 1907. – 4 февр.

⁶⁴ Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 20 февр.

⁶⁵ Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 7 марта

⁶⁶ Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 7 июня.

⁶⁷ Театр и музыка / Х. // Южный край. – 1907. – 8 июля.

⁶⁸ Театр и музыка / С. // Южный край. – 1907. – 28 июля.

⁶⁹ Закрытый театр «Тиволи» / С. // Южный край. – 1907. – 9 авг.

⁷⁰ Закрытый театр «Тиволи» / Д. // Южный край. – 1907. – 29 июля.

⁷¹ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 126.

⁷² Закрытый театр «Тиволи» / Х. // Южный край. – 1907. – 14 авг.

⁷³ Там само.

⁷⁴ Трибун. По театрам / Трибун // Южный край. – 1907. – 28 дек.

- ⁷⁵ Там само.
- ⁷⁶ Там само.
- ⁷⁷ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 147.
- ⁷⁸ Суходольский А. Актеры и антрепренеры малорусского театра : Письмо в редакцию / А. Суходольский // Театр и искусство. – 1907. – № 24. – С. 391–392.
- ⁷⁹ Камнев Б. Еще к вопросу о союзе малорусских артистов / Б. Камнев // Театр и искусство. – 1907. – № 18. – С. 201–202.
- ⁸⁰ Суходольский А. Актеры и режиссеры малорусского театра : Письмо в редакцию / А. Суходольский // Театр и искусство. – 1907. – № 24. – С. 391.
- ⁸¹ Там само.
- ⁸² Цит. за: [Кузякіна Н. Б.] Театр кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. – К., 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 334.
- ⁸³ Музыка и театр / Н. А. // Южный край. – 1908. – 26 июня.
- ⁸⁴ Там само.
- ⁸⁵ Музыка и театр / Д. // Южный край. – 1908. – 10 авг.
- ⁸⁶ [Комаров М.] До «Української драматургії ... ». – Одеса, 1912. – С. 15.
- ⁸⁷ Музыка и театр // Южный край. – 1909. – 23 авг.
- ⁸⁸ Там само.
- ⁸⁹ Музыка и театр / Д. // Южный край. – 1908. – 5 сент.
- ⁹⁰ Музыка и театр / Анат. С. // Южный край. – 1910. – 5 янв.
- ⁹¹ Музыка и театр / Ан. С. // Южный край. – 1910. – 2 марта.
- ⁹² Козир Л. Український театр на Луганщині кінця ХІХ – початку ХХ століть / Людмила Козир // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2007. – Т. 254 : Праці Театрознавчої комісії. – С. 511.
- ⁹³ Українська трупа Суходольського : [анонс] // Сніп. – 1912. – № 10. – 4 берез.
- ⁹⁴ Д-кій И. Бенефис А. Л. Суходольського / И. Д-кій // Южный край. – 1912. – 30 апр.
- ⁹⁵ Там само.
- ⁹⁶ Див. про це детальніше: Ботунова Г. Нездійснена мрія М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського : (До питання організації у Харкові Українського Художнього театру) / Галина Ботунова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Матеріали міжвуз. наук.-практ. конф. проф.-викл. складу, 22–23 груд. 1999 р. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 1999. – С. 13–19.
- ⁹⁷ Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей / И. Ф. Масанов. – М., 1958. – Т. 3. – С. 100.
- ⁹⁸ Свідомий. Украинский Художественный театр / Свідомий // Театр и искусство. – 1912. – № 34. – С. 653.
- ⁹⁹ Новый театр // Друг искусства. – 1913. – № 5. – С. 15.
- ¹⁰⁰ Труппа А. Суходольського / Н. Д. // Южный край. – 1913. – 7 июля.
- ¹⁰¹ Там само.
- ¹⁰² Там само.
- ¹⁰³ Гопак г. Суходольського / Н. Д. // Южный край. – 1913. – 11 авг.
- ¹⁰⁴ Там само.
- ¹⁰⁵ [Труппа Т-ва украинских артистов] // Южный край. – 1914. – 12 янв.
- ¹⁰⁶ Театр Грикке / Д-ий // Южный край. – 1914. – 13 янв.

- ¹⁰⁷ Памяти Т. Шевченко / И. Д. // Южный край. – 1914. – 26 февр.
- ¹⁰⁸ Театр Суходольского / Б. // Южный край. – 1915. – 21 нояб.
- ¹⁰⁹ Там само.
- ¹¹⁰ Возобновление спектаклей // Южный край. – 1917. – 16 окт.
- ¹¹¹ Харьков. Списки театральных трупп, ордера на получение авторских гонораров и переписка союза с театральными агентами по охране авторских прав // РГАЛИ. – Ф. 675. – Оп. 4. – Ед. хр. 22. – Л. 8.
- ¹¹² Інструкція для комісії Українського автономного товариства під режисерством О. Л. Суходольського // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. номер Р4624с.
- ¹¹³ Цит. за: Курбас Л. Баламутні гасла // Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – К., 2001. – С. 9.
- ¹¹⁴ Там само. – С. 10.
- ¹¹⁵ Мар'яненко І. Моє життя – моя праця : автобіографічний нарис / І. Мар'яненко // Червоний шлях. – 1936. – № 1. – С. 134.
- ¹¹⁶ Краткая биография Алексея Львовича Суходольского // РГАЛИ. – Ф 944. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.
- ¹¹⁷ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче / М. Д. Дикова // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17.
- ¹¹⁸ Краткая биография Алексея Львовича Суходольского // РГАЛИ. – Ф 944. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.
- ¹¹⁹ Лист О. Суходольського до Л. Сабініна від 31.05.1928 р. // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. №2128 : Архів Сабініна.
- ¹²⁰ Там само.
- ¹²¹ Там само.
- ¹²² Там само.
- ¹²³ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 192–193).
- ¹²⁴ Ходатайство о назначении А. Л. Суходольскому персональной пенсии // РГАЛИ. – Ф. 944. – Оп. 1. – Ед. хр. 4.
- ¹²⁵ Суходольський Олексій Львович // Митці України : енцикл. довідник. : – К; Українська енциклопедія, упор.-ред. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза. 1992. – С. 564.
- ¹²⁶ Дикова М. Д. Актер, режиссер, драматург : Воспоминания Диковой Марии Денисовны о Суходольском Алексее Львовиче / М. Д. Дикова // РГАЛИ. – Ф. №944. – Оп. 1. – Ед. хр. 17. – Л. 5.
- ¹²⁷ Российский государственный архив литературы и искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rgali.ru>. – Заглавие с экрана.
- ¹²⁸ Коломієць Р. Натуралізм в українському театрі // Коломієць Р. Традиції, канони і новаті українського театру. Початок ХІХ – початок ХХ ст. / Ростислав Коломієць. – К., 2008. – Кн. 1. – С. 119.
- ¹²⁹ Там само. – С. 116.
- ¹³⁰ Лемещенко Г. Декілька уваг про натуралізм в українському театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть / Г. Лемещенко // ІV Міжнародний конгрес українців, Одеса, 26–29 серпня. Мистецтвознавство. – Одеса ; К., 2001. – Кн. 2. – С. 617.
- ¹³¹ Сабінін Л. 45 років на українській сцені / Л. Сабінін. – К., 1937. – С. 140.

ПРОВІДНІ АКТОРИ ТЕАТРУ В ПОВОЄННОМУ ЖИТОМИРІ

У статті розглянуто мистецьку діяльність драматичного театру Житомира другої половини 40-х – початку 50-х років ХХ століття. Автор прагне окреслити творчі постаті провідних акторів житомирської сцени тих часів, таких як Петро Бойко, Василь Луппа, Володимир Сохацький, Олександр Свінцицький, Михайло Хорош, Марко Терещенко, Сергій Карпенко, Валентина Стороженко, Клеопатра Тимошенко.

Ключові слова: театр Житомира, повоєнні роки, репертуар, акторське мистецтво.

В статье рассмотрена художественная деятельность драматического театра Житомира второй половины 40-х – начала 50-х годов ХХ столетия. Автор стремится очертить творческие фигуры ведущих актеров житомирской сцены тех времен, таких как Петр Бойко, Василий Луппа, Владимир Сохацкий, Александр Свинцицкий, Михаил Хорош, Марко Терещенко, Сергей Карпенко, Валентина Стороженко, Клеопатра Тимошенко.

Ключевые слова: театр Житомира, послевоенные годы, репертуар, актерское мастерство.

The article deals with the art activities of the drama theatre of Zhytomyr in the second half of the 40-th and beginning of the 50-th years of the XX century. Critic tries to depict the creative figures of leading actors of Zhytomyr scene in those times, such as Petro Boyko, Vasyl Luppa, Volodymyr Sokhatsky, Olexandr Svintsytsky, Mykhaylo Khorosh, Marko Tereshchenko, Serhiy Karpenko, Valentyna Storozhenko, Kleopatra Tymoshenko.

Key words: theatre of Zhytomyr, years after Second World War, repertoire, actor art.

У багатій на цікаві факти й спостереження книжці «Театр Житомира» автори М. Д. Станіславський та Л. І. Рубінштейн починають відлік історії нинішнього Житомирського театру ім. І. Кочерги датою 8 січня 1944 року, коли у звільненому від фашистів місті була вперше показана вистава, а саме – «На-

талка Полтавка»¹. Автори зазначають, що Житомир було звільнено 31 грудня 1943 року. Але пізніше був відступ радянських військ мало не до Києва, новий наступ і повторне звільнення. І от 8 січня – прем'єра. Зрозуміло, що вистава була поставлена раніше і була в репертуарі театру ще при окупаційній владі. Частина митців довоєнного Житомирського театру ім. М. Щорса 1941 року перед приходом загарбників евакуювалася, а частина на чолі з П. Клепаченком, виконавцем ролі М. Щорса у п'єсі Ю. Дольда-Михайлика (цей актор став директором театру), лишилася й продовжувала працювати в Житомирі. До них приєдналися актори, що до війни працювали в 3-му Житомирському робітничо-колгоспному пересувному театрі. Отож 8 січня 1944 року слід, мабуть, вважати не датою народження нового театру, а початком нового етапу в історії театру, який уже існував.

«Наталка Полтавка», як і інші вистави української класики, що становили основу діючого репертуару театру, символізувала незнищенність духовної сили народу, що не зламався в лиху годину. Слідом за «Наталкою Полтавкою» йдуть «Назар Стодоля», «Сорочинський ярмарок», «Маруся Богуславка», «Циганка Аза», «Запорожець за Дунаєм», «Безталанна» – вистави, над поновленням яких театр надалі постійно й наполегливо працює. Ф. Уралов, що в перші місяці роботи театру прийняв на себе обов'язки директора, значиться в афішах і режисером. Він працює спільно з художниками В. Коритком та В. Варжанським, завідувачем музичної частини А. Остапчуком.

За всієї значущості української класики, завдяки якій вдалося налагодити роботу театру в короткі строки, відразу ж намічається тенденція до розширення репертуарних обріїв – артист В. Каблуков здійснює постановку п'єси О. Островського «Без вини винні», а Я. Горілий, котрий значиться в списку творчих працівників як актор-режисер, ставить п'єсу О. Корнійчука «Платон Кречет». У березні 1944 року директором театру призначається В. Г. Сохацький, а з 3 квітня художнім керівником стає досвідчений режисер М. Д. Станіславський. У 1945 році художнім керівником театру був М. А. Бичихін, який приділяв значну увагу дальшому осягненню колективом сучасної теми, що, природно, в ті часи була пов'язана передусім з подіями війни. 1 січня 1945 р. відбулася прем'єра вистави «На Україні милій» І. Чабаненка. Співзвучною ідейно-тематичним пошукам митців виявилась популярна музична комедія композитора Олексія Рябова та драматурга Леоніда Юхвіда «Весілля в Малинівці». Прем'єра цієї вистави відбулася 31 грудня 1945 року (режисер Л. Шикідзе, диригент А. Остапчук).

Певне зміцнення художніх позицій театру пов'язане з тим, що з 1 січня до кінця 1946 року завідувачем його літературної частини був Микола Васильович Хомичевський, відомий під псевдонімом Борис Тен як визначний поет-перекладач, неперевершений інтерпретатор Гомерових поем, багатьох (як давніх, так і новочасних) шедеврів світової драматургії. Микола Васильович сприяв

збагаченню репертуару літературно повноцінними творами, був прискіпливим і завзятим у відстоюванні чистоти й краси сценічної мови. Багатогранний художній досвід митця, що мав вищу музичну освіту й був автором підручника з основ хорового диригування, прислужився і в піднесенні музичної культури колективу. М. В. Хомичевський, як засвідчують програмки й афіші, виступав і як композитор, написав, зокрема, музику до вистав «Коли пахне яблуками» С. Скляренка та «Під каштанами Праги» К. Симонова. Хоч М. Хомичевський безпосередньо працював у театрі лише рік, все ж до кінця своїх днів жив у Житомирі, лишався членом художньої ради театру, нерідко виступав як театральний критик у місцевій та республіканській пресі. Відчувається його пряма чи опосередкована причетність до формування репертуару, в якому в найближчі роки з'являються такі драматичні твори, як «Хитра вдовиця» К. Гольдоні, «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Гроза» О. Островського, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Овід» за Е.-Л. Войнич, нові сценічні прочитання української класики.

Ці та інші вистави, що визначають далі мистецьке зростання колективу, належать головним чином уже на той час досвідченому режисерові, згодом заслуженому діячеві мистецтв України М. Г. Єсипенкові, який з грудня 1945 по жовтень 1952 року був художнім керівником театру. Дебютував митець на житомирській сцені постановкою соціального детективу Дж. Прістлі «Він прийшов», що йшов тоді в багатьох театрах. Вистави, поставлені М. Єсипенком, засвідчують прагнення сягнути нових рівнів сценічної культури. Добір репертуару, сценічне вирішення спектаклів вказують, що режисер неухильно намагається відійти від типу театру, в якому надто щедре використання музично-драматичних традицій української сцени загрожує обернутись барвистим штампом і еkleктично поєднується із зверненням до сучасних п'єс, у яких соціальна злободенність здебільшого превалює над художністю. Подібні постановки, скажімо, «Нічне радіо» братів Тур та Л. Шейніна, «В одному місті» А. Софронова, стають усе більш поодинокими.

Режисер шукає цілісного художнього стилю насамперед на шляхах досягнення психологічної правди буття і спирається при тому на високі зразки вітчизняної і зарубіжної драматургічної класики. В тогочасних умовах здійснювати таку програму було не так-то й просто. Саме вийшли горезвісні постанови «Про журнали “Звезда” й “Ленинград”», «Про кінофільм “Велике життя”», «Про репертуар драматичних театрів та заходи щодо його поліпшення». В останній як на головний недолік репертуару театрів вказувалось на малу кількість у ньому п'єс радянських авторів на сучасні теми і таким чином звернення до класичних джерел аж ніяк не заохочувалось. Радянськими ж визнавалися головним чином твори бравурного, поверхово патетичного характеру, тож негайно після згаданих постанов були зняті з репертуару житомирців такі вистави, як «Коли пахне яблуками» С. Скляренка, «Він прийшов» Дж. Прістлі (остання ж належала

перу «буржуазного» автора).

Звичайно, за таких умов художньому керівникові театру доводилося йти на певні компроміси, але основу репертуару все ж становили добірні класичні п'єси, а відтак вирішення й соціально загострених, злободенних творів узгоджувалося з законами психологічної правди. Однією з найуспішніших та найхарактерніших вистав театру в ті часи є «Овід» за Е.-Л. Войнич (інсценізація А. Л. Желябужського, переклад Я. Галана).

Артур у виконанні Петра Бойка поставав палким, рв'їним юнаком, що всім еством своїм відчув нездоланну красу боротьби за високі ідеали. Його жвава постать, вільні розмашисті рухи, ярий блиск очей, здається, аж випромінюють зачарованість життям. І при тому він лагідний і стриманий у взаєминах з коханою Джеммою, невимушено інтелігентний навіть під час бурхливих суперечок з товаришами. Актор з перших сцен засвідчує неординарність натури свого героя, тож не здається несподіванкою, що той не зламався від нестерпних ударів долі, які один за одним посипались на вразливого юнака після необачної сповіді абату. З невігойним душевним боєм, що поступово все більше огортається поволокою затятої понурості, сприймає Артур звістку про арешт друзів, в якому він без вини винний, презирство коханої, правду про свого батька Монтанеллі... Так само не здається несподіванкою й те, що зрештою з далеких мандрів герой повертається змужнілим досвідченим революціонером (в його поставі спокійна певність і чуйна розважливість), аби продовжити розпочату раніше справу.

З непідробним драматизмом виконувала Клеопатра Тимошенко роль Джемми, в якій поєднувались жіноча чарівливість і сувора діловитість. Вона загострює увагу на відтворенні душевної боротьби героїні, якій не просто порвати з коханою людиною. Але охоплена праведною нещадністю не лише до Артура, а й до себе, Джемма інакше вчинити не може, не має права. А згодом, коли Джемма отримує листа від приреченого на страту Овода, сповнений невимовної лагідності й моторошної туги погляд свідчить, що вона ні на мить не припиняла кохати Артура. І певне в цю мить до неї приходять запізніле розуміння того, яке це нелегке вміння – прощати...

Не менш трагічна постать в повісті Е.-Л. Войнич – кардинал Монтанеллі. Вдумливо підійшов до створення цього образу Олександр Свінцицький, розкривши несамовиту скорботу персонажа, наголосивши на його природній лагідності й душевності, перекресленій фанатичними переконаннями.

Ця та інші вистави М. Г. Єсипенка засвідчили, що режисер у своїх творчих пошуках спирався насамперед на непересічних акторів, які становили основу тодішнього творчого колективу театру.

Актором дуже широкого діапазону (його хист навіть виходив за акторські межі й виявлявся в режисурі й сценографії), великої внутрішньої сили був Петро Прокопович Бойко, якого ще в 30-х роках заохотив до сценічної діяльності

відомий український режисер Ф. С. Гамалій. З 1939 року до кінця своїх днів (грудень 1968) митець працював у Житомирі.

Помітною постаттю в театральній історії міста є також Василь Агафонович Луппа. Це був актор високої сценічної культури, імпазантний, інтелігентний, в його грі невимушено поєднувались романтична піднесеність і відчуття тонких порухів людської душі. «Акторська молодість Василя Луппи, – пише в нарисі про актора Костянтин Кізуб, – збіглася з тим етапом в розвитку українського театру, який визначається іменами Курбаса, Куліша і Микитенка, так незаслужено зганьблених у часи культу особи. Лекції високоерудованого Леся Курбаса з режисури він залюбки слухав в інституті імені Карпенка-Карого... Юнацьку шанобу студента разом з ним поділяла викладач художнього слова Марія Михайлівна Старицька – дочка відомого драматурга, жінка великої душевної теплоти й чуйності. Дипломну роботу – постановку п'єси «1905 рік» С. Бондарчука й Л. Курбаса – він здійснив у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка. Тут же він з успіхом зіграв перші ролі в п'єсах «97», «Любов Ярова», «Розлом», «Ричи, Китай». Доля щасливо звела його з видатними українськими режисерами І. Я. Юхименком і Ф. В. Левицьким – соратником Кропивницького... Після Вінниці, де Василь Агафонович працював директором і головним режисером пересувного театру імені Блакитного, він переїхав у Житомир, з яким назавжди зв'язав свою творчу долю. Очолований ним до війни Третій пересувний театр виступав у містах і найвіддаленіших селах Полісся»².

Цупка проникливість погляду, енергійність, особлива емоційна гнучкість була властива Володимирові Григоровичу Сохацькому, який працював у Житомирі до травня 1949 року. Актор був схильний і до чітко окресленого драматизму, і до виразного відтворення комедійних типів (ще в довоєнному Житомирському театрі імені Щорса він грав такі ролі, як Остап – «Устим Кармалюк» В. Суходольського, Робінзон – «Безприданниця» О. Островського, Редька – «В степах України» О. Корнійчука).

Із середини 40-х років провідними акторами стають також Олександр Антонович Свінцицький, Михайло Павлович Хорош, Марко Олексійович Терещенко. Усе це митці неабиякого драматичного хисту, значної сценічної культури, багатогранні, не схильні обмежуватися якимось чітко окресленим театральним амплуа, ставні, вродливі. «Як три богатирі!» – сказав, згадуючи Свінцицького, Хороша й Терещенка, молодший від них актор Володимир Нестеренко.

О. Свінцицький був актором рідкісної емоційної снаги, при тому йому була притаманна зворушлива задушевність, тепла ліричність. М. Хорош, хоч мав удачі і в комедійних виставах, усе-таки більше тяжів до ролей так званого героїчного плану, його драматичний хист був позначений рисами суворої стриманості, зібраності. М. Терещенко, майстер перш за все виразного зовнішнього малюнку ролі, інколи здавався сухуватим, надто раціоналістичним, але його ретельне відтворення характерних рис персонажа, увага й до найдрібніших з

них здебільшого були виправданим засобом досягнення ненав'язливої й своєрідної емоційної переконливості.

Романтичною піднесеністю, не позбавленою психологічної переконливості, відзначалася гра Валентини Іванівни Стороженко, яка створила пам'ятні образи на житомирській сцені (працювала тут з невеликою перервою до 1954 року).

У 1948 році в Житомирський театр приходить ще один самобутній митець – вже тоді визнаний майстер української сцени Сергій Гордійович Карпенко. За плечима цього талановитого актора був значний життєвий і творчий досвід. В дореволюційному Херсоні він отримав достатню освіту, щоб працювати писарем в окружному суді. У 1915-му був мобілізований, двічі поранений, нагороджений Георгіївським хрестом. Звільнившись у січні 1917 року з війська у зв'язку з пораненням, знов працював писарем у різних установах і водночас брав участь у роботі аматорських театральних колективів. На цей час припадає його зустріч з Юрієм Шумським, з яким він виступав у виставі «Дай серцю волю, заведе в неволю». «На початку 1920 року, – пише С. Г. Карпенко в автобіографії, – перейшов із самодіяльності в Укрдрамтеатр імені Шевченка в Херсоні. В кінці 1921 року театр Шевченка реорганізований в театр-студію імені І. Франка, якою керував А. М. Бучма. На початку 1922 року разом з Бучмою переїхав у Черкаси, а в кінці 1922 вступив у театральну майстерню «Березіль» у Києві, де закінчив курс як актор і працював до 1931 року. У 1931 зарахований у штат Київської кіностудії». Ці свідчення автора в автобіографії потребують деякого уточнення: наприкінці 1922 р. він вступив у Другу майстерню, яка у березні 1923 р. була реорганізована в Четверту майстерню мистецького об'єднання «Березіль» у Києві, а з 1926 р. він працював у Державному драматичному театрі «Березіль» у Харкові. У 1931 р. перейшов до новозаснованої Київської кінофабрики (яка з середини 30-х років іменувалася кіностудією, тепер – ім. О. Довженка). Згодом актор працював у Театрі Червоної Армії Київського військового округу, Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка (в 1943-му під час евакуації в Намангані митцеві присвоюється звання заслуженого артиста), з 1945 року – в Київському театрі імені І. Франка. «За відсутністю квартири, – продовжує митець в автобіографії, – у 1948 переведений в Житомирський облдрамтеатр». На цей час у доробку актора були такі ролі, як поштмейстер Шпекін в гоголівському «Ревізорі», Аманд – «Молодість» М. Гальбе, Червик – «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, Лука – «На дні» М. Горького, Юсов – «Тепленьке місце» О. Островського, Марінеллі – «Емілія Галотті» Г. Лессінга, Єпіходов – «Вишневий сад» А. Чехова... Сергій Гордійович був неабияким майстром створення виразних і колоритних сценічних характерів. Але язик не повертається назвати його характерним актором у традиційному розумінні цього виразу. Його сценічні образи вельми одухотворені, перейняті душевною делікатністю, гострим відчуттям часом найнесподіваніших складнощів людської природи. Це стосується й акторських робіт житомирського пері-

оду його творчості. У 1957 р. йому присвоєно почесне звання народного артиста України. Помер митець у Житомирі 29 вересня 1959 року і похований тут на Руському кладовищі.

Різні архівні джерела допомагають уявити постаті акторів минулого. Та значно оживити ці уявлення можуть розповіді, легенди, які й тепер, коли спливли десятиліття, побутують в театральному колективі і, що особливо цінно, серед глядачів. Можна з певністю сказати, що найлегендарнішою актрисою житомирської сцени з середини сорокових і до кінця шістдесятих років була Клеопатра Василівна Тимошенко. Наведу одну з характерних розповідей, яку почув з вуст завідувачки меморіальним будинком-музеєм В. Г. Короленка Фіри Геннадіївни Лісневської.

«—У сорокових і п'ятдесятих роках, — сказала вона, — житомирські глядачі дуже любили свій театр, майже всі вистави, особливо ж прем'єри, проходили при переповненому залі. Справжніми кумирами публіки були артисти, серед яких зірка першої величини (принаймні я так вважаю) — Клеопатра Тимошенко. Досі в очах моїх дуже характерна картина. В один з вечорів йшла «Маруся Богуславка». Публіка гаряче сприймала виставу. В головній ролі виступала Клеопатра Тимошенко. Ставна, велична, наділена небуденною суворою вродою і чуйною вразливою душею, Маруся у виконанні актриси, гадаю, нікого в залі не лишила байдужим. Відтворена з неабиякою емоційною силою й мистецькою витонченістю душевна драма героїні запам'яталась на все життя. Після вистави багато хто з глядачів не поспішав додому. Публіка не розходилася, чекала біля театру на актрису, щоб висловити їй свою щирю подяку. Пам'ятаю, серед тих, хто стояв тоді біля театру, було кілька військових високого звання. І от, коли вийшла Клеопатра Василівна, ніхто її не впізнав. Запнута тьмяною хусткою, в куфайці (часи ж тоді були сутужні), зіщулена від холоду, вона раптово зникла в п'їтмі, і нікому й на думку не спало, що це могла бути актриса, яка щойно полонила всіх своїм мистецтвом. А я не зважилась підійти до неї».

Клеопатра Василівна Тимошенко (1901–1984) стала актрисою Житомирського театру наприкінці 1946 року (мабуть, тому, що колишнім політв'язням проживати у великих містах не дозволялося). Вона щойно повернулася в Україну з Казані, де відбувала п'ятирічне ув'язнення. Там у 1943 році помер її чоловік, видатний український режисер Іван Якович Юхименко, разом з яким на початку війни її було засуджено невідь за що. Очевидно, за батьківську турботу, бо, як розповіла ветеран театру Олександра Дмитрівна Бойко, вони не змогли евакуюватися разом з усім колективом Чернівецького театру, в якому тоді працювали, а кинулися мерщій по своїх дітей, котрі були десь на селі на канікулах.

Здається, сама немилосердна доля гартувала небуденний драматичний хист актриси. Змалку довелося зазнати неабияких злигоднів, вчитися вміння не коритися їм. Росла в сільській багатодітній родині, в дев'ять років втратила матір, згодом батька, наймитувала, потім була під опікою дядька — відставного моря-

ка, деякий час виховувалась у родині артистки О. Г. Горської. Певно, тут зароджується підсвідомий потяг до театру. Підсвідомий, бо після подальших пригуків та навчання в гімназії майбутня актриса вступає до Київського медичного інституту. Через хворобу уриває навчання і вирішує врешті-решт в інститут не повертатися, стає в 1925 році ученицею в Студії акторської майстерності при Полтавському театрі імені Т. Шевченка, а згодом і актрисою цього театру. У 1927 році Клеопатра Василівна стає артисткою Одеської держдрами і згодом працює в провідних театрах України – в Харківському Червонозаводському (1928–1930), Дніпропетровському ім. Т. Шевченка (1930–1932), Харківському театрі Революції (1932–1934), Одеському театрі Революції (1934–1938), Харківському театрі Ленінського комсомолу (1938–1940). Наприкінці 1940 року була переведена в Чернівецький театр, де працювала до початку воєнних подій на території України. Ось деякі з її довоєнних ролей: Люська – «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, Ліда – «Платон Кречет» О. Корнічуйка, Оксана – «Гайдамаки» за Т. Шевченком, Мавка – «Лісова пісня» Лесі Українки, Анна – «Украдене щастя» І. Франка, Дездемона – «Отелло» В. Шекспіра, Луїза – «Підступність і кохання» Ф. Шіллера... Вона виступає спільно з ушлякеними українськими артистами, про її творчість захоплено говорять глядачі й рецензенти, серед яких, скажімо, Іван Микитенко, Остап Вишня...

Однією з перших ролей житомирського періоду, яка неспростовно засвідчила принадну силу непотьмареного сценічного хисту актриси, Катерина в постановці «Грози» О. Островського. Режисер М. Єсипенко прагнув вийти за усталені соціально-побутові межі в сценічному прочитанні твору й увиразнити трагедію одвічного зіткнення людських поривань з жорстокими реаліями світу. Стилїстика вистави була позначена контрастними засобами, тяжіла до символічних узагальнень. Але при всьому було виявлено чуйність до поетики драматурга й збережено міру, що не дає підстав говорити про якісь ілюстративні натяжки. Скажімо, тендітна берізка (у фіналі, поламана вітром, вона журно схилилася над бездиханною Катериною) і старий, трухлявий, але кремезний стовбур були домінантними, але ненав'язливими в художньому оформленні, яке, відтворюючи волзьку природу, ховало в собі ліричну акварельну лагідність і епічний розмах. До участі в постановці було запрошено відомого театрального художника М. М. Сапегіна. Своєрідним був звуковий лад вистави. В музичному оформленні, здійсненому Костянтином Ковалевським, були використані позначені фольклорними інтонаціями задушевні ліричні мелодії, які то уривалися, приглушені грізним розлунням грому, то настійно зринали знову.

Вміло користувалася контрастними засобами і виконавиця головної ролі К. Тимошенко. Про це, зокрема, свідчить рецензія К. Житника. «Образ Катерини, – зазначає рецензент, – найвдаліший у спектаклі. Згадаємо хоча б дві сцени з першого акту. В одній з них Катерина розповідає Варварі про дівочі сни. Перед нами не рабиня – жертва домостроївських звичаїв, а безжурна пташка,

яка ось-ось пурхне до неба, до світла, до сонця. З якою дитячою наївністю, яким ліричним голосом вимовляє Катерина слова: “Чом люди не літають?” І граційно здіймає руки, немов крила, і мрійно вдивляється в далечінь, за Волгу. Та ось – інша картина. Відлетіли спогади про малолітство, і в уяві воскресли не минулі, а теперішні сни: “Вже не сняться мені, Варю, як колись, райські дерева й гори, а наче мене хтось обіймає так гаряче-гаряче і веде мене кудись, і я йду за ним, іду...” Це та сама Катерина, яка щойно усміхалася, здіймала вгору лебедині руки, немов пориваючись до неба. А гляньте тепер! В очах, у виразі обличчя, в усій її високій і стрункій постаті стільки душевної муки, внутрішнього хвилювання, невинної любові, якої вона боїться, яка віщує їй велике горе. К. Тимошенко вміє відшукати безліч нюансів при переході до різноманітних настроїв. Хай іноді замість внутрішньої експресії вона вдається до зовнішніх рухів (друга частина важкого для виконання монологу з ключем, останній монолог), але все одно образ її – чарівний»³.

Як видно зі спостережень К. Житника, навіть і з останнього критичного закиду, Клеопатра Василівна значну увагу приділяла пластичній виразності створюваного образу. Рецензія з’явилася відразу ж після прем’єри, тож цілком імовірно, робота ще була не в усьому довершеною. Пізніше автори книги «Театр Житомира» подали такий захоплений відгук: «У ролі Катерини К. Тимошенко була надзвичайно пластичною і багатогранною у створенні характеру героїні, вияві різних людських емоцій. Глядачі стали свідками дивовижної гармонії, коли перед ними відбулось чудо сценічного перевтілення»⁴. Сьогодні лишається тільки додати, що немає жодних підстав не вірити в це чудо.

Як бачимо, на сцені повоєнного Житомирського театру виступало немало небуденних акторів, чії традиції розвивалися у творчому колективі в наступні часи.

¹ Станіславський М. Д., Рубінштейн М. Д. Театр Житомира / М. Д. Станіславський, Л. А. Рубінштейн. – К. : Мистецтво, 1972.

² Кіzub К. На поклик правди / К. Кіzub // Радянська Житомирщина. – 1965. – 16 кв.

³ Житник К. «Гроза» / К. Житник // Радянська Житомирщина. – 1947. – 25 бер.

⁴ Станіславський М. Д. Театр Житомира / М. Д. Станіславський, Л. А. Рубінштейн. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 122.

**ОНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
60-х – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
(частина друга)**

У статті розглянуті тенденції розвитку українського театру 60-х – першої половини 70-х років ХХ століття. Основну увагу автор акцентує на процесах долучення нової генерації українських митців до творчої спадщини видатних реформаторів театру ХХ ст., на еволюції засобів сценічної виразності, оновленні образної системи вистави.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, культурні традиції, реформатори театру, мізансцена, зоровий образ, образна система вистави.

В статье рассмотрены тенденции развития украинского театра 60-х – первой половины 70-х годов ХХ столетия. Основное внимание автор акцентирует на процессах приобщения нового поколения украинских художников к творческому наследию выдающихся реформаторов театра ХХ века, на эволюции средств сценической выразительности, обновлении образной системы спектакля.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, культурные традиции, реформаторы театра, мизансцена, зрительный образ, образная система спектакля.

The article describes the development tendencies of the Ukrainian theater of 1960s – the first half of 1970s. The author focuses on the process of adding new generation of Ukrainian artists to the creative heritage of outstanding reformers of the theater of the twentieth century, on the evolution of means of theatrical expression, renewing image system of performance.

Key words: Ukrainian theater, directing, set design, cultural traditions, theater reformers, staging, visualization, image system of play.

У панорамі новаторських образно-пластичних концепцій європейського театрального простору 60-х років помітне місце посідає здійснена режисе-

ром Л. Варпаховським та сценографом Д. Боровським постановка «На дні» М. Горького (Київський театр ім. Лесі Українки, 1963).

«Основне питання, що його я хотів поставити, це – що краще: істина чи співчуття? Що потрібніше? Чи слід доводити співчуття до того, щоб користуватися брехнею, як Лука? Це питання не суб'єктивне, а загальнолюдське»¹ – говорив М. Горький співробітникові «Петербуржской газеті» 1903 року. Через 60 років, розмірковуючи над проблемою сучасного сценічного прочитання п'єси «На дні», Л. Варпаховський, ніби продовжуючи давній діалог, напише: «Загальнолюдське питання, поставлене Горьким на початку століття, – що краще: істина чи співчуття, брехня чи правда? – думаю, завжди матиме єдину відповідь. За будь-яких обставин мусять торжествувати істина й правда. Змінилися лише способи доведення, адже змінилися погляди не тільки на кожну дійову особу п'єси, а й на всю систему образів»².

Система образів у режисерській концепції Л. Варпаховського визначалася чітко прокресленою конструкцією п'єси – «люди живуть погано, з появою Луки народжуються надії, після його зникнення – повна безнадія»³. Засоби доказів, до яких вдалися співавтори постановки, увібрали не тільки спогади про нічліжки Хітрового ринку, оприлюднені В. Гіляровським, а й історичну пам'ять про сталінські та фашистські концтабори, всього життєвого простору, де нівелюється особистість людини, «...де й нині туляться знедолені й де продовжує діяти закон: мінімум місця для максимуму людей»⁴.

...Максимально відкрите у ширину й дуже низьке, ніби горизонтальна щілина, дзеркало сцени. По периметру сценічного простору розмістилися двоповерхові дерев'яні «нари-вагонки», відгороджені одні від одних брудними полотнищами рогожі. Одноманітний ряд кліток-комірок порушує лише залізне ліжко Анни, коптьорка Пепла та розташовані вздовж рамп стіл і лави. Гранична раціоналістичність казенно-знеособленого барачного приміщення жорстко регламентувала спосіб життя усіх його мешканців, не лишила місця для будь-яких проявів індивідуального, особистісного.

Ідею, що Костильов здає не просто підвал, а «нумера», що це якась подоба готелю, Д. Боровський запозичив зі спогадів В. Гіляровського. Натомість у тому, що образ місця дії слід тлумачити ширше, його переконала наприкінці 50-х–60-х років «...величезна кількість прихованої раніше правди. У «Новом мире» друкувалися спогади Еренбурга, з'явився «Один день Івана Денисовича» Солженіцина, де був детально описаний барак. І у мене зв'язалося: Гіляровський і Солженіцин, барак і нічліжка»⁵.

Д. Боровський також згадував, що під час першої розмови з приводу постановки п'єси «На дні» Л. Варпаховський переймався тим, що канонізована постановка Художнього театру нівелювала істинний смисл горьковського твору: «Треба постаратися побачити, що в п'єсі досі не прочитано. Багато тобі поки що сказати не можу. Тільки думаю, нічліжка – це низька горизонталь,

а другий акт, сцена у дворі – вузька вертикаль. Узяв папірець і намалював»⁶. Але запропонована «геометрія» – режисерське передчуття сценографічного вияву драматичного конфлікту, виражене у малюнку, – ще мала бути осмислена й матеріалізована у плоті й крові предметно-речового світу спектаклю. Прокреслений Л. Варпаховським перетин вертикалі та горизонталі необхідно було запліднити образним баченням сценографа.

У виставі вертикальна композиція поставала у вигляді двору-колодязя, де у вузькому просторі між обшарпаними стінами здіймалися до неба ламані маршрути пожежних сходів. Але неба не було видно. Воно існувало десь там, далеко й недосяжне. Як примарність надій на те, інше життя... Такий образно-смысловий ряд логічно продовжував уже заявлену тему існування у світі підмін, ілюзій, у світі, де барачні нари замінюють нормальне людське житло, а облуплені стіни та іржаві сходи, що ведуть у нікуди – небо, сонце, зелень листя. Усвідомлення цього призводить до трагічного прозріння персонажів спектаклю. Актор, який більше за інших повірив у своє відродження, вішається.

«Справа про самогубство актора Сверчкова-Заволзького», а саме таку робочу назву дав п'єсі Л. Варпаховський, завершилася, як цього й прагнув режисер, – філософським осмисленням причин та наслідків духовних катастроф ХХ століття. Запропоноване сценічне прочитання «На дні» нашттовує на думку про те, що «сама п'єса із сьогоднішніх днів виглядає пророчою. В ній не тільки показано двоїсту природу ілюзій, але й позначено зв'язок між їхньою владою над нами та механізмами маніпулювання людською свідомістю. Саме на такому зв'язку зросло все найжахливіше у двадцятому столітті»⁷.

1966 року постановкою «Шосте червня» М. Шатрова у Київському театрі ім. І. Франка завершився десятирічний період творчої співпраці Л. Варпаховського з театрами України. Стосунки ці не були беззмарними. Досить згадати, що з одинадцяти його робіт глядачі так і не побачили спектаклі «Дні Турбіних» М. Булгакова, «Двері гримають» Ж. Фермо, «Тригрошова опера» Б. Брехта – партійні функціонери від мистецтва заборонили їх для показу. Разом з тим ці драматичні перипетії були скрашені щирим пієтетом колег стосовно його режисерського таланту та атмосферою поваги до його громадянської позиції. Найкращі постановки Л. Варпаховського – «Мораль пані Дульської», «Дерева помирають стоячи», «На дні», «Давним давно» О. Гладкова (Київський театр ім. Лесі Українки), «Оптимістична трагедія» (Київський театр ім. І. Франка) – задали художні критерії, конче необхідні для розвитку національної сценічної культури, надаючи потужного імпульсу у пошуках яскравої театральної форми, виразності акторського ліплення образів. Постає у київський період творча співдружність Л. Варпаховського та Д. Боровського, залучення сценографа до формування сценічної дії спектаклю «На дні» помітно вплинули на утвердження магістральної лінії збагачення художнього синтезу в радянському театрі 60-х–70-х років.

Процеси формування нових зв'язків у структурі сценічної дії та як наслідок перетворення образної системи спектаклю в цілому опиняються у центрі уваги тогочасних практиків і теоретиків сценічного мистецтва. Своє відображення ці проблеми знайшли у численних дискусіях та «круглих столах», що розгорнулися на сторінках журналів «Театр», «Український театр» тощо.

Важливу роль у цьому процесі відіграв той факт, що, за словами А. Зіся, «саме мислення, не художнє, а звичайне, стало інакшим, якщо хочете, воно також стало більш синтетичним. Людина стала оперувати іншими масштабами, її цікавлять не просто явища життя, а зв'язки та стосунки між ними, її цікавить цілісна картина світу. І це з величезною силою позначилося і на художніх пошуках, обумовило пошуки нового синтезу у взаємовідносинах між мистецтвами»⁸.

Режисерсько-сценографічна складова цього синтезу суттєво скоригувала оптику свого художнього бачення, конкретика реальної обстановки все частіше переосмислювалася у формах узагальненого місця дії і далі – єдиного узагальненого сценічного середовища. Покартинне оформлення вистави поступалося місцем єдиній установці. Звертаючись до цього принципу сценографічного вирішення спектаклю, художники менш за все зважали на авторські ремарки та закони «життєподібності». Сміливо, іноді парадоксально поєднуючи конструктивні, живописні, об'ємно-пластичні, декоративно-прикладні та інші засоби виразності, вони прагнули вивести конфлікт драми у сферу понять високого ступеня узагальненості.

У виставі Київського театру ім. І. Франка «Коли мертві оживають» І. Рачади (режисер О. Барсеґян, сценограф Д. Лідер; 1968) уся відкрита коробка сцени обшита металевими листками. Підлога сцени, задник, куліси, софіти випромінювали безкінечний крижаний холод. «Тут безглуздо на щось сподіватися, чогось очікувати. Тут усе обвуглено, випалено, понівечено вогнем, лишився тільки давно охололий кістяк. Тут усе мертве»⁹. Зримий образ спектаклю найменше орієнтувався на розкриття подійних моментів п'єси. Його метафоричний ряд викликав спогади про війну, фашизм, концтабір, смерть. Саме в цьому розширеному контексті й розгорталися перипетії драми.

...Вздовж покалічених вм'ятинами та наростами зварки залізних стін застигає шереха есесівців. Автоматизм охоронців імперської канцелярії ніби виростав із неолюдненого середовища. Софіти, опускаючись майже до рівня людського зросту, стискали сценічний простір. Випромінюючи сліпучі потоки світла на вузьку щілину бункера Гітлера, вони, здавалося, випалювали й наглухо замурували цей металевий склеп.

У цій «трагічній «залізній симфонії» війни»¹⁰ прояви людського «Я», особистої гідності набували рис справжнього героїзму. І коли, одягнений у смугасту робу в'язня концтабору, генерал Карбишев починав повільно рухатися до місця страти, підняті високо вгору софіти й спалахи-прожектори, що височіли

в кутах периметра сцени, освітили героя таким чином, що у своєму русі він ніби розривав замкнутий простір страхітливої металевої машини.

Високий ступінь узагальнення зримого образу спектаклю «Варшавський набат» В. Коростильова (Київський ТЮГ, режисер В. Судьїн, художник М. Френкель; 1967) доповнив публіцистику режисерського висловлювання трагедійним світосприйняттям «простору війни». Дія розгорталася на авансцені та на вузькому дерев'яному помості, що простягнувся вглиб сцени до величезної мішені, створеної з металевої конструкції, витків товстого заіржавілого канату та екрана. «На тлі мішені герої вистави, постійно перебуваючи ніби під прицілом, самі ставали живими мішенями, і це справляло жахливе враження», – згадує А. Драк¹¹. Вибудовуючи спілкування персонажів через глядацький зал, режисер у такий спосіб робив глядачів не свідками, а співучасниками подій. Вони немов опинялися на лінії вогню й мусили разом із Янушем Корчаком зробити свій вибір. У фіналі мішень ще раз перетворювалася на екран, де оберталася спроектована на нього спіраль, що, наче вирва, втягувала в себе фігури мімів, які розігрували останні хвилини життя загнаних у газу камеру дітей та Корчака.

Ідея режисера М. Резніковича «поставити «Розгром» (за О. Фадєєвим у Київському театрі ім. Лесі Українки; 1970 – В.Ф.) у манері майданного шекспірівського театру»¹² була осмислена художником Л. Альшицем у просторі єдиного місця дії.

М. Резнікович згадує, що на стадії знайомства з макетом у торець нахиленого станка поставили три чорні куліси на певній відстані одна від одної – так, щоб між ними можна було пройти. «Раптово виникло замкнуте, з проходками в глиб дивне й величне середовище. А куліси нагадували гірські стели. Я ще не розумів, що це, проте конструкція збуджувала уяву, заворожувала. Було ясно, що на станку з мінімумом предметів можна було розігравати той спектакль, який уже існував у моїй уяві.

Альшиць пояснив: якщо один бік чорного станка й торці вертикальних куліс-стел обшити корою дерев, то виникне відчуття лісу. Тієї ж миті я зрозумів, що рішення спектаклю у мене в кишені, і не просто рішення, а саме те, що мені потрібно, – простір трагедії, образне рішення лісу, де діє загін Левінсона. Стели велично застигли, і тільки у фіналі, коли рештки загону, пройшовши крізь гірську тайгу, відривалися від переслідувачів і виходили у долину, вони можуть розвернутися, пропускаючи людей. Виникає повітря, подих свободи»¹³.

У своїй творчій діяльності М. Резнікович неодноразово звертався до сценічного прочитання прози, виступаючи автором або співавтором інсценування літературного матеріалу. Однак, приступаючи до постановки «Розгрому», він використовував драматичну версію, котру «під себе», для втілення своєї режисерської концепції створив М. Захаров у співтворчості з І. Прутом. У Московському театрі ім. В. Маяковського (художник В. Левенталь;

1970), музично-пластична метафора стихійного розгулу партизанської вольниці відпочатку задавала символіку сценічних побудов. Широко розгорнутий нестримний рух загону стає структуроутворюючим началом образної системи спектаклю. Впродовж усього сценічного дійства воно зримо акцентувало думку про спільність шляхів у революції всіх і кожного. Левінсон, перебуваючи незмінно в епіцентрі драматичних подій, знаходився і всередині цього «залізного потоку», й, водночас, ніби над ним. У колективному образі «бойової одиниці революції» лише його внутрішня драма стане надбанням глядацької уваги.

На відміну від монументально-поетичної лексики захаровської постановки, у спектаклі М. Резніковича увага акцентувалася на психологічних переживаннях героїв, які широко представлені в романі О. Фадєєва й пунктирно позначені в інсценізації М. Захарова та І. Прута. Аналізуючи творчі шукання театру ім. Лесі Українки початку 70-х років, Г. Коваленко саме у сценічному прочитанні «Розгрому» вбачав результат, «який дає змогу говорити про виставу вже у плані інакшому, а саме як про явище, що приховує в собі можливості творчої програми. У чому ж вони, ці можливості? Та, насамперед, у тому, що режисер прагне до спектаклю психологічного, що у своєму прагненні він послідовний та вмільий. Таке пояснення може видатися дещо загальним, тому зробимо уточнення. Психологічний спектакль у розумінні М. Резніковича – це спектакль, де присутній складний і точно розроблений характер. Це спектакль – дослідження характеру та всіх його проявів, зазвичай моральних. Це спектакль, де особистість завжди поставлена перед проблемою вибору (про це і «Хтось мусить», до речі). Це, врешті, спектакль, де розглядаються явища соціальні, заломлені у психології людини. Для подібних цілей, певно, важко було б знайти матеріал, придатніший, ніж «Розгром». Але й складніший водночас»¹⁴.

Через кілька років «Розгром» буде поставлений на сцені Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер В. Опанасенко, художник В. Лассан; 1975). Епіко-романтичні барви режисури В. Опанасенка не промальовували в просторі трагедії психологічну партитуру взаємовідносин між героями. Режисерський задум був цікавий, насамперед, тим, що основні події роману подавалися, ніби побачені очима Левінсона. Така сценічна оптика акцентувала увагу на внутрішній драмі особистості, для якої самоцінність людського життя є категорією абсолютною. Натомість «революційні вимоги часу» спонукають, спираючись на владу і силу, приймати жорстокі рішення заради того, щоб «зберегти загін як бойову одиницю, з тим, щоб надалі...».

...Оберталося поворотне коло, краєм якого тяглася зламана стрічка дороги, посипана жовто-червоним листям. У центрі зтягнутого в чорні сукна простору сцени височіли могутні стовбури дерев, тіні створювали ілюзію тайгової хащі.

Повільно кружляючи, падало по-осінньому вогненне листя – ніби останній

спалах життя, ніби пульсація запаленої свідомості героя, котрий винуватив себе в смерті кожного партизана. В його пам'яті закарбувався яскравий кленовий листок, що пристав до спини розстріляного Метелиці, червоні ягоди, що осипалися з куща калини, на який упав смертельно поранений Морозко.

Напружене емоційно-психологічне поле, що з першої хвилини спектаклю виникало між командиром і загonom, у постановці В. Опанасенка не провокувало відкритий конфлікт. Як і у виставі Київського театру ім. Лесі Українки, «протистояння це існує теж, але воно пішло кудись усередину, сховалося у повсякденності побуту загону. Воно виникатиме у моменти складні, драматичні, у хвилини, коли потрібно буде приймати рішення»¹⁵.

Прийняття найважливішого для героя рішення в чернівецькій виставі передавав напружений внутрішній конфлікт. Тому особливого значення набували його монологи. В них не було ні патетики, ні моралізування. У ці хвилини глядачеві було дано «почути» думки Левінсона, доторкнутися до його прихованих почуттів. Здатність цієї людини «заглянути в себе», критично осмислити власні вчинки, – послідовно розкривалася протягом усього спектаклю.

У сполученні детальної прорисовки особистості головного персонажа, нюансів його взаємин з іншими персонажами та сценічною символікою, метафоричності мізансценічного малюнка, – народжувався своєрідний поетичний лад вистави. Показовим у цьому сенсі є вирішення фінального епізоду.

...Із глибини зануреної в темряву сцени чути уривки фраз, сповнені тривоги охриплі голоси людей. Обертається сценічне коло з трьома могутніми стовбурами дерев у центрі – їхні тіні створюють ілюзію похмурої тайги, що з усіх боків обступила крихітний острівець вібруючої під ногами трясовини.

Слід у слід, ледве пересуваючи ноги, йдуть партизани. В одних – у руках довгі жердини, інші тримаються за мотузку. Хтось, остаточно знесилившись, завис на мотузці, судомно вчепившись за неї скам'янілими руками. Але рух не припиняється: розмірений ритм, гранична внутрішня мобілізація кожного.

В односпрямованому русі виділяється одна людина – Левінсон. Його знову подано «крупним планом». Чітко чути лише його голос, його постать з'являється то в одному, то в іншому місці, розриваючи монотонність просування основної групи партизан. Левінсон скрізь, він з кожним, він керує тим, що відбувається. Цей сплеск енергії командира – останній яскравий спалах перед впалою за тим темрявою. У фіналі на узвишшя пандуса-дороги вийде жменька знесилених бійців. Повільно підніметься Левінсон, погляне на тих, хто вижив, потім у зал, і тихим, захриплим голосом скаже слова, звернені до майбутнього.

Трагічна історія партизанського загону, драматичні перипетії взаємин героя і колективу у виставі Чернівецького театру збагатилися уявленням про людину в контексті часу, питаннями про соціально-психологічні, моральні складові, що інспірують героїчне діяння особистості. Разом з тим, не можна не помітити, що

в режисурі В. Опанасенка декларативне пред'явлення сценічних іноказань часом підмінювало образне виявлення суті подій. Структурні елементи «єдиної установки» – пандус-дорога, спрямовані вгору дерева (що символізували силу, богатирську міць народу) – багаторазово фігурували на сценах театрів України і досить швидко розкривали свій метафоричний діапазон.

Досліджуючи сценографічні рішення узагальненого образу місця дії з точки зору класифікації основних груп, втілюваних ними сюжетів, В. Берьозкін зазначає: «Будучи за своїм походженням найдавнішою формою організації простору сценічної дії, єдина установка від початку (ще у ритуально-обрядовому предтеатрі – коло, квадрат, перехрестя, міст, світове дерево, човен тощо) позначала образ Світобудови, Всесвіту. Такий смисл вона зберегла і в театральному фольклорі, де одним з її видів була двоярусна і тричастинна (по горизонталі) конструкція шопки. Її от на польській сцені першої половини 60-х років з'явилася серія вистав, де А. Стопка відродив цей фольклорний образ світобудови, – «Слово про зцілення Якуба» Б. Ясинського (1962), «Історія про славне воскресіння Господнє» Миколая з Вілковецька (1962), «Життя Йосипа» М. Рея (1965) та «Дзяди» А. Міцкевича (1967) усі в режисурі К. Деймека»¹⁶.

Релігійна драма, зі зрозумілих причин, не могла з'явитися на сцені українського театру розгляданого періоду. Проте рефлексії вертепної культури відбилися в образній системі спектаклів, насамперед, у просторових рішеннях драматургії М. Куліша, чия творчість за своєю сутністю пронизана вертепним світобаченням.

Цілісна картина доби, що постає в драмі «Патетична соната», у Куліша розгортається в будинку з табличкою «Дім генерал-майора Пероцького»: на обох його поверхах, горищі, де мешкає поет Ілько, й у темному підвалі – прихистку Оврама й Насті. Запропоновану автором просторову структуру на сцені Київського театру ім. І. Франка (режисер Д. Алексідзе, 1966) художник Д. Лідер втілює у конструкцію, що нагадувала каркасні опори будинку з міжповерховими балками, маршами сходів тощо.

Ця архітектурна споруда без стелі та стін була перенасичена меблями, численними деталями побуту, речами, які індивідуалізували помешкання персонажів, унаочнювали їхній соціальний статус і політичні уподобання. Протягом усієї вистави актори повсякчас обігрували ті або інші деталі інтер'єру. За спостереженнями Ю. Коваленко, «Д. Лідер відчув, що для речі на українській сцені прийшов час владно заявити про себе, як про визначальний образний момент сценічної пластики. Прийшов час театру уважно вдивитися в реальну річ, у її форму, фактуру й сенс – знайти в реальному предметі приховану до цього часу стихію, здатність бути учасником гри, легко й вільно віддавати себе дії»¹⁷.

Владно притягуючи до себе увагу глядача, предметно-речовий світ вистави виявляв абсолютну незахищеність індивідуального простору життя персонажів. За відсутності стін вихрові потоки революційного часу неподільно

панували у кожному куточку інтер'єра будинку, який зависав у чорній безодні сценічного простору.

Зоровий образ вистави унаочнював Кулішеві характерне звернення до вселюдського, його оптику світобачення, де поле дії – «... людина у космосі найглибших суперечностей доби, місце битви – людська душа, її глибини й верховини, час дії – завжди у строях пекучого «сьогодення»»¹⁸.

У виставі «Маклена Граса» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер С. Данченко, художник М. Кипріян; 1967), як і у франківців, на сцені височіла триярусна сценічна конструкція. У відкритому просторі сцени ламані марші металевої драбини здіймалися до балкону. Це «привілейоване» місце належало господареві – Владиславу Зарембському. Нижче поверхом мешкала родина Зброжеків, а в підвалі – Граси. На подвір'ї – собача будка та баки для сміття, поруч з якими знайшов притулок бездомний музикант Падур. Герої вистави від самого початку приречені на довічне «ув'язнення» в похмурому лабіринті сходів, майданчиків, решіток, балконів.

Створена М. Кипріяном єдина установка по-різному обігрувалася у пліні вистави, однак її металева конструкція, залишаючись незмінною, стверджувала думку про те, що світ, де живуть герої вистави, – клітка.

Сценографія зумовлювала постійний рух по вертикалі. В окремих епізодах здавалося, ніби герої, підминаючи один одного, деруться дедалі вище й вище, зриваються (й знову деруться, відчайдушно прагнучи укріпитися нагорі). Драматизм сценічних колізій підсилювався силуетом охопленої страйком фабрики, що зловісно застиг на тлі гнітючих грозових хмар. «Робота М. Кипріяна в «Маклені Грасі» заслуговує найвищої оцінки, – цю думку С. Рябокобиленко поділяли всі критики, які писали про виставу. – Конструктивно оформлення вирішено так, що події на сцені розгортаються не паралельно, а ніби одночасно – нагорі й у підвалі. Теми «верху» та «низу», «панів» і «злидарів» переплітаються, ніби у складному музичному творі. Тому з першої ж сцени вистава починає звучати поліфонічно, об'ємно. Дуже виразне у М. Кипріяна і подвір'я, що позбавляє будь-яких ілюзій усіх, хто там перебуває. Саме тут чекає панночка Анеля вирішального слова свого жаданого Володека. І її убогі мрії, надумані почуття, убрані в золотаві слова, на тлі ящиків для сміття і собачої будки звучать підкреслено фальшиво»¹⁹.

Протягом усієї вистави троє вуличних музикантів-жебраків наспівуватимуть куплети пісень (композитор Б. Янівський, тексти Р. Кудлика). Цей своєрідний брехтівський хор-коментар «знаходився і всередині подій, і поза ними, над ними, піднісши одиничний випадок маклера Зброжека до типологічного ряду світового банкрутства буржуазних ідеалів»²⁰. Досягаючи високого рівня узагальнення, режисер водночас не зміг уповні відтворити фантазмагоричну картину світу п'єси М. Куліша. Одна з головних причин полягала в тому, що того-

часна жорстка ідеологічна регламентація обумовлювала соціально-політичну адаптацію концепції вистави.

Ідеологічна регламентація охоплювала всі сфери духовного життя суспільства. Зокрема, тогочасна нормативна база формування репертуарної політики корегувала не лише автуру та кількість «рекомендованих» постановок української, російської, зарубіжної класичної та сучасної драматургії, але й обумовлювала обов'язкові для кожного театрального сезону постановки так званого «червоного календаря», коли основні ідеологічні події в житті країни було необхідно відзначати роботами відповідної тематики. Природно, що саме ці «датські» вистави опинялися в центрі уваги численних фестивалів, переглядів, творчих звітів, що неминуче перетворювало їх на офіційний ідейно-естетичний камертон театрального процесу.

Внаслідок такого безальтернативного «творчого вибору» сценічна героїка і, насамперед, вистави історико-революційної тематики, складала левову частку репертуару театрів України 60-х–70-х років. Кожний театральний колектив мусив внести свій вклад у створення сценічної лєнініани. Зауважимо, що п'єси М. Погодіна, О. Корнійчука, О. Каплера мирно співіснували з драматургічними новинками «документальної драми» М. Шатрова й О. Свободіна.

Впевнено крокували сценами українського театру «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Розгром» О. Фадєєва, «Любов Ярова» К. Треньова та інші.

Особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію: «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Зачарований вітряк», «Правда і кривда», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Сині роси», «Вірність» М. Зарудного.

Домінування героїко-романтичного напрямку в умовах панівної політичної системи вже само по собі відкривало шляхи для підміни естетичного пошуку унормованими змістовно-художніми кліше. Романтизм як художній напрям у сценічних проявах «соцреалістичного» мистецтва втрачав свою «родову» ознаку, адже: «Естетика «соціалістичного реалізму» не терпить справжнього романтизму. Романтизм по своїй суті – породження того типу естетик, які вбачають у мистецтві і в самовираженні взагалі, в експресивному дискурсі найповніший вияв людської природи, буяння тих життєствердних сил, які намагаються і суху раціональну дійсність, і волю до дії. У мистецтві для романтика – центр і джерело всієї людської діяльності. Така естетика була б згубною для тоталітаризму, оскільки для нього мистецтво має бути контрольоване позамистецькими нормами прийнятності і політичними організаціями. Формальна внутрішня довершеність не входила до естетичних критеріїв соцреалізму – твір мусив бути відкритий для ідеологічного трактування»²¹.

Вимога щодо «відкритості для ідеологічного трактування» призвела до

панування певного ідейно-естетичного канону сценічного втілення героїко-романтичного спектаклю.

Досить типовою в цьому сенсі є історія режисерських прочитань трагедії-гімну М. Стельмаха «Зачарований вітряк».

Епіко-романтична драма охоплювала чотири десятиліття історії країни. Біля зачарованого млина перетиналися життєві дороги героїв, вершилися їхні долі. Саме тут не на життя, а на смерть зіштовхувалися добро і зло, любов і ненависть. Жодна подія з історії країни не обминала вітряк і посивілого мірошника. Цей тандем, за задумом М. Стельмаха, мав утворювати особливий мікрокосмос, ставати уособленням «малої батьківщини» героїв твору.

У виставі Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер В. Грипич, художник В. Лассан; 1970) на чорному тлі глибокого зоряного неба велично вимальовувалися контури вітряка. З огляду на сценічні події він нагадував то міжпланетний корабель, спрямований у простори всесвіту, то пам'ятник, що височить на честь полеглих героїв. В інших епізодах млин перетворювався на притулок для партизанів, його розстрілювали фашистські автоматники... Однак нікому так і не вдалося зупинити оберти крил, які втілювали рух життя, біг часу.

Проте єдина сценографічна установка вже в перших сценах повністю вичерпувала свій образний потенціал. Пред'явивши змістовну сутність, вітряк надалі був лише тлом для наступних подій.

Образний еквівалент стельмахівської «малої батьківщини» не знайшли ні в Запорізькому театрі ім. М. Щорса (режисер В. Грипич, художник П. Вольський; 1975), ні в Житомирському театрі імені І. Кочерги (режисер В. Толок, художник І. Шевченко; 1972), ні у Волинському ім. Т. Шевченка (режисер М. Курінний, художник Ю. Миц; 1966), ні в Івано-Франківському ім. І. Франка (режисер В. Савченко, худ. В. Амелін; 1978). На сценах незмінно височіли вітряки, однотипно вибудовувалося побутове середовище, надмірно використовувалася традиційна народна символіка, натомість не програмувалася взаємодія предметно-речового світу з актором-персонажем, яка б надавала сценічній дії образної енергії.

Художня тканина цих, як і переважної більшості інших, епіко-романтичних постановок, насичувалася плакатною символікою у мізансценічних композиціях, численними проєкціями й іншими ілюстративними елементами.

У виставі Чернівецького театру кожній сторінці в історії країни передувало певне сценічне дійство. Відзначаючи десятю річницю Великого Жовтня, десять молодих робітників-комсомольців, у традиціях агіттеатру «Синьої блузи», декламували на авансцені поезії В. Маяковського, супроводжуючи читання пантомімою. Згодом – проєкції вибухів снарядів, полум'я пожеж, плакат «Батьківщини-матері» стануть прологом теми Великої Вітчизняної війни; по-

ява на екрані розбрунькованої гілки не залишить сумніву, що йтиметься про період оновлення суспільного життя тощо.

Наче в одному багатосерійному форматі, постають утілені В. Грипичем вистави «Безсмертя» (за кіносценарієм О. Довженка «Щорс», художник П. Вольський; 1976) та «Дума про тебе» М. Стельмаха (художник Д. Нарбут; 1977). Ось що пише з приводу типової сценічної лексики, зокрема в епізоді з «Думи про тебе», дослідник творчості режисера В. Гайдабура: «Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, йде на музиці ...У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан – Кропивницький вперше стає на широко розставлені ноги, на екрані, що знаходиться за спиною виконавців (улюблена деталь вистав В. Грипича), вимальовується – немов це образ матері спливає в пам'яті солдата – жінка з рушником на витягнутих руках... Уособлення благословення Батьківщини... Через певний час Ярина по-особливому висвітлюється цим самим ритуальним жестом. Турботливо і величаво вона накриває рушником короваї хліба, випечені для партизанів. Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос»²².

Така «сконденсована поетична енергія» стане не лише «візитівкою» режисури В. Грипича, а й основою так званого «поетичного стилю» низки постановок Ф. Верещагіна, Г. Кононенка, Е. Мірошника, І. Равицького та ін. У публічних виступах певної частини практиків театру, численних критичних публікаціях наполегливо стверджувалася думка, що саме в такий спосіб мусять розвиватися традиції героїко-романтичного напрямку українського сценічного мистецтва.

Ознаку «поетичного театру» режисера Е. Мірошника (вистава «97» М. Куліша Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, художник І. Нірод; 1977) критика вбачала у такому образному прочитанні «надзавдання» Кулішевого твору: «...Впродовж усієї вистави у центрі сценічного майданчика, на авансцені, стоїть плуг. Відбуваються трагічні, криваві події на селі, точиться класова боротьба не на життя, а на смерть, вирують пристрасті, а неможливий селянин Мусій Копистка час від часу підходить до плуга, мовби приміряючись до нього. І вже у фіналі, коли драматург сказав у п'єсі своє останнє слово, режисер продовжує розповідь. Копистка підходить до плуга і з щасливою усмішкою хлібороба оре виснажену землю, а поряд ідуть теж внутрішньо осяяні Сергій Смик та Вася Стоножка і засівають поле зерном, що дасть сходи нового врожаю, нового життя...»²³.

Ілюстративна за формою, дидактична по суті, міфотворча за ідеологічним призначенням – така сценічна лексика цілком природно лежала поза контекстом сучасних естетичних практик. Не сприймаючи таку творчу «зашореність», С. Данченко не втомлювався наголошувати: «Традиція – не набір нехай навіть найкращих формальних ознак, що були закладені попередниками. Традиція – це, скоріше, комплекс певних моральних та художніх принципів... Це комплекс морально-естетичних ознак, а не канонізація форми»²⁴.

Проте певна частина режисерського корпусу, ніби не помічаючи реалій творчого процесу, продовжувала вибудовувати художню тканину твору за лекалами застарілих мистецьких уподобань, адже змодельована у виставі ідеологічна міфологема була для них своєрідною «охоронною грамотою», «оберегом» для їхньої професійної безпорадності. В цьому контексті особливої актуальності набувають міркування Ч. Айтматова: «Штамп – явище не тільки технічне, це й аспект світобачення. Він часто йде від несамостійності мислення, від догми, а призводить зазвичай до несамостійності художницької»²⁵.

У театральному сезоні 1970 року прем'єри драми М. Зарудного «Вірність» відбулися у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін, художник К. Вітавський), Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян), Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер). Поповнивши репертуар театрів черговими виставами історико-революційної тематики, згадані роботи загубилися серед інших постановок цієї жанрово-стильової спрямованості.

Однак запропоноване Д. Лідером сценографічне вирішення вистави театру ім. І. Франка, віддзеркалюючи новітні підходи до формування зорового образу вистави, безперечно, належить до значних явищ театального процесу. Втільюючи у життя принципи «дієвої сценографії», художник наголошує: «Важливе не місце дії, а що відбувається у кожному акті драматургії. Навколо «що», а не «де», слід зосереджувати свою увагу»²⁶.

... Максимально відкритий простір сцени. Нагромаджені один над одним могутні пласти землі утворювали величезну піраміду. Розірваність, здібленість цих пластів і хиткість позбавлених реальної опори і провисаючих у просторі маленьких макетів хат, млинів, церквичок створювали напружену сценічну атмосферу.

Соціальні потрясіння, зруйнувавши звичний уклад життя, зв'язки, традиції, відбилися в душах і свідомості людей. У їхній психології були порушені базові мотивації, зокрема – ставлення до землі. Заявивши в образі розірваної землі тему розмежування людей (соціально-епічний план), художник розробляє її на наступному – соціально-психологічному рівні. Тему «людина і земля» він матеріалізував у межових кілках, що пронизують покручені шари пересохлої землі. За точним зауваженням Г. Коваленко, «змістове навантаження, покладене на них, мабуть, найважливіше. Вони виражають найдраматичніший момент світогляду селянина: уявлення про землю. І в спектаклі виникає особливий ритм цих предметів. Ламкий, пронизливий, збентежений. Кілки то знесилено никнуть, занурюються в землю, провалюються, стирчать дивно і безглуздо. То злітають догори, напружуються до межі, ніби намагаючись утримати невблаганно зникаючу, непідвладну вже їм стихію»²⁷.

Ритм вертикалей і горизонталей (пласти землі та межові кілки) створював особливу напруженість, динаміку, відображаючи погляд сценографа на харак-

тер подій, які відбувалися. В свою чергу зіткнення бутафорських будиночків-макетів і натуральних коліс, лемешів підсилювало сценографічний конфлікт.

Розвиток зорового образу визначав принципи постановочного вирішення, яке найяскравіше втілювалося в композиції масових сцен (вони були кульмінаційними моментами цього сценічного твору).

Ключовою у постановці була сцена бунту. Вона охоплювала весь простір сцени. Численна масовка поділялася на основні групи: котовці, бідняки, середняки, куркулі. Кожна з них була індивідуалізована, люди перебували в складних взаємовідносинах – вони то об'єднувалися, то розпадалися, утворюючи нові групи. Коли розпал пристрастей досягав апогею і зав'язувалася бійка, – межові кілки ставали зброєю. Людські маси, одержимі «спрагою» землі, відстоювали своє право на власність кілками, що роздирають і розпинають землю. У фіналі людський потік, пересуваючись по лініях розривів, запропонованих сценографічним вирішенням, символізував єдність людських устремлінь.

Контекст, у якому слід розглядати мистецтво Д. Лідера цього періоду, гранично точно визначив В. Берьозкін: «У 1970 році він (Д. Лідер – В. Ф.) створив макет для спектаклю «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (режисер Б. Мешкіс) і з цього моменту ввійшов в історію сучасної сценографії. Причому не тільки радянської, а й світової. <...> Макет «Ярослава Мудрого» став одним з тих етапних здобутків рубежу 60-х – 70-х років (серед них «Година пік», «А зорі тут тихі», «Гамлет» Д. Боровського, «Насмішливе моє щастя» Е. Кочергіна, «Тіль Уленшпігель» й «Останні» М. Китаєва, «Петербурзькі сновидіння» А. Васильєва, «Король Лір» Г. Гунія, «Жанна д'Арк» І. Блумберкса й ін.), з яких почалася в радянському театрі принципово нова система оформлення спектаклю – діюча сценографія, її так званий «великий стиль». І якщо діюча сценографія у найзагальнішій формі характеризувалася установкою на втілення змісту сценічної дії та участі в ній, то її «великий стиль» виражався у прагненні художників засобами їхнього мистецтва розкривати глобальні проблеми людського буття, створювати узагальнено-метафоричне середовище»²⁸.

Зверненням до загальнолюдських проблем буде просякнута уся творча діяльність Д. Лідера. Саме під таким кутом зору вибудовувалися образно-пластичні структури вистав Київського театру ім. І. Франка: «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана, Д. Дертон (1971), «В ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1972), «Пора жовтого листя» М. Зарудного (1973), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974), «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади (1974), «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта (1975), «Вишневий сад» А. Чехова (1980), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (п'єса Г. Горіна; 1989)

Говорячи про свій творчий метод, Лідеракцентує на такому: «Сценографічний

образ я завжди розумів як процес взаємодії конфліктних начал, що виокремлюють у спектаклі свою несумісність, протилежність, боротьбу. Процес, що відкриває у пластиці широку шкалу смислових категорій, які народжуються саме із несумісності, протилежності, боротьби. З незавершеності. З невідбування розв'язання конфлікту»²⁹. Такий підхід давав змогу навіть у посередній за художнім рівнем драматургії, завдяки масштабу творчої особистості сценографа, доторкнутися до глибинних проблем людського буття. Проте «закодований» у зоровій партитурі вистави широкий спектр асоціацій, що стає доступний глядачеві виключно в процесі сприйняття вистави, передбачав співпрацю з режисерами та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Такий колектив творчих однодумців Лідер отримав лише на початку 80-х років, коли театр ім. І. Франка очолив С. Данченко.

У зазначений період свої найкращі вистави С. Данченко створював у тандемі зі сценографом М. Кипріяном (Львівський театр ім. М. Заньковецької), який не сповідував сценографію «великого стилю», проте намагався долучити її до участі в розбудові сценічної дії. Після постановки «Маклени Граси» М. Куліша, що посіла помітне місце в театральному процесі 60-х років, наступна робота над «Камінним господарем» Лесі Українки (1971) започаткує новий етап мистецького пошуку цих майстрів сцени.

У «Камінному господарі» з усією очевидністю проявилася «стереометричність» його (С. Данченка – В. Ф.) сценічної мови, провідний естетичний мотив його режисерської системи – «епічне коментування». Це ніби ґрунт його сценічної образності, не тло, а сам спосіб видобування виразних засобів»³⁰.

З усіх постановок «Камінного господаря» (до сторічного ювілею з дня народження поетеси п'єса побачила світло рампи в Київському театрі ім. Лесі Українки, Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, Житомирському театрі ім. І. Кочерги й ін.) подією у культурному житті України стала саме вистава Львівського театру ім. М. Заньковецької.

Насамперед, цей спектакль з-посеред інших вирізняв акцентований інтелектуально-психологічний початок. Перипетії любовних відносин Донни Анни (Л. Кадирова) і Дон Жуана (Б. Ступка і Ф. Стригун) продукувалися боротьбою ідей, полярністю світоглядів героїв. У виставі С. Данченка любовна інтрига проявить себе в широкому діапазоні емоційних проявів, однак пристрасть до Анни перейде Дон Жуанові «уже як результат преклоніння перед її розумом і волею»³¹. Поклонінню ж передусе виснажливий двобій честолюбств, конфлікт анархічно індивідуалістичної філософії волі та переконання, що лише абсолютна влада дарує свободу особистості.

«Епічне коментування» режисера зосереджувало увагу глядачів на виникаючих у цьому зв'язку моральних проблемах. «Парадоксальність бачення світу, прагнення пройти по тонкій грані, що відокремлює правдиве від брехливого, скорботне від фарсового, маску від обличчя, – ось що зумовлювало малюнок

постановки, – зауважує Т. Забозлаєва. – Сміливо граючи в спектаклі світлом і кольором, контрастно зіштовхуючи чорний костюм Долорес і світлий Анни, виділяючи сліпуче біле вбрання Анни серед строкатого маскараду, червону, як кров, сорочку Дон Жуана на тлі похмурої обителі Командора, Данченко хотів підвести глядачів до роздумів про те, що і крайнощам властиво часом поєднуватись. Режисера захоплювала можливість показати, як у світлому, ніжному, жіночному може відкритися незвичайна хватка честолюбця, у посередньому – героїчне самозречення, у бунтарстві – покірність. Він пояснював, які недовговічні, внутрішньо нестійкі волюнтаризм, анархія, фрондерство. Він міркував про те, що людина, яка жадає поневолювати інших, при зіткненні з сильнішим супротивником сама легко стає рабом»³². Функціонування образної системи спектаклю було підпорядковане втіленню цього режисерського задуму.

У темному мареві, в глибині сцени вимальовувалася велична конусоподібна споруда. Сріблясто-сталеве мерехтіння повернутих вістрям догори велетенських трикутних гранів-площин висвітлювало стрімку лінію сходів, що наче проростали з тіла цього моноліту. З розвитком сценічної дії конструкція-моноліт нагадувала то вежу середньовічного замку, то величну, неприступну гору, про яку неодноразово говорить Анна, пояснюючи своє уявлення про волю і щастя.

На початку вистави події розгортаються біля підніжжя скелі-замку. Сцени в замку Командора відбувалися вже на півшляху до вершини. Під час весілля Анни і Командора молоді урочисто піднімуться крутими сходами нагору а через кілька секунд Анна вже одна з'явиться на балконі. Нове суспільне становище дало їй право гордовито дивитися на метушливу юрбу біля своїх ніг. Коли Командор і гості, вишикувавшись у кілька шеренг (як опора, основа її п'єдесталу), застигнуть одноманітною скам'янілою масою, Анна почне свій танець, танець перемоги, танець тріумфу.

Протягом вистави ніхто, крім Командора, Донни Анни і Дон Жуана, не мав права піднятися на вищий рівень цієї споруди. Однак з опануванням кожного нового, вищого, рівня, змінювалися пластика, внутрішній стан героїв. Так, за кілька секунд до двобою Дон Жуана з Командором «лицар волі» стрімкими рухами, розкуто-імпульсивною пластикою ніби розсував тісні для нього рамки простору палацу. Але ось, сходами, що ведуть до вершини скелі, рівним, розміреним кроком спускався Командор. Наближалася подія, наслідки якої кардинально змінювали долю Дон Жуана. Він на мить завмирав, приймаючи рішення, і раптом починав рухатися назустріч суперникові такими ж фіксованими, розміреними кроками. Дон Жуан і Командор йшли в одному ритмі, повністю збігаючись в амплітуді рухів. У єдинокорство вступали вже не представники різних життєвих позицій, а два претенденти на владу.

Зовні статична монументальність цієї внутрішньо динамічної споруди повсякчас випромінювала потужні імпульси впливу на всіх і все, що

відбувалося навколо. Рухи танцюристів, які виконували запальну сарабанду, – напівавтоматичні буденні людські емоції, – нівельовані, почуття – уніфіковані.

У фіналі Дон Жуан стрімко ввійде в залу і демонстративно рішуче сяде на командорське місце. Але ця рішучість лише наголосить його розгубленість у хвилину гіркого усвідомлення того, що «ось і зімкнулися кам'яні стіни!». Ніби на ешафот, почне він своє останнє сходження до вершини гори. Рука об руку з Донною Анною вони безкінечно довго підійматимуться сходами до омріяної височини. Білий плащ Командора на плечах Дон Жуана, як той сколок кам'яної брили, органічно впише останнього у пластичне середовище величної скам'янілої споруди.

Фінальна мізансцена образно акцентувала драматичну мімікрію лицаря волі: на авансцені, як і в другій дії, – юрба людей у сіро-зелених масках, серед яких загубилися Донна Анна і Дон Жуан.

«Камінного господаря» поставили на сцені театру ім. М. Заньковецької майже через десять років після прем'єри «Гайдамаків». Дистанція часу виразно окреслює шлях від символіко-ілюстративної сценічної лексики, котра домінує в прочитанні поеми Т. Шевченка, і котра, як вже зазначалося, не була підкріплена психологічною прорисовкою характерів персонажів та еkleктично сусідила із жанрово-побутовими епізодами спектаклю, до образно-метафоричної, жанрово-стильової поліфункціональної партитури постановки драми Лесі Українки. Така естетична спрямованість була в цілому характерна для театрального пошуку кінця 50-х – першої половини 70-х років.

¹ Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт / Л. Варпаховский. – М. : ВТО, 1978. – С. 242.

² Там само. – С. 248.

³ Там само. – С. 245.

⁴ Там само. – С. 249.

⁵ Боровский Д. Убегающее пространство / Д. Боровский. – М. : Эксмо, 2006. – С. 239.

⁶ Там само. – С. 238.

⁷ Там само. – С. 249.

⁸ Зись А. О современном синтезе искусств // Театр. – 1978. – № 2. – С. 79.

⁹ Коваленко Г. Даниил Лидер / Г. Коваленко. – М. : Искусство, 1980. – С. 49.

¹⁰ Березкин В. Даниил Лидер : [Сов. сценограф] / В. Березкин. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 59.

¹¹ Драк А. Михаил Френкель // Советские художники театра и кино' 5. / Сборник статей. – М. : Советский художник, 1983. – С. 146.

¹² Резникович М. Театр времени. Лики времени / Михаил Резникович. – К. : Альтерпрес, 2001. – С. 318.

- ¹³ Там само. – С. 318–319.
- ¹⁴ Коваленко Г. Ожидание // Театр. – 1972. – № 1. – С. 22.
- ¹⁵ Там само. – С. 14.
- ¹⁶ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра : в 6-ти т. / В. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2. – С. 60.
- ¹⁷ Коваленко Г. Даниил Лидер. – М. : Искусство, 1980. – С. 116.
- ¹⁸ Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 31.
- ¹⁹ Рябокобиленко С. Плата за смерть // Львовская правда. – 1968. – 9 января.
- ²⁰ Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. – 1990. – № 10. – С. 87.
- ²¹ Попович М. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистості диктатури. Український театр ХХ століття / М. Попович. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 264.
- ²² Гайдабура В. Им'я героя – народ // Театральна культура. – Вип. 9. – К., 1983. – С. 16.
- ²³ Богдашевський Ю. Мова, яку розуміє глядач // Український театр. – 1977. – № 4. – С. 11.
- ²⁴ Данченко С. Надзавдання: людина і світ [Академічному укр. драм. Театру імені І. Франка – 75 років] (Зап. Н. Пономаренко) // Голос України. – 1994. – 12 жовтня.
- ²⁵ Айтматов Ч. Ответь себе // Правда. – 1967. – 5 августа.
- ²⁶ Стенограма виступу Д. Лідера на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві». – 26 вересня 1966. – К. : Українське театральне товариство.
- ²⁷ Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. – С. 147.
- ²⁸ Березкин В. Даниил Лидер. – С. 64.
- ²⁹ Лидер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино '79 / Сборник статей. – М. : Советский художник, 1981. – С. 209.
- ³⁰ Саква А. Цит. праця. – С. 86.
- ³¹ Мацкевич А. Не расплескав ни капли... // Львовская правда. – 1971. – 22 марта.
- ³² Забозлаева Т. Сергей Данченко // Портреты режиссеров. – Вып. 4. – Л. : Искусство, 1986. – С. 81.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК «РІЗНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ» – ЗАРОДЖЕННЯ, УТВЕРДЖЕННЯ, РОЗВИТОК

У статті досліджується становлення особливої форми театру ляльок – театру «різних засобів виразності», або ж «третього жанру» в Україні останньої чверті ХХ століття. Автор наголошує на особливостях художньої мови названого напрямку на всіх етапах її формування.

Ключові слова: український театр ляльок, «третій жанр», театр ляльок «різних засобів виразності», режисерські пошуки, маска, лялька, актор.

В статье исследуется становление особенной формы театра кукол – театра «разных средств выразительности», или иначе «третьего жанра» в Украине последней четверти ХХ столетия. Автор подчеркивает особенности художественного языка названного направления на всех этапах их формирования.

Ключевые слова: украинский театр кукол, «третий жанр», театр кукол «различных средств выражения», режиссерские поиски, маска, кукла, актер.

The article explores the formation of a special form of puppet theater – the theater, «various means of expression», or other «third genre» in Ukraine last quarter of the twentieth century. Author emphasizes the particular artistic language name of the direction, the stages of their formation.

Key-words: Ukrainian puppet theater, “the third genre of” puppet “of different means of expression,” the director’s quest, mask, puppet and actor.

Від середини 60-х років ХХ століття театр ляльок почав стрімко відходити від заздалегідь визначених схем у семантичних структурах виражальних засобів вистав. Польський дослідник Генрик Юрковський писав про тодішню ситуацію в європейському театрознавстві: «Утвердження наявних тенденцій не було легким. Наприкінці шістдесятих років більшість теоретиків була заскочена лавиновим темпом змін і випробуванням тогочасних канонів не лише в театрі ляльок, але в театрі взагалі»¹.

Справді, театр ляльок другої половини ХХ століття давав дедалі більше приводів до занепокоєння прихильникам його класичного розуміння. В Україні

подібні тенденції стали відчутними в останній чверті ХХ століття². Зміни мають характер не локальних прецедентів – відбувається утвердження принципово нової виразної мови театру ляльок, підходів до побудови художніх текстів вистав, власне, формується невідома допіру абетка знаків та їх смислових зв'язків.

Творча праця режисерів у старій системі виразності чимдалі частіше нагадувала біг по колу. Цілі низки вистав 30-40-х років сформували жорсткі принципи розвитку дії, манеру і стилістику існування актора, коло тем і сюжетів тощо. Потрапивши у лабету сталої виразної системи, творча думка бігла «накатаними» стежками категорій, правил, уявлень. Зрештою, до кінця 40-х сказано було вже все, і артистична енергія, не маючи іншого виходу, акумулювалася навколо вдосконалення жанрових деталей реалістичного театру ляльок, який тримався концепту Сергія Образцова – «диво матерії, що оживає»^{3,4}. Під матерією розумілася фігуративна лялька, від імені якої діяв «неіснуючий», прихований актор, переносячи на партитуру її рухів нюанси психологічної мотивації дій персонажа. Колись, у 30-х, ще як особисте артистичне відкриття Сергія Образцова, така технологія вражала. Пізніше, в 50-х, з початком процесів суб'єктивізації і персоналізації в мистецтві не могла вже задовольнити художників своїм «миметичним» категоріальним апаратом, а відтак впала жертвою свідомого руйнування багатьох з тих симулякрів «реалізму».⁵ Генрик Юрковський зазначає: «Не менш складно було б не визначити театр різних засобів виразності <...> як театр постмодерний. Театри ті є безпосередньо, або опосередковано продовженням «класичного» лялькарства, що значною мірою зазнало руйнації. І сьогодні видається, що немає до нього вороття»⁶.

Отже, початок формування нової мови театру ляльок відбувався через творчі експерименти лялькарів на заході і сході від України, вже з середини 50-х років, істотно впливаючи на характер пошуків і в нас. Переконливе «порушення» реалістичних догматів відбулося 1958 року на виставі «Рука з п'ятьма пальцями» Бухарестського театру ляльок «Цендеріке» режисером Маргаретою Нікулеску, яка, працюючи ще в «закритому» ширмовому прийомі, суттєво відійшла від реалістичної послідовності викладу подій, побутової логіки та «обов'язкової» психологічної мотивації поведінки персонажів, вдалася до прийомів кіно та застосувала потужну стилістику «матеріалізованої метафори», побудовану, в свою чергу, на парадоксах і алогізмах^{7,8}. У манері, що багато в чому перегукувалася з виставою румунів, був поставлений 1963 року «Четвертий хребець» О. Басюка в режисурі Леоніда Хаїта та сценографії Володимира Кравця в Харківському театрі ляльок⁹.

Подальше прагнення поетизувати сценічний простір штовхало митців на пошук відповідних виразних засобів. Об'єктами новаторського впливу ставали форми і пропорції ляльок, їх текстура і колір. Поступово до арсеналу предметів

мистецької гри були включені предмети вжитку, різномасштабні ляльки, маски^{10,11}.

Наприкінці 50-х в експериментах європейських лялькарів (прибалтійських і польських, зокрема) поруч з лялькою з'являється «живий» актор, але в іншій, відмінній від традиційної, якості. Це вже не був Музикант з «Комедії про Петрушку». Його поява на сцені поруч із лялькою була вмотивована інакше. Зримий зв'язок ляльководи і ляльки мав особливе знакове навантаження¹².

Найяскравішим прикладом нової естетичної моделі в ті часи стала вистава «Жайворонок» Ж. Ануя режисера Б. Аблініна і художника А. Синецького, поставлена у Москві 1964 року. «Філософічна метафора»¹³ у зв'язках компонентів сценічного дійства (маски, люди, ляльки) стала вирішальним доказом життєздатності напряду^{14,15}.

Супротивники порушення «чистоти» жанру театру ляльок спиралися на аргументи, подібні до концепції Ганса Ріхарда Пуршке, виголошеної 1953 року, суть якої зводилася до «прореалістичного» застереження руйнувати ілюзію в театрі ляльок суміщенням двох «несумісних» фактур¹⁶... Сергій Образцов також тримався «ілюзійності». Однак новий театр якраз і прагнув вийти за її межі, навмисне зруйнувати, щоб отримати можливість говорити новою мовою про нові речі. Менш ніж через десяток років по виході «Жайворонка» на теренах вітчизняного театру ляльок виникає приголомшливе явище бунту, протесту проти старих, закоснілих форм. Воно виливається у низку оригінальних постановок, географічно скупчених в уральському регіоні та отримує умовну назву «уральської зони»¹⁷.

Розширення меж виразних засобів дало змогу театрам ляльок розкрити теми, сповнені громадянського пафосу, ввести театр ляльок у заборонені допіру для нього сфери трагічного жанру.

Можна припустити, що різкий розрив режисерів-уральців з театром тростинної ляльки, театром «образцовським» був своєрідним громадянським протестом проти політичного устрою у певну історичну епоху, яку цей театр уособлював.

Польський дослідник визначає два основних типи поєднання актора і ляльки, як виразних компонентів в одній виставі: «Зрештою, присутність актора мала розмаїті виміри. Виразно викристалізувалися два способи: актор був натуральним логічним компонентом образу лялькового (Гулівер в країні Ліліпутів або лялькар Жан на вулицях Парижа) або також: актор був видимою часткою механізму театрального як аніматор ляльок – отже, розпочався період «відкритої», такої, що відбувалась на очах у глядачів, анімації»¹⁸.

Природно, що вистави першого типу стали першими і в переліку звернень покоління новаторів, на яких чекало нелегке завдання – змінити образну мову, а з нею й естетичне обличчя українського театру ляльок. Цьому сприяла до певної міри історична традиція, адже і згаданий Петрушка, і звірі з байок у

виставах Сергія Образцова мали свого Музиканта або Оповідача, а «живий» Гулівер з вистави Євгена Деммені своїх ліліпутів-ляльок¹⁹.

У Черкаському театрі використання режисерами «живих» акторів на сцені поруч із лялькою відбувалося з перших робіт колективу вже в другій половині 60-х. Це не було якимсь табу для засновників театру, «не зовсім професіоналів» Алли та Володимира Мальцевих, навпаки, стало можливим власне завдяки їх «непрофесіоналізмові», тобто незаангажованості сформованими кліше. Сказительниця в «Машеньці і Ведмеді», весела Казкарка в «Петрушчиному Теремку», Тітонька Марина у «Мишеняткові Мицику» Ю. Чеповецького. Окрім останньої назви, де «живий» актор був вписаний у дієву канву п'єси, як представник світу людей у світі тварин, функції акторів-оповідачів у лялькових виставах не виходили за межі традиційних²⁰.

Логіка розділення двох співіснуючих у казці світів (людського і тваринного, людського і чарівного, людського і хтонічного), зримо реалізовувалася у режисерських рішеннях другої половини 70-х. Її можуть продовжити наступні приклади: вистава «**Котигорошко**» Григорія Усача (варіант капітального поновлення 1977 року) режисера Валерія Бугайова і художника Андрія Курія в Черкаському театрі ляльок з нововведеним елементом у чисто ширмовий прийом, а саме – виконання образу Матері-Землі актрисою «наживо»²¹; «**Іванкова сопілка**» В. Орлова, режисера Леоніда Попова і художника Василя Безулі в Хмельницькому театрі ляльок (1977 рік), про яку, зокрема, автор зазначав: «Вистава відбувалася на ширмі і розігрувалася тростинними ляльками. Головним героєм-оповідачем став образ Матері-Землі, який виконувався актором у «живому плані» попереду театральної ширми»²². Часто такі прийоми траплятимуться і в пізніших виставах. Особливістю їх застосування стане слідування режисера за «готовим» літературним тропом, його фактична ілюстрація. Постать осліпленого велетня Фаурара – уособлення непереможної, але приспаної народної сили, височитиме над ширмою і світом людей (тобто ляльок) у «закритій» виставі з тростинними ляльками «Горіховий прутик» режисера Марини Козуб та художника Віктора Козуба в Полтавському обласному театрі ляльок 1987 року²³. Отже, доволі обережні перші спроби розширити виразні можливості театру ляльок спиралися на логіку «доповнення» непорушно-однорідного світу ляльок фігурами людей – носіїв символічних значень і уособлень.

Більш складним, тобто менш «ходульним», виглядає використання «живого» актора у виставі «Попелюшка» Тамари Габбе Валерієм Бугайовим у Черкаському театрі (1975), де режисер вводить його поруч із лялькою, як дієвого учасника спільного «простору персонажів»²⁴.

Наголосимо, що світ персонажів п'єси був виписаний автором, як однорідний світ (п'єса передбачала суто акторське або ж суто «лялькове» виконання, якщо йшлося про реалістичний підхід). Те, що зробив Бугайов, було

застосуванням інакшої поетики лялькової вистави. Вивести кількох персонажів у відмінну фактурну площину, зіставивши і вирізнивши їх з-поміж інших, стало справою режисерського трактування, нового режисерського бачення і нового режисерського розуміння образних можливостей синтетичного театру ляльок. Це вже було своєрідне «нав'язування» трактування драматичній п'єсі через використання конфронтуючих фактур. Можна стверджувати, що Валерій Бугайов зробив це чи не вперше в Україні, в порівнянні, навіть, скажімо, з дещо ранішим харківським «Українським вертепом», в якому співіснування актора і ляльки на сцені належало інакшій театральній традиції. Отже, в «Попелюшці» «буденно-казкові» персонажі були представлені світом ляльок, «чарівні помічники» і водночас «ходячі» категоричні імперативи персоніфіковувалися в образах Королівського Блазня та Феї Мелюзини в принципово відмінній, «вищого штилю» фактурі – за допомогою «живих» акторів. Тобто вже з «вини» режисера, а не драматурга одні персонажі були «зведені» до ляльок, інші – піднесені до «людей». Фактично це стало продовженням і «прикрашенням» «лінії Гулівера», з тою відмінністю, що режисерові потрібно було перетворити на сценічних «гуліверів» цілком «життєвих» дійових осіб, посиливши їх «надлюдські» якості – зорво «вирвати» з однорідного оточення. Водночас, говорити про надання ляльці семантичного акценту «неживий», «бездушний» (він стане одним з провідних в естетиці «третього жанру») було б у цій виставі ще зарано, хоча б тому, що і «позитивні» Принц і Попелюшка, і «комічно-негативні» Король з Королевою були однаково представлені ляльками. Звичка до естетичних умовностей «реалістичної» лялькової вистави ще досить міцно володіла уявою. Однак нова виразна мова театру ляльок починала чимдалі настирливіше диктувати свої правила гри...

Логіка фактурної диференціації персонажів продовжиться у подальших виставах, все більше набуваючи не ілюстративного, а алегоричного, поетичного змісту, узагальнюючих якостей зримого тропу. Тепер її застосовуватимуть не лише «напряму», для означення явних «несумісних» світів-антагоністів, але й у «мовному звороті», для однорідної групи істот, наприклад, людей. Одних будуть вирізняти як «бездушних» ляльок або масок, а інших буквально «оживляти», презентуючи «живими» акторами. Поняття «людський» асоціативно скеровувало до парафраза «людяний», «душевний», «чуйний». Мовний троп перекочовував у царину візуалізацій.

Знаменною для Черкаського театру стане і наступна вистава – **«Іванкова сопілка»** В. Орлова (1976 рік) у постановці тієї ж команди. В рішенні вистави чітко видно, як «кількісно» посилюється прийом зримої диференціації персонажів за способом існування на сцені і типом ляльки. «По різних кутках» рингу дієвої структури п'єси розставляються персонажі, представлені в петрушкових і тростинних ляльках, а також у «живому» плані і масках.

Продовжуючи експерименти з організації складного сценічного просто-

ру, художник з режисером досягають смислової гармонії між дієвими компонентами вистави. Ширма по горизонталі тут ділиться на два плани – верхній і нижній. «На ширмі, що розташована на задньому плані, грають тростинні ляльки, на ширмі переднього плану – ляльки-«рукавички». <...> Утворилося два паралельних світи, що ніяк не перетинаються між собою: цар, який сидить на троні, і простий народ, що ходить вниз. За допомогою такого рішення режисеру вдалось майстерно підкреслити різницю між соціальними прошарками...»²⁵.

Головного героя вистави Іванка втілював видимий актор, який пафосом своїх розмірів та «життєвістю» мав зримо переікреслювати весь «дрібношкідливий» ляльковий «бомонд», що скупчився на ширмі. Зло агресивне, далеке від кумедності випало нести масці. Такою стала роль Старої Чаклунки. Отже, принцип застосування маски базувався на першій очевидній алузії – порівнянні душевних якостей персонажа з фізичними якостями предмета матеріальної культури – мертво, бездушне, зловісне. Розуміючи маску в її культово-релігійному аспекті, в словникові Брокгауза і Єфрона знаходимо: «Основний смисл маски в тому, що вона прикриває справжнє обличчя, захищає його, відвертає від нього увагу і, разом з тим, представляє інше обличчя, що здатне викликати страх, нагадати про інші істоти. Поняття «маска» несе в собі щось надприродне, руйнуюче, з'їдаюче...»²⁶. Водночас, як виразний засіб, саме маска у порівнянні з «живим» обличчям стає зримим виразником певної сутнісної домінанти, вияскравлює і наголошує таку з-поміж безлічі інших, тобто її функції змінюються з ритуально-маскувальних на театральновиражальні. Відтепер маска стає також повноправним гравцем на знаковому полі сучасного українського театру ляльок...

1977 року вистава «**Про що співають світлофори**» М. Азова представила цілий «фонтан» режисерських «вигадок». У цій виставі «різних засобів виразності» вже важко було визначити, який з них домінує. Формально всі застосовані прийоми оберталися навколо тростинної ляльки і ширми, але... Режисер використав прийом оповіді подій «живими» акторами, довівши його до гри-пародії, примусивши трьох молодих акторок на очах перевтілитися в «умовних» бабусь, які неначе вив'язували казку зі своїх різнокольорових клубочків. Персонажі Міліціанта та Художника також виконувалися акторами в «живому плані». Вогники світлофора – ляльки, що мімують, «жили» в триповерховому будиночку-світлофорі і в належний час виглядали з віконечок. Але одним з найцікавіших моментів був образ, сконструйований за допомогою ширми, яка у відповідний час перетворювалася на телевізійний екран, щоб демонструвати телерепортажі з місць подій. На «екрані» з'являлись голови ляльок, так би мовити, збільшені до «крупного плану». І хоча цей прийом не був новим, звучав тут він у дещо іншому контексті ніж у виставі-пародії Сергія Образцова «Під шурхіт твоїх вій» (1948), адже не стільки достеменно

відтворював ілюзію «телевізійності», скільки доповнював загальний «єралаш» прийомів. Гонитва за порушниками була представлена «живими» акторами на макетах міліцейських мотоциклів, які виникали також внаслідок специфічної трансформації ширми (вже не статичної, а образно-функціональної) і «покіношному» імітували шалений рух, в чому відчувався перегук з комедіями-пародіями тих часів («Бережись автомобіля», «Діамантова рука»). «Вистава вийшла легкою, завдяки насиченості музичним супроводом, динамічною, завдяки швидкій зміні ігрового простору, та видовищною, завдяки наявності різноманітних засобів виразності...»²⁷.

1978 року в Хмельницькому театрі ляльок народжується вистава за п'єсою болгарського драматурга Ради Москової «**Куди ти, Лошатко?**». П'єса припала молодому режисерові Леоніду Попову до душі, бо схвилювала колом нових, цікавих питань і проблем, які не можна було вирішити засобами традиційного реалістичного театру ляльок.

Зміна тональності драматургії вимагає від режисерів винайдення адекватних сценічних втілень, які б дозволили не лише переконливо «прочитати» п'єсу, а й посилити її естетичний вплив.

Леонід Попов згадує таке: «Звичайно, я <...> виховувався в традиціях Харківської лялькової школи, яка в свою чергу, завдячуючи В. А. Афанасьєву, спиралася на досягнення С. В. Образцова у ДЦТЛ. Але нас, молодих режисерів-початківців, більш приваблювали нові творчі пошуки лялькарів уральського регіону. Нас зачаровували роботи режисерів-новаторів В. Вольховського, В. Шраймана, Р. Віндермана, які торували нові дороги ляльковому мистецтву на теренах СРСР. Ми теж намагалися прагнути до нових творчих пошуків і на українській ляльковій сцені»²⁸.

Отож мрії молодого режисера про обрії театру нових сучасних форм та загальний настрій обраної п'єси збіглися в тональності звучання. У виставі режисер розподілив сценічні втілення персонажів таким чином. Маленькі, «беззахисні» ляльки, зокрема Лошати та Малюка, представляли дітей, які мусять зустрітися з жорстоким світом. Протистояли ж їм фактури акторів у масках Хазяїна балагану і прислужника Коняги²⁹. Набула матеріально-символічного втілення і мрія головних героїв – Великий Кінь, заради зустрічі з яким вони йшли на жорстокі випробування. Крім того, у виставі продовжувала існувати традиція автора-оповідача, виконана через акторів:

«Вони брали безпосередню участь у всіх подіях, які розгорталися у виставі. Вони були безпосередніми помічниками для Лошати і Малюка...»³⁰.

На 1-му зональному фестивалі театрів ляльок 1979 року у Хмельницькому «шквал» обурення з боку «стариків» викликала вистава черкасців «Біла троянда» Бели Юнгера в постановці Валерія Бугайова, додавши театральній молоді ще більшої наснаги у своїх мистецьких змаганнях^{31, 32}.

Сама конструкція сцени-ширми, в ідеї якої поєднувалися простори існування маски, ляльки, «живого» актора, красномовно свідчила про

прагнення режисера до буквального злиття, «спайки» всіх трьох стихій, які історично належать трьом відмінним театральним напрямам – театру маски, театру ляльки і театру суто драматичному.

Режисер Володимир Долгополов почав свою, власне режисерську, кар'єру в Рівненському театрі ляльок. За два роки (1979–1981) перебування на посаді режисера-постановника йому разом з художником Ніною Бобришевою вдалося реалізувати низку новаторських задумів. У них митці використовували маски, манекени, сполучали в єдиному образному просторі ляльки різних систем. Відчутно звучало, втім, повернення до виражальних принципів «театру художника» з його головним концептом «скульптури в русі». Як оповідач в «Маленькій Бабі Язі» В. Корінця режисер використав не «живу» людину-актора, а якраз ляльку Ворона на тлі акторів у масках³³. Володимир Долгополов належав до «другої хвилі корольовців»³⁴ – також учнів Михайла Корольова в ЛДІТМіКу, але, на відміну від першої, «уральської хвилі», це покоління значно охолело до пошуків своїх безпосередніх попередників. Вони вже були поколінням «декадансу» – повернення до втрачених принад і шарму «лялькової магії». Нову хвилю цікавили виразні секрети техніки, мистецька досконалість прийому.

Визначною стала вистава «**I-Го-Го**» Є. Сперанського – перша вечірня вистава Рівненського театру ляльок для дорослих, що користувалася неодмінним успіхом. Вистава відразу виявила багатоплановий стиль мислення режисера. Це стосувалося як структури дії, так і відповідного використання складного сценічного прийому. Згідно із сюжетом п'єси режисерові переконливо вдалося організувати кілька просторових площин, включити їх у спільну складну гру.

За сюжетом, випущені на волю, зматеріалізовані, злі духи спровокували конкретні людські пороки, втілені у «буденних» життєвих ситуаціях. Місце дії постійно переносилося відповідно до забаганок «нечистої сили», і це вимагало від режисера неабиякої винахідливості і дотепності при відтворенні дієвих картин. У виставі Долгополова драматичних акторів не було. Та й структура прийому виявилася досить складною. Головні герої, задіяні в основному сюжеті, – Вчений і Журналістка, – були представлені людиноподібними манекенами на повний людський зріст. Риси облич були пророблені, як помірна і тонка карикатура. Ці манекени містилися за величезною прозорою завісою, що відділяла авансцену від зали. Завіса не давала змоги надто глибоко проникати променю світла, що мусив вихоплювати з темряви ляльок і не зачіпати акторів, які знаходилися у маскувальному одязі позаду ляльки.

Перед завісою розміщувалася невеличка ширма, оздоблена під «науковий» столик з різними умудреними приборами, котрі шипіли і пускали кольорові іскри, імітуючи складні «гомо-гомунукулярні» реакції. На цьому столику з'являвся викликаний Біс Взаємного Тяжіння – лялька. Але найцікавіше відбувалося там, за прозорим полотном. Простір позаду нього був організований таким чином,

що ми почергово потрапляли в кімнату дитячого садка, трамвайний вагончик, а то й у самісіньке, сповнене пляжників, море. А там вже діяли, власне, ляльки.

Обмовившись, що у виставі не було драматичних, тобто «живих», акторів, потрібно дещо уточнити. Актори були. Були їх тіла, фактура яких використовувалася на кшталт ляльок, як правило, безмовних. Зокрема, русалок. Обличчя цих «напівфабрикатів» були закамуфльовані довгим волоссям. Ключовим образом вистави став вихід «пороків», коли натовп переряджених акторів, начебто випущений з «ящика Пандори», шумно і швидко рушав до людей – тобто просто зі сцени, минаючи глядачів – у широкий світ³⁵.

Варіацією прийому «доповнення», тільки навпаки (тобто не доповнення людьми світу ляльок, а доповнення світу людей ляльками) стала вистава «Дванадцять» за О. Блоком у постановці Леоніда Попова і художника Василя Безулі в Хмельницькому театрі ляльок 1981 року.

У сценічній дії вистави дві площини, дві реальності – реальність Поета (актор – Сергій Брижань), з її душевними сповідями, прозріннями, звізуалізованими пророцтвами і реальність суто сюжетна. Першу режисер утворив засобами драматичного театру, вдавшись до літературних колажів з блокових поезій і листувань. Друга не обійшлася без виразних засобів театру ляльок. Обидві площини поєднувались масштабними образами тіньового театру, символічної світло-гри білого і червоного кольорів... Площини перетиналися, посилюючи виразність дії, сповнюючи метафоричну насиченість простору романтичним пафосом соціальної революції. Саван вбитої Катьки здіймався білим куполом неба – скорботним і величним покривом над усією сценою подій...

Застосування ляльок виглядало виправданим через трактування суспільного конфлікту: ляльки, наче вкриті зеленою пліснявою, несли смислове навантаження «віджилого», «темного», «похмурого», «старого», дореволюційного світу. Втілені на своєрідних завісах-ширмах, персонажі ці виглядали повноцінними суб'єктами дії. Актори-аніматори ще не були видимі глядачу і діяли від імені ляльок³⁶.

Свого часу Сергій Образцов обґрунтовував певну специфіку жанру театру ляльок, спираючись на вже згадуване «диво матерії, що оживає». Він тримався збереження і плекання ілюзії сценічної, а це вимагало приховати актора-аніматора, як зайву субстанцію, що лише «відволікає». Однак, як зауважив Генрик Юрковський: «На жаль, він не помітив, як не помітили всі лялькарі його генерації, що специфіка ця полягає не стільки в формі і матеріальній сутності сценічного персонажа, скільки в самій його моделі – поєднанні, зв'язку актора і ляльки. Викриттям цієї специфіки зайнялися артисти, які ввійшли в театр ляльок у 50-х роках. Ширма виявилася викинутою на звалище. Актор з лялькою розкривав публіці не лише п'єсу, але й демонстрував також всі секрети своєї майстерності»³⁷.

Можна сказати, що для молодшої генерації українських режисерів подолання «комплексу закритості» становило наступний етап розвитку, якісно іншого, «антилюзійного» розуміння сценічної дії, подібного до відомого спостереження німецького письменника Танкреда Дорста: «Глядач мусив бути свідомим, що ті фігури – то ляльки, які діють, що є то гра, парабола нашої дійсності – гра, в якій вони споглядають тих, хто грає»³⁸.

Генрик Юрковський також вказує на важливу принципову особливість цього театрального прийому: «Вистави з «відкритою анімацією» – і це очевидно – розкривали аніматора, але не тільки, оскільки аніматор може бути ототожнений з актором – тим, хто дає ляльці енергію руху і тим, хто дає слово»³⁹.

Справді, 1976 року, чи не у першій такій виставі в Україні, а саме – «Відпустці крокодила Гени» Е. Успенського, Р. Качанова Черкаського театру ляльок у постановці Валерія Бугайова, режисером рухає бажання дістатись більш щирої і яскравої емоції, яка народжується від радості спільної гри, без жодних секретів від глядача, бажання подвоїти емоційну напругу вистави, додавши до виразної присутності ляльок щирі «сплески» акторських облич: «...актори з величезною добротою позичали лялькам свої рухові і вокальні якості, приймаючи на себе в спосіб фізичний значну частину їх неприємностей і радостей»⁴⁰.

Цю ж тенденцію до подвоєного простору гри можна побачити у виставі Леоніда Попова «Зачарована мишка» Агнеш Балінт у Хмельницькому театрі ляльок 1979 року. Кілька важливих спостережень зробили 1983 року журналісти Тамбова під час гастролей вистави в тамтешніх краях: «...дійові особи мають наче своїх двійників в особах дорослих – акторів, які виступають на сцені разом з ляльками. <...> ...у виставі ми бачимо одночасність існування образу і відношення до нього актора»⁴¹.

Приєм «відкритої анімації» застосовував формули і підходи, які були співзвучні пошукам у мистецтві в цілому в другій половині ХХ ст., та які відповідали тезі Юрія Лотмана про «мистецтво, яке зображує саме мистецтво»⁴². Крім того, аналогічно першим пробам європейських лялькарів кінця 50-х – початку 60-х років прийом «відкритої анімації» в Україні спочатку «виправдовувався» стилістикою, ритмом і настроєм дитячої гри (з ляльками-іграшками, зокрема), та, попри всі «виправдання», вже належав антиреалістичній поезії сцени⁴³. Отже, в театрі ляльок разом з новою знаковою системою і завдяки їй народжувалася нова філософія театральної справи. У виставах з «відкритою анімацією» умовність прийому акцентувала театральність, як таку спонукала до безпосередньої участі глядачів у процесі її зримого творення.

Володимир Долгополов спробував сполучити «відкриту анімацію» і прийом матеріалізованої метафори у виставі «Казка про Омелька» Є. Сперанського в Черкаському театрі ляльок 1982 року, в якій образ «боярської думи» став

своєрідним «гвіздом програми». Режисер і художник Андрій Курій обійшлися однією, «зведеною» лялькою, посадивши на її єдиний тулуб кілька (трійко) боярських світлих голів (точніше – облич, як у Януса). Митці надали їм можливість вільно обертатися навколо вісі на всі чотири боки, відповідно до того, звідки і куди «віє вітер». Вийшло щось на зразок багатоголового змія, або гідри, або іншої істоти, в будь-якому разі це був першокласний сценічний троп.

«Казка про Омелька» – яскравий приклад метафоричного спектаклю, де художня образність досягалася за допомогою втілення сценічних тропів (метафора, синекдоха, гіпербола), а також за допомогою ритмічно складної дії, де на рівних правах беруть участь живий актор, предмет, лялька»⁴⁴.

Генрик Юрковський наголошував на обов'язковій «філософічно-метафоричній» співвіднесеності компонентів «третього жанру»: «Поза всім, зіставлення різних засобів виразності не забезпечує відразу успіху. Важливим є їх взаємний зв'язок і співдія, і те, що вноситься до семантики вистави»⁴⁵.

На першому місці серед перелічених польським вченим ознак «третього жанру», стоїть демістифікація театральної машини, тобто демонстрація процесу творення безпосередньо перед театральним глядачем. Доконаним носієм цієї ознаки в театрі ляльок став прийом «відкритої анімації». На другому місці – нагромадження багатьох і різного походження засобів виразності. «Креаціонізм, удавання театру (гра в театр), часом взаємопроникнення двох площин дії: актора живого і ляльки – то його («третього жанру» – Я. Г.) головні атрибути»⁴⁶.

Що стосується вистави «**Мері Поппінс**» у режисурі Валерія Бугайова та сценографії Андрія Курія в Черкаському обласному театрі ляльок 1980 року, то вона за всіма переліченими основними ознаками стала взірцем втілення вистави «третього жанру», фактично першою в Україні такого масштабу і розголосу. Єдиний образний простір було скомпоновано через живих акторів, ляльок різних систем (петрушкові, ростові, вивідні) і масок. На відміну від усіх попередніх вистав Валерія Бугайова, у «Мері Поппінс», виставі з такою поліфонією виразних засобів, з'явилася ще одна смислова, образна площина, завдячуючи якій і стало можливим зарахувати виставу до пресловутого «третього жанру». Це площина саме та, яку дарує багат шаровому образному ряду прийом демістифікації театральної машини, прийом зміни виражальних функцій ляльки з суб'єкта творчості на об'єкт. Якраз саме ця вистава використовувала «відкритий прийом» «оживлення» ляльок у філософічно-метафоричному аспекті. Дорослі Майкл і Джейн (актори) вели і наче, водночас, спостерігали за самими собою – дітьми (ляльками). Протягом вистави ми стежили за їх поглядом «крізь час», наче в зворотній перспективі... Через гру актора-суб'єкта з лялькою-об'єктом, неначе крізь чарівні окуляри, ототожнювали і зіставляли себе нинішніх і себе колишніх... Філософська метафора на повну силу звучала у мистецькій зв'язці виразних компонентів:

«Театр вірить у щасливий кінець цієї правдивої казки. Батьки на черговий день народження дарують Майклові і Джейн... маски. Майстерно виконані маски з приклеєними білозубими посмішками. Але діти, ризикуючи засмутити батьків, відмовляються від такого подарунка, а міцно-міцно притискають до себе Майкла-ляльку і Джейн-ляльку. Вони не хочуть розлучатися з дитинством, а якщо і доведеться розлучитися, то візьмуть вони з собою у своє доросле життя не бездушні маски, а одухотворених ляльок»⁴⁷.

Як бачимо, образна диференціація засобів виразності у виставі, попри свою складність, вкрай вивірена і виправдана мистецьки. Дослідник Наталія Семенова робить промовистий і влучний висновок: «"Мері Поппінс" – спектакль, що гармонійно поєднав у собі різноманітні прийоми сценічного втілення, різноплановість акторської гри та органічний синтез одразу декількох видів мистецтва»⁴⁸. Поштовхом до впровадження прийому великих ростових ляльок-масок у виставі поруч з іншими засобами виразності, очевидно послуговував досвід польських сценографів Х. Замеля, А. Кіліана та режисера Є. Добровичинського з Торунського театру ляльок «Бай Поморський». Доказ цьому – професійні фото вистав з репертуару польського театру, віднайдені автором в архівах літературної частини Черкаського театру і датовані 1975 роком, які слугували своєрідним артефактом творчого обміну між митцями двох країн на той час. Однак слід також зауважити, що ті вистави були виконані в однорідному прийомі, а саме через згадану ростову ляльку-маску⁴⁹.

Візуальне роздвоєння персонажів уособлювало одну з провідних тем режисера Валерія Бугайова – тему роздвоєння людської душі: «Проблема альтернативи людської душі людини завжди хвилювала В. Бугайова. Беручись за постановку «Дракона» Є. Шварца (Дніпропетровський театр ляльок, 1989 – Я. Г.), він формулював напрямок своїх пошуків так: «Людина змушена одного разу надіти маску, щоб сховатися за нею, охоронити душу. Але потім ця маска може прирости до неї, замінити справжнє обличчя, і позбутися її в такому разі ох як непросто...»⁵⁰.

Як бачимо, «сміслові відповідники набувають сталих чітких форм у художніх текстах нових вистав, стають впізнаваними, вживаними, включаються у «колообіг» звичних, зрозумілих театро-знаків... Можна припустити, що у виставі Валерія Бугайова і Віктора Нікітіна «Дракон» функції театральної маски і театральної ляльки злилися в одній іпостасі – гротесковій, людиноподібній фігурі-манекені, що була відсторонена від свого людського двійника і, здавалося, за всієї подібності і навмисному натякові на такого, жила своїм окремим життям, розвиваючи режисерську тезу про двоїсту природу людського ества – глибинного сутнісного і зовнішнього показного. Ефект театру манекенів наголошував якраз патологічність і відворотність їх розмінності: варто лише піддатися нищівним умовам гри «суспільних джунглів»... Епоха «застою», та й взагалі вся радянська епоха, добігала кінця... І наче у воскових двійниках застигали типажі цього часу, який вже не був здатен просуватися вперед. Тягар

«воскового двійника» «живої» людини в епоху «уральської зони» довелося нести почергово і ляльці, і масці...

Певне згортання пошуків у напрямі «третього жанру», тобто образного сплаву ляльок, масок, людей в єдиному просторі вистави, очевидне в згасанні «уральської зони», до середини 80-х років не припинило звернень режисерів України до синтетичних виражальних структур, до складних сценічних прийомів, які, правда, вже отримали зовсім інше «настроєве», стилістичне і семантичне підґрунтя.

Оповитими «чарами руйнації», глибинним сумом, усвідомленим «покликом прощання», а відтак і «розпадом» однорідної виражальної єдності, постають усі програмні вистави режисера Сергія Брижання і художника Михайла Ніколаєва в Хмельницькому театрі ляльок. «Білою» втомою дихав спектакль «Хом'ячок і Північний вітер» (1991)⁵¹. Втомою від суєти і буденності, втомою чистого натхнення... Так завивав Лихий Буревій у виставі, персонаж, що був уособлений актором, – таємничий, зловісний, бездушний. А поруч у білій пустелі, точніше пустельній білизні «першосвіту», мешкав Хом'ячок (лялька) – така собі звичайна маленька людинка в соціумі... такий собі пухнастий Акакій Акакійович... Як же йому хотілося сховатися від вітру, вирити нірку і назвати її оселею... Пустельником-відлюдником об'являвся посеред світу Хом'ячка Старий Ворон. Важко було зашкарублій воронячій душі вдатися до допомоги, важко переступити через віковичну звичку до відлюдності... Та щирість і наївність Хом'ячка спонукають Ворона вчинити щось на кшталт опіки... Спочатку це сприймалося як гра. Просто щоб помститися Вітрові... А потім...

Вистава виконана через відкритий прийом, бо театру вже немає чого приховувати, бо треба йому виходити на інший рівень щирості з глядачем, бо не у трюці «оживлення» матерії, не у «фокусі-покусі» справа. І робить це театр також без зайвого педалювання. Тим разючіше до людських стосунків двох самотніх істот-ляльок, зігрітих акторською ніжністю, власною ніжністю аніматорів (її випромінювання можна почути і побачити, ба, навіть торкнутися) виглядає відверта концентрована емоція – так, не роль, а лише єдина, руйнівна емоція-пристрасть, втілена у закамуфльованій людській постаті Вітру... Емоція-стихія, емоція-людина, людина як емоція... Порив вітру – порив душі... Показово, що в цій виставі людина і лялька як такі помінялися... значеннями. Холод, черствість і безжальність на цей раз «випала честь» представляти якраз людині. Що ж залишилось ляльці? – Звичайна «стовідсоткова» людяність... Це суттєвий відхід від семантичних акцентів «уральських» вистав, ознака нового Часу.

Гра стає двобоєм, полем битви одвічних життєвих позицій. Людська Душа і Стихія. Пристрасть і Пустеля. Взаємодопомога і Байдужість. Самотність і Любов...

Принципи, погляди, відчуття втілені зримо, наочно, переконливо. Розташо-

вані згідно з таємничими схемами і ходами в лабіринтах душі Художника. Кратно збільшені ідеями-натяками, ідеями-асоціаціями в багатодзеркаллі небувалих сполук. Вбудовані в ієрархію нових сценічних тропів. Уособлені і зафіксовані в театрі ляльок нового типу – *різних засобів виразності*...

Від перших вистав цього напрямку в Україні середини 70-х, в які буквально, «в лоб» були введені виразні компоненти різного походження, театр ляльок рухався в бік ускладнення їх смислових навантажень, гри їх сценічних зв'язків. Сьогодні сформований філософсько-образний «інструментарій» «третього жанру» дає митцям можливість проводити глибокі «розтини» смислових шарів, моделювати складні світоглядні конструкції...

¹ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku* / H. Jurkowski. – Warszawa, 1999. – S. 152.

² Голдовский Б., Смелянская С. *Театр кукол Украины* / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 205–264.

³ Там само. – С. 73.

⁴ Смирнова Н. *Искусство играющих кукол* / Н. Смирнова. – М. : Искусство, 1983. – С. 132–133.

⁵ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku...* – S. 41.

⁶ Там само. – С. 425.

⁷ Там само. – С. 127.

⁸ Смирнова Н. *10 очерков о театре «Цендерике»* / Н. Смирнова. – М. : Искусство, 1979. – С. 156–160.

⁹ Голдовский Б., Смелянская С. *Театр кукол Украины...* – С. 173–174.

¹⁰ Юрковский Х. *Идеи постмодернизма и куклы // Экран и сцена.* – 2001. – № 48 (618).

¹¹ Кулиш А. П. *Проблема сценического характера в современном советском театре кукол.* – Л : ЛГИТМиК, 1987. – С. 17–18.

¹² Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku...* – S. 161–162.

¹³ Henryk Jurkowski, *Die Verbindung von Menschen, Puppen und Masken auf der Bühne als philosophische Metaphor* (Зв'язки сценічні між акторами, ляльками і масками, як джерело філософської метафори). W : *L'Art de la marionnette de notre époque.* Varsovie, UNIMA : 1972. – S. 31.

¹⁴ Смирнова Н. *Искусство играющих кукол...* – С. 175–183.

¹⁵ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku...* – S. 145–146.

¹⁶ Hans Richard Purschke, *Puppe und Mensch* (Лялька і людина). «Perlicko-Perlacko». – 1953. – № 1, v. – S. 118–119.

¹⁷ Голдовский Б. *Российский театр кукол в период постмодерна* / Б. Голдовский – М. : 2008. – С. 25–34.

¹⁸ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku...* – S. 144.

¹⁹ Голдовский Б. *Энциклопедия куклы* / Б. Голдовский – М. : Время, 2004. – С. 135.

²⁰ Грушецький Ярослав. *Режисерські пошуки в театрі ляльок України в останній чверті ХХ століття.* – Матеріали до дисертації. – З особистого архіву Ярослава Грушецького.

- ²¹ Там само.
- ²² Попов Леонід. Спогади про Хмельницький театр ляльок. – 3 особистого архіву Л. П. Попова.
- ²³ Авторизований запис бесіди з Віктором Козубом.
- ²⁴ Авторизований запис бесіди з Галиною Кондратською.
- ²⁵ Семенова Н. Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті ХХ-го ст. – початку ХХІ-го ст. / Дипломна робота студентки факультету театрального мистецтва на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». – Київ, 2010.
- ²⁶ Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон – 1896. – Т. 18а. – С. 717–718.
- ²⁷ Семенова Н. Творчі пошуки...
- ²⁸ Цит. за: Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломієць. – Хмельницький: ПП Мельник А.А., 2010. – С. 62.
- ²⁹ Там само. – С. 50–52.
- ³⁰ Попов Леонід. Спогади...
- ³¹ Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 213.
- ³² Авторизований запис бесіди з Ніною Сухенко.
- ³³ Авторизований запис бесіди з Франческою Барабаш.
- ³⁴ Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна... – С. 36.
- ³⁵ Авторизований запис бесіди з Аллою Черухою.
- ³⁶ Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі / Р. Коломієць – Хмельницький : ПП Мельник А.А., 2010. – С. 70.
- ³⁷ Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы // Экран и сцена. – 2001. – № 48 (618).
- ³⁸ Tankred Dorst. Das Marionettentheater der Gegenwart (Сучасний театр маріонеток) // «Perlicko-Perlacko». – 1958. – Nr II. – S.134–135.
- ³⁹ Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 155.
- ⁴⁰ Там само. – S. 144.
- ⁴¹ Бирюкова С. Жизнь и сказка // Тамбовская правда. – 1983. – 24 вересня.
- ⁴² Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2 (243). – С. 37.
- ⁴³ Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 143.
- ⁴⁴ Семенова Н. Творчі пошуки...
- ⁴⁵ Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 146.
- ⁴⁶ Там само. – S. 150–151.
- ⁴⁷ Туровский В. Спектакль «Мери Поппинс» // Театр. – 1981. – № 7.
- ⁴⁸ Семенова Н. Творчі пошуки...
- ⁴⁹ Грушецький Ярослав. Режисерські пошуки...
- ⁵⁰ Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 251–252.
- ⁵¹ Сілістринська трибуна. – 1997 р. – липень.

МІЖНАРОДНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЖІНОЧИХ МОНОДРАМ «МАРІЯ»

У статті висвітлюється діяльність створеного авторкою театру «Марія», присвяченого пам'яті Марії Заньковецької і характерного тим, що в ньому граються моновистави у виконанні українських та зарубіжних акторів.

Ключові слова: *монодрама, фестиваль, режисура, актриса, виконавська майстерність, національний театр.*

В статье освещена деятельность созданного автором театра «Мария», посвящённого памяти Марии Занковецкой и характерного тем, что в нём ставятся моноспектакли в исполнении украинских и зарубежных артистов.

Ключові слова: *монодрама, фестиваль, режисура, актриса, виконавська майстерність, національний театр.*

The article highlights the activity of theater "Maria" created by the author, dedicated to the memory of Maria Zankovetska and characterized by the fact that it played monodramas performed by Ukrainian and foreign actors.

Key-words: *monodrama, festival, directing, actress, performing art, national theatre.*

Фестиваль «Марія» заснований міжнародною благодійною організацією «Міжнародний інститут театру» (Український центр), Міністерством культури і туризму України, Національним академічним драматичним театром ім. І. Франка, за сприяння музею Марії Заньковецької, відділу музею театрального, музичного і кіномистецтва України, благодійної організації «Шевченківський фонд—XXI століття», Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка.

Створюючи наш Фестиваль (2004 року), єдиний фестиваль жіночих монодрам на теренах України, ми мали на меті вшанування пам'яті першої Народної артистки України Марії Заньковецької, популяризацію кращих світових здобутків виконавської майстерності актрис, плекання, культивування та репрезентацію можливостей універсальної мови театру, сприяння активної інтеграції українського театру до світового театрального процесу.

Фестиваль «Марія» проводиться щорічно в другій половині вересня – на початку жовтня в м. Києві, починаючи з 2004 року.

В рамках Фестивалю відбуваються:

- прес-конференція для засобів масової інформації
- міжнародна науково-мистецька конференція
- круглий стіл «Полілог культур»
- художні тематичні виставки
- майстер-класи, творчі зустрічі.

На Фестивалі уповні нуртує ідея театру як наукового, дослідницького, лабораторного центру, що доволі давно прийшла з Європи. Згадаємо Є. Гротовського, Дж. Стрелера, П. Брука... У нас в Україні студійний театральний рух пов'язують з іменем В. Кучинського та його театром імені Леся Курбаса; науковість та дослідництво, скань мотивацій з режисером Сергієм Данченком лабораторність, психологічну палітру нюансів з режисером Аллою Бабенко. Я працювала з цими режисерами. Для мене завжди важлива в режисерів нестримна фантазія, яка зумовлена серйозністю мислення над загальними для людства речами. Зустрічаючись з таким режисерським світобаченням, розумію: як важливо створити на Фестивалі, за висловом Альбера Камю, атмосферу «безперервного напруженого зв'язку між горем і красою, між любов'ю та несамовитою творчістю, між нестерпною самотністю та багатством людським, між відмовою та згодою».

«Якби краса в усіх її образах хоча б на половину людства мала свій благодатний вплив, тоді ми швидко наблизилися б до досконалості і, нарешті, втілили б собою божественну заповідь божественного Вчителя» (Т. Г. Шевченко).

Щороку Фестиваль відбувається на теренах Національного драматичного театру імені Івана Франка. Національний театр – це коли, використовуючи досвід сучасного світового театру, зберігають ідею національної культури. Національна театральна ідея – це не реставрація традицій, а пошук їх розвитку в сучасному мистецькому процесі. Національна театральна традиція – це руйнація штампів, інертності мислення в ім'я правди, переосмислення великих світових театральних ідей заради глядацької співтворчості, заради провокації публіки до роздумів, заради виявлення больових точок життя. В наш час, нестабільний і ентропічний, зі «свіжою» неформативною лексикою, руйнацією сексуальних табу, важливо, полемізуючи з традицією, шукаючи радикальних художніх рішень класики, вміти слухати автора, вміти чути попередника високої культури й задумів. Національний театр – це театр інтелектуальної співтворчості, театр високої духовної культури. І ще, театр – це історія про людей і для людей. На Камерну сцену театру ім. Івана Франка ми запрошуємо уважно дібрані вистави з різних країн світу: Польща, Росія, Вірменія, Японія, США, Єгипет, Білорусь, Норвегія, Німеччина, Австралія, Італія, Угорщина... і, звісно, Україна. Всі актори і гості перебувають увесь фестивальний термін, дивлячись вистави колег, слухаючи літературознавців і критиків театру, відчуваючи себе не гастролерами, а органічною часткою живої фестивальної інфраструктури: перегляд вистав, дискусії, круглий стіл, відвідини музеїв, екскурсії, майстер-класи, творчі зустрічі...

Щороку Фестиваль відзначає знаменні дати української або світової культури. Так IV фестиваль був присвячений 125-й річниці Театру корифеїв. У 2008 році світ відзначав 80-у річницю від дня народження Гарсія Маркеса, колумбійського письменника, лауреата Нобелівської премії, який у прозі поєднав реалізм і фантастику, що є найвищим досягненням так званого магічного реалізму. На міжнародну конференцію «Вплив магічного реалізму Г. Маркеса на український та світовий культурні процеси» (ведучий проекту Д. Дроздовський) з'їхалася професура кафедр славістики світових університетів Азербайджану, Великобританії, Китаю, Мексики, Росії, США, Чилі, України.

В українській культурі живодаймо нуртує маркесівський поліфонічний, дуалістичний магічний реалізм. Один приклад: 1887–1937 – роки життя найвизначнішого українського режисера, актора, теоретика театру, перекладача, драматурга Леся Курбаса, розстріляного у 1937 році в день роковин Жовтневої революції. Хіба це не магічний реалізм? Лесь Курбас, який поєднав різні театральні стихії мистецьких течій – від реалізму в усіх його іпостасях (традиційного, умовного, психологічного, романтичного) до новітнього реалізму у поєднанні з бароко. Хіба це не магічний реалізм? А якщо згадати курбасівську теорію перетворення життя, очуднення речі? Магія реалізму його особистості бере в полон. Я вчилася майстерності актора в Бориса Тягна, учня Леся Курбаса, 22 роки на сцені грала роль Марії Заньковецької, першої правдиво народної артистки України, на честь якої і названо наш фестиваль «Марія», і сьогодні на першій драматичній сцені країни граю виставу «Посаг кохання» за монодрамою Маркеса «Любовний одвіт чоловікові, що сидить в кріслі». Ім'я своєї героїні Маркес дав Грасіела, сам же він Габріель Гарсія. І ця монозвучність імен дала мені підставу думати про тотожність відчуття себе у світі Жінки й Чоловіка, про їхню велику космічну самотність, про те, що людина приходить у цей світ і йде з нього самотньою... Ми з режисером шукали адекватну театральну мову, щоби висловити цю прадавню самотність й порожнечу. А живили мене в роботі чуттєвість, насолода, емоційність, словесна партитура маркесівського монологу. Ті ж чуттєвість, насолода, емоційність, словесна партитура створювали магію театального дійства і курбасівських вистав. Звичайно, ні за часом, ні за географією Г. Маркес і Л. Курбас не могли знати один одного, але так, як виникають вогнища цивілізації й культури на різних широтах земних, так і в Україні на сцені великого театального реформатора Леся Курбаса, вихованого на синтезі європейської й національної культур, вибухнула магія реалізму драматичного дійства на початку ХХ століття, так і в далекій Колумбії, Маркес, всотуючи народну культуру, спираючись на перекази й вірування свого народу, писав і писав... І це Письмо згодом назвуть магічним реалізмом. Великий Українець Курбас і великий Колумбієць Маркес зустрілися енергетично, духовно, інтелектуально, бо творили по різні боки Землі новітнє, сучасне, істинне, реформуючи думку, світосприйняття Людини, змінюючи людський погляд на природу речей, відкриваючи нові грані людського підсвідомого.

У 2009 році світ відзначав 200-річчя від дня народження Гоголя, художність

якого – це пограниччя, гра знаків і гра з реальністю, поєднання у прозі реалізму і фантастики.

М. В. Гоголю був присвячений VI Фестиваль «Марія». У фойє Національного театру ім. Івана Франка були розгорнуті виставки: Сергія Якутовича, Костя Лавра, «Франківці і Гоголь», «Українські корифеї і Гоголь», перед кожною виставою на Камерній сцені грав живий оркестр, гралися монодрами, на Великій сцені можна було оглянути студентську виставу «Вій» за Гоголем (режисер В. Козьменко-Делінде) та «Тараса Бульбу» Луганського драматичного театру (у головній ролі – арт. М. Голубович).

Знаковою на Фестивалі була міжнародна конференція «Магічний вплив Миколи Гоголя на український та світовий культурні процеси», на яку з'їхалися директори міжнародних фестивалів та театральні діячі з України, професура кафедр славістики університетів Канади, Великобританії, Індії, Мексики, Польщі, Росії, Італії, Ірану, Хорватії, а також знані українські науковці. Воістину: «Хто хоче знати поета, мусить відвідати його країну» (Й. Гете).

На Фестивалі нуртувала ідея театру як мистецько-інтелектуального центру. Згадаємо Гротовського, Стрелера, Брука... Гоголь дає можливість естетичному розмаїттю в театрі. За Гоголем тягнеться літературно-театрознавчий шлейф. Згадаємо спектаклі українських корифеїв та львівської «Руської бесіди»... Однією з ознак гоголівської національної традиції є фантазмагоричність існування на сцені – пластична, психологічна. І я згадую свої зустрічі з Миколою Гоголем. У виставі театру імені Марії Заньковецької «Спокуса Хоми Брута» за повістю М. Гоголя «Вій» (театральна адаптація В. Врублевської, режисер – А. Бабенко, сценограф – М. Кипріян). Панночка, яку я грала, зі своїм внутрішнім протистоянням – особистість і личина, істинне обличчя й маска, психологізм й вертепність – вступала в контакт з Хомою Брутом (арт. Іван Бернацький), водночас тасмичий і войовничий. З душею, яка рветься літати, Панночка намагалася відірвати Хому від земного побутописання. Ми діяли на протиставленні вишуканості мрії польоту Панночки і розхристаності земної душі Хоми Брута, а це вольговою енергетичною дугою концептуально з'єднувало наше розуміння Гоголя з поняттям українського бароко. Водночас підсвідомо осмислювалися театральні ідеї і Мольєра, і Чехова, і корифеїв українського театру – М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського.

Яскравість, святковість чужі характеру обдарування Гоголя, хоча фантазмагорія його думки надзвичайно театральна. Ми шукали нової сценічної виразності, ми розуміли: до Гоголя треба підходити ідеологічно незаангажованими, творчо гнучкими і в жодному разі не з метою розважити публіку, а, на противагу, проїнятися кризою індивідуальної свідомості наших героїв, що веде до розпаду суспільства, розпаду світу речей. І це трагічне світосприйняття забарвлене іронією над усім сущим у виставі. Звідси, на мій погляд, симбіоз режисерського польоту фантазії та психологічної гри акторів. Стилїстика вистави була підкріплена і сценографічно. Ефектна, виразна просторова композиція з самотнім могутнім дубом, у вітті якого заплуталися хати, люди, поодинокі

вікна-вогні... На вітах дуба й гойдається Панночка. Дуб – це і Україна, це і церква, і всеосяжна душа козака, що ввїбрала в себе усе і містичне, і мудре, і рідне, і любе серцю. Все це давало повноту картини світу, в цьому була мудрість театрального методу режисера, пошук суті національної ідеї, виявленої не у візуальних вишиванках та життєподібному реалізмові, а в особливому інтелектуалізмі й розробленні складної форми ролі, яку може народити звільнена фантазія. А це наближувало нас до гоголівської фантазмагорії, до магії Гоголя, прекрасної й недоторканної.

До сього часу спогад про виставу «Спокуса Хоми Брута» на сцені театру ім. Марії Заньковецької викликає в мене ніжність, що виникла від колегіального співтворення, співпереживання. Лишилася лінія в просторі, окреслена польотом Панночки. Ми не знаємо її імені, та це нам і неважливо. Панночка – це поняття, як ліс, як небо з повітрям, зі світлом, з особливою внутрішньою вібрацією. І я грала Панночку. І сьогодні, при згадці про Панночку, у моїй свідомості наче відновлюється зв'язок часів, усе стає на свої місця...

Ідеал сучасного гоголівського театру – лабораторія, в якій знання національних цінностей, естетичний шок поєднані з відсутністю пошуку компромісу з публікою. В цій парадигмі можна згадати виставу Національного театру ім. Івана Франка (режисер та сценограф О. Дзекун) за «Мертвими душами» М. Гоголя. Джерелом дива у виставі стала реалістично деталізована чорна бричка у білому сценічному просторі, хоровий звукоряд із розлогих російських пісень та психологічно-емоційна, темпераментна мотивація вчинків Чичикова – арт. О. Богданович, пластична співочість Відьми – арт. П. Лазова, хамське збереження свого «я» Собакевича – арт. О. Стальчук, утопічна мрійливість Манілова – арт. О. Петухов... Упродовж вистави герої боролися одне з одним, одне за одного через «мертві душі», за простір на і довкола чорної брички – єдиного місця буття їхнього й єдиного реквізиту на білому просторі сцени, брички – як мрії швидкої їзди, не помічаючи, що єдиний рух її, це – кружляння на місці... В «Мертвих душах» Гоголя поєднуються два простори: інформаційний та мистецький. Вони існують у площині ірреальності, фантазмагорії, іронії, духовної вишуканості заради досягнення людини. В «Мертвих душах» зіставлення традиційного й несумісного: реальний, психологічно вмотивований Чичиков купує мертві душі, нереальний факт, але на цьому перетині виникає зона фантазмагорії, в якій мій персонаж – Коробочка – комфортно психологічно існує з божевільними комплексами від самотності і з таким же божевільним, напруженим ритмом чекання любові, і мені було її безкінечно шкода. Коли з'являється Чичиков у грозову, буремну ніч, Коробочка сприймає його появу, як знак Бога. Він, нагаданий на картах черлений Валет, ввірвався у її домівку, в її душевну оселю, і я, Коробочка, ладна виконати його всі забаганки – і спати покласти, і п'яти почесати, і мертві душі продати, і себе віддати, віддати... аби пізнати лет кохання. Звідси стремління вгору: все вище, вище, а відтак рідкісна можливість пластично вмотивовано зайняти найвищу точку опори на бричці з готично простягненими у височінь руками та пориванням виголосити монолог про любов до мертвих душ тоненьким від хвилювання голоском... І ця театраль-

ність була не заміною внутрішньої енергії почуття й думки, не збереженням голої форми. Для мене це було гармонійним поєднанням духовного й естетичного, огорнутим легкою іронією прозорості повітря. В цьому ми були єдині з режисером і сценографом О. Дзекуном, який здавна настирливо прокладає незвіданий шлях у розробленні гоголівської теми: згадати хоча б його виставу «Мертві душі» у саратовському молодіжному театрі 90-х років минулого століття. І над усім у спектаклі франківців витало реальне життя як непередбачуваний і напружений простір, як дивина буття.

VII Фестиваль був присвячений 150-й річниці від дня народження А. П. Чехова, художній світ якого – це нюансована психологічна гра з реальністю. Рішенням ЮНЕСКО 2010 рік був оголошений роком А. П. Чехова...

Чого ми чекали і над чим працювали: над залученням представників світової культури (актори театру, режисери, науковці-чехознавці) до історії українського театру та літератури, над формуванням позитивного іміджу української культури, встановленням творчих контактів, обміном мистецьким досвідом між українськими та зарубіжними акторами через проведення майстер-класів, організацію круглих столів і дискусій з актуальних питань сучасного театру та літератури; показом вистав зарубіжних акторів, проведенням міжнародної науково-мистецької конференції «Магія А. Чехова» та виданням наукового збірника за її результатами.

Міжнародна науково-мистецька конференція в складі театрального Фестивалю «Марія» передбачала обговорення найактуальніших питань сучасного чехознавства (театральні постановки Чехова; Чехов на перехресті жанрів мистецтва; специфіка авторського художнього мислення; художній світ Чехова та філософія його героїв; компаративні аспекти вивчення Чехова тощо). «Часи міняються, і ми міняємося разом з ними», – казали древні.

В історії театру інколи легенди важливіші за реальність. А мені сьогодні близька жива й мінлива реальність Чехова, його природа не лише емоцій, а й пристрасті, його тремтлива естетика у змалюванні характерів.

Я завжди була проти глядача у ролі підглядача, підслухувача, пасивного споживача візуальної інформації, який поступово би втрачав здатність до суджень, до спроби самоідентифікації. Можливо, настав час, щоб говорити про шарм людяності, сердечності, які неможливі без участі насамперед свідомості, бажання, волі. Мені цікава драматургія діалогу Чехова. І нецікаві традиційні драматургічні конфлікти, інтриги. Чи не з цієї причини виникли у Леся Курбаса, знаного реформатора українського театру, різні творчі майстерні? Поєднання мови душі з мовою тіла, психології з жестом, трюком. Головне коли слово розчиняється в дії свідомості, коли глядач, відкривши назустріч акторові рецептори душі, ділить з ним той безкомпромісно сучасний час, у якому розгортається спектакль. Курбас говорив про актора, як про мудрого Арлекіна. І Лесь Курбас – не випадковий зигзаг у творчій історії українського театру. Істинна (правдива) культура є лише більш витонченим засобом розуміння та випробування життя (Антонен Арто).

Театр – як медитація, у такий спосіб передає духовний досвід, коли між актором і глядачем встановлюється надчуттєвий контакт. І це, на мій погляд, жива традиція українського театру. На тлі цього ми можемо вповні оцінити театр Чехова, в якому немає боротьби дії з літературною тишею, гостроти сюжету, а тільки сувора чистота екзистенційного співпереживання, що кличе нас якнайдалі від буденності. Чехов шле нам через час і простір імпульс душевної шляхетності і вгадати його, передати глибоко, сильно, з захопленням – це естетична насолода. Надлишок відчуттів або надлишок театральності може втоми-ти. Допомагаючи іншим, тим самим допомагаєш собі.

1970 рік. Львів. Театр імені Марії Заньковецької. А. П. Чехов. «Чайка». Режисер-постановник та сценографія – В. Опанасенко. Тригорін – О. Гай, Аркадіна – Л. Каганова, Треплев – Б. Ступка, Дорн – О. Гринько, Медведенко – В. Глухий... Ніна – Л. Кадирова.

Для мене Ніна Зарічна – Чайка. Людина-птаха, яка готова летіти, але живе в послідовно звичайній реальності і це унеможливорює польоти. Проходячи всі життєві жіночі ситуації, пізнавши глибину психологічних відвертостей, Ніна піднімається у 4-й дії вистави в розмові з Треплевим до стрімкого самоаналізу, до трагічної пристрасті. І тут непотрібними стали суєтність, страх пауз, скоромовка, а на поверхні відчутними були внутрішній темперамент і спокій, як у людини, що пізнала, проходячи виток за витком буденність, високості самоаналізу. Цей тип рефлектуючої людини нагадує героїв Федора Достоєвського. В монолозі про віру й хрест Ніна психологічно наче балансує на межі реально-го і вислизаючого... всіма силами намагаючись прорватися у простір людської пам'яті, у простір пізнання акторської професії, і, думаю, перед нами майбутня Комісаржевська. До речі, Віра Комісаржевська і грала Ніну, і подобалася в ній Чехову... Екзальтована, нервова, настирна жінка епохи модерн. В будь-якім разі мені цікаво було грати потенційно великий талант, коли наче підходиш до фатумного життєвого кордону, коли надії змінюються розчаруваннями, приреченістю, втомую, коли навіть самогубство Треплева, цей роковий постріл, «ще не драма, а випадок» (Чехов). Чи це не закономірність, як зміна пори року, як коловорот природи? А в цьому Чехов близький античній драмі, в якій є магічне рівняння між фатумом людським і зміною пори природи. Як за Шопенгауером: «Кожне розлучення дає передчуття смерті, і кожне побачення – передчуття воскресіння» (Шопенгауер А. «Афоризми та максими» СПб, 1892. – Т. 2. – С. 24). Особистісні, ліричні мотиви голосно звучать в чеховській «Чайці».

З творами Чехова можна провадити найсміливіші експерименти, бо стилістично його твори невліпові, вони не підлягають точним формулюванням чи визначенням. Вони зникають для тих сценографів, які при зустрічі з письменником намагаються на мову сцени перекласти чеховське, ілюструючи все, а в результаті виходить ніщо. І річ не в тому, що насиченість, дійовість візуального ряду сучасного театру примушує вступати у конфлікт з чеховським словесним рядом.

1998 рік. Київ. Театр імені Івана Франка. А. П. Чехов. «Три сестри». Режи-

сер-постановник – А. Жолдак, Вершинін – С. Олексенко, Ірина – О. Батько, Маша – Н. Сумська, Ольга – Л. Кадирова.

«Три сестри» – чіткість, різкість матеріальних, фізіологічних асоціацій, збігаючись з точністю акторської гри в жорстких рамках режисерського задуму, здіймали бурю глядацьких вражень. «Небачені сміливість-зухвальство-новизна»!

Жорстка реальність табірному простору жахливої задушливої епохи 30-х років минулого століття – дерев'яний довгий стіл, величезні залізні чани, казани, миски, ложки, сцена затягнена маскувальною сіткою, словом, побутовий реалізм. Але то була не гра в документальність, а перетворення в ностальгічну поетику 2-ї чеховської дії в пластиці акторів, почуттях, оцінках, музиці, костюмах тієї епохи. Наче тіні давно неіснуючих людей намагаються прорватися з небуття в простір історичної й людської пам'яті... Чи їхні думки, почуття ілюзорні? Безнадійні?... Друга дія – це миттева, летюча іскра між настроєм персонажів і вічністю: в передчутті свята герої філософствують про людину, працю, щастя, майбутнє, про птахів, «про те життя, яке буде «...років через двісті-триста»... А що є вічність? Чи не так, як уявляла його собі Наташа Ростова: «Чому ж важко уявити вічність? Нині буде, завтра буде, завжди буде, і вчора, і третього дня було...» Вічність для моєї Ольги закорінена в буденності, без пієтету, в миттєвості життя, а це єднало її з французькими імпресіоністами, які гостро відчували кожну мить буття. Витончене та мінливе емоційне життя моєї Ольги, здатне глибоко і повно відчувати мить, торкалося вищої мети буття. Мотив терпіння, яким просякнуте єство Ольги, з'являється у Чехова, як і у Метерлінка, наче очікування й надія на краще майбутнє, яке, можливо, прийде незабаром, а якщо ні, то через двісті-триста років. Воно розраховане на тривалий час... Воно несе моральний сенс буття... Але інколи це терпіння уривається алкогольним забуттям, спробою висловити полоненість коханням до Вершиніна... і знов терпіння, як порятунок, як захист від страшних реалій табірному життю. І в цьому – глуха трагічна безнадія. Цей трагізм домінує в образі Ольги, в цьому ж – драматизм п'єси Чехова.

Розумна й нещадна режисерська думка А. Жолдака не приймала бездуховності, мертвої театральної форми. Апофеозом цієї думки був простір третьої дії: повна оголеність великої франківської сцени, з цегляними стінами й залізними конструкціями, з пронизуючими темряву боковими софітами. А зверху падало й летіло взуття вбитих людей і серед цієї моторошності танцювала вальс самотня «дорога й шанована шафа». І все. Завіса падає, а далі що? Тиша, а в ній що? Овації гаснучі та невідомий часовий простір, а зрештою – сум, димінуендо, піаніссімо, яке закінчується знову тишею...

Жорстока іронія, здається, без тіні доброти, але заснована на глибокій повазі до інтелігентності, людської краси, делікатності. Факт життя ставав фактом мистецтва. І каскад метаморфоз, перетворень акторських був не чужий абсурдистській іронії, хоча наша фантазія сьогодні розірвана, кліпова...

2000 рік. Львів. Театр імені Леся Курбаса. А. П. Чехов. «Вишневий сад».

Режисер-постановник – В. Кучинський. Фірс – О. Гринько, Лопакін – О. Драч, Варя – Т. Каспрук, Гаєв – О. Цюна, Аня – Н. Половинка, Трофімов – О. Стефан, Раневська – Л. Кадирова...

Раневська для мене – це жіночність і гумор, краса та іронія, безхитрісність і глибоке бабське відчуття життя, натуральність поведінки і беззаперечний смак, душевна вишуканість і чарівна легковажність, а ще здатність стоїчно переносити удари долі. Гра існування на межі правди й вимислу, неможливість пізнати власний внутрішній світ – все це в природі людини, але не забуваймо, що абсурдизм психіки людської може перевищити будь-які польоти фантазії. Переживання і відкрита форма гри (показ пережитого) не антиподи, а два боки буття Раневської.

Вона, як і я, колишня прима театру, приїжджає, щоб попрощатися зі своїм вишневим садом – львівським глядачем, і вглядалася я в них, виходила я до них, і прощалися вони зі мною, простягаючи до мене свої руки з шоколадками, книжками, і плакала я – Кадирова – від безвиході життєвої своєї, і розтікався грим на обличчі в одну кольорову мішанину... і моя дитяча кімната була сповнена атрибутами театру – гримувальним столиком, сіткою – Ейфелевою вежею, з якої Раневська з'їжджала з першого театрального ярусу до своїх львів'ян, тримаючи в руках велику білу хустинку – птаха. Тільки політ цей був з неба вниз, миттєвий, неусвідомлений, скитальницький. У моєї Раневської «страждання потопають у милосерді», а інколи вібрують з великою спустошливою силою, інколи заганяються в підтекст, в німоту, а це під силу, на мій погляд, обраним, душевно вишуканим людям, аристократам духу, які гідно переживають життєві колізії. А можливо, треба працювати й страждати заради щастя майбутніх поколінь? Вона живе за законами тремливої естетики, коли не події перетікають у свою протилежність, а настрої міниться у протилежність. Вона живе підробним життям, розумом, дитинністю і театральністю, то розгублено, то легковажно, захищаючись від торгів влаштуванням непотрібного балу... Три сестри рвалися до Москви, Раневська в Париж, бо там, за їх версією, б'ється істинне щастя, киплять почуття та ідеї...

«Які всі нервові», – каже доктор Дорн у «Чайці». Час роз'їдає наш внутрішній світ. Час наш хворий, а час – головний мотив Чехова, і час хворий – людиною. І повторюю я за Машею з «Трьох сестер»: «Мені здається, людина повинна бути віруючою або повинна шукати віру, інакше життя її порожнє, порожнє... Жити і не знати, для чого журавлі летять, для чого діти народжуються, для чого зірки на небі... Або знати, заради чого живеш, або все дрібниці, трин-трава». Чехов немесіанським характером письма діагностував кризу нашої цивілізації, що насувається. Спрага за істиною. А не втoma від прихованої або явної алюзії. Люди йдуть у театр за прямим контактом, за акторською індивідуальністю і коли говорять про занепад театру, то це – від інстинктивного страху втратити його, і не тільки його, а й культуру взагалі. І мене лякає сьогодні непотрібність культури і духовних цінностей, своєрідності особистісного мистецького світу... А я не хочу, щоб культура, історія, час переходили у

визначення «пост», я хочу, щоб люди сьогодні час від часу чули «звук, наче з неба, звук тріснутої струни, завмираючий, сумний» («Вишневий сад»), який би вивищував їх над простором і Часом...

Як актриса кожний Фестиваль я відкривала виставами: Г. Гарсія Маркеса «Посаг кохання»; З. Хшановський, Л. Кадирова «Сара Бернар»; А. Казанчян «Бути...»; Т. Ружевиц «Стара жінка висиджує». Створюючи серію вистав про актрис, мріяла виявити синтез влади еротичної та влади духовної, не відрікаючись від жіночної сутності, не допустити жодного замаху на свою духовну свободу.

Моя театральна філософія: на Фестивалі відкривати нові імена поетів, філософів, теософів, людей великої жертвовної долі, які вчать не тільки ставити самим собі запитання, а й підключати все оточення до високої духовної напруги, дають зрозуміти, що можна змінити хід колеса буття, незалежно від того, чи ти позитивний холерик, чи песиміст-меланхолік. Камерна сцена прояснює Людину наче рентгеном, виявляє мотиви вчинків, слів, жестів, просто талант актора, його культуру у ставленні до професії, його вміння синтезувати власний стиль з життєдайною енергією. Камерна сцена глибоко пронизує простір відчуттям дисгармонії сучасного світу, та утворює власний театральний космос. Камерна сцена – простір, де перетинаються інтереси драматурга й актора... Дивовижно, що актриси з різних країн найчастіше виступають авторами своїх вистав, але завжди й передовсім – це жива людина з правдивими пристрастями і акторська життєва позиція. Для мене в камерному просторі абсолютно відсутні цинізм і конформізм, які роз'їдають усе, і коріння якого у «вчора». Люблю акторів, які не розважають публіку дешевими трюками, люблю акторів безмежно зрозумілих і чесних, які, за Рудольфом Штайнером, хочуть «висловити те найглибше, що може розіграватися в душі людини, хочуть прямувати вперед». І такими побачив український глядач Ірену Юнг (Польща), Юні Дар (Норвегія), Іоланту Зутович (Німеччина), Соню Антінорі (Італія), Барбару Дзекан (Польща), Наталію Заякіну (Росія), Наталю Половинку (Україна), Марію Захаревич, Галину Дягілеву (Білорусь), І. Юшкевич (Австралія), Ельжбету Роск (Польща), Нозомі Сатомі Кавамото (Японія), Ніну Репетовську (Польща), Арміне Мацакян (Вірменія), Лідію Константінову, Ірину Євдокимову (Росія), Жужанну Макауc (Угорщина)...

І коли у фестивальному просторі виникає зачарованість театром, відчуття реального життя, «уміння нести свій хрест», віра в Людину, світло й любов до Людини, і над усім – пошук відповіді на вічні питання людства, я згадую слова А. Ефроса: «Життя на сцені повинно бути трохи піднесене». А ще важливий смак до Слова, глибинне відчуття Слова, виразність мовлення, голос, дихання, дикція, орфоепія, звук, резонатори, структурно-інтонаційна організація тексту, логічна виразність, інтонаційна виразність, темпо-ритм, міміка і жест – як компоненти виразності, творча фантазія, відчуття правди, спостереження.

Це основи мовної культури, які при збереженні органічної якості звуку, допомагають виявляти свої думки й почуття, допомагають чистоті звучання

сценічного інтонаційного виявлення, допомагають зберегти красу, потужність, своєрідність української мови в її усному мовленні. А Мова здатна розкрити, збудити талант мислення і талант діяння – праці. Культура мови починається з етичних та естетичних засад мовної особистості, з її самоусвідомлення. Українська мова – основа української культури, підвалина соборності нації. Українська літературна мова, за основу якої покладено говір південнокиївський та шевченківський, багата, гнучка фонетично, фразеологічно розвинена. Мова – душа нації. Провідником її має бути інтелігенція. Оволодіння основами голосоудення і мови, виховання сценічної мови від першої озвученої літери до мистецтва слова-дії – альфа і омега загальної культури особистості.

Я знаю, що життя – це біль і радість, трагічна безвихідь і найніжніша іронія, і я приймаю це. Я баную за глибоким дитинством, в якому поняття добра і зла були невідомі, в якому легко віддаватися бажанню мріяти про неможливе, в якому просто перетиналися реальність й візуальна емоція. Єдине, з чим ніколи не можу змиритися – з байдужістю. Хочу виявляти витончені й радісні таємниці природи, яким далека суєтність людська, виявляти гармонію, яка має таємничий зв'язок з історичним минулим, що наче прозирає глибини століть. І в той же час, розуміти, що існує витончений, величний і вічний мистецький досвід тисячоліть.

Фестиваль «Марія» демонструє етику діалогу влади й театру: фінансування й невтручання у творчий процес. І цей шлях вважаю найпродуктивнішим у сучасному культурному процесі, якщо ми хочемо творчо засвоїти й осмислити власний історичний простір, якщо ми бажаємо вільно існувати в інтелектуальному мистецькому просторі.

Останніми словами заповіту Марія Заньковецької були: «Шлю своє останнє «простіть і прощайте!». Час плинний... Вічне в ньому і в просторі – наше відчуття минулого, наша пам'ять про минуле, наше розуміння минулого, наше емоційне ставлення до подій минулого та людей, які були духовними та інтелектуальними епіцентрами цих подій.

Мені хочеться всім творчим людям сказати: «Простіть і здрастуйте! Давайте зустрічатися енергетично, духовно, інтелектуально, хоч творимо ми по різні боки Землі новітнє, сучасне, істинне, але реформуємо думку, бачення, світосприйняття Людини». Бо «постулати розуму, з'єднуючись з почуттям, стають символами, тобто вікнами у Вічність».

ОСНОВНІ ЕТАПИ МАТЕРІАЛІЗАЦІЇ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Стаття присвячена аналізу основних етапів матеріалізації театрального костюма, визначенню ролі виробничих цехів театру у цьому процесі. Наголошено особливості входження театрального костюма в художньо-естетичні виміри сценічного твору та його сприйняття в музейно-виставковому просторі.

Ключові слова: театральный костюм, виробничі цехи, актор, музейний простір, виставка.

Статья посвящена анализу основных этапов материализации театрального костюма, определению роли производственных цехов театра в этом процессе. Подчеркнуты особенности включения театрального костюма в художественно-эстетическую структуру сценического произведения, а также особенности его восприятия музейно-выставочном пространстве.

Ключевые слова: театральный костюм, производственные цеха, актер, музейное пространство, выставка.

The article is devoted to analysis of the basic stages of materialization of theatrical suit, to determination of the role of production workshops of theatre in this process. The features of including of theatrical suit in the artistic and aesthetic measuring of a stage work and its perception in museum-exhibition space are emphasized.

Key-words: theatrical suit, production workshops, actor, museum space, exhibition.

У своїх попередніх наукових розвідках¹, стверджуючи, що ескіз є квінтесенцією театрального костюма, ми наголосили, що він є першим підготовчим етапом на шляху матеріалізації сценічного одягу актора, коли закладаються основні підвалини естетичного рішення не лише окремих персонажів, а й художньої образної системи усієї вистави.

Зазвичай після презентації ескізу починається доволі тривалий та копіткий процес його матеріалізації, що відбувається в співпраці театрального художника з виробничими цехами: пошивним, бутафорським, а також гримерно-пастижерним цехом. Художник, враховуючи фінансові можливості театру, підбирає

тканини потрібних фактур та кольорів. Вони можуть зберігатися на складі театру, в іншому разі – разом з завідувачем постановочної частини та закрійником робиться комплексна закупка виробничих матеріалів у магазинах тканин. Тримаючи в руках папку з ескізами, художник ретельно підбирає потрібний колір, фактуру тканини, радиться з закрійником щодо якості. З завідувачем постановочної частини, який скеровує взаємодію всіх цехів і відповідає за усю матеріальну частину вистави, обговорюються ціни і відповідно – закупівельна можливість. Взагалі, потрібно зауважити, що завідувач постановочної частини театру протягом усього періоду формування матеріальної бази вистави постійно спілкується з режисером, художником та акторами. Саме він контролює якість праці, своєчасність виготовлення різних театральних модулів, фінансування усього, що потрібно для забезпечення планомірного виробничого процесу.

Підбираючи необхідні матеріали, прислухаючись до порад закрійника, який пропонує ті чи інші тканини, крій, фактури, деталі для оздоблення, супровідні матеріали, художник постійно тримає в уяві кінцевий бажаний результат. Такі пошуки займають декілька днів. Іноді, коли костюм вимагає використання якихось специфічних матеріалів та фактур, до них долучається й режисер.

Часто актори, звертаючись до художника, самі пропонують ту чи іншу тканину для пошиття костюма. Такі ситуації можуть бути продиктовані їхніми власними вподобаннями або ж з огляду на ті ролі, які вони вже грають в інших виставах театру. Наші власні спостереження засвідчують, що актори не люблять повторень в костюмах, вірять в те, що новий сценічний одяг певним чином надихає на створення сценічного образу.

Ми вже зазначали, що для пошиття костюма художник-постановник використовує не лише нові тканини, а й доволі раритетні залишки зі складу театру, у яких ще й досі (хоча й набагато рідше) можна знайти такі натуральні шовкові тканини, як ексельсіор і крeпдешин. Якщо за сюжетом п'єси театральний костюм повинен виглядати особливо застарілим, художник не гребує також і зовсім старими фактурами – навіть з потертими, вигорілими клаптиками на тканині. Завдання художника значно ускладнюється, коли в одному костюмі треба поєднати старі тканини з новими. Особливо на заваді у цьому разі стає колористика. Вона значно різниться в тканинах різних часів і найчастіше це пов'язано з барвниками, що використовувалися при фарбуванні як натуральних, так і синтетичних тканин. Адже у різні часи барвники мали різну тональність, і художникові, який працює над колористикою, буває доволі складно потрапити колір в колір. Якщо в цехах театру існують належні умови, технічне і технологічне забезпечення, цей процес значно полегшується і тканини можна якісно підфарбовувати, але, зазвичай – звертаються до готового фабричного матеріалу.

Нарешті, ретельно підібрані до кожного костюма виробничі матеріали лягають на стіл закрійника. Художник показує йому ескізи і починається обго-

ворення того, яким чином досягти бажаного результату. **Поступово на технічному лінійному малюнку з'являються перші додаткові штрихи та підписи, до нього приклеюють чи пришпилюють клаптики потрібних тканин, які позначаються цифрами.** Зауважимо, що вже на ескізі костюма є позначки, де потрібно використовувати ту чи іншу тканини, а перед створенням технічних ескізів художник може зробити своєрідний «паспорт» тканин, де всі матеріали позначені номерами, а їхні клаптики-зразки відповідно пришпилені до паперу. З таким «паспортом», що відбиває і колористику майбутнього костюма, художник працює і в декоративному цеху, наглядаючи за тим, щоб колір, тональність тканин збігалися з колористикою і тоном декорацій. Сучасні театральні художники зазвичай усвідомлюють, що «вміння зробити ескіз зрозумілим для майстра-закрійника і водночас образним, таким, що відбиває художню тему» – одне з найскладніших завдань на перших етапах виготовлення театрального костюма².

Коли художник і закрійник залагоджують усі виробничі моменти, робота продовжується у пошивному цеху, де художник спілкується з виробничниками під час примірок костюмів акторами. Слід зазначити, що працівники пошивного цеху часто-густо стикаються зі складним кроєм, і потрібно бути неабияким винахідником, навіть експериментатором, щоб, наприклад, в класичному крої грамотно використовувати нетрадиційні пошивні матеріали чи то незвичайні тканини. Крім того, експлуатація театральних костюмів має ще одну специфіку, що стосується гігієнічних норм. Про це також завжди пам'ятають у **пошивному цеху**, обумовлюючи та пропонуючи використання різних пристосувань. Костюм повинен легко розбиратися на частини, так само легко повинні зніматися і замінюватися окремі деталі одягу, які щільно прилягають до тіла. Отже, досвід працівників пошивного цеху є дуже важливим. Справжні професіонали іноді можуть навіть передбачити те, чого не знає художник. Трапляються випадки, коли молодь, перейнявши секрети від досвідчених працівників пошивного цеху та поєднавши старі методи з новітніми матеріалами, створюють власне ноу-хау.

У пошивному цеху зазвичай відбувається дві-три примірки, якщо костюм складний – їх може бути більше. Остання проводиться на сцені, адже тільки масштаб сцени з деталями декорацій остаточно унаочнює, чи насправді костюми гармонійно вписуються у сценічний простір, масштабний стрій усієї майбутньої вистави.

До речі, масштаб самого театрального костюма виступає важливим моментом у процесі його матеріалізації. Сценічне вбрання може бути виготовлене трохи більшим за розміром або ж його окремі частини можуть бути спеціально збільшені і, таким чином, на сцені виглядатимуть більш об'ємно і масштабно. Орнамент і візерунки на костюмах також мають специфіку сценічної подачі, враховуючи те, що вони мають «прочитуватися» здалека. Тільки за умови відповідності масштабу театрального костюма з масштабними завданнями усієї

сценографії, можливо забезпечити гармонійний загальний художній образ вистави.

Взагалі, примірки костюмів у театрі – це окремий артистичний жанр, адже актори поводяться під час примірок дуже емоційно. Потрібно визнати, що найчастіше зауваження акторів справедливі і до них варто прислухатися. Розуміючи важливість ансамблю театральних костюмів на сцені та залежність костюма від загального рішення, з повагою ставлячись до праці художника, актори майже завжди повністю довіряють його професійному баченню. Але іноді буває й так, що актор не просто незадоволений, а й сам не знає і не може висловити, що він хоче. Тоді особливо важко переконати його у тому, що костюм має бути саме таким; у такому разі художникові навіть доводиться бути психологом. Зауважимо, що режисер на перших двох примірках відсутній, він бачить остаточний результат під час примірки на сцені і вже тоді висловлює свої зауваження щодо якості костюма та його відповідності загальному художньому образу вистави.

Під час виготовлення театрального костюма художник паралельно працює з бутафорським цехом, визначаючи, які саме супутні деталі чи реквізит потрібні для матеріалізації літературного персонажа. Інколи виникає потреба у створенні для актора своєрідного бутафорського тіла, що використовується як комбінезон – зі значними потовщеннями, накладними плечима та животом. Але сьогодні до такого прийому звертаються доволі рідко, хіба що під час підготовки дитячих вистав з героями-звірами та казковими персонажами або ж коли сценічна подача вимагає особливо гротескних прийомів. Часто-густо бутафорам доводиться виготовляти доволі складний реквізит, але без нього сценічний костюм не матиме свого завершення. Таким реквізитом можуть бути музичні інструменти, наприклад, шарманка, волинка. Їх розмір, колір, фактура обов'язково повинні пасувати до строю кожного з костюмів. До реквізиту, що доповнює театральний костюм, відносяться й різноманітні чудернацькі маски, які унаочнюють образи фантастичних героїв чи зооморфних істот. Бутафори також можуть запропонувати оздобити розкроєну тканину розписом за допомогою «фунтика» чи виготовити спеціальні аплікації. У разі, коли окремі частини костюма зшиваються, художник особливо уважно стежить за тим, щоб ці зображення і візерунки розміщувалися на своїх місцях.

Паралельно з пошивним і бутафорським цехами відбувається підготовка до вистави і у гримерно-пастижерному цеху, де виготовляються відповідні перуки, вуса, бакенбарди, бороди, брови, інші деталі обличчя. У цьому процесі також потрібно зважати на колір, фактуру, оздоби та крій костюма. Особливо тоді, коли підбирається колір перук та борід. Начерки гриму художник може пропонувати окремо, а може представити їх уже на стадії утвердження ескізів театрального костюма. Слід наголосити, що до процесу створення гриму актори залучаються особливо активно (хто ж, як не вони, знають краще про специфіку та мімічні особливості власного обличчя), і художник має прислуховуватися до їхніх порад.

Нерідко трапляються випадки, коли вже у майже готовому костюмі потрібно щось переробляти – чи то змінюється режисерське бачення, чи актор знаходить щось нове, важливе, на його погляд, для створення яскравого образу. У такому разі художникові потрібно бути особливо уважним перед тим, як погоджуватися на якісь зміни. Адже саме він, передбачаючи кінцевий візуальний образ, постійно тримає в уяві розрізнені, розміщені по різних виробничих цехах деталі не лише сценічного костюма, а й декорацій майбутньої вистави. Тільки він відповідає за естетичну цільність її загального художнього зорового образу. Навіть тоді, коли сам художник захоче щось змінити, всі нововведення мають бути обґрунтовані і детально обговорені.

Під час репетицій художник не припиняє спілкуватися з режисером, він часто присутній на репетиціях, особливо тоді, коли на сцені вже встановлені декорації, а окремі актори виходять у костюмах. Художник допомагає режисерові вибудовувати гарні мізансцени – адже саме в загальних сценах виявляється ансамбль, взаємодія костюмів головних героїв і масовки. Так, поступово сценічний одяг обживається актором і набуває значущості, унаочнюючи риси характеру персонажів, їхній образний розвиток у змінах костюмів. Під час таких репетицій перевіряється й зручність необхідних переодягань, відповідність різноманітних аксесуарів (сумки, окуляри, парасольки тощо) загальному візуальному образу.

Буває й так, що до процесу матеріалізації театрального костюма долучаються й глядачі (особливо часто це можна спостерігати у невеликих культурних центрах), які, вболіваючи за майбутню прем'єру, приносять художнику раритетні речі, матеріали з власних архівів чи збірок.

Ще один важливий етап, коли театральный костюм набуває нових кольорів, пов'язаний з процесом виставляння режисером і художником світла до вистави, тобто зі світловою партитурою. Відповідно до того, яке світло використовується – кольорове чи біле, контрастне чи ні, з урахуванням його потужності та траєкторії, костюм, виявляючи власні нові естетичні якості та можливості, надає акторові необхідної скульптурності та вагомості.

Завершився виробничий процес, закінчилися репетиції, відбулася прем'єра і починається трудове життя костюма. До цього часу у його створенні брала участь ціла команда різних майстрів, від професіоналізму яких залежала його якість. Надалі життя сценічного одягу залежить виключно від його хазяїна – актора, який презентує його у виставі.

Ми вже вказували на роль актора на різних етапах створення театрального костюма. Нагадаємо, що актор може корегувати ескіз, давати поради щодо виготовлення костюма в матеріалі, вносити певні пропозиції під час репетицій, коли він, так би мовити, «оживляє», «обживає» костюм.

На наше переконання, історію театрального костюма потрібно розглядати вже з виникнення самої акторської професії, задовго до входження у театральный простір професій режисера та художника. У давні часи актори самі дбали

про костюми для своїх ролей. Ще задовго до того, як у театральному просторі з'явилися режисери і театральні художники в сучасному розумінні цих професій, актор самостійно виготовляв свій костюм, піклуючись про його вигляд (і, звичайно ж, себе у костюмі) на сцені. Костюм значно увиразнює гру актора. Він може зробити великого – маленьким, товстого – струнким, старшого – молодшим і навпаки. Особливо посилилася увага до театального костюма у той період, коли на сцену виходять жінки-актриси. В історії збереглося чимало цікавих епізодів, пов'язаних з їхнім сценічним вбранням. Гардероби видатних актрис, які зазвичай використовували не просто гарне вбрання, а й ретельно підбирали ефектні строї, що якомога вигідніше подавали їхню статуру, іноді навіть диктували нові тенденції у моді.

З історії українського театру ми знаємо, що, наприклад, видатна актриса національної сцени М. Заньковецька сама вишивала сорочки, в які були одягнені її сценічні героїні і «зовнішній образ <...> вивчала не менш уважно, ніж внутрішній. З цією метою вона, коли було потрібно, зверталась до художників, знавців української старовини. Історичні костюми вона шила за спеціально замовленими малюнками і вкладала в свою роботу багато творчої фантазії»³. Сьогодні частина цього одягу, як справжні реліквії, експонується в Державному музеї театального, музичного та кіномистецтва України. Вони є не лише культурним багатством нації, а й унаочнюють і підтверджують надзвичайно серйозне ставлення акторів до свого театального костюма. Сучасні актори також виявляють неабияку увагу до сценічного одягу і вже на перших етапах праці над роллю починають вибудовувати в уяві і художній образ костюма, і потрібний ігровий реквізит, а потім неодноразово звертаються до художника з пропозиціями навіть щодо найдрібніших деталей. Нерідко трапляються випадки, коли актор, обгрунтувавши свої ідеї щодо костюма, наполегливо бореться за їх втілення. І тут вже кінцевий результат залежить від ступеня довіри, що існує у творчій групі: режисер-художник-актор. Слід також пам'ятати, що, саме завдячуючи акторові, театральний костюм, певним чином, навіть персоніфікується. Згідно з андерсенівським художнім баченням і прийому щодо оживлення повсякденних речей, театральний костюм міг би багато чого розповісти про свого господаря – актора. У цьому контексті нагадаємо думки Д. Д. Лідера, який був переконаний, що «костюм набуває усіх нюансів звичок господаря. Він так само зам'ятий чи то не дуже чистий, він заношений, деформований так само, як і його двійник – господар. Нерідко не людина вибирає річ, а швидше, навпаки, річ вибирає господаря, демонструючи свої властивості, близькі майбутньому господареві»⁴. Іноді актори, як діти казку, чекають нових театральних костюмів. І така їх дитяча безпосередність також надихає художника.

Коли актор виконує декілька ролей в одній виставі, сценічний костюм стає для нього своєрідною маскою, яка допомагає унаочнювати риси характеру декількох персонажів. Такий сценічний прийом повністю виправдовує себе тільки у разі зручних, функціональних костюмів, що забезпечують швидке переодягання актора на сцені. Іноді, завдячуючи театральній умовності сценічного

костюма, актори особливо вдало підкреслюють «схожість» з тим чи іншим персонажем або, навпаки, стають «невпізнаними». Ми можемо зустріти ці прийоми в сюжетах багатьох п'єс, як класичних, так і сучасних.

Нагадаємо й про те, що серед класичних акторських амплуа є такі (наприклад, «травесті»), що вимагають особливо продуманого рішення сценічного одягу, який мусить часто-густо приховати вікові невідповідності виконавиці та її героїв. Там, де є фантазійні об'ємні костюми, особливо ті, що збудовані на каркасних основах, необхідна особлива акторська подача та гарна фізична підготовка виконавця. Адже такі костюми не просто складні за виконанням, а й зазвичай важкі, не дуже зручні у використанні, завдають акторові багато клопоту протягом усієї театральної дії. Як правило, постановочна група уникає використання складних театральних костюмів, погоджуючись лише у разі необхідності виявлення особливо-виразної, яскравої театральності.

У акторів завжди є улюблені ролі та костюми. Доволі часто вони щиро жалкують, що так мало за часом перебували на сцені в тому чи іншому костюмі і нерідко можна почути від акторів ностальгічні спогади не лише про улюблену роль, а й про улюблений театральний костюм. А глядачам особливо запам'ятовуються ті театральні костюми, котрі вдало та виразно представляють як образ сценічного персонажа, так і статуру актора. Вдало виконані, функціональні костюми багато років дбайливо зберігаються, ними особливо опікуються.

Розглядаючи старі фотографічні костюмовані зображення акторів, ми майже завжди відчуваємо неповторний колорит їх сценічних героїв, той особливий художній образ, до створення якого, безперечно, причетний (разом з гримом і зачіскою) і театральний костюм. Цей образ-знак несе у собі відбиток тієї майстерності, коли реалії життя, перекладені на мову мистецтва, стають справжнім шедевром.

Ще раз наголосимо – сценічний костюм є важливим етапом для актора у процесі його роботи над роллю. Занурюючись у всілякі сценічні колізії, актор багато разів проживає у ньому життя своїх героїв, в якому є радість та смуток, щастя та негаразди, краса та потворність, добро та зло. Допмагаючи акторові втілювати роль, пропонуючи особливу сценічну пластику, збагачуючи характер персонажів, театральний костюм допомагає наповнити театральну дію справжнім драматизмом та емоційністю, збагачує її духовно.

Коли театральний костюм стає складовою меморіальної колекції, він досить часто потрапляє у виставковий простір, який допомагає відкрити ще одну сторінку його життя. Саме виставковий простір акцентує самоцінність театального костюма на тому етапі, коли він вже відокремлений від сценічної дії і від свого господаря – актора. Останнім часом можемо спостерігати чималу кількість художніх виставок сценографів та костюмографів, насичених як ескізами театральних костюмів, так і самими костюмами, виготовленими у матеріалі. Особливо цікаво порівнювати у такому просторі ескізи і відповідно виготовлені за ними костюми. Часто така експозиція підкріплена фотографія-

ми з вистави. І саме виставковий простір дає нам змогу розглядати театральний костюм як артефакт, як особливий самодостатній естетичний об'єкт. Звичайно, пов'язаний з актором, який його носив, з конкретним режисером і виставою, нарешті, з художником, який його надихнув до життя, костюм є невід'ємною складовою художнього образу вистави. Але, відокремлений від сцени, він набуває неповторних специфічних ознак, виявляє неабиякий потенціал як предмет мистецтва, створює особливу атмосферу, наповнену красою і неповторною привабливістю. Різні ідейні, культурні змісти, вкладені у костюм художником, починають оживати і діяти по-новому. Минуле та сучасне знову зустрічаються у свідомості та уяві глядачів, але вже інших – відвідувачів художньо-театральних виставок.

Музейний виставковий простір є надзвичайно важливим у такому новому осмисленні художньої цінності театального костюма. Те, що, можливо, не було поміченим на сцені, стає надзвичайно вагомим у просторі музейної експозиції. Наголосимо, що такі виставки є зазвичай значущою подією й для самих митців, допомагаючи їм відстороненим, навіть критичним поглядом подивитися й оцінити власні творчі надбання. А це, у свою чергу, скеровує й подальшу перспективу творчого розвитку митця, спрацьовує на більш продуктивне розкриття його потенціалу.

На наш погляд, саме у виставковому просторі відбувається рух у майбутнє, викристалізуються нові ідеї та їх напрями, саме тут формується візіонерський погляд, що може передбачити рух театального мистецтва надалі. Отже виставки театральних художників, виконують не лише фіксуючі та узагальнюючі функції. Презентуючи сучасникам невідомі, іноді зовсім несподівані аспекти й можливості як професії сценографа взагалі, так і його хисту як костюмографа, вони є надзвичайно актуальними з точки зору виявлення актуальних культурно-мистецьких проблем сьогодення та навіть їх вирішення у майбутньому.

¹ Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Мистецькі обрії–2010 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. – Вип. 3 (12–13). – К. : Музична Україна, 2010. – С.233–239 ; Ковальчук Л. Ескіз – як квінтесенція театального костюма // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Мистецькі обрії–2011–2012. Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. К. : – Вип. 4 (14–15). – С.228–235.

² Смирнова-Несвицкая М. *Беседа с Ириной Чередниковой* // *Петербургский театральный журнал*. – 2002. – № 2 (28). – С. 12.

³ Богомолец-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької / Н. Богомолец-Лазурська. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1964. – С. 36.

⁴ Лідер Д. Мистецтво перетворення повсякденності // Мистецькі обрії. – 2002. – № 2. – С. 153.

**ЕКРАННІ
МИСТЕЦТВА**



ВІДЛУННЯ ДЕКАДАНСУ В КІНЕМАТОГРАФІ 1910-х РОКІВ

Статтю присвячено декадентським мотивам у кінематографі 1910-х років, розглянутим на матеріалі ранніх кінематографічних жанрів.

Ключові слова: модернізм, декаданс, стилізація, органічність, мелодрама.

Статья посвящена декадентским мотивам в кинематографе 1910-х годов, рассмотренным на материале ранних кинематографических жанров.

Ключевые слова: модернизм, декаданс, стилизация, органичность, мелодрама.

The article is dedicated to the decadent motives in the cinema of 1910s, as studied by the early cinema genres.

Key words: modernism, decadence, stylization, fundamental, melodrama.

Мистецтво першої половини ХХ століття – епохи суспільних потрясінь, світових воєн і революцій було означено як модернізм, що рішуче протиставив себе як гармонійним формам класики, так і мистецтва популярного, що розквітло і знайшло своє широке розповсюдження саме на рубежі століть. На зміну позитивістському дискурсу приходить модерний. У філософії це позначається домінуванням різних модифікацій «філософії життя», де провідне місце посідають концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда.

Щодо визначення модернізму, то, на нашу думку, варто говорити про нього не як про явище, а як про процес. У 90-х рр. ХІХ століття суспільне та культурне середовище, в контексті якого і констатують появу модернізму, має принципово відмінні риси від перших десятиліть буремного ХХ століття. Дослідники твердять про специфічність модерністських дискурсів, що в різні періоди набували інколи прямо протилежних рис, залишаючись, разом із тим, у модерністському руслі.

З певністю можна лише твердити, що їх поєднувала принципова «немітетичність», відмова наслідувати реальність і, особливо, акцентована суб'єктивність, максимальна гіпертрофованість авторського «я», свого роду байдужість до аудиторії, свідомого чи несвідомого звуження її кола.

На рубежі століть мистецтво модернізму вступає в період, означений як

декаданс. В якому ж співвідношенні тлумачаться ці два терміни? Дослідники твердять, що поняття модернізму ширше, сумарне¹.

Звичайно ж, у тих часах (80-ті рр. двадцятого століття) визначення і модернізму, і декадансу мали однозначно ідеологічне забарвлення. «Декаданс – це перша стадія у розвитку модернізму, що характеризується переважно занепадницькими настроями і песимізмом, самодостатнім естетизмом і відходом від суспільних проблем»².

Звернімося до сучасного трактування цього явища, що його пропонує В. Скуратівський. Визначивши декаданс як умовну сукупність явищ у європейській культурі кінця дев'ятнадцятого – початку двадцятого століття, вчений визначає: «Декаданс був реакцією проти стійкого консерватизму масового суспільства, чий абрис чітко виявляється на культурному горизонті»³.

У визначенні домінує думка щодо протиставлення агресивної більшості «напруженим художньо-світоглядним зусиллям «меншості» цивілізації»⁴. Суспільство жило якимсь дивним сполученням гедонізму і передчуттям невідвротної катастрофи.

Одним із класичних і найбільш довершених виявів декадансу був «серебряний век» російської культури. Залишимо назву без перекладу, як, скажімо, для характеристики майже того ж періоду вживається французький вислів «fin du siècle», що теж, у такому звучанні, несе безліч конотацій. Схожі процеси відбувалися в європейській культурі в цілому.

Не менш корисним буде навести визначення, що його дав один з найбільш відомих і талановитих поетів декадансу – К. Бальмонт: «Декаденти – це люди, котрі мислять і відчують на рубежі двох періодів, одного, який вже закінчився, іншого, який ще не народився. Вони бачать, що вечірня зоря згасла, але світанок ще спить за гранню виднокола; тому пісні декадентів – пісні присмерку і ночі. Вони розвінчують все старе, тому що воно втратило душу і стало мертвою схемою. Проте, передчуваючи нове, вони, які самі зросли на старому, не в змозі побачити це нове, тому в їх настрої, поруч із захопленими спалахами, так багато самої хворої туги»⁵.

Сам К. Бальмонт побачив і відчув настрої та суперечності літератури декадансу, причому зсередини, оскільки він був одним з найвідоміших поетів на зламі століть. Меланхолічні й песимістичні настрої, якими була просякнута поезія Бальмонта, домінували не лише в декадентській літературі, а й у тогочасному мистецтві в цілому. Література тих часів часто просякнута мотивами зневіри, занепаду, згасання, гіркої іронії і, разом з тим, фанатичним схилинням перед прекрасним.

Хоч як це парадоксально, але саме декадентські мотиви активно засвоювались кінематографом, цим свого роду «парвеню», що зненацька увірвався до сім'ї традиційних мистецтв.

Зупинімося лише на одному з найпопулярніших жанрів раннього кінематографа – на мелодрамі.

Його змістовне наповнення в російському кіно 1910-х років було проаналізовано Н. Зоркою в ґрунтовній праці «На рубежі століть». Користуючися методиками О. Веселовського і В. Проппа, авторка досліджує основні типи сюжетів і комбінації їх елементів у ранніх російських фільмах. Сюди входять такі сюжетні схеми, як спокуса, каяття, викрадення, помста, шантаж, самопожертва, трагічне непорозуміння та інші. До речі, типологічні ряди сюжетів російського кінематографа, що їх вибудувала Н. Зоркая, цілком можна екстраполювати й на інші європейські кінематографії. Зокрема, велика данська актриса Аста Нільсен розпочала свій шлях на екрані мелодрамою «Безодня», в основу якої покладено історію «падіння» молодої вчительки Магди, яка закохується в циркача Рудольфа, пориває зі своїм середовищем і гине.

Методики відомих дослідників фольклору ефективно спрацьовували стосовно всього масиву раннього кінематографа, оскільки саме він на зорі свого існування перехопив функції міського фольклору.

«... І місто, що зробилось центром багатомільйонного натовпу, стало творити свій власний масовий епос – в кінематографі»⁶. Щодо високої літератури, сюжети якої переповідалися на екрані, то тут цілком резонно йдеться про адаптацію і зниження.

Втім, річ була не лише в наївному «перекладанні» літературних текстів, їх часто безпорадному «оекраненні».

Значно важливішим був саме візуальний ряд. Він принципово змінив загальні уявлення про «тілесність», наблизивши і даючи можливість бачити іншого так, як це не давало жодне традиційне мистецтво. Як і в театрі, так і в кінематографі 10-х рр. розробляється нова антропологія актора, в основу якої були покладені теоретичні погляди і практики француза Ф. А. Дельсартра і швейцарця Ж. Далькроза. Їхні погляди розкривали нові виражальні можливості для тіла актора, адже саме воно, його пластика, динаміка руху, жести були чи не найважливішими виражальними засобами раннього екрана. Це відчував навіть такий непримиренний критик масової культури, як Х. Ортега-і-Гассет, зауваживши: «Кінофільм з красивими виконавцями можна дивитися безкінечно, не відчуваючи при цьому анінайменшої нудьги. Неважливо, що відбувається – нам подобається, як ці люди входять, виходять, рухаються екраном. Неважливо, що вони роблять, – навпаки, все важливо лише тому, що це роблять вони»⁷.

Отже, до фабули додається неповторність індивідуальності актора, саме завдяки їй екранна дія набуває принципово нової якості і забарвлення.

Якщо звернутися до перших «комічних», де комедійний ефект базувався на ляпасах, падіннях, погонях (на тому, що Ж. Ренуар називав «прийомами механічного комізму»), відразу стає зрозумілим, що смішне на екрані в більшості своїй не дорівнює літературній дотепності. Більш того, літературні тво-

ри, успіх яких перш за все визначався майстерним відтворенням комічного саме в мовній сфері, надзвичайно важко піддаються перенесенню на екран. Водночас історія кіно знає неперевершені шедеври (фільми М. Ліндера, Ч. Чапліна, Б. Кітона), де сміх викликається саме взаємодією актора з екранними об'єктами, його оригінальною пластикою, бездоганим володінням своїм тілом. Луї Деллюк вважав Ліндера предтечею французького авангарду, а в творчості Б. Кітона історики кіно бачили сюрреалістичне забарвлення.

Щодо ще одного з «протожанрів» кінематографа – авантюрного, то тут на першому плані буде також сильне, треноване тіло героя.

Можна зрозуміти молодого літератора і критика К. Чуковського, що був у відчаї від того, як деградували постаті екранних сищиків поруч з незрівнянним Шерлоком Холмсом⁸. У Ната Пінкертон замість інтелекту – кулак, – з гіркотою констатує автор есея. За кілька років світовий екран заповнять персонажі, чи не головними чеснотами яких будуть фізична сила і спритність. Згадаймо, лише Дугласа Фербенкса, що заволодів серцем глядача в усьому світі. В пригодницькій стрічці «рух душі і думки глядачів, пробуджені драматичним конфліктом, поступаються гострому фізіологічному напруженню, викликаному бурхливим фізичним рухом на екрані і його безпосереднім змістом»⁹.

Кракауер погоджується з думкою Р. Флаерті, що вестерн популярний тому, що людям ніколи не набридає дивитися на коней, які скачуть рівниною.

Та повернімося до екранної мелодрами. В більшості сюжетів – історія кохання і страждань жінки. В цьому була своя логіка. Адже чоловіча стать не пережила тих карколомних змін, що випали на долю жіноцтва. На зламі тисячоліть кіно, що спостерігало і фіксувало цю еволюцію, свідчило перш за все на візуальному рівні. Простежмо хоча б за змінами костюма. Для чоловіків він залишався майже тим самим протягом ста років, стали іншими деякі незначні деталі. Щодо змін жіночого вбрання, то вони просто вражають. У першій чверті ХХ століття дами, затягнуті в корсети, увінчані високими пишними зачісками і розкішними кристалитими капелюхами, розлучаються з усіма цими атрибутами тогочасної високої моди. Вже в 10-х роках довге волосся опиняється в кошиках перукарів, одяг стає просторим, що змінює сам характер рухів жінки. Це виявляється і в манері танців, зміни танцювальних па від цнотливого, плавного вальсу до пристрасного танго. До речі, одну зі своїх відомих ролей Віра Холодна зіграла у фільмі В. Вісковського «Останнє танго» 1917 р. З'являється навіть такий термін – «тангістка», смілива емансипована жінка, що захоплюється цим модним танцем. Далі сповнені шаленої динаміки чарльстон і фокстрот, які дівчата витанцювали вже в коротких спідничках. Але це станеться в буремних 20-х рр. А на початку століття танець на сцені екстатичний, діонісійський, все більше підкорює уяву. Поруч з Айседорою Дункан з'являються імена Лої Фуллер, Одетт Валері, Іди Рубінштейн і Мати Харі. Одним з вирішальних факторів шаленого успіху оперних і балетних «Російських сезонів» у Парижі було таке

саме панування свого роду «фовізму» у таких знакових виставах, як «Весна священна» або «Петрушка».

Захоплення танцем мало свою логіку для суспільства, що йшло до урбанізації, потрапляючи в штучні тепличні умови, втрачаючи зв'язки з природою. «Танець – це порятунок від патології, що була заготовлена цивілізацією і виявлялась по відношенню до тіла в обмеженні можливостей руху, втраті жестів і тамування тіла в його фізіологічних виявах»¹⁰. Проте в першому десятилітті ХХ століття кінематограф, скутий уявленнями про «естетично привабливе і соціально допустиме» (О. Булгакова), відмовлявся від демонстрації і відвертої фізіологічності, і акцентованої емоційності.

У наступному десятилітті умовні бар'єри руйнуються. І ці трансформації пов'язані з появою на екрані актрис, які змогли відкинути усталені табу. Декадентська «тілесність» знаходить свій відвертий вияв на екрані.

І річ не лише в тому, що на екрані з'явилися пейзажі або інтер'єри, в яких могла б розгортатися дія романів або поем, що належали перу авторів, зарахованих до декадентського кола. Скажімо, вишукані, побудовані з розрахунком на рух камери, декорації фільмів Є. Бауера відповідали уявленням тогочасної публіки про розкіш, сповнену спокусами, і разом з тим працювали на створення екранного простору, в якому максимально органічно почувалися персонажі стрічки.

Та коли йдеться про використання образного ряду декадентських творів у ранньому кінематографі, з нашої точки зору, найважливішим був саме актор, його обличчя, його жест, його пластика. Це був саме той екранний елемент, який не втрачав порівняно з літературним першоджерелом, навпаки, часто збагачувався новими барвами і півтонами.

Можливе заперечення – адже саме на ранньому кіноекрані переважають суто театральні прийоми, домінує нерозуміння тогочасними виконавцями принципової різниці гри на сцені і на знімальному майданчику. Та тим ціннішим і важливішим був «прорив» тих акторів, що вже самим своїм існуванням в екранному просторі виводили кінематограф у сфери високого мистецтва.

Такою актрисою, що одна з перших у світовому кіно зрозуміла, а точніше сказати, відчула специфіку гри перед кінокамерою, була Аста Нільсен. Сюжети багатьох фільмів, у яких зіграла ця велика актриса, тепер зацікавлять лише прискіпливих дослідників. Актриса сама ставилась до них досить іронічно. Але її обличчя на екрані, її постать викликали безліч рефлексій і бажань розгадати секрет її вражаючої гри.

Героїні данської актриси належали до того жіночого типу, що домінував у модерній літературі, поєднуючи в собі дуальний архетип Ероса і Танатоса. Це: Гедда Габлер Г. Ібсена, фрекен Жюлі А. Стріндберга і Лулу з «Духу землі» Ф. Ведекінда, постаті трагічні і неоднозначні, жінки, готові поринути у вир пристрастей, не рахуючись ні з оточенням, ні з власною долею.

Видатна українська письменниця Ольга Кобилянська, чия творчість була позначена впливами модерністської естетики, захоплювалась грою Асти Нільсен, що показав у своїй цікавій розвідці Ростислав Пилипчук: «Про пієтет О. Кобилянської до Асти Нільсен свідчить той факт, що на робочому столі письменниці до кінця життя знаходилась фотографія артистки, яку можна й тепер побачити в Літературно-меморіальному музеї О. Кобилянської в Чернівцях»¹¹. Автор дослідження свідчить, посилаючись на листування письменниці, що особливе враження на Кобилянську справила гра Нільсен у «Безрадісному провулку» Г.-В. Пабста (письменниця бачила фільм під прокатною назвою «Вмираюча вулиця») і в «Гедді Габлер» (реж. Ф. Екштейн)¹².

Створений Нільсен на екрані еротичний стереотип символізував визволення від психологічних пут, можливість, ігноруючи моральні табу, жити згідно зі своїми почуттями.

Ті, хто із заопленням і зачаруванням писав про екранне існування Асти Нільсен, робили акцент на її максимальній природності, порівнюючи актрису з дикункою і дитиною.

Разом з тим інші дослідники вбачають силу впливу акторської техніки Нільсен у тому, що вона надзвичайно тонко взаємодіє з кіноапаратом.

«Апарат об'єктивує те, що взагалі є суб'єктивним; він проявляє невловимі стани і тяглисть. Апарат допомагає Асті Нільсен пронизати її витончену диференційованість сталлю техніки»¹³.

Оця взаємодія з кінокамерою, її «надчутливість» не раз відзначатиметься як вагома чеснота в грі кіноактора взагалі.

Німе кіно навчило глядача знову читати мову міміки і жесту, зробивши рішучий поворот у царині культури, повертаючи її від літературоцентричності в сфери зримої конкретики, причому поданій у динаміці і русі.

Теоретик кіно і кінокритик Бела Балаш проводив паралель кінематографа з музикою, де те, що не може бути логічно сформульованим, все ж таки стає явищем і однозначним людським переживанням¹⁴. Особливого значення надає Б. Балаш крупному планові обличчя, який може виявити те, що утаємничене, приховане за першими враженнями.

Крупний план на екрані – це перехід у інший вимір, який теоретик називає мікрофізіогномікою. «Отже, ми своїми очима бачимо дещо, що не має просторового виміру. Почуття, настрої, мрії, думки – речі не просторові, хай вони і тисячократно будуть позначені просторовими знаками»¹⁵.

Можливостями крупного плану Аста Нільсен користалась повною мірою, про що пише у численних есеях, присвячених актрисі, той самий Бела Балаш.

Особливо виразним був у Асти Нільсен так званий «мікрожест», до якого вона вдавалася в кульмінаційних моментах ролі. Таким є ледь помітний рух руки Гамлета (в трактуванні Нільсен – це переодягнена данська принцеса, за-

кохана в Горацію), яка прагне і разом з тим не сміє погладити волосся сплячого друга.

Інколи, в найбільш драматичних ситуаціях, актриса застигає нерухомо, наче крижана скульптура, коли багатій, бажаючи купити кохання жінки, накидає їй на шию довгу низку коштовних перлин («Безрадісний провулок» Г.-В. Пабста). Багатство і виразність її міміки та жестів інколи порівнювали з багатством шекспірівського словника.

Балаш відзначав надзвичайну емоційність «німого мовлення» актриси. Один з його есеїв має назву «Промовляє Аста». Йдеться про один з кращих фільмів актриси – «Ваніна» (за Стендалем). Героїня стрічки проникає у в'язницю, щоб урятувати коханого. Але він, втративши залишки сил, вже скорився своїй долі. «І ось Аста звертається до в'язня із пристрасною промовою. Всю свою силу волі вона вкладає в слова, які промовляє з відчаєм, швидко і гарячково... Ця пристрасна промова вражає набагато більше, ніж те, якби актриса, зображуючи відчай, рвала на собі волосся і дряпала нігтями обличчя. Говорить вона довго, і ми дивимось на це. Слухати таку довгу промову, що звучить, нам би набридло»¹⁶.

Сама Нільсен вважала, що «не можна абсолютно вилучити мовлення з кіно, не можна віддати фільм пантомімі... У людини, що говорить, міміка буває куди виразніша, ніж тоді, коли вона мовчить, тому в німому кіно мовлення в певних межах цілком виправдане»¹⁷.

В «німих монологах» актриси проявлялось те, що було закладено в модерністській літературі в сенсі розуміння «місії» слова. Його безпосередній, такий що лежить на поверхні, зміст втрачає свою цінність. Глибинні смисли розкриваються у виявленні видимої «тілесності», в тому життєвому пориві, що транслюється через міміку і жест.

Російський кінознавець Юрій Ців'ян дуже точно зауважив, що Асті Нільсен вдалося розв'язати «новітній парадокс про актора», що його породив кінематограф. Їй була притаманна органіка, характерна для американської акторської школи, і разом з тим вона завжди була здатна вдатися до вишуканої стилізації, змінити манеру на протилежну, коли цього вимагає екранна ситуація¹⁸.

Багатогранність акторських прийомів Нільсен не раз наголошувала тогочасна преса. Цікавим був і самоаналіз актриси: «Одні вважали, що секрет успіху – в моїх руках, що промовляють, другі – «в демонічно одухотвореному еротизмі», який був обумовлений моєю «абстрактною худорлявістю», треті – виразністю вуст. Чого лише не говорила критика, але більшість все-таки вважала, що головна причина успіху – це очі»¹⁹.

Дійсно, очі домінували на обличчі актриси. Їх виразність акцентувалась ще й тим, що чоло завжди було закрите пасмом волосся. «... Коли вона широко розкриває їх – здається, світять зірки», – писав у захваті Г. Аполлінер.

Вже перше десятиліття модернізму позначилося підвищеною зацікавленістю до феномену маски, зокрема африканської пластики, де маски трактувались як втілення абстрактного поняття²⁰.

Тема маски захопила як теоретиків, так і практиків кіно. Зокрема Урбан Гад, чоловік і режисер найкращих фільмів Асти Нільсен, зауважував здатність кінокамери об'єктивно відображати речі, разом з тим перетворюючи обличчя на маску.

Таке перетворення «є, по суті справи, об'єктивуванням обличчя. Ілюзорна деформація являє собою лише засіб відчуження, переведення «духовного» в сферу видимого, поверхового, об'єктивного»²¹.

Як уже зазначалось, Аста Нільсен як актриса кіно була наділена здатністю надзвичайно точно взаємодіяти з кінокамерою, що передавала всю гаму навіть абсолютно непомітних для неозброєного ока мікрорухів. Обличчя актриси, на думку Бели Балаша, «... не стільки несе її особистий вираз, скільки майже непомітно (проте завжди відчутно) відображає, як у дзеркалі, вираз обличчя інших. Так само, як у театрі, я можу чути те, що чує героїня, я можу прочитати те, що вона бачить. Вона несе на своєму обличчі цілий діалог і переплавляє його в синтез того, що розуміється і переживається»²².

Тут варто додати, що нейтральність виразу обличчя, до якого вдавалась актриса навіть у найдраматичніших сценах, безвідмовно діяла на глядача ще з однієї причини. Оце застигле обличчя-маска давало можливість кожному, хто сидів перед екраном, в силу своєї фантазії проектувати на обличчя актриси відповідний зміст і прочитувати його.

Крім взаємодії з камерою, не можна втрачати з поля зору і впливи від зв'язків з попередніми кадрами або тими, що йдуть за ними. Напевно, «ефект Кулешова» мав універсальну дію. І глядач, споглядаючи обличчя актора, відчужене і нейтральне, доповнюватиме гру актора своєю уявою. Актор «відпускає втягнутого глядача в море його особистих асоціацій»²³.

Аста Нільсен одна з перших у кінематографі створила свою маску, яка стане абсолютною приналежністю будь-якої кінозірки подальших часів.

Наявність такої маски давала можливість художникам буквально кількома штрихами відтворювати портрет актриси: чоло, закрите пасмом волосся, великі темні очі, нервова лінія уст.

Луї Деллюк після перегляду «Ваніни» зауважував, що у Асти Нільсен вся драма розігрується на обличчі. «Навіть дещо специфічний, на німецький манір, грим її повік не придушує ніжність і силу її погляду. І цей романтизм, притаманний драмі, надихається не стільки Стендалем, скільки Гоффманом, дає можливість розкритися її патетичному генію»²⁴.

Луї Деллюк, один із перших кінотеоретиків, зауважив, що досягти максимальної виразності на екрані можна за допомогою маски. Вона сприяє акцентуванню характерних рис обличчя, розкриває його природний зміст.

«Ось чому кращі виконавці в кіно з усією силою утверджують свій характер чимось навподобі маски. Зробити з обличчя маску – це сьогодні найпевніший засіб видобути з таланту всю ту експресію, на яку він здатний»²⁵.

На перший погляд тут спостерігається певна суперечність. З одного боку, обличчя актора на екрані має бути абсолютно природним, з іншого – Деллюк бачить вищі досягнення у тих виконавців, що здатні перетворити своє обличчя на маску, зводячи експресію до мінімуму. Висунувши поняття фотогенії, французький дослідник кінематографа дуже чітко окреслив принципову різницю між реальним обличчям і його відображенням на екрані, що являв собою свого роду збільшуваче скло. Кожна риса обличчя, його вираз активно акцентується, тому для повної природності потрібна максимальна стриманість, яка разом з тим не має перетворюватись на невиразність. Подальша історія кіно довела справедливість прозрінь Деллюка, зроблені ним в епоху «юності» мистецтва екрана.

Серед сучасних дослідників оригінальний підхід щодо образу людини на екрані запропонував Ю. Лотман, якого цікавило людське обличчя у кіно в плані його семіотичності, насиченої вторинними значеннями. Лотман звертає увагу на парадоксальність існування обличчя на екрані, наголошуючи, що, з одного боку, екранне зображення максимально наближене до життєподібності, а з іншого – екранний текст має підвищену семіотичність і віддаленість від театральної умовності.

Плівка фіксує фізичні, природні характеристики актора, і разом з тим актор у кіно значно більшою мірою залежить від «штампа, маски, умовного амплуа і системи умовних жестів. Не випадково кіноактор через голову сучасної йому «високої» театральної традиції, звернувся до багатоговікової культури умовної поведінки на сцені: до клоунади, традиції *comedia dell'arte*, лялькового театру»²⁶.

Поняття штампу в кіно втрачає певною мірою те негативне забарвлення, яке має в театральній практиці, і зближується з маскою архаїчного театру.

Отже екран доносив природність, вдаючись до прийомів, прямо протилежних безпосередній фіксації живої реальності. Люм'єрівська гілка в кінематографі примхливо перепліталася з мельєсівською.

Не меншого значення в кінематографі надається «магії тіла». До речі, це назва есея вже згаданого Ф. Зібурга, який запропонував свою концепцію тіла на екрані, стверджуючи, що саме воно є матеріалом кіно.

«Магія тіла» полягає в тому, «що воно провокує потік напівмузичних за своїм типом асоціацій, котрі ведуть до духовного пізнання»²⁷.

Особливо захоплює німецького дослідника пластика Асти Нільсен і Чарлі Чапліна. Їх присутність на екрані – це «тілесне надання змісту безтілесному душевному відображенню»²⁸.

Зібург вважає, що тіло актора і є тією динамічною віссю, навколо якої вибудовується простір кадру.

До Нільсен звернені і досить втаємничені слова автора есея про «непрозорість її тіла, крізь яке сяє воля»²⁹. Він вважав, що її непрозоре тіло позбавлене тягара почуттів і звільняє від них глядача. Це зауваження є важливим ще й тому, що виводить актрису з кола тих екранних лицедіїв, що прагнули понад усе розчулити глядача, викликати сентиментальні сльози. І хоч значна кількість глядачів, особливо глядачок готові були «поплакати з Асточкою», істинні поціновувачі її таланту бачили в пластиці актриси, в її експресивності свого роду енергетику життєвого поривання. Аста Нільсен – то «міщанська», то «цинічна», стала ідолом мас і водночас героїнею декадентів, що оспівували її андрогінне тіло»³⁰.

Акторці, як вже зауважувалось, було присвячено безліч віршів. Та, мабуть, найбільш узагальнене враження від справді магічного впливу екранної поста-ті великої актриси відтворив у своєму короткому вірші російський художник Юрій Анненков. Його гостре око помічає і «божественную худобу», і «тоску Венери плоскогрудой, и гипнотическую страсть»³¹.

Особливу роль в екранному образі актриси відіграв костюм, основні деталі якого вона зберігала від фільму до фільму.

Це і «шляпа с траурними перьями» (таке цитування цілком можливе, адже О. Блок, за свідченням істориків кіно, двічі переглядав дебютний фільм Нільсен «Бездоня», захоплюючись «дивною Астою»), і сукня з атласу або оксамиту, що щільно облягала її майже безтілесну постать.

Ще одна цікава деталь: вузький пасок перехоплює сукню нижче колін, що «зв'язувало» ходу актриси і робило акцент на «змієподібних» рухах її стегон. У епізоді знаменитої «Нетерпимості» Гріффіта юна дівчина з робітничої околиці (Мей Марш) підв'язує спідницю так само, як данська актриса, «виробляючи» в себе звабливу ходу. Американські рецензенти з відвертим захопленням писали про магічні чари європейської зірки, яка, до речі, ніколи не спокусилася можливістю працювати на «фабриці мрій»: «Аста Нільсен з масою чорного волосся, що спадає на вуха і шию, так туго затягнута в чорний шовк і так сильно декольтована, як це лише можливо, створює дійсно колосальне враження»³².

Асту Нільсен критики часто іменували «північною Дузе», порівнюючи її талант з незрівнянним обдаруванням, з вишуканою пластикою італійки.

Натомість іншу знамениту італійську «діву» Ліду Бореллі величали італійською Астою Нільсен. Ім'я Бореллі у нас значно менш відоме, ніж данської актриси. А проте її зірка на горизонті кінематографа сяяла в 10-х роках ХХ століття досить яскраво.

Називаючи Асту Нільсен обличчям німецького кіно (адже розквіт її творчості припадає саме на роботу на німецьких кіностудіях), Луї Деллюк так само

бачив у особі Ліди Бореллі втілення на екрані італійського начала, називаючи її розкішною і разом з тим витонченою³³.

Вона, на відміну від інших зірок, починала свою кар'єру в театрі, де з великим успіхом грала в п'єсах О. Вайльда. «Ці тріумфи, – стверджує Л. Деллюк, – продовжились в темряві кінозалів, де вона стійко лишалась на екрані прекрасною, обдарованою, неочікуваною, сповненою втаємниченості»³⁴.

Повертаючись до манери гри Асти Нільсен, нагадаємо, що данська актриса рівною мірою володіла і вишуканою стилізацією, і могла бути максимально органічною. Ліда Бореллі обирала перше. Іноді її гра нагадувала пантоміму, але, як зазначали критики, надзвичайно чітку, сповнену прихованих смислів. Кожен її жест був точний і вивірений, як і її чуттєві, ламані, вугласті пози.

Нагадаємо, що в перших десятиліттях ХХ століття ідолом тогочасної італійської публіки був Габріеле д'Аннунціо, поет, прозаїк, драматург. Поетична слава прийшла до п'ятнадцятирічного поета з виходом його збірок «Весна» і «Нові пісні». У вісімнадцять років з'являються його оповідання, потім знову поезії, сповнені відвертого гедонізму, і просякнуті, разом з тим, меланхолією, що викликана раннім пересиченням тілесними втіхами.

Сповідуючи культ краси і кохання, д'Аннунціо видає нові, не менш успішні збірки віршів. Та раптом відмовляється від бурхливого світського життя і повертається на батьківщину, в провінцію на березі Адріатики, і протягом десяти років працює над прозовими творами. Дослідники творчості цього періоду бачать у прозі д'Аннунціо сильні впливи Толстого і Достоевського. Далі було захоплення ідеями Ніцше, культом «надлюдини», в якій, на думку д'Аннунціо, знаходить поєднання краса і сила плоті з духовним багатством. Поета охоплює жага активної суспільної діяльності. За підтримки знаменитої Елеонори Дузе літератор мріє створити національний театр, де мають ставитися античні трагедії. І хоч проект не був реалізований, д'Аннунціо створив для майбутнього театру драми, серед яких найбільш відомі «Джоконда», «Франческа да Ріміні», «Дочка Іоріо», «Слава» та інші.

Поет переживає захоплення новітніми технічними винаходами; він сідає за кермо автомобіля, а згодом і літака. І, звичайно, повз його увагу не проходить і кінематограф, який поет вважає дієвим засобом «перевиховання народної душі». Фірма «Амброзіо» запропонувала «божественному Габріелю» значні гонорари за екранізації його творів, серед яких були як проза, так і драми: «Корабель», «Джоконда», «Дочка Іоріо», «Сон в осінніх сутінках».

Втім, зв'язок д'Аннунціо з кінематографом проявився не лише в екранізаціях його творів, а й у тому, що кінематографісти намагались відтворювати жіночі типи, творцем яких був цей знаменитий автор. Ліда Бореллі і була тією актрисою, що найвиразніше втілила уявлення про принадну і разом з тим підступну жіночість.

«Ця актриса рідкісного інтелекту, – писав один з відомих тогочасних італійських критиків М. Проло, – поєднувала в собі надзвичайну чуттєвість з вишуканою витонченістю, що прекрасно гармоніювала з її тендітною постаттю і всією її незвичайною зовнішністю, притаманною вишуканим героїням д'Аннунціо. Блідо-золотаве волосся і лагідний погляд, що контрастували з чуттєвими устами, робили її втіленням улюбленого д'Аннунціо жіночого типу»³⁵.

Інші критики також відзначали, що актриса чудово використовує свої фізичні дані, чуттєві уста, вигнуту шию, хвилясте волосся, руки статуй³⁶. Створений нею на екрані жіночий тип неначе відсилав до італійського живопису дорафаєлівського періоду. Її сукні елегантні, але разом з тим екстравагантні, відповідали неврівноваженому, дещо істеричному характерові її героїнь.

Втім, використання подібної акцентуації емоцій, що переходили іноді в істеричність, пристрасної жестикуляції, чуттєвих поз відповідало стилістиці літературних творів того ж д'Аннунціо. Ось лише кілька з фільмів, які принесли Бореллі шалений успіх: «Моє кохання не вмирає», «Оголена», «Метелик», «Карнавалеска», «Ярмарок одружень» та інші. Знов-таки, за свідченням тогочасної преси, актриса завжди домінувала на екрані, її партнери виглядали поряд з нею, як бліді тіні. Артистичним достоїнством Ліди Бореллі було дуже точне емоційне відчуття середовища, інтер'єру або пейзажу. Одним з найкращих епізодів у «Оголений» було проходження героїні Бореллі осіннім парком серед темних силуетів дерев і зів'ялого листя.

Завдяки талантові актриси тогочасний італійський кінематограф відтворив жіночий тип, що поєднував в одній особистості риси чистої цнотливості і підступної спокусниці, типу, притаманного літературі декадансу.

Як уже згадувалося, гра Ліди Бореллі була позначена акцентованою екзальтованістю, що було лише одною стороною екранної манери Асти Нільсен. Згадаймо знову один рядок з вірша Анненкова, адресованого знаменитій данській актрисі: «немой язык – живые шифры, разгаданные без ключа, твои движения – как цифры», що примушує нас говорити про певну символічність і семіотичність жестової мови як Асти Нільсен, так і Ліди Бореллі.

Але щодо Нільсен, то просто існування на екрані для неї було так само органічне і притаманне, як і «живые цифры» її пластики. Недарма один з німецьких критиків зауважував, що йому найважливіше спостерігати за тим, як Аста Нільсен просто пудрить обличчя, адже в цих природних жестах її сутність знаходить найбільш повний вияв. Сама ж актриса дещо зверхньо ставилась до «американської» школи, що через своє тяжіння до органіки певною мірою втрачала виразність.

Але кіно перших десятиліть знало акторів, для яких було достатньо просто бути на екрані, щоб підкоряти серця глядачів. Такою була Віра Левченко, що увійшла в історію світового кіно як Віра Холодна, «королева» російського революційного екрана. Її перебування на екрані було досить коротким, менш

як п'ять років (1914–1918 рр.). До речі, стільки ж часу знімалась і Ліда Бореллі (1914–1919 рр.). Щоправда, завершення її екранної кар'єри не було трагічним, як у Віри Холодної. Італійка щасливо одружилася з багатим підприємцем і пішла з життя у похилому віці в 1959 році.

У пореволюційні часи про Холодну писали не інакше, як в іронічній тональності, як про ідеал міщанської публіки. І лише в шістдесятих роках почали серйозно досліджувати феномен безпрецедентного успіху актриси.

Віра Холодна, на відміну від Асти Нільсен і Ліди Бореллі, до приходу в кіно не працювала в театрі. Згодом критики напишуть, що достоїнством Холодної як кіноактриси було те, що вона не була «напоєна отрутою рампи». Вона потрапила на екран майже випадково і знімалась спочатку в невеличких епізодах як аматорка, причому досить безпорадна. Все змінив фільм «Пісня торжествуючого кохання» (1915, реж. В. Гардін), вільна екранізація оповідання І. Тургенева. З нього починаються чотири роки тріумфів – «Міражі», «Життя за життя», «Шахи життя», «Забудь про камін...», «Мовчи, смутку, мовчи», «Тернистий шлях слави» та інші. Самі лише назви фільмів дають можливість визначити їх жанр. Так, це були мелодрами, причому, як правило, із сумним фіналом, на відміну від американських, які переважно мали *happy end*.

Уважна дослідниця творчості Холодної Нея Зоркая робить свого роду каталог нехитрих прийомів гри, якими актриса користувалася на екрані: «Декілька улюблених жестів: права рука нервово поправляє волосся біля скроні, руки безнадійно падають вниз; декілька улюблених виразів обличчя: очі спрямовані трохи вбік і в далечінь, нижня губа закушена, очі затуманені, на вустах блукаюча посмішка; декілька улюблених поз: голова піднята і повернута в профіль до апарата, груди тяжко підіймаються і т.д. Ці умовні знаки, що методично повторюються і переходять з фільму в фільм, у Віри Холодної передають найрізноманітніші почуття і стан душі: пристрасть, ревності, відчай, печаль, радість, страждання, ніяковість, хвилювання»³⁷.

Втім, дослідниця акцентує увагу на позах і жестах, що були задані і несли певне семіотичне навантаження. Але існують ще незначні, на рівні моторного несвідомого, певні рухи, які французький антрополог М. Мосс назвав «техніками тіла». І, от саме таке природне існування в кадрі, манера рухатись, сидіти чи стояти, вести розмови – все це і привертало серця глядачів до особистості актриси. Вона величезною мірою була наділена тим, що Луї Деллюк згодом назве фотогенічністю, маючи на увазі особливий, максимально поетичний вигляд людей і речей, яке їм може бути надано тільки засобами нової художньої мови – кінематографа.

Парадокс Холодної був у тому, що в той же час з'явилися на екрані актриси, такі, як В. Караллі, Н. Лисенко, М. Германова, що не поступалися їй зовнішньою привабливістю, а щодо акторської майстерності, то безперечно перевищували її. Не кажучи вже про «геніальну клоунесу» Асту Нільсен з її коло-

сальним акторським діапазоном і багатством виражальних засобів. Але успіх Холодної був неперевершеним.

Вже зауважувалась двоїстість обдарування і акторського «арсеналу» Нільсен: з одного боку, найрізноманітніші прийоми гри, а з другого – максимальна органіка існування на екрані. Саме ця органіка гри і виявилась найсильнішою стороною Віри Холодної. Їй досить було просто «бути», щоб привертати серця мільйонної кіноаудиторії. «Віра Холодна не створювала – писав критик Веронін (псевдонім В. Туркіна) вже після смерті актриси, – вона залишалася сама собою, вона жила життям, що було дано їй; кохала коханням, яке знало її серце; була у владі тих суперечливих і темних сил своєї жіночої природи, котрими тонкий і далекий диявол наділив її від народження. Вона залишалась втіленням пасивного ества жінки, почуттів, що відбивали веселі і жорстокі забавки долі, – жінки, чарівність якої так само цілісна, як і незаперечна»³⁸.

Одна з перших на російському екрані, Холодна створює свою «маску», піклуючись про те, щоб її зовнішній вигляд не змінювався від фільму до фільму. Свого часу історики кіно з іронією писали, що актриса мало не плакала, не бажаючи на прохання режисера прибрати пасмо волосся з чола. І при всій наївності такої поведінки Холодна інтуїтивно відчувала, що саме така її маска потрібна глядачеві, вони хочуть з фільму в фільм впізнавати її.

Втім як актриса за короткі роки своєї кар'єри Холодна надзвичайно зросла професійно. У 1918 році вона разом з О. Руничем розпочала свої концертні виступи. Це були, як правило, одноактні п'єси не надто відомих літераторів. Але серед них були твори А. Аверченка, Г. Запольської. І, головне, Віра Холодна зіграла на сцені головну роль у драмі А. Стріндберга «Фрекен Жюлі», що ще раз підтвердило її творчі можливості як драматичної актриси.

Таки глибокі і уважні дослідники, як Р. Соболев, Н. Зоркая, що писали про Холодну в 1960-х рр., наполягали, що глядача привертала в героїнях Холодної «остання транскрипція класичного національного сюжету – долі російської жінки – від пушкінської Тетяни, Вареньки з «Бідних людей» Достоевського, від Настасьї Філіповни, Лариси, всіх без посагу бідних наречених, проданих і зраджених дівчат російської літератури»³⁹.

Дозволимо тут собі не погодитись з шанованою дослідницею. В екранному міфі, створеному Холодною, звучить зовсім не відлуння російської класичної літератури, а хай знижені до «бульварної трагедії», мотиви високої поезії «серебряного века», поезії декадентства. Її героїні – не «тургенєвські панянки», не жертовні бідні наречені Островського. В зовнішній покірності долі завжди проглядає готовність зробити рішучий крок назустріч усім спокусам світу, хай за це доведеться заплатити тяжким каяттям і навіть життям.

Окремо слід сказати про пластику Віри Холодної. Маючи певну підготовку (навчання, хай і коротке, в балетній школі), актриса прекрасно володіла своїм тілом, наповнюючи свої рухи і жести природною звабливістю й чарівністю.

Вони були сповнені «хвилястими і м'якими лініями». Така привабливість русалки була характерна для декадентських красунь, чия «русалковість» виявлялась у хвилеподібності рухів і ліній тіла.

І нехай Блок не присвятив їй жодного рядка, її героїні сприймалися широкою публікою як свого роду варіації на тему «Прекрасної дами», майже інfernальної таємничої «Незнайомки», що зійшли зі сторінок поезії Блока. Вона була екранним інваріантом втілення Вічної жіночності.

Якщо говорити про тогочасних поетів «другого ряду», то не можна не згадати О. Вертинського, який оспівав красу і талант Холодної у віршах «Лиловий негр», «Маленький креольчик», **«Ваши пальцы пахнут ладаном»**, які він з колосальним успіхом виконував з естради. В останній поет неначе передбачив сумний кінець актриси. «Ваши пальцы пахнут ладаном, на ресницах спит печаль...». Цей текст надзвичайно схвилював Віру Холодну. «В северянинських за лексикою і ритмом, однак своїх за настроєм і тоном, пісеньках Олександра Вертинського поставав образ жінки, молоді і чарівної, ніжної і завжди сумної. Він був нав'язаний Вірою Холодною. А ім'я теж перетворювалось в ознаку часу – того дня, тривожного, непевного і сповненого чимось ще більш загрозливим»⁴⁰. Її відхід у небуття неначе був передбачений самим ходом історичних подій.

Її партнери, «фрачні» герої, ще з'являтимуться на екрані в шкірянках комісарів на початку 20-х років, викликаючи іронізування критики. А от Віру Холодну неможливо уявити собі на радянському екрані. Навіть найбуйніша фантазія не спроможна побачити цю витончену, одухотворену істоту в ролі непманки, що марнує життя в ресторанах, білогвардійської шпигунки, а може, передової комсомолки-виробничниці у хустинці, напіввійськовій гімнастерці і в чоботах. Жінки-квіти Віри Холодної, витончені, вишукані, у крилатих капелюшках, прикрашених пір'ям страуса, «дыша духами и туманами», назавжди йдуть у небуття. І з ними відходить ціла епоха, епоха декадансу, обличчям якої вони були і образи якої вони адаптували та донесли до найширших кіл зачарованого глядача.

¹ Ванслов В. Модернизм – кризис буржуазного искусства / В. Ванслов. // Модернизм. – М. : Искусство, 1987. – С. 10.

² Там само. – С.10.

³ Скуратівський В. Декадентство / В. Скуратівський. // Енциклопедія сучасної України. – К. : Наукова думка, 2007. – Т. 7. – С. 305.

⁴ Там само. – С. 305.

⁵ Бальмонт К. Горные вершины. – Цит за: Модернисты, их предшественники и критическая литература о них. Каталог б-ки им. С. Л. Бернфельда. – Одесса, 1908. – С. 8.

⁶ Чуковский К. Наг Пинкертона // Чуковский К. Собр. соч. В 6 т. – М. : Худ. литература, 1969. – Т. 6. – С. 128.

- ⁷ Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. Хосе Ортега-и-Гассет – М. : Искусство, 1991. – С. 268.
- ⁸ Чуковский К. Нат Пинкертон // Чуковский К. Собр. соч. В 6 т. – М. : Худ. литература, 1969. – Т. 6. – С. 121.
- ⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. / З. Кракауэр – М. : Искусство, 1974. – С. 72.
- ¹⁰ Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 96.
- ¹¹ Пилипчук Р. Ольга Кобилянська і кіномистецтво / Ростислав Пилипчук // Мистецтво екрана. – Вип. 1. – Вінниця : Глобус-пресс, 2001. – С. 25.
- ¹² Там само. – С. 27.
- ¹³ Фиртель Б. «Заметки к теме – американское и европейское киноискусство». Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства. – 1993. – С. 146.
- ¹⁴ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – С. 61.
- ¹⁵ Там само. – С. 79.
- ¹⁶ Там само. – С. 85.
- ¹⁷ Нильсен А. Безмолвная муза / Аста Нильсен. – Л. : Искусство, 1971. – С. 170.
- ¹⁸ Цит. за: Цивьян Ю. Аста Нильсен в зеркале русской культуры / Юрий Цивьян. Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ, НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40 – С. 257.
- ¹⁹ Нильсен А. Безмолвная муза / Аста Нильсен. – Л. : Искусство, 1971. – С. 171.
- ²⁰ Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 144.
- ²¹ Там само – С. 145.
- ²² Там само. – С. 147.
- ²³ Зибург Ф. Магия тела. Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 140.
- ²⁴ Delluc L. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque Française. – Paris, 1986. – P. 373.
- ²⁵ Ibid. – P. 50.
- ²⁶ Лотман Ю. Проблема киноактера / Юрий Лотман. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 359.
- ²⁷ Зибург Ф. Магия тела. Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 140.
- ²⁸ Там само. – С. 144.
- ²⁹ Там само. – С. 141.
- ³⁰ Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 72.
- ³¹ Анненков Ю. Аста Нильсен / Юрий Анненков. // Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40. – С. 261.

³² Цит. за: Цивьян Ю. Аста Нильсен в зеркале русской культуры / Юрий Цивьян // Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40. – С. 259.

³³ Див: Delluc L. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque Française. – Paris, 1986. – P. 264–265.

³⁴ Там само. – С. 137.

³⁵ Цит за: Садуль Ж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль.– М. : Искусство, 1958. – Т. 2. – С. 316.

³⁶ Там само. – С. 318.

³⁷ Зоркая Н. Первая русская кинозвезда (О Вере Холодной) / Н. Зоркая // Вопросы киноискусства. – М. : Наука, 1968. – Вып. 11. – С. 162.

³⁸ Киногазета, 1918 – № 22. – С. 5.

³⁹ Зоркая Н. Первая русская кинозвезда (О Вере Холодной) / Н. Зоркая // Вопросы киноискусства. – М. : Наука, 1968. – Вып. 11. – С. 182.

⁴⁰ Зоркая Н. Звезды полотняного неба. Королева экрана Вера Холодная / Н. М. Зоркая // На рубеже столетий. – М. : Наука, 1976. – С. 295.

ФІЛЬМИ СПІЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА ОДЕСЬКОЇ ТА ЯЛТИНСЬКОЇ КІНОФАБРИК ВУФКУ (1922–1924 рр.)

У статті здійснено спробу простежити хід виробництва спільних кінематографічних картин, створених Одеською і Ялтинською кінофабриками ВУФКУ.

Ключові слова: кінофабрика, Ялта, Одеса, ВУФКУ, фільми.

В статье сделана попытка проследить ход производства общих кинематографических картин, созданных Одесской и Ялтинской кинофабриками ВУФКУ.

Ключевые слова: кинофабрика, Ялта, Одесса, ВУФКУ, фильмы.

In the article made an attempt to research the production course of common motion pictures made by film factories VUFKU in Odessa and Yalta.

Key-words: film factory, Yalta, Odessa, VUFKY, movies.

Аналізуючи в сучасних умовах здобутки української кінематографії періоду 1920-х рр., буде актуальним згадати про деякі фільми цього періоду, створені у спільному виробництві Одеською та Ялтинською кінофабриками ВУФКУ. Серед них на особливу увагу заслуговують насамперед такі фільми: «Не впійманий – не злодій» («Кандидат у президенти»), «Поміщик» («Тиран»), «Хазяїн чорних скель», «Отаман Хміль» («Хміль», «Історія однієї сім'ї»), «Слюсар і канцлер» («Канцлер і слюсар»), «Остап Бандура», «Октябрина».

Відомості про ці фільми неодноразово трапляються у працях О. Шимона¹, І. Корнієнка², Г. Островського³, А. Малиновського⁴, Л. Госейка⁵ та інших авторів, а також у фільмографіях деяких бібліографічних джерел^{6 7 8}.

Однак, незважаючи на те, що ці фільми вже перебували у полі зору багатьох науковців, все ж і донині маємо низку причин, які змушують знову і знову повертатися до їх розгляду.

По-перше – це потреба у знаходженні нових і переоцінці вже наявних фактів і матеріалів (більшість з яких були проціджені кризь ідеологічну цензуру), що описують особливості виробництва означених картин.

По-друге – недостатнє вивчення істориками і кінознавцями проблем встановлення виробничо-технічної бази для фільмів 1920-х рр.

Пояснюється така «неуважність» насамперед тим, що з 1922 р. Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) стає єдиною кіноорганізацією на території УСРР, що володіла монопольним правом у сфері виробництва, прокату, продажу кінофільмів. А тому вказувати найменування кінофабрики для кожного окремого фільму ця організація не вважала за потрібне. Зрештою це і стало основною причиною того, що чимало наукових праць оминають проблему визначення місця матеріально-технічної бази.

Відтак основною метою цієї публікації є головним чином доповнення вже наявних результатів наукових досліджень новими історичними фактами і матеріалами, що характеризують хід виробництва і матеріально-технічну базу для фільмів, створених у співвиробництві Одеською та Ялтинською кінофабриками ВУФКУ.

Першою такою кінематографічною роботою ВУФКУ стала повнометражна художня картина – **«Не впійманий – не злодій»** («Кандидат у президенти»). І хоч деякі з бібліографічних джерел стверджують, що цей фільм було створено в Одесі^{9 10 11}, тогочасна періодика доводить протилежне: «<...> – В Ялті розпочато зйомки великих постановок: «Слюсар і канцлер» А. Луначарського, «Поміщик» – з епохи кріпосництва і «Не впійманий – не злодій» – художня комедія за сценарієм В. Туркіна <...>»¹².

Відтак доходимо висновку, що впродовж квітня–травня 1923 року роботи над створенням фільму здійснювалися на Ялтинській кінофабриці, тоді як в Одесі зйомки провадилися у липні поточного року, із залученням популярних режисерів (В. Гардіна, П. Чардиніна) та артистів (О. Фреліха, М. Панова, І. Худолєєва, М. Салтикова, І. Таланова, З. Баранцевич, О. Ребікової та ін.) з Ялти¹³.

Щодо питання дати і місця виходу кінострічки на екрани маємо неоднозначні версії, що зводяться до висунення різних варіантів можливих дат: 31.07.1923 р. (Харків)¹⁴, 01.01.1924 р. (Ленінград), 03.07.1924 р. (Москва)¹⁵, 31.07.1924 р. (Москва)¹⁶. За таких обставин встановити точне місце і час виходу кінострічки на екрани доволі проблематично. Втім, вихід із цієї ситуації лежить в площині рекламного оголошення, розміщеного в одеському журналі «Силуэты», яке повідомляло про показ в Одесі кінострічки ще у грудні 1923 року¹⁷.

«Поміщик» («Тиран»). Літературні джерела, що містять матеріали про місце проведення виробничих робіт над фільмом, вказують, що його було створено на обох кінофабриках ВУФКУ, в Ялті та Одесі^{18 19 20}. Спробуємо наразі це перевірити.

Відомо, що в основу літературного сценарію фільму було покладено однойменну поему Миколи Огарьова, перероблену В. Р. Гардіним²¹ спеціально до потреб кіно. Таким чином, будучи одночасно і автором сценарію, і режисером стрічки, Гардін починає знімати її наприкінці лютого – на початку березня 1923 року²². У наступні місяці (квітень–травень) постановка картини активно велася

в Ялті, паралельно з фільмами: «Не впійманий – не злодій», «Слюсар і канцлер»²³ та «Отаман Хміль»²⁴, тоді як у липні 1923 року виробництво стрічки переноситься на спішно відремонтовану Одеську кінофабрику, куди незабаром переїжджає художній склад групи на чолі з режисером В. Гардіним²⁵. Нагальна потреба у такому переміщенні мистецьких сил ВУФКУ пояснювалась тим, що після великих капіталовкладень, ремонтів та придбаного обладнання Одеська кінофабрика вже достатньо була укомплектована для того, аби проводити тут зйомки впродовж усього літнього періоду²⁶.

Бібліографічні джерела стверджують, що прем'єра стрічки відбулася 04.01.1924 р.^{27 28 29}. Однак, виходячи зі змісту та дат виходу рецензій на фільм, доходимо висновку, що в Одесі, Москві та Петрограді «Поміщика» бачили ще у грудні 1923 року^{30 31}.

Щоб скласти уявлення про мистецьку якість цієї картини, подаємо уривок із рецензії за підписом «Олексій Ган»:

«Стосовно змісту «Поміщика» в наявному кінематографічному трактуванні варто відзначити, що він майже нічим не відрізняється від нещодавно показаної нам «Комедіантки» Севзапкіно. Різниця, мабуть, лише в тім, що в останньому – «кріпосну дівку» мордують оселедцем і не дають їй пити, а в «Поміщику» її катують колодками. Решта професійних прийомів панів, поміщиків з епохи кріпосництва, абсолютно однакові. Щодо цього нове кіновиробництво ВУФКУ видається переспівом художньої стряпанини Севзапкіно. Родинні зв'язки цих двох кінопідприємств ще помітні у тому, що вся їхня кінопродукція рівною мірою дуже далека від найелементарніших ознак і вимог кінематографа. Не бажаючи наживати собі ворогів, я змушений не згадувати імен режисера, акторів і навіть оператора, адже у перший же день перегляду фільму мені було важко визначитися з тим, хто з них є найгіршим <...>»³².

Слідом за «Поміщиком» на екрани вийшла комедійна стрічка ВУФКУ – **«Хазяїн чорних скель»**.

Загалом бібліографічні джерела вказують на те, що 1923 р. картина знаходилась у виробництві Ялтинської та Одеської кінофабрик ВУФКУ^{33 34}, однак через скупість наявних відомостей щодо фільму підтвердити або спростувати подану інформацію немає жодної можливості.

І все ж, виходячи з повідомлень московського журналу «Кино», доходимо висновку, що навесні 1923 року виробництво картини, разом із іншими постановками ВУФКУ («Отаман Хміль», «Поміщик», «Не впійманий – не злодій», «Слюсар і канцлер») проводилися на кінофабриці в Ялті³⁵ із подальшим її завершенням влітку 1923 року.

Чи проводились зйомки фільму за межами Ялти – наразі невідомо. Однак виключати таку можливість не слід, адже з огляду повідомлень журналу «Силуэты» постановка фільму також проводилась на базі Одеської кінофабрики³⁶.

Датою виходу кінострічки у прокат вважається 08.01.1924 р.^{37 38 39}. Проте відомо, що у розпорядження Одеського обласного відділу прокату вона

надійшла у грудні 1923 року разом з фільмами: «Слюсар і канцлер», «Хміль» та «Кандидат в президенти»⁴⁰.

«**Отаман Хміль**» – фільм також прийнято вважати спільною постановкою Ялтинської та Одеської кінофабрик ВУФКУ. Так це чи ні – спробуємо з'ясувати.

Відомо, що упродовж лютого–березня 1923 року ВУФКУ мало намір приступити до виробництва фільму на базі Ялтинської кінофабрики, одразу ж після закінчення зйомок «Поміщика»⁴¹. Однак через низку певних обставин, у березні поточного року зйомки «Хміля» проходились вже на Одеській кінофабриці⁴².

Режисером картини став В. Р. Гардін, який, прибувши з Ялти до Одеси (разом із художником В. Єгоровим, оператором Б. Завелевим та артисткою О. Ребіковою), ставив собі за мету: по-перше, відзняти сцени для фільму «Отаман Хміль», по-друге, закінчити зйомки іншої короткометражної стрічки – «Пам'яті великих комунарів» («Дні Паризької Комуни») ⁴³. Втім, пробувши в Одесі лише місяць, у квітні того ж року режисер повернувся до Криму, де в період з травня по серпень 1923 р. закінчує постановку означеного фільму^{44 45}.

Час і місце першого показу кінострічки в прокаті варіюються у межах: 22.01.1924 р. (Ленінград)⁴⁶; 07.04.1924 р.⁴⁷, 17.04.1924 р. (Москва)⁴⁸. Однак, як з'ясувалося, ще наприкінці вересня – на початку жовтня 1923 р. картина вже була в прокаті^{49 50}.

Сюжет і мистецька якість картини детально описані автором «Мик.» на сторінках московського журналу «Пролеткино»: «Ця картина інакше називається – «Історія однієї сім'ї». 17-й рік. Повстання селян. Розгром угідь поміщиків. «Втеча жінок і дітей» за кордон. Прихід білої армії. Перемога червоних військ. Останній притулок для «золотопогонних чепурунів» – банди отамана Хміля. На цьому тлі розгортається сентиментальна «Історія однієї сім'ї» – шлях одного багатія, що приводить його до «розчарування» у житті – і при цьому через найнікчемніший привід: поки він «героїчно» захищав вітчизну, організовуючи каральні експедиції, – його дружина, «існуючи» на південноєвропейських курортах, добувала кошти, зробившись коханкою спочатку голландського банкіра, а потім спритного графа-авантюриста. Для режисера Гардіна така по суті порожня тема стала хорошим приводом продемонструвати свою майстерність: так зв[аний] паралельний монтаж, технічне виконання кадру (сцени) на діафрагмах тощо були успішно перенесені на радянський ґрунт із заходу <...> Загальний недолік картини – млявість темпів і одноманітність акторської гри, кращі за інших – Ребікова (Таня), Таланов (управитель) і таки гарна З. Баранцевич. До речі, вона – наразі не єдина російська кіноартистка, як це було ще минулого року»⁵¹.

«**Слюсар і канцлер**». З точки зору встановлення матеріально-технічної бази, картина є доволі спірною. Адже, з одного боку, її прийнято вважати до-

робком суто Одеської кінофабрики^{52 53}, а з іншого, навпаки, – спільною постановкою Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ^{54 55}. А відтак, щоб з'ясувати причини неузгодженості поглядів, спробуємо проаналізувати основні питання виробництва і реалізації стрічки в прокаті.

Відомо, що у березні 1922 року картина ставилась В. Р. Гардіним у Москві⁵⁶. Однак внаслідок його хвороби усі подальші роботи над її створенням довелися відкласти⁵⁷. Яка доля надалі спіткала московську картину за відсутності її режисера – невідомо, однак, виходячи з повідомлень одеського журналу «Зритель» (серпень 1922 р.) дізнаємося: «Приїхавши із Москви в Одесу, один з відомих кінорежисерів В. Р. Гардін у розмові з нашим співробітником розповів, що новими постановками стануть – інсценування для екрана роману Сельми Легерлеф «Сім смертних гріхів» і роману Е[птона] Сінклера «Сто відсотків», що набув розголосу; незабаром вийде новий фільм «Слюсар і канцлер». У головних ролях в усіх цих картинах знімалася кіноартистка Тетяна Марек, яка зараз перебуває в Одесі <...> В. Р. Гардін веде переговори з Од[еським] окружним управлінням фотокінопромисловості»⁵⁸.

З цього фактично випливає, що розпочаті в Москві роботи стосовно екранізації п'єси А. Луначарського Гардін таки не полишив, продовжуючи і далі працювати над фільмом. Що ж у такому разі послужило приводом для його поїздки в Одесу? Відповідь на це питання дає сам В. Гардін, згадуючи: «Наприкінці травня 1922 року після перенесеного захворювання суглобним ревматизмом я виїхав [з Москви] лікуватися до Одеси. Ця подорож виявилась для мене воістину цілющою. <...> В Одесі я зустрівся з керівниками Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), які запропонували мені долучитися до виробництва картин на Ялтинській студії. <...>»⁵⁹.

Звісно, запрошення ВУФКУ В. Р. Гардін приймає (власне, як і художник В. Сгоров та артисти З. Баранцевич і О. Фреліх) і з жовтня 1922 року як режисер починає працювати у складі Ялтинської кінофабрики ВУФКУ⁶⁰.

Наступні відомості про фільм «Слюсар і канцлер» на чолі з режисером В. Р. Гардіним трапляються аж у квітні–травні 1923 року і свідчать про початок роботи над фільмом у Ялті^{61 62}.

Таким чином, зважаючи на все вищевикладене, а також обмежену кількість матеріалу щодо особливостей виробництва самого фільму, виникає декілька питань, які потребують подальшого наукового аналізу. По-перше: чи можна вважати цю стрічку новою постановкою ВУФКУ, чи вона є продовженням незакінченої у Москві роботи? По-друге: чи проводились які-небудь роботи над фільмом на Одеській кінофабриці ВУФКУ? І якщо відповіді на перше питання поки що немає, то щодо другого питання можна зробити припущення, за яким роботи над фільмом в Одесі таки проводилися. Принаймні на цю думку наштовхує така інформація: «Режисер Гардін ставив «Поміщика», «Хміль», «Канцлер і слюсар» (остання ставилась переважно в Одесі) з дуже значи-

ми технічними декораційними засобами»⁶³; «Цими днями в Одесу прибуває «Слюсар і канцлер» за А. В. Луначарським у постановці Гардіна та оператора Славинського, за участю всієї трупи ВУФКУ (Баранцевич, Максимова, Панова, Худолєєва, Салтикова, Фреліха та ін.). За відгуками радянської преси, це найкраща картина, створена Одеською та Ялтинською кінофабриками ВУФКУ. <...>»⁶⁴.

Щодо дати виходу картини на екрани, то загалом дослідники вказують лише дві з них: 04.03.1924 (Ленінград), 12.07.1924 р. (Москва)^{65 66 67}. Однак, ані перша, ані друга дата фактично не відповідають дійсності. Адже відомо, що перш ніж бути показаною на екранах Ленінграда та Москви, наприкінці листопада – на початку грудня 1923 р. її було показано в Києві⁶⁸, а днями пізніше (грудень 1923 р.) – в кінотеатрах Одеси⁶⁹.

«Остап Бандура» – ще один фільм спільного виробництва Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ^{70 71 72}, який має стати об'єктом цієї наукової публікації. Тож спробуємо проаналізувати особливості його виробництва, а також час і місце фактичного показу фільму.

Із повідомлень одеського журналу «Силуэты» дізнаємося, що підготовчі роботи над фільмом «Остап Бандура» тривали впродовж вересня–жовтня 1923 року в Одесі, куди по закінченні літнього сезону з Криму прибувають режисер В. Р. Гардін разом зі складом популярних кіноартистів⁷³, тоді як безпосередні зйомки фільму проходять у період з жовтня по грудень 1923 року на базі Одеської кінофабрики та кіноательє ВУФКУ у Києві^{74 75 76 77 78}.

У свою чергу, відомостей про виробництво фільму на базі Ялтинської кінофабрики у період його постановки не знаходимо. З чого, власне, випливає, що фільм, хоч і вважається спільним проектом, однак вочевидь не Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ.

Фактичний час виходу «Остапа Бандури» на екрани датуються переважно однією датою – 03.09.1924 року^{79 80 81}, без зазначення місця його показу.

Заповнити цю прогалину дають змогу рецензії авторів за підписами «М. В.» та «Рабкорка Холмская», які описують свої враження від картини на сторінках російського журналу «Кинонеделя»:

«Відмінна – постійна – риса російських картин останнього виробництва – це їх змістовність, яку не так часто можна зустріти в закордонному кінематографі. «Остапа Бандуру», до того ж – шматок з історії громадянської війни на Україні, відтворено в достатньо яскравих тонах <...> Щодо самої постановки, в тому числі і в <...> масових сцен[ах], досягнуто великих успіхів. Тут, щоправда, гарних симетричних прийомів не так вже й багато, але глядач принаймні захоплений життєвістю масових сцен і самою масою – завжди природною і театральньо-дисциплінованою. Не обійшлося, звичайно, без улюблених режисерами «підпільних друкарень», що ніколи, по суті, такими не

були, без традиційного студента-марксиста. І найневдаліше – це відсутність у картині хороших акторів, якщо не брати до уваги могікан української сцени – Заньковецької та Василенка в маленьких ролях і Панова – генерала. Часом непоганий Капралов – Остап. Загальне враження від картини – добре»⁸².

«Нарешті робітники Виборзького району побачили на екрані картину радянського виробництва «Остап Бандура». Сильна фігура Остапа яскраво малює непоборну натуру борця-революціонера. <...> Вся картина близька за змістом робітникові, тільки шкода, несправжній бій червоноармійців з білими більше схожий на маневри. Але в цілому вся картина, як агітаційна, дуже корисна для пролетарської маси і також повинна демонструватися в робітничих кіно та клубах»⁸³;

А отже, виходячи з вищенаведеного, неважко здогадатися, що фактичним місцем показу фільму (03.09.1924 р.) вважається Ленінград.

«**Октябриня**». Інформації про цей короткометражний фільм маємо небагато, а тому обмежимося лише аналізом деяких аспектів його виробництва.

Єдине, в чому сходяться кінознавці щодо фільму, це дата його створення – 1924 р., тоді як в інших питаннях виникає низка неузгодженостей і суперечностей^{84 85 86}. Утім, аби розібратися в питаннях його створення, звернімося до біографії режисера фільму. Ним, як відомо, став Георгій Миколайович Тасін⁸⁷ (він же і автор сценарію).

Відомо, що наприкінці 1923 року Г. Тасін працював директором Одеської кінофабрики. А впродовж кінця 1924 – початку 1925 рр. був редактором-постановником в кіножурналі «Маховик» (Харків)⁸⁸. І хоча випуском кіножурналу займалося Правління ВУФКУ, що містилося в Харкові, майже всі ігрові сюжети до нього було поставлено на базі Одеської кінофабрики, за винятком «Октябрини», яка ставилася в Ялті⁸⁹. Таким чином, будучи закінченим наприкінці 1924 року, фільм був включений у перший же номер кіножурналу («Маховик № 1»). Окрім нього, до збірки сюжетів увійшли також картини: «Руки геть від Китаю!» (реж. М. Салтиков) та «Ряба теличка» (реж. В. Тезавровський).

Таким чином, підсумовуючи результати дослідження, можемо зробити певні висновки.

«**Не впійманий – не злодій**» («Кандидат у президенти»). У період з квітня по травень 1923 року фільм ставився на базі Ялтинської кінофабрики, тоді як у липні поточного року дознімався на Одеській кінофабриці за участю популярних артистів і режисерів з Ялти. А відтак можемо говорити про те, що фільм є справді результатом спільної роботи Ялтинської та Одеської кінофабрик ВУФКУ. Щодо дати і місця виходу кінокартини у прокат встановлено, що перш ніж з'явитися в 1924 році в Ленінграді і Москві, її було показано спочатку у харківському (31.07.1923), а згодом і одеському (грудень 1923 р.) прокаті.

«**Поміщик**» («**Тиран**»). Наприкінці лютого – на початку березня 1923 року фільм був у виробництві Ялтинської кінофабрики, тоді як у липні 1923 р. його

зйомки переносяться на спішно відремонтовану Одеську кінофабрику, певним чином доводячи факт того, що картина є спільною роботою Ялтинської та Одеської кінофабрик ВУФКУ. Щодо прем'єри стрічки, то, за рецензіями журналів «Силуэты» та «Зрелища», кінокартина надходить у прокат Одеси, Москви та Петрограда (Ленінграда) у грудні 1923 року.

«Хазяїн чорних скель» фактично ставився в Ялті. Однак не виключено, що його виробництво могло також здійснюватись і на Одеській кінофабриці. Дата і місце показу кінострічки на екранах показали, що у грудні 1923 року вона вже перебувала у власності одеського обласного відділу прокату ВУФКУ. А тому загальноприйнята дата – 08.01.1924 – не може вважатися точною щодо місця і часу першого показу фільму.

«Отаман Хміль» («Хміль», «Історія однієї сім'ї») – є результатом творчого і виробничо-технічного співробітництва Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ. Після початку виробництва її у березні 1923 р. в Одесі картина впродовж травня–червня 1923 р. переноситься на Ялтинську кінофабрику, де зрештою виробництво і закінчується. Дослідження щодо дати і місця виходу картини на екрани доводять, що в Одесі картина з'явилася наприкінці вересня – на початку жовтня 1923 р.

«Слюсар і канцлер» («Канцлер і слюсар»), у березні 1922 року ставився одним з приватних кінотовариств у Москві. Однак через хворобу режисера фільму – В. Р. Гардіна подальші роботи над створенням фільму довелося відкласти.

Починаючи з жовтня 1922 року В. Гардіна запрошено на Ялтинську кінофабрику ВУФКУ, де впродовж квітня-травня 1923 року він приступає до постановки фільму з аналогічною назвою. Була це нова постановка ВУФКУ, чи продовження незакінченої у Москві роботи – невідомо. Однак з повідомлень тогорічних журналів дізнаємося, що надалі постановка проводилась на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ. Що ж до яких-небудь робіт на базі Одеської кінофабрики, то такі відомості відсутні. Час виходу картини на екрани вказує на те, що наприкінці листопада – на початку грудня 1923 р. кінострічка спочатку демонструвалася в Києві, а в грудні поточного року – в Одесі. Зрештою, 12.07.1924 р., вона надходить до московського прокату.

«Остап Бандура». Впродовж вересня–жовтня 1923 р. підготовчі роботи до фільму проводились в Одесі, тоді як на момент безпосередніх зйомок фільму (жовтень–грудень 1923 р.) робота провадиться виключно на виробничих базах ВУФКУ в Києві та Одесі. Фактичний час виходу кінострічки на екрани датується 03.09.1924., – тобто часом, коли її було показано в кінотеатрах Ленінграда.

«Октябрина» – короткометражна картина, поставлена наприкінці 1924 року режисером Г. М. Тасіним (1895–1956) на кінофабриці в Ялті, після чого її було включено у перший же номер «Маховика» (Маховик № 1) разом з іншими

коротенькими сюжетами («Руки геть від Китаю!», «Ряба теличка»), що вийшли на екрани наприкінці 1924 – на початку 1925 рр.

Таким чином до списку фільмів, створених спільно Одеською та Ялтинською кінофабриками ВУФКУ, можна віднести картини: «Не впійманий – не злодій» («Кандидат у президенти»), «Поміщик» («Тиран») та «Отаман Хміль» («Хміль», «Історія однієї сім'ї»), тоді як стрічку «Остап Бандура» – до фільму спільного виробництва Одеської кінофабрики та київського кіноательє ВУФКУ. В свою чергу, картини «Слюсар і канцлер» («Канцлер і слюсар»), «Хазяїн чорних скель» та «Октябрина» слід вважати роботами суто Ялтинської кінофабрики ВУФКУ.

На завершення хотілося б додати, що аналіз фільмів, створених упродовж 1922–1930 рр. Всеукраїнським фотокіноуправлінням (ВУФКУ), не обмежується лише цією статтею, натомість потребує подальших досліджень і вивчень матеріально-технічної бази фільмів, створених цією кіноорганізацією.

¹ Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії / Іван Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1970. – 228 с.

² Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні / Олександр Шимон. – К. : Мистецтво, 1964. – 150 с. : 7 арк. іл.

³ Островский Г. Л. Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой / Г. Л. Островский. – О. : Маяк, 1989. – 183 с. : 16 л. ил.

⁴ Малиновский А. В. Кино в Одессе: путеводитель по кинотеатрам старым и новым / Альберт Малиновский. – О. : Астропринт, 2000. – 216 с. : фото.

⁵ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко ; [пер. з франц.]. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с. : фотоіл.

⁶ Очерки истории советского кино : в 3 т. / под ред. Ю. С. Калашникова и др. – Т. 1. 1917 – 1934. – М. : Искусство, 1956. – 523 с. с илл.

⁷ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог / Сост. Н. Глаголева и др., ред. А. Мачерет (руководитель) и др. – Том 1. Немые фильмы (1918–1935) – М. : Искусство, 1961. – 527 с.

⁸ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917 – 2004 роках / Одеська кіностудія художніх фільмів, Одеське відділення Національної спілки кінематографістів України ; авт.-упоряд. Є. Рудих, В. Костроменко ; наук. ред. С. Тримбач. – О. : ОЦНТЕІ, 2004. – 610 с.

⁹ Очерки истории советского кино... – С. 434.

¹⁰ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 44.

¹¹ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 43.

¹² Украина и Крым // Кино. Двухнедельник о [бшест]ва кинодеятелей. – М., 1923. – № 3/7 [апрель – май]. – С. 40.

¹³ Кинофронт. Производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты. Литература – искусство – театр – кино. – О., 1923. – № 14 [июль]. – С. 11.

¹⁴ Не пойман – не вор [Электронный ресурс] / kino-teatr.ru. – Электрон. дан. – 2006–2013. – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/10576/annot/> – посл. обн. инф. : 06.12.2010. – Название с экрана.

¹⁵ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 43.

¹⁶ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 44.

¹⁷ Одесск[ий] обл[астной] отдел ВУФКУ. Улица Лассалья, 29. Телефон – 9 – 76 ... // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 20.

¹⁸ Очерки истории советского кино... – С. 436.

¹⁹ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 44.

²⁰ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 45.

²¹ Справочный отдел. Наши киноработники. I. Режиссеры. Гардин Владимир Ростиславович // Киножурнал А.Р.К. Орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1925. – № 8 [август]. – С. 36.

²² Украина и Крым. Всеукраинское фотокиноуправление. (Беседа с отв[етственным] раб[отником] ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. Двухнедельник о[бществ]а кинодеятелей. – М., 1923. – № 2/6 [февраль – март]. – С. 33.

²³ Украина и Крым // Кино. Двухнедельник о[бществ]а кинодеятелей. – М., 1923. – № 3/7 [апрель – май]. – С. 40.

²⁴ Кинофронт. Украинская кинематография // Силуэты. Литература. Искусство. Театр. Кино. – О., 1923. – № 11 [апрель]. – С. 22.

²⁵ Кинофронт. Производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты. Литература – искусство – театр – кино. – О., 1923. – № 14 [июль]. – С. 11.

²⁶ Кинофронт. Советское кино возрождается. (На одесских кинофабриках) // Силуэты. – О., 1923. – № 13 [май]. – С. 13.

²⁷ Очерки истории советского кино... – С. 436.

²⁸ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 44.

²⁹ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 45.

³⁰ Кинофронт. У порога // Силуэты. – О., 1923 – 1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 10.

³¹ Киноотдел. «Помещик». Новое кинопроизведение ВУФКУ // Зрелища. – Москва–Петроград, 1923. – № 67 [18 – 27 декабря]. – С. 15.

³² Там же.

³³ Очерки истории советского кино... – С. 437.

³⁴ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 48.

³⁵ По СССР. Украина и Крым // Кино. Двухнедельник о[бществ]а кинодеятелей. – М., 1923. – № 4/8 [июнь – сентябрь]. – С. 36.

³⁶ Кинофронт. Производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты...

³⁷ Очерки истории советского кино... – С. 437.

³⁸ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 48.

³⁹ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 47.

⁴⁰ Одесск[ий] обл[астной] отдел ВУФКУ. Улица Лассалья, 29. Телефон – 9 – 76 ... // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 20.

⁴¹ Украина и Крым. Всеукраинское фотокиноуправление. (Беседа с отв[етственным] раб[отником] ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. Двухнедельник о[бществ]а кинодеятелей. – М., 1923. – № 2/6 [февраль – март]. – С. 33.

⁴² Кинофронт. Кинопроизводство // Силуэты. Литература. Искусство. Театр. Кино. – О., 1923. – № 8–9 [март]. – С. 29.

⁴³ Справочный отдел. Наши киноработники. I. Режиссеры. Гардин Владимир Ростиславович // Киножурнал А.Р.К. Орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1925. – № 8 [август]. – С. 36.

⁴⁴ Кинофронт. Производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты. Литература – искусство – театр – кино. – О., 1923. – № 14 [июль]. – С. 11.

⁴⁵ По СССР. Украина и Крым // Кино. Двухнедельник о[бщест]ва кинодеятелей. – М., 1923. – № 4/8 [июнь – сентябрь]. – С. 36.

⁴⁶ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 38.

⁴⁷ Очерки истории советского кино... – С. 434.

⁴⁸ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... Там само. – С. 44.

⁴⁹ Одесское областное фотокиноуправление. Ул[ица] Лассалья, 29. Телеф[он] №9 – 76. Отдел проката... // Силуэты. – О., 1923 – 1924. – № 15 (номер первый) [зимнего сезона]. – С. 2.

⁵⁰ Новые фильмы // Силуэты. – О., 1923 – 1924. – № 15 (номер первый) [зимнего сезона]. – С. 12.

⁵¹ «Атаман Хмель». (ВУФКУ) // Пролеткино. Журнал посвящ. использованию кино в интересах клас. борьбы и строительства коммунизма. Орган. акад. о-ва «Пролетарск. кино». – М., 1924. – № 4–5. – С. 43.

⁵² Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 46.

⁵³ Слесарь и канцлер [Электронный ресурс] / kino-teatr.ru. – Электрон. дан. – 2006–2013. – Режим доступа: <http://kino-teatr.ru/kino/movie/sov/10503/annot/>– посл. обн. инф. : 07.12.10 – Название с экрана.

⁵⁴ Очерки истории советского кино... – С. 437.

⁵⁵ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 46.

⁵⁶ Кино. Кинохроника // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. – М., 1922. – № 24–25 [14 – 20 марта]. – С. 13.

⁵⁷ Кино. Москва // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. – М., 1922. – № 29 [пасхальный]. – С. 12.

⁵⁸ Кино. Новые постановки кинорежи[сера] В. Р. Гардина // Зритель. – О., 1922. – № 4 [август]. – С. 5.

⁵⁹ Гардин В. Р. Воспоминания : в 2 т. / В. Р. Гардин, при участ. Т. Д. Булах-Гардиной. – М. : Госкиноиздат, 1952. – Т. 2. – С. 14.

⁶⁰ Хроника. На Украине. Всеукрфотокино // Фотокино. Ежемесячный иллюстрированный журнал. – Х., 1922. – № 1 [октябрь]. – С. 22.

⁶¹ Украина и Крым // Кино. Двухнедельник о[бщест]ва кинодеятелей. – М., 1923. – № 3/7 [апрель – май]. – С. 40.

⁶² На кинофабриках «ВУФКУ». Очередные постановки // Силуэты. – О., 1923. – № 13 [май]. – С. 14.

⁶³ Экран. О Крымской экспедиции Севзапкино, (Из впечатлений режиссера) // Жизнь искусства. Еженедельник под редакцией Гайка Адонца (Петербургского). – Петроград, 1923. – № 44 (917) [6 ноября]. – С. 31.

⁶⁴ Кинофронт. Новые картины // Силуэты. – О., 1923 – 1924. – № 19 (номер пятый) [зимнего сезона]. – С. 13.

- ⁶⁵ Очерки истории советского кино... – С. 437.
- ⁶⁶ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 46.
- ⁶⁷ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 46.
- ⁶⁸ Кинофронт. Новые картины // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 19 (номер пятый) [зимнего сезона]. – С. 13.
- ⁶⁹ Одесск[ий] обл[астной] отдел ВУФКУ. Улица Лассалья, 29. Телефон – 9 – 76 ... // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 20.
- ⁷⁰ Очерки истории советского кино... – С. 436.
- ⁷¹ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 68.
- ⁷² Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 52.
- ⁷³ Кинопроизводство в Одессе // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 15 (номер первый) [зимнего сезона]. – С. 12.
- ⁷⁴ Кинофронт. Производство ВУФКУ // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 16 (номер второй) [зимнего сезона]. – С. 10 – 11.
- ⁷⁵ Кинофронт. К октябрьским торжествам. Все для советского кино // Силуэты. – О., 1923 – 1924. – № 17 (номер третий) [зимнего сезона]. – С. 11.
- ⁷⁶ Кинофронт. Киносезон в Одессе // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 19 (номер пятый) [зимнего сезона]. – С. 12.
- ⁷⁷ «Остап Бандура», последняя фильма производства ВУФКУ... // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 1.
- ⁷⁸ Производство ВУФКУ // Силуэты. – О., 1923–1924. – № 20 (номер шестой) [зимнего сезона]. – С. 12.
- ⁷⁹ Очерки истории советского кино... – С. 436.
- ⁸⁰ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 68.
- ⁸¹ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 52.
- ⁸² Ленинград. «Остап Бандура» // Кинонеделя. Промышленность, техника, искусство. – Ленинград – Москва – Берлин, 1924. – № 33 [16 сентября]. – С. 4.
- ⁸³ «Остап Бандура» (В «Художественном») // Кинонеделя. Промышленность, техника, искусство. – Ленинград – Москва – Берлин, 1924. – № 35 [30 сентября]. – С. 8.
- ⁸⁴ Очерки истории советского кино... – С. 436.
- ⁸⁵ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог... – С. 67.
- ⁸⁶ Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії... – С. 51.
- ⁸⁷ Справочный отдел. I. Наши режиссеры. Тасин Георгий Николаевич // Киножурнал А.Р.К. Орган ассоциации революционной кинематографии. – М., 1925. – № 10 [октябрь]. – С. 36.
- ⁸⁸ Створений переважно для робітничих і сільських екранів, кіножурнал «Маховик», подібно до друкованого видання, налічував щонайменше три короткометражних сюжети, на кшталт – кінооповідання, комедії, хроніки тощо, вміщені в одному номері. Відомо, що принаймні тричі кіножурнал виходив на екрани: в кінці 1924 – на початку 1925 рр., в лютому та навесні 1925 року (Владимирский Б. А. Венок сюжетов / Сост., подгот. текста, послесл. Т. Трубниковой ; предисл. Е. Каракиной. – Винница : Континент – ПРИМ, 1994. – С. 17.).
- ⁸⁹ Авенариус. Ю. До історії розвитку української комедії / Ю. Авенариус // Радянське кіно. – К., 1935. – № 3/4 [жовтень–листопад]. – С. 42.

**ПЕРЕДУМОВИ ТА РЕОРГАНІЗАЦІЯ СИСТЕМИ
ПІДГОТОВКИ КАДРІВ РЕЖИСЕРІВ КІНО
(СЕРЕДИНА – ДРУГА ПОЛОВИНА 1930-х рр.)**

У статті розглядаються особливості державної політики в галузі підготовки режисерських кадрів для українського кінематографа в середині та другій половині 1930-х рр.

Ключові слова: *держполітика, кіноінститут, режисерська лабораторія, режисерські курси.*

В статье рассматриваются особенности государственной политики в области подготовки режиссерских кадров для украинского кинематографа в середине и второй половине 1930-х гг.

Ключевые слова: *госполитика, киноинститут, режиссерская лаборатория, режиссерские курсы.*

In the article the features of the state policy in the field of training directors for Ukrainian cinema during the 1930's.

Keywords: *state policy, film institute, laboratory director, directing courses.*

Важливим напрямом наукових пошуків вітчизняного кінознавства є державна політика в галузі підготовки кадрів для українського кіно. Без вивчення цієї проблематики неможливо створити комплексне дослідження з історії національного кінематографа. Не менш важливим видається й другий аспект актуальності пропонованої теми: практичний. Адже без урахування минулого досвіду, нехай навіть негативного, є чимала небезпека припуститися аналогічних помилок при здійсненні державної політики на сучасному етапі.

Згадана проблематика в радянський період була мало досліджена. Найбільш цінними є спогади В. Галицького¹, в яких ідеться про створення та функціонування навчального закладу, очолюваного О. Довженком. Серед сучасних дослідників питання підготовки кінорежисерів досліджує О. Безручко².

Мета публікації – проаналізувати як передумови, так і сам процес реорганізації режисерської освіти в Україні.

У 1930 р. у галузі підготовки кадрів для радянської кінематографії відбули-

ся кардинальні зміни. В Україні на базі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ, переведеного з Одеси, та теакінофотовідділу Київського художнього інституту постав Київський державний інститут кінематографії. В Росії на базі Московського кінотехнікуму створено Московський ДІК.

Київський кіноінститут функціонував з факультетами: художнім, до якого входили сценарний, режисерський, операторський і акторський (останній створено в 1932 р.) відділи, та технічним (кінотехнічний, фотохімічний відділи). Загалом на початку 1930-х рр. в Україні діяла навіть не мережа, а система кінонавчальних закладів. Крім інституту, до неї належали: Київський кінофототехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, курси сценаристів, курси підготовки кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства, увідні курси, аспірантура (підготовка педагогічних і наукових кадрів для потреб вітчизняної кінематографії здійснювалася Київським ДІКом та Українським фізико-технічним науково-дослідним інститутом кінематографії (м. Одеса)). Така система навчальних закладів забезпечувала комплексну підготовку кадрів для національного кіно.

Починаючи з 1934 р. у галузі підготовки кадрів для кінематографії відбулися разючі зміни. Насамперед це стосується реорганізації вищої кіноосвіти, результатом якої стало запровадження нових підходів до підготовки творчих кадрів. **В Україні згадана реорганізація не була місцевою ініціативою, вона стала наслідком відповідних рішень союзних органів управління. Відтак потрібно з'ясувати, які ж чинники спричинили цей крок, а також його наслідки для українського кіноосвітнього процесу.**

Попри підвищення в 1930 р. статусу Московського кінотехнікуму до кіноінституту, очікуваного покращення якості підготовки кадрів не відбулося. Майже чотирирічний досвід функціонування засвідчив, що зі своїми завданнями він справлявся з великими труднощами, зумовленими значною мірою старою матеріальною базою, неспроможною забезпечити належним чином навчальний процес. Інститутські павільйон та знімальна апаратура забезпечували навчання максимум четвертої частини студентства внаслідок чого чимало режисерів та операторів завершували курс, не маючи жодного метра знятої плівки. Як дипломні роботи досить часто зараховувалися режисерські та операторські плани майбутніх фільмів.

«Це компрометувало вуз, викликало недовіру до його випускників, – писав через кілька десятиліть у мемуарах його ректор М. Лебедев. – Вихід полягав в одній із двох можливостей: або в терміновому розширенні матеріально-технічної бази – зведенні нової будівлі та забезпечення вузу всім необхідним обладнанням і апаратурою, або в тимчасовому скороченні контингенту студентів і компенсації цього скорочення за рахунок різкого покращення якості випускників»³.

«Насамперед невідомо, кого і скільки готувати. Кон'юнктура змінюється.

Завдання – незрозуміле. Вуз працює без контакту з кількісними і якісними запитами промисловості, для котрої він готує кадри, – зазначала газета «Кино», публікуючи матеріали наради, що відбулася за участю представників Головного управління кінофотопромисловості (ГУКФ) при Раднаркомі СРСР, педагогічного складу інституту, відомих режисерів. З іншого боку, профіль спеціалістів, що випускає вуз, далеко не відповідає запитам справи, для якої їх готують»⁴. На підтвердження цієї думки наводилися дані про те, що з 64 осіб, які закінчили Московський кіноінститут в 1932 р., лише 29 працюють у кінематографії, причому далеко не всі вони мали належний фаховий рівень.

Далі в публікації йшлося про проект реформування Московського ДІКу (цей проект, як видається, лише формально належав його ректорові А. Пояркову): ліквідувати кіноінститут як такий, організувати натомість новий навчальний заклад вищого рівня, щось на зразок академії, приймати до якої слід осіб із загальноосвітнім рівнем підготовки вищої школи і які працюють у мистецтві. Операторський факультет пропонувалося передати до Ленінградського інституту кіноінженерів, а сценаристів й акторів готувати безпосередньо на виробництві. Підтримав цей проект лише представник ГУКФ М. Лебедев, який у тому ж році й очолив кіноінститут (відтак видається цілком імовірним, що й сама ідея реорганізації вийшла з надр ГУКФ), решта висловилися проти подібної реорганізації, про яку переважна більшість, до речі, дізналася безпосередньо на нараді.

Серед них був і С. Ейзенштейн, який методи перебудови інституту назвав обурливими: «Я завідую режисерською кафедрою і вперше чую про проект. Нікого з нас не залучили до його підготовки. Невже вам не цікаво дізнатися, що думають про постановку кіноосвіти професура і викладацькі кадри ДІКу?»⁵. На його думку, така реорганізація відрізає шлях молоді в кіно. Відтак не академія потрібна, а добрий інститут, спроможний підвищити загальнокультурний рівень кінематографістів.

Наказом по ГУКФ при РНК СРСР від 25 жовтня 1934 р. Московський ДІК перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії⁶. Реорганізація зачепила не всі факультети ВДІКу. Був розформований лише акторський факультет (з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво), збережений інститутський статус операторського факультету, а режисерський і сценарний – перетворили на «надвузівські» (типу академічних).

На ці академічні факультети приймали осіб, які мали вищу освіту, певний практичний досвід за отриманим фахом та які виявили відповідні здібності. До двох років зменшувався й термін навчання, а також – і прийом слухачів.

Перший набір на режисерський факультет типу академії ВДІКу відбувся на початку 1935 р. (зараховано 15 осіб); другий набір на режисерський та перший набір на сценарний академічні факультети проходили в січні 1936 р.⁷

Загалом же факультети типу академії проіснували до 1937/38 навчального року, коли прийом до них припинили. Їх досвід був визнаний невдалим, тож незабаром відбулася чергова реорганізація. Згідно з наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 р. ВДІК знову перетворили в звичайний вищий навчальний заклад з факультетами: операторським, сценарним, режисерським і художнім; інститут з «Вищого» перейменовується на «Всесоюзний».

Аналогічні процеси, але з іншими наслідками, відбувалися й у Київському ДІКу: в 1934 р. були закриті режисерський, сценарний та акторський факультети. Роком раніше така сама доля спіткала фотохімічний факультет⁸.

Намагаючись заповнити прогалину з режисерськими та акторськими кадрами, в Україні також суттєво змінюють форми їх підготовки. Однак, на відміну від Росії, де процес реорганізації режисерської освіти мав більш конкретний і чіткий характер, в Україні цей процес був більш невизначеним і дещо затягнувся. Насамперед це стосувалося інституцій, що мали прийти на зміну режисерському факультету Київського ДІКу.

У вересні 1934 р. газета «Комсомолец України» повідомляла про створення на Київській кінофабриці «для поглиблення теоретичних знань творчих робітників кінематографії» режисерської лабораторії з однорічним терміном навчання (а також акторської студії)⁹. До лабораторії приймали творчих працівників з вищою мистецькою освітою та досвідом роботи в театрі та кіно. Навчальний процес планувалося побудувати за принципом «аспірантських науково-дослідних інститутів, де кожен лаборант пророблює індивідуальні теми»¹⁰. Крім такої самостійної роботи, лаборанти мали слухати лекції з історії літератури, театру, кіно та діалектичного матеріалізму. Запрошення читати циклові лекції отримали С. Ейзенштейн, А. Роом, В. Пудовкін, Л. Кулешов, С. Юткевич, І. Кавалерідзе та О. Довженко. Хоча в газеті йшлося про створення режисерської лабораторії як про dokonаний факт, ця тема потребує додаткового вивчення на предмет функціонування згаданої навчальної структури взагалі.

Уже на початку червня 1935 р. в пресі з'явилася інформація про початок роботи ще одного закладу: «Режисерська майстерня при Київській кінофабриці під керівництвом режисера-орденоносця О. П. Довженка починає свої заняття з 1 серпня. Протягом двох років у майстерні працюватимуть молоді майстри кіно, театру, малярства та інших мистецтв. План роботи майстерні вже детально пророблений з участю режисерів – Довженка, Ейзенштейна та інших видатних режисерів Союзу, причому, врахований досвід московської кіноакадемії»¹¹ (йдеться про режисерську академію ВДІКу. – *Р. Р.*).

Зауважмо, що із тогочасних газетних публікацій досить складно відтворити процес створення майстерні. Судячи з інформаційних повідомлень, ситуація з організацією навчального закладу зазнавала змін, що і знаходило своє відображення на сторінках періодики.

Великі надії на майстерню О. Довженка покладав її «хрещений батько» П. Нечес, зазначаючи з оптимізмом: «Тепер фабрика дістала можливість правильно працювати над підготовкою творчих працівників. Створено режисерську студію, укомплектовану 10–12 здібними молодими людьми, які закінчили художні виші. Ці студійці мають деякий досвід творчої роботи, що характеризує їх здібності. Під керівництвом О. П. Довженка вони закінчать за півтора-два роки повний курс навчання й стануть самостійними режисерами»¹².

Та вже невдовзі, після зіткнення з реаліями, оптимізму в директора кіностудії значно поменшало: «Треба сказати, що це питання просувається в нас туго і повільно. Режисерська лабораторія в складі 10 чол., що нею керуватиме Олександр Петрович Довженко, укомплектована. Цій лабораторії ми весь час обіцяємо дати план занять, проте досі цей план не вироблений»¹³.

Стосовно педагогічних підходів О. Довженка, то можна погодитися з твердженням про те, що його заняття не були лекціями в академічному розумінні, і ніякої системи в своїх бесідах він не дотримувався. У режисера виховні, світоглядні засади (звичайно, з практичним кінематографічним ухилом) переважали навчальні. Тож дослідникам діяльності відомого майстра на педагогічній ниві, як нам видається, слід це враховувати.

Розпочинаючи навчання, режисер насамперед звернув увагу своїх учнів на необхідність фотографування як засобу спостереження життя, проникнення в його суть – це формує режисера: «Потрібно навчатися самостійно фотографувати. Фотокадр статичний, але ви його зрозумійте як зупинену динаміку, тоді у вашій уяві стане виникати закадрове життя <...> Потрібно вчитися будувати кадр композиційно й емоційно. Відчуйте кадр як безкінечно ємний простір»¹⁴.

Не випадково і одне з перших практичних завдань стосувалося кадрування творів живопису – студенти отримали завдання розгорнути в епізод, зробити літературний сценарій і замальовки до картини В. Сурикова «Ранок стрілецької страти».

У наступному, 1936 р. головною складовою навчання в режисерській майстерні стало оволодіння сценарною справою. В українському кіно відчувалася гостра нестача сценаріїв. Через це й сам О. Довженко змушений був професійно займатися кінодраматургією, хоча і не вважав таку ситуацію нормальною. «Я не хочу робити з вас сценаристів, – казав він своїм вихованцям. – Але вам потрібно зрозуміти, як будується сценарій і як з ним треба працювати. До цього приєднаємо знімальні завдання»¹⁵.

Розпочали ж студійці новий етап навчання з епізодів, записаних у формі літературного сценарію, потім перейшли на сюжети на одну-дві частини та сценарії короткометражних фільмів. Згодом В. Галицький і В. Довбищенко розпочали роботу над повнометражним сценарієм «Неподілене кохання»¹⁶.

До докладного аналізу сценаріїв своїх вихованців О. Довженко чомусь не вдавався, обмежуючись коротким: зробіть самі...¹⁷.

Роботами з розкадровки та написанням сценаріїв навчання у майстерні не завершувалося. Логічно зробити припущення, що наступним кроком в оволодінні режисерською майстерністю мали б стати зйомки епізодів, а згодом короткометражних фільмів. Однак низка обставин перешкодила О. Довженкові довести справу до логічного завершення. Настала інша доба, визначальним чинником якої, на превеликий жаль, стали масові репресії.

Про цей період натяками говорив слухач режисерської майстерні: «На кіностудії раз у раз змінювалося керівництво. Ті, хто приходив, починали з великими зусиллями налагоджувати виробництво і, не встигнувши освоїтися, зникали. Їх замінювали новими. Майстерня наша вела бездоглядне існування, перейшовши на статус вільної академії»¹⁸.

Не обійшли репресії й українську кінематографію, слухачів майстерні зокрема. Ще в серпні 1936 р. знято з роботи, а згодом ув'язнено ініціатора створення режисерської майстерні – директора Київської кіностудії П. Нечеса. Його заступив С. Орелович, якого в 1937 р. також заарештували (а згодом розстріляли).

Нападки на майстерню розпочалися в газеті Київської кіностудії «За більшовицький фільм» з редакційної статті з промовистою назвою «Очистити режстудію від троцькістських недобитків»: «<...> більше року добирали й перевіряли кадри студійців для режстудії, десятки людей пройшли перевірку, й, нарешті, було дібрано десять найкращих, – йшлося в публікації. – І серед цих десяти найкращих виявились троє явних троцькістських недобитків – Сасим, Ференц, Шопін»¹⁹. Не звинувачуючи безпосередньо О. Довженка, публікація завершувалася прозорим натяком на його недостатню класову пильність.

Формально ліквідація майстерні відбулася в 1937 р., до того ж, за дивних обставин: скориставшись тим, що О. Довженко почав знімати «Щорса», «шкідник, який був тоді директором фабрики, таємно, не повідомивши про це ні РНК, за постановою якого була організована майстерня, ні радянську громадськість, – оголосив майстерню т. Довженка ліквідованою, хоча сам т. Довженко проти цього заперечував»²⁰.

Таке рішення, скоріш за все, належить С. Ореловичу, тим більше, що аналогічний вчинок він зробив щодо школи кіноакторів Київської кіностудії. Але підлягає сумніву той факт, що він це міг зробити без згоди О. Довженка, який у цей час виконував особисте замовлення Й. Сталіна – «Українського Чапаєва»!

Кілька місяців слухачі В. Довбищенко та В. Галицький перебували в штаті Київської кіностудії, не приступаючи до зйомок. Попри прохання перейти на роботу до театру, дирекція студії їм відмовляла, мотивуючи це тим, що незабаром з'являться сценарії. Невдовзі колишні слухачі запропонували власні сценарії: «Неподілене кохання», «Рідний дім», розгорнуте лібрето «Сто тисяч» (за І. Тобілевичем), лібрето і три частини сценарію «Ганна» та ін. Більшість з цих розробок не отримали серйозної критики, однак до втілення на екрані

справа не дійшла. Чи не головною причиною цього стало небажання керівників кіностудії давати молодим режисерам самостійні постановки, зумовлене, насамперед, тогочасною ситуацією загальної недовіри, підозрливості та страху. Виняток становить короткометражний агітфільм «Чий кандидат?», присвячений виборам до Верховної Ради СРСР, що його, до речі, розкритикував і виступив проти випуску на широкий екран О. Довженко...²¹.

Отже, експеримент зі створення режисерської майстерні вдалим назвати не можна, хоча й невдалим він також не був. Він просто не дійшов до свого логічного завершення, за влучним висловом В. Галицького – «замкнувся на першому етапі»²².

Відтак і внесок вихованців режисерської майстерні в кіномистецтво незначний. Деякі її випускники повернулися до театру, інші пішли в кінематограф, хоча через різні обставини так і не змогли досягти там більш-менш значних успіхів. Найбільш відомим учнем став П. Вершигора – у майбутньому визначний військовий діяч, письменник. Слід, однак, врахувати той факт, що він уже мав вищу освіту (закінчив Одеський музично-драматичний інститут), на початку 1930-х навчався на режисерському факультеті Київського ДІКу, а потім закінчив режисерську академію ВДІКу.

Крім режисерської лабораторії зразка 1934 р. та режисерської майстерні О. Довженка, в Україні намагалися створити навчальну установу, аналогічну режисерській академії ВДІКу. Йдеться про вищі кінорежисерські курси, що мали діяти при Київському ДІКові. Оголошення про їх відкриття з'явилися в київській і московській періодиці. Однак на цьому справа й завершилася: в підготовці режисерів перевагу віддали не інститутській, навіть не академічній (мається на увазі створення режисерської академії), а студійній освіті. З цього приводу «Літературна газета» 29 вересня 1935 р. писала таке: «Досвід показує, що найкраще молоді таланти набувають знаннів в умовах виробництва, тому вирішено замість вищих курсів при [Київському] інституті [кінематографії] організувати творчу режисерську лабораторію на Київській кінофабриці»²³, керувати якою мав О. Довженко.

Отже, жодного факту про функціонування таких курсів ми не маємо. Досить чітко це підтверджує і газетна публікація. Втім, кінознавець О. Безручко (базуючись у тому числі на вищезгаданій публікації) в своєму навчальному посібнику стверджує, що вищі курси кінорежисерів таки існували. Більше того, на кількох сторінках навіть намагається здійснити докладний порівняльний аналіз їх роботи (!) з режисерською майстернею О. Довженка...²⁴.

Таким чином, аналізуючи процес підготовки кадрів режисерів для української кінематографії в другій половині 1930-х рр., потрібно насамперед відзначити, що зміна форм їх виховання відбувалася в рамках реорганізації всього кіноосвітнього процесу СРСР. У російській кінематографії суть цих змін полягала у переході з шкільної (інститутської) системи освіти до академічної.

В Україні також прагнули готувати режисерів з вищою освітою. Однак реалізувати цих намірів не вдалося, внаслідок чого відбувся перехід до студійної системи освіти.

Серед трьох режисерських структур, що їх намагалися створити в Україні (режисерської лабораторії, режисерської майстерні О. Довженка та вищих режисерських курсів), реально діяла навчальна структура, очолювана О. Довженком. Однак низка негативних чинників (масові репресії, здійснювані радянським тоталітарним режимом, відсутність чіткого навчального плану, недостатня увага з боку О. Довженка через значну зайнятість на зйомках фільмів, проблеми з подальшим працевлаштуванням випускників тощо) не дали змоги реалізувати задумане.

Зауважмо, що у ВДІКу через кілька років повернулися до попередньої практики підготовки кадрів – режисерський сценарний та акторський факультети звичайного типу були поновлені. На відміну від Київського ДІКу.

Отже, наслідки реорганізації кіноосвіти для України стали негативними: не лише режисерська, а вся вища художня освіта (сценаристи, оператори, актори) була знищена. Натомість студійна система була неспроможна її замінити.

Ця публікація не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів подальших наукових пошуків – вивчення особливостей державної політики в галузі підготовки кадрів інших, не лише творчих, а й технічних кіноспеціальностей.

¹ Галицкий В. А. Театр моей юности / В. Галицкий. – Л. : Искусство, 1984. – 288 с.

² Безручко О. В. Педагогичний метод О. П. Довженка. – Навчальний посібник / Олександр Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – 208 с.

³ Лебедев Н. От школы к вузу / Н. А. Лебедев // К истории ВГИКа. Книга I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М. : ВГИК, 2000. – С. 359.

⁴ Кузнецова Е. Киновуз или академия / Е. Кузнецова // Кино. – М., 1934. – 28 мая.

⁵ Там само.

⁶ Летопись российского кино. 1930–1945 / Рук. проекта В. И. Фомин; сост. П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневский и др. – М. : Материк, 2007. – С.293.

⁷ Лебедев Н. От школы к вузу / Н. А. Лебедев // К истории ВГИКа. Книга I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М. : ВГИК, 2000. – С. 360.

⁸ Учебные заведения кинематографии : Справочник. – М. : Госкиноиздат, 1939. – С. 59.

⁹ Режисерська лабораторія: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1934. – 24 вересня.

¹⁰ Там само.

¹¹ Режисерська майстерня під керівництвом О. П. Довженка: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1935. – 2 червня.

¹² Нечес П. Працювати по-новому / П. Ф. Нечес // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 6.

¹³ Нечес П. Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія / П. Ф. Нечес // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 7.

¹⁴ Галицький В. А. Театр моеї юности / В. Галицький. – Л. : Искусство, 1984. – С. 243.

¹⁵ Там само. – С. 252.

¹⁶ Там само. – С. 256.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само. – С. 269.

¹⁹ Очистити режстудію від троцькістських недобитків: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – К., 1936. – 28 серпня.

²⁰ Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок: Ще про долю молодих режисерів / В. Галицький, В. Довбищенко // Комсомолец України. – 1937. – 14 вересня.

²¹ Галицький В. А. Театр моеї юности / В. Галицький. – Л. : Искусство, 1984. – С. 280.

²² Там само. – С. 283.

²³ Творчі кадри української кінематографії: [Ред. ст.] // Літературна газета. – К., 1935. – 29 вересня.

²⁴ Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка. – Навчальний посібник / Олександр Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – С. 65–67.

СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОПРОСВІТИ ПЕРІОДУ ВІЙНИ 1941–1945 рр.

У статті розглянуто тенденції розвитку кінопросвіти у воєнний період (1941–1945рр.) у контексті ідеологічного підґрунтя та технологічних прийомів. Виявлено основні стильові ознаки даного типу кінопродукції.

Ключові слова: просвітницький кінематограф, тактичні фільми, інструктивно-технічні картини.

В статье рассмотрены тенденции развития кинопросветительства военного периода (1941–1945 гг.) в контексте идеологической базы и технологических приемов. Определены основные стилевые признаки данного типа кинопродукции.

Ключевые слова: просветительский кинематограф, тактические фильмы, инструктивно-технические картины.

The article considers tendencies educational cinema in contexts of ideological base and technological receptions. Found out the basic style signs of this type of cinema products.

Key-words: educational cinema, tactical films, instructional-technical pictures.

Становлення кіноосвіти як самостійної галузі радянського кінематографа відбувалося впродовж 1930-х років. Характер виробництва просвітницьких картин в Україні був обумовлений загальною ситуацією в Радянському Союзі – партійні настанови щодо економічного розвитку країни безпосередньо впливали на кіногалузь, яку включили до «загальної системи заходів культурно-освітнього порядку» та розглядали як освітній засіб для широких мас. Кіно мало навчити «будувати життя» та «працювати над розв’язанням велетенських завдань», поставлених партією. Нові цілі передбачали зміну стилістики та технології виробництва. Низка заходів 1931 року з реорганізації структури радянського кінематографа¹ вплинула на остаточне формування методики кінопросвіти. В результаті пропаганда технічних знань стає провідною тенденцією розвитку галузі аж до 1944 року, коли, згідно з новим партійним курсом, перед кінематографістами ставлять завдання популяризації науки серед широкої гля-

дацької аудиторії. Отже, майже на півтора десятиріччя технічно-інструктивні та навчально-підручні різновиди просвітництва набувають пріоритетного значення.

Під впливом вищезгаданих організаційних факторів і в контексті формування «загального методу» радянського мистецтва – соціалістичного реалізму – поступово склалася моностилістика української кінопросвіти. Просвітницький фільм 1930-х років обов'язково мав відповідати ідеологічним критеріям: трактувати будь-яке явище згідно з марксистсько-ленінською теорією, авторський задум мав ґрунтуватися на «класовій позиції». В цей час остаточно завершився етап стихійного виробництва кінопросвіти, картини цього типу почали робити системно, відповідно до річного тематичного планування. Це стало однією з причин тематико-методичного звуження – розпочинається багаторічне домінування інструктивно-технічного кіно серед інших форм кінопросвіти. На зміну експериментам у галузі виражальних засобів початку десятиріччя швидко приходять уніфікація та раціоналізація прийомів. Кінозображення поступово втрачає видовищність на користь наочності. Спеціалізоване фільмування використовується тільки з метою візуалізації складних процесів або явищ. Принцип раціональності торкається також звукового ряду, де переважно подаються сухі інструктивні відомості.

Логічним завершенням періоду перших п'ятирічок було остаточне організаційне виокремлення спеціалізації. В 1940 році на базі технічних відділів Київської та Одеської кіностудій створено спеціалізовану установу – Київську кіностудію технічних фільмів. Незважаючи на організаційні ускладнення, в перший рік її існування було створено близько 30 інструктивно-навчальних та учбових фільмів, зокрема – «Метод Семиволоса», «Шлюзування рік», «Водонагрів у паровозі», «Полезахисні смуги» та ін. У 1941 році завершено роботу над однією з перших в Україні картин дослідницького характеру – «Повернення зору» Д. Федоровського. До початку війни склався творчий колектив студії та був налагоджений виробничий процес. Проте стрімке наближення військ вермахту до Києва обумовило потребу негайної евакуації. 14 серпня 1941 року голова Комітету в справах кінематографії СРСР І. Г. Большаков видав наказ про переїзд кіностудії в Ташкент.

Студія втратила суттєвий відсоток професійних кадрів, які були мобілізовані в діючу армію або перейшли в іншу галузь – хронікальний кінематограф. Через припинення навчальних процесів у кіноосвітніх закладах галузь залишилася без поповнення новими фахівцями. Кадрова проблема була частково вирішена шляхом об'єднання зусиль представників різних республіканських студій. Українські кіноосвітяни працювали на кіностудіях Ташкента та Алмати. Міжреспубліканські знімальні групи стали поширеною практикою, тому встановлення національної приналежності фільму є проблематичною справою.

Евакуація студії відбувалася організовано, тому вдалося перевезти до міс-

ця призначення необхідне технічне обладнання. Всі служби розмістилися в приміщенні колишнього готелю. Працівники оселилися в недобудованому будинку (вісім квартир), крім того, керівників забезпечили вісьмома окремими кімнатами². У найкоротший термін відновилося кіновиробництво в евакуації. Майже відразу виникли проблеми із матеріальним забезпеченням знімально-го процесу через припинення роботи промислових підприємств, які постачали плівку (крім того, багато її йшло на військові потреби) та хімікати для її обробки. Режим економії матеріалів примусив змінити звичайну технологію – фільмували ретельно, уникаючи дублів та технічного браку.

У 1930-х роках радянська кінопросвіта здебільшого створювала технічні, учбові та інструктивні фільми для вищих і середніх навчальних закладів, кінокурси для робітничого навчання тощо. Під час війни відбулася суттєва зміна тематичних пріоритетів. Потреби воєнного часу вплинули на характер держзамовлення: кінематографістів було спрямовано на створення фільмів з військової підготовки.

З 1 жовтня 1941 року розпочалося загальнообов'язкове навчання військової справи громадян СРСР згідно з постановою Державного комітету оборони (ДКО) від 17 вересня 1941 р. Окрема увага в директиві приділялася стройовій підготовці, володінню різними видами вогнепальної зброї (гвинтівка, кулемет, міномет), ознайомленню з основами протихімічного захисту, риттю окопів, навикам маскуванню, а також тактичній підготовці окремого бійця та військового підрозділу тощо.

З перших днів бойових дій всі республіканські кіностудії переключилися на випуск учбових картин для армії та інструктивних для цивільного населення. За роки війни в Радянському Союзі було зроблено близько 500 фільмів з різних питань воєнного мистецтва та бойової техніки для шкіл і частин радянських збройних сил, для загального військового навчання та підготовки населення. Просвітницький кінематограф мав допомогти у підготовці солдатсько-офіцерського складу діючої армії, а також ознайомити цивільне населення із заходами цивільної оборони – гасінням пожеж, знешкодженням снарядів, будівництвом фортифікаційних споруд, наданням першої медичної допомоги та ін.

Обставини перших місяців війни – стрімке просування німецьких військ углиб радянських територій, окупація європейської частини країни (зокрема, України), поразки та відступ Червоної Армії – суттєво впливали на загальну суспільно-політичну ситуацію в Радянському Союзі. Уряд і ДКО шукали шляхи для стабілізації стану країни й подолання розгубленості населення. Кінематографу відводилася роль пропагандиста й агітатора. Перший етап розвитку кінопромисловості воєнного періоду (1941 рік) – умовно його можна назвати пропагандистським – був спільний для всіх видів кіно, в тому числі – просвітницького. Просвітницькі картини відрізнялися від ігрових агіток («Бойові кінозбірники») методикою викладу матеріалу – кінематографісти ви-

користували дидактичні принципи (фільми фактично були екранними лекціями), відпрацьовані в попереднє десятиріччя, короткометражний формат був рекомендований для всіх видів кіно (повернення до традиційних довоєнних повнометражних форм відбулося через рік у всіх секторах кінематографа).

На початку війни було зроблено серію фільмів для цивільного населення, в яких надавалися простіші інструкції з поведінки в певних воєнних ситуаціях: «Допомога тому, хто отруївся газом» (1941, режисер В. Загаров), «Захист від бойових отруйних речовин» (1942) та «Перевір протигаз» (1943, обидва режисера М. Хабаріна). Найчисленнішою була серія про дії під час авіаційних нальотів – «Як боротися із запалювальними бомбами на селі» (1941), «Найпростіші укриття» (1941), «Боротьба з фугасними бомбами», «Вмій захищатися від фугасних бомб» (1941) та ін. До 25 листопада 1941 року в Ташкенті завершився монтажний період фільмів з протихімічної оборони, виробництва Київтехфільм: «Охорона продуктів та фуражу від бойових отруйних речовин» і «Захист худоби від бойових отруйних речовин» (обидва режисера С. Шульмана), «Дегазація отруйних речовин в селі». Дещо пізніше протипожежна тематика знайшла відображення в стрічці М. Грачова³ «Гасіння пожеж» (1944). У цих картинах лаконічно та візуально наочно показано елементарні засоби протиповітряної оборони та профілактичних заходів, а також ази протипожежного захисту. Українські кінематографісти робили інструктивні фільми для населення з інших актуальних для воєнного часу тематик: С. Комар режисерував стрічки «Додаткова картопля» і «Другий врожай картоплі», в яких роз'яснювалися методи чеканки рослин і літніх посадок картоплі Т. Лисенка, в Алма-Аті М. Шапсай і оператор А. Шнірман зробили «Воєнний врожай» (1943) про збирання зернових у колгоспі ім. Комінтерна, С. Снітко висвітлював специфіку середньоазійської промисловості в картинах «Нове на хлопкозаводі» і «Більше коконів – більше шовку», Є. Григорович – у стрічці «Шовківництво», Л. Твердохлібова зафільмувала сільськогосподарську картину «Багаторічні трави» (1942), санітарно-профілактичним проблемам були присвячені фільми «Санітарний пропускник», «Боротьба з кишково-шлунковими захворюваннями» (в умовах Узбекистану), «Боротьба з рахітом», «Попередимо черевний тиф». Інструктивні картини для цивільного населення демонструвалися в кінотеатрах і на кінопересувках.

Картина «У пісках Середньої Азії» вирізняється серед продукції студії «Київтехфільм» природознавчою тематикою та спрямованістю на масову глядацьку аудиторію. Пояснення цього факту криється в особистості режисера О. Згуріді, який очолював роботу над фільмом. У 1930-х роках природознавство було тематичним пріоритетом співробітника Мостехфільму. Картини О. Згуріді попередніх років (наприклад, «Сила життя» (1940), за яку всю знімальну групу нагороджено Сталінською премією) розцінювалися критикою як пропаганда дарвінізму та матеріалістичного світосприйняття, тому, імовірно,

режисеру було дозволено продовжувати роботу в цьому напрямі в період, коли точилися запеклі бої за Сталінград.

Зйомки відбувалися в середньоазіатській пустелі Каракум. Фільмування матеріалу та фінальний монтаж здійснювалися на основі принципу кіноспостереження. «Що стосується композиції, драматургії фільму «У пісках Середньої Азії», то можу з упевненістю сказати, що він продовжив шлях, відкритий фільмами «В глибинах моря», «Сила життя», – писав О. Згуріді. – Він також складався з монтажу прекрасно знятих операторами епізодів (атракціонів), поєднаних єдиною авторською думкою»⁴. Операторам Г. Трояновському і В. Асмусу вдалося в складних кліматичних умовах пустелі зафіксувати унікальні кадри поведінки комах та плазунів. Музична партитура композитора В. Оранського додала екранній оповіді емоційності. Фільм «У пісках Середньої Азії» в 1944 році отримав Сталінську премію, в 1946 – срібну медаль Венеціанського міжнародного кінофестивалю.

Друга світова війна істотно відрізнялася від попередніх воєн – за рівнем механізованості вона не мала аналогів. Введення технологічних новацій у військову промисловість, удосконалення вогневих якостей зброї Радянським Союзом, Німеччиною та країнами-союзниками впродовж 1930-х років призвело до того, що військовий конфлікт деякою мірою звівся до протистояння воєнних технологій. Перехід армій – учасниць війни до нових засобів ведення боїв (наприклад, використання в авангарді бронетанкових підрозділів) обумовив необхідність підготовки солдатів і офіцерів до цих умов. У Радянському Союзі ситуація ускладнювалася тим, що, крім регулярної армії, на фронті було мобілізовано цивільне населення, що в мирний час перебувало в запасі, – це вимагало додаткової підготовки військового складу.

Українські кінематографісти долучилися до загальної військово-освітньої програми з перших місяців евакуації. Наприкінці 1941 року завершилася робота над інструктивними картинами «Підготовка бійця-парашутиста» (режисер П. Зінов'єв⁵), «Учись управляти мотоциклом», «Учись управляти автомобілем», «Прості методи відбудови мостів та доріг», розпочалося фільмування «На мотоциклі через перешкоди» та ін. Фільм «Таранний удар» (автор-оператор М. Биков⁶), у якому розповідалося про подвиг Віктора Талалихіна, вважається найкращим для першого етапу воєнного періоду. Кінематографісти поєднали мультиплікат і хронікальні кадри з метою створення драматургічно напруженої розповіді про перший факт тарану бомбардувальника люфтваффе в нічному повітряному бою, що його здійснив радянський льотчик 7 серпня 1941 року. Картина містила унікальний фільмографічний матеріал – інтерв'ю з Героєм Радянського Союзу В. Талалихіним, який загинув до завершення роботи над стрічкою – 27 жовтня 1941 року.

Співробітники української студії фільмували як воєнно-інструктивні стрічки (наприклад, «Самоокопування кулеметного відділення в бою», «Само-

окопування стрілецького підрозділу)), так і тактичні. У 1942 році режисер С. Снітко та оператор Г. В'юнник працювали над картиною «Снайперська пара», в якій висвітлювалися оперативно-тактичні прийоми радянських снайперів. Військову майстерність демонстрували перед камерою пересічні бійці, які постійно відбували на передову, що ускладнювало роботу над фільмом – учасники зйомок постійно змінювалися. Кінематографісти використовували постановний принцип, який надавав можливість наочно показати основні тактичні дії снайперів. Ця методика послідовно викорінювалася з кіноосвітньої практики в 1930-х, у воєнні роки за інсценізовані матеріали серйозно критикували документалістів, проте у воєнних інструктивних фільмах принцип поширився.

«Створення великої кількості вдалих тактичних фільмів було великим досягненням радянської військово-навчальної кінематографії, – писав у 1948 році І. Большаков. – Можна з повним правом сказати, що першість в освоєнні цього складного і разом з тим вкрай необхідного для підготовки військ жанру військово-навчального фільму – тактичного фільму – належить нашій радянській кінематографії»⁷. Не принижуючи досягнень радянських кіноосвітян, заради справедливості слід зауважити, що виробництво військових тактичних фільмів успішно практикувалося в Німеччині як до, так і під час війни. Студія Filmgruppe des Gen. d. Fl. Ausb. на замовлення Das Oberkommando der Luftwaffe для офіційного військового використання зробила учбові фільми «Підготовка снайпера у польових умовах. Майстри маскуванню та воєнних хитрощів / Scharfschütze in der Geländeausbildung. Meister der Tarnung und Täuschung» і «Снайпери у дії. Невидима зброя / Scharfschütze im Einsatz – Die unsichtbare Waffe» (№ 668, 1944). У першій із згаданих картин навчальний матеріал подавався у формі кінолекції: інструктор ознайомлював курсантів-статистів з основними принципами аналізу ландшафту з метою вияву ворожих снайперів, навчав обирати тактично вигідні вогневі рубежі та визначати тип цілі. З метою унаочнення гіпотетичних бойових ситуацій у картині використовувався мультиплікат, за допомогою якого акцентувалися певні об'єкти зображення. Фільм «Снайпери у дії. Невидима зброя» – повністю інсценізований, бойові ситуації розігруються на камеру статистами. З метою концентрації уваги глядача застосовувалися комбіновані зйомки (накладання малюнків на кінозображення). Картина містила ігрові сцени суто пропагандистського характеру, в яких велася агітація за боротьбу з більшовизмом.

У 1942 році радянські кіноосвітяни повернулися до практики попереднього десятиріччя – створення тематичних кінокурсів, які відрізнялися від воєнно-пропагандистських картин попереднього етапу методологічним викладом навчального матеріалу з програми загального військового навчання. «Кінокурс для загального воєнного навчання» (1942–1943) включав фільми, зроблені як досвідченими режисерами, так і початківцями: «Пістолет-кулемет»,

«Протитанкова зброя» (обидва режисера М. Кауфмана), «Кишенькова артилерія» (режисер В. Моргенштейн), «Босць в строю» (режисер Л. Шеффер), «Зброя снайпера» (режисер Б. Альтшулер), «Стріляй влучно» (режисери А. Литвинов, В. Григорьев), «Зброя піхоти проти літака» (режисер Б. Чуєвський), «Як читати карту» (1942, режисер І. Абрамович), «Подолання протитанкових перешкод» (режисер З. Драпкін), «Перша допомога на полі бою» (режисер В. Карі) тощо. В учбових картинах подавалися технічні параметри зброї, основні принципи ведення бою, на прикладах фронтового досвіду опрацьовувалися різні ситуації, що могли виникнути в реальному бою. Стрічки демонструвалися у військових школах, частинах, на курсах з військової підготовки.

Фізичній підготовці радянських солдатів з перших місяців війни приділялася окрема увага⁸. «Кінокурс для загального воєнного навчання» містив спеціалізований підрозділ, присвячений фізичній підготовці бійця, навчання його відповідних навичок ведення бою, подолання різних перешкод, різновидам боротьби. У роботі над підрозділом брали участь українські кінематографісти: Л. Любченко зафільмував стрічку «Лазіння по деревах» (1942), П. Зінов'єв зробив картину «Лижники в горах» (1943), С. Шульман – «Пересування гірськими схилами» і «Подолання гірських річок» (обидва 1943). Крім того, вітчизняні кіноосвітяни працювали над окремими картинами з військово-спортивної тематики (наприклад, Я. Воловик зняв «Мотоспорт», 1943 і «Бокс», 1944). У картинах цієї тематики використовувався досвід 1930-х років, здобутий під час роботи над спортивними стрічками, в них удосконалювалося вміння розкадрувати ключові рухи спортивної вправи, а також використовувалося спостереження за емоційним станом героїв. Широко застосовувалася рапідна зйомка в тих випадках, коли треба було показати специфіку фізичної дії, прийом допомагав зафіксувати рухи, малопомітні при звичайному спостереженні.

Українські кінематографісти брали участь у створенні інших кінокурсів – «Піхота в бою» (1943–1945, керівник проекту В. Шнейдер), «Танки в бою». Мобільна тактика ведення бою, що застосовувалася вермахтом у Другій світовій війні, не розглядалась у радянських вищих навчальних військових закладах до початку воєнних дій на території СРСР, що стало серйозною прогалиною в оперативно-тактичному світогляді командного складу Червоної Армії. Концепція кінокурсів передбачала аналіз тактичних та оперативних рішень, актуальних для нових умов ведення бойових операцій. У кінокурсі «Піхота в бою» детально демонструвався процес народження та здійснення бойового плану. Курс готувався для навчання середнього офіцерського складу, тому всі тактичні проблеми в картинах вирішувалися з позиції командира батальйону.

Об'єктом зображення у радянських військовонавчальних фільмах, як правило, була бойова зброя, тому кінематографісти дотримувалися традиції попереднього десятиріччя – запрошували для роботи над картинами консультантів.

Наприклад, генерали-лейтенанти В. Морозов і С. Смирнов консультували виробництво циклу «Піхота в бою».

Так само навчальні фільми були важливою складовою навчальної програми вермахту. У системі німецької військової підготовки враховувалася важливість переваги вогневої потужності та якості навчання для успіху бойових операцій. Німецька армія постійно демонструвала прагнення удосконалювати своє мистецтво, пристосовуючись до змін характеру бойових дій. Сутички під час боїв з радянськими танками Т-34 і КВ, бронетехнічні характеристики яких перевищували якість німецьких «панцерів», виявили проблеми німецької протитанкової оборони – піхота та сапери були змушені вступати у ближній бій. Тому піхотинці проходили додаткову прискорену підготовку із знищення радянських танків з короткої відстані. Саме цю проблему мав вирішити фільм «Ближній бій з танками. Солдати проти танків/ Panzer-nah-bekämpfung. Mütter gegen Panzer» (№ 451, 1943), виготовлений на замовлення Oberkommando des Heeres для солдатів вермахту. Інструктивна картина зроблена за законами ігрового кіно: фабула включає епізоди-реконструкції бойових операцій, в яких задіяна автентична радянська бронетехніка, сцени поєднуються за драматургічним принципом (спостерігається наростання напруги), музичний супровід працює на створення відповідної атмосфери дії. За допомогою операторських прийомів підкреслюється масштабність батальних сцен, а також акцентуються дії військових в окопах і укриттях.

Крім спеціалізованих циклів і курсів, співробітники Київтехфільму працювали над окремими фільмами, які містили корисні інструкції щодо певних оперативних дій: наприклад, «Підготовка літака «Лавочкін-5» до бойового вильоту» (1944, режисер М. Соколов), «Перевезення бронетанкових військ» (1943, режисер П. Зінов'єв), «Застосування димів у загальновійськовому бою» (1943) та ін.

Сюжети стрічок часто вимагали, крім демонстрації радянського та німецького озброєння, реконструкції бойових ситуацій, заради чого до фільмування залучали бійців діючої армії. На відміну від німецьких кінематографістів, які активно використовували піротехнічні засоби в сценах з людьми (наприклад, «Ближній бій з танками»), українські кіноосвітяни діяли згідно з правилами безпеки – у реконструкціях бойових дій виконавців замінювали муляжами. Для стрічки «Дими на переправі» (1942, режисер С. Снітко, оператор Г. В'юнник) з узбецької бавовни та глини було виготовлено опудала, які «уособлювали» німецьких солдатів⁹.

У лютому 1943 року уряд СРСР прийняв пропозицію американського посла щодо підписання угоди про безкоштовний обмін хронікальними і науково-технічними фільмами: представникам США передали 17 радянських техфільмів і 2 воєнно-інструктивних, відповідно американська сторона надала 77 науково-технічних картин. Американська просвітницька продукція відрізнялася від

радянської манерою викладу матеріалу. Якщо у вітчизняних стрічках технічні дані подавалися у класичному довідниковому стилі у вигляді мультиплікаційних таблиць, то в американських – стиль викладу мав рекламний характер. У радянських фільмах на кшталт «Літак Іл-2» зображальний матеріал поділявся на кілька підрозділів: загальні відомості подавалися в дикторському тексті, що ілюструвався загальними планами літака, конструкція демонструвалася у вигляді мультиплікаційних схем, гвинтомоторна група і озброєння були представлені крупними планами окремих деталей, вагові та льотні дані подавалися в таблицях. Натомість в американському «Bell Airacobra МК1» уся інформація містилась у дикторському тексті, що мав рекламні інтонації, зображення було змонтовано з хронікальних кадрів, у яких унаочнювалися технічні якості літака.

Певна герметичність радянської кінематографії другої половини 1930-х років щодо досягнень світового кіно була частково порушена в роки війни в зв'язку з прокатом зарубіжних фільмів, таким чином з'явилася можливість порівняти технічну якість вітчизняного та зарубіжного кінопродукту. В результаті радянський уряд у 1943 році, незважаючи на складну військову ситуацію, скеровує професійну номенклатуру на підвищення технічних якостей радянських картин. 17 червня цього ж року Кінокомітет видає наказ про покращення друку навчально-технічних фільмів.

Загальна мобілізація дорослого населення призвела до кадрового дефіциту в промисловості та сільському господарстві. Перед просвітою постало ще одне завдання – допомогти в підготовці трудових кадрів. У Ташкенті у плані студії «Київтехфільм» з'явилася стрічка «Підготовка робочих резервів». В учбових картинах цього напрямку подавалися елементарні відомості про ази професій. Багато картин було присвячено проблемам промисловості: залізнична тематика висвітлювалася в стрічках «Вагони» (режисер П. Долина) і «Фрагменти правил технічної експлуатації НКШС»; інші теми розв'язувалися в фільмах «Газоенергетичний трактор» (режисер Є. Григорович), «Автозчеплення» (режисер Ф. Іващенко). Режисер Г. Крикун¹⁰, спеціалізація якого на цьому різновиді просвіти розпочалася з довоєнного співробітництва з Інститутом електрозварювання АН УСРС, у перші місяці евакуації завершив роботу над фільмом про метод Є. Патона – «Швидкісне електрозварювання».

27 вересня 1944 року вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про організацію науково-освітньої пропаганди», яка зокрема визначила стратегію розвитку радянської кінопросвіти. Згідно з постановою основним змістом науково-просвітницької пропаганди мали стати: матеріалістичне пояснення явищ природи, роз'яснення досягнень науки, техніки і культури. Комітету в справах кінематографії було запропоновано організувати систематичну демонстрацію для населення науково-популярних повнометражних фільмів, а також розробити план випуску повнометражних та короткометражних картин з природознавчої тема-

тики. Постанова стала каталізатором розвитку просвітницького кінематографа, розрахованого на масову аудиторію. Нові завдання потребували перегляду чинної методики кінопросвіти, що і відбулося після війни – почала становлення «київська школа» науково-популярного кіно.

Поновлення зруйнованого Києва розпочалося в 1944 році. Співробітники студії, які повернулися в цей час з евакуації, своїми фільмами зробили внесок у справу відбудови народного господарства після війни. У 1945 році було завершено виробництво картин: «Відбудова мостів і шляхів» (режисер В. Беляєв), «Відбудова металургії» і «Відбудова доменних печей» (обидва режисера В. Гомоляки) та ін. Крім того, поступово збільшується кількість стрічок з наукової тематики. Окремо слід відзначити фільми «Академік Патон» і «В дружбі з наукою» (режисер А. Кордом), починає виходити кіножурнал «З геологічного минулого Землі» (режисер С. Снітко).

Просвітницький кінематограф періоду війни 1941-1945 рр. характеризується двома основними ознаками: домінуванням воєнної тематики і технічно-інструктивним стилем викладу дидактичного матеріалу. Стилістика фільмів цього історичного етапу була безпосередньо пов'язана з попереднім періодом – перших п'ятирічок, коли відбувалося становлення методики радянської просвіти. Впровадження в 1930-х роках чітких методологічних приписів призвело до того, що у переважній більшості фільмів спостерігається фокусування на показі нюансів технологічних процесів, який доповнювався в дикторському тексті довідковими даними про їхню суть. Обов'язкове введення в сюжет досвіду передовиків обумовлювалося агітаційно-пропагандистськими завданнями, що стояли перед кінопросвітою. Ці самі методологічні ознаки були притаманні більшості технічно-інструктивних фільмів періоду війни, що свідчить про спадковість у розвитку екранної просвіти.

Домінування військової тематики пояснюється історичними умовами, в яких відбувалося виробництво фільмів. Проте вже з кінця 1944 року розпочинається новий етап – просвітницькі картини (навчальні, технічні, інструктивні), розраховані на вузьку аудиторію, поступаються місцем науково-популярним, в яких для широкого загалу популяризуються наукові проблеми. Таким чином, можна констатувати, що відразу після війни завершився перший етап розвитку української екранної просвіти (1929–1945), і розпочався новий, який можна назвати становленням «київської школи» науково-популярного кіно.

¹ До ключових заходів належать – виокремлення документалістики та просвіти в самостійні сегменти кіновиробництва, промова Сталіна (4 лютого 1931 р.) на конференції господарників щодо народження навчального кіно, як одного з компонентів у боротьбі за опанування техніки, оприлюднення постанов ЦК ВКП(б) від 5 серпня і 5 вересня 1931 р. про технічну пропаганду і політехнізацію початкової та середньої шкіл, у яких кінематограф визначався засобом навчання та технічного озброєння мас.

² Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України – Ф. 1. – Оп. 70. – Спр. 64. – Арк. 16-17.

³ Грачов Микола Васильович (29. 12. 1905–26. 06. 1987) приєднався до українських кіноосвітян під час евакуації. Він закінчив Вищі державні курси мистецтвознавства при Ленінградському інституті історії мистецтв (1930) і відразу почав працювати в просвіті. Режисер спеціалізувався переважно на біологічній тематиці, зокрема проблемам мікробіології присвячено його фільми «Морфологія бактерій» (1938), «Фізіологія бактерій» (1941), зроблені в Росії. Від був другим режисером науково-популярної картини «В пісках Середньої Азії» (1942, режисер О. Згуріди) виробництва Київтехфільму. По закінченню цієї роботи він остаточно перейшов до штату української студії. Методи М. Грачова – спостереження й експеримент – у повоєнні роки стали основою методики «київської школи» науково-популярного кіно, в формуванні якої режисер брав активну участь.

⁴ Згуріди А. Экран. Наука. Жизнь / А. Згуріди. – М. : Искусство, 1983. – С. 92.

⁵ Вибір М. Грачова – перехід на Київтехфільм – повторив Зінов'єв Петро Олександрович (22. 08. 1903–?), який працював на Московській кінофабриці Держкіно (1925–1936) та Мосфільмі (1936–1941). Режисерський метод П. Зінов'єва характеризується поєднанням у просвітницьких стрічках документальних та інсценізованих кадрів з метою унаочнення дидактичних знань.

⁶ Биков Микола Володимирович (01. 01. 1909–18. 04. 1945) закінчив робітфак при Київському інституті кінематографії (1932). А в 1930-х роках був оператором технічних, інструктивних та документальних фільмів (зокрема, «Паразитологія» (1931), «Боротьба з аварійністю на ВПС» (1937) та ін.). У роки війни – фронтовий кінооператор, його матеріали увійшли в кінолітопис Великої Вітчизняної війни та в картину «Народні месники» (1943) та ін.

⁷ Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). – М. : Госкиноиздат, 1948. – С. 133.

⁸ 2 вересня 1941 р. ДКО видав наказ про організацію Управління лижної, гірської та фізичної підготовки Червоної Армії.

⁹ Історія українського радянського кіно. В 3-х т. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2: 1931–1945. – С. 165-166.

¹⁰ Крикун Григорій Тимофійович (12. 08. 1906–28. 05. 1971) закінчив Київський педагогічний технікум (1926) і режисерський факультет Київського інституту кінематографії (1934). На Київській студії працював паралельно в ігровому кіно та в просвіті. В роки війни зробив учбові та технічно-пропагандистські фільми: «Диспетчерська централізація» (1941), «Зчеплення вагонів» (1942), «Умови для вагонів» (1943).

СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ КОРОТКОМЕТРАЖНИХ ФІЛЬМІВ

У статті досліджується специфіка драматургії короткометражних фільмів. Розглянуто особливості сюжету, розвитку характерів та побудови конфлікту у короткометражних кінокартинах. Також у статті класифікуються способи утворення збірок короткометражних фільмів. Усі аспекти драматургії короткометражок, наведені в статті, розглянуті на прикладах сучасних українських стрічок.

Ключові слова: драматургія, сценарій, короткометражний фільм, сюжет, персонаж, збірник короткометражних фільмів.

В статье исследуется специфика драматургии короткометражных фильмов. Рассмотрены особенности сюжета, развития характеров и построения конфликта в короткометражных кинокартинах. Также в статье классифицируются способы образования сборников короткометражных фильмов. Все аспекты драматургии короткометражек, приведенные в статье, рассмотрены на примерах современных украинских лент.

Ключевые слова: драматургия, сценарий, короткометражный фильм, сюжет, персонаж, сборник короткометражных фильмов.

The article analyzes dramaturgy of short films. The features of plot, character development and building of the conflict in the short film are described in the article. In this article we also classify the methods of forming of short films series. We review all aspects of short film dramaturgy on examples of modern Ukrainian films.

Key-words: dramaturgy, screenplay, short film, plot, character, short films series.

Сучасні короткометражні фільми часто не мають чіткої драматургічної структури. Це закономірно – короткий метр завжди був і залишається територією експериментів, і в тому числі в драматургії теж.

Все ж більшість короткометражок побудовано на наративній основі – тобто вони розповідають глядачеві якусь історію. У таких коротких кіноформах важливе дотримання усіх законів драматургії з поправкою на малий обсяг кінотвору. В подальшому аналізі ми робимо спробу визначити, якими є

особливості драматургії короткометражних фільмів у порівнянні з повним метром.

Відразу слід зазначити, що мета цього дослідження – не описати всі принципи кінодраматургії, у цій сфері є достатньо досліджень та підручників.

Спроби теоретичного осмислення драматургії кіно почали з'являтися ще в перші десятиліття існування кінематографа. На теренах СРСР першою значною працею у цій сфері стала книжка В. К. Туркіна «Драматургія кіно. Нариси з теорії та практики кіносценарію», що вийшла у 1938 році. Автор розглядає кіносценарій як специфічний різновид драматичного твору і вважає його самостійним витвором мистецтва: «Якщо кіносценарій – не «стадія стану матеріалу», а повноцінний ідеологічний продукт, художній літературний твір, (а це так) то ставлення до нього, як до сировини, «напівфабрикату» має бути категорично засуджене»¹. Таке ставлення до сценарію зараз є поширеним, і саме спираючись на уявлення про сценарій як про самостійний драматургічний жанр написані практично всі підручники з кінодраматургії.

В Україні однією з перших праць з кінодраматургії була книжка М. Лядова «Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію». Автор акцентує увагу на тому, що сценарист має знати художні принципи зйомок фільму та монтажу і писати сценарій, орієнтуючись на специфіку кінематографа. «Опанувати техніку сценарію – це, насамперед, добре собі уявляти закони організації сюжетних ситуацій і зорових образів на екрані»². У своїй праці він пояснює основи драматургії, при цьому приділяє багато уваги саме творчому аспекту написання сценарію – пояснює, як з'являються ідеї для сценаріїв та як їх можна розвивати.

Сьогодні маємо багато підручників із кінодраматургії, особливо значну кількість їх продукує американське книговидавництво. Один з найпомітніших посібників авторства Лінди Сегер під назвою «Робимо гарний сценарій геніальним» був перекладений українською мовою. Авторка у своїй книжці концентрує увагу на тому, як можна переписати сценарій для підготовки його до зйомок: «Ця книга розповість, що таке сценарій, «готовий до зйомки», як зробити хороший сценарій кращим, вона навчить вас <...> зберегти ту первинну магію ваших ідей у кінцевому варіанті – готовому до зйомки сценарію»³.

Серед сучасних російськомовних видань на цю тему можна згадати популярний підручник О. Мітті «Кіно між пеклом та раєм». Ця праця написана дуже емоційно, образно, вона наповнена ліричними відступами та оформлена авторськими малюнками. Водночас вона є достатньо повним підручником з драматургії. Автор наголошує на тому, що всі його поради є суто практичними: «Сподіваюся, вас не обмане веселий характер цієї книги <...> Це не теоретична книга, а щось на зразок практичного керівництва»⁴.

У цих працях докладно описано всі аспекти кінодраматургії, як-то: вибір

сюжету, побудова розвитку характерів, розкриття конфлікту, а також – правила написання діалогів, використання драматургічних деталей та інше.

Проте сьогодні в Україні немає праць, присвячених специфіці драматургії саме короткометражних фільмів. Водночас ця тема є дуже актуальною, враховуючи те, що короткометражки переживають певний пік популярності. Йдеться не лише про успіх українських короткометражних фільмів на міжнародних кінофестивалях, а насамперед про те, що за останні кілька років українські короткометражки нарешті потрапили на очі масовій аудиторії – кілька альманахів короткометражних фільмів у період з 2010-го по 2012 роки мали загальнонаціональний прокат у кінотеатрах.

Слід також зауважити, що у цій статті не розглядаються короткометражні фільми без драматургічної основи, що своєю художньою формою наближаються до відео-арту чи інших експериментальних різновидів мистецтва.

Сюжет у короткометражних фільмах

Однією з головних ознак драматичного твору є наявність фабули (сюжету) та вираження цього сюжету через дію та/або діалоги.

«Фабулою є сукупність мотивів у їхньому логічному причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих же мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі. Для фабули не важливо, в якій частині твору читач (глядач) дізнається про подію, і яким чином він про це дізнається <...>. У сюжеті ж грає роль саме уведення мотивів у поле уваги глядача. Фабулою може слугувати і подія, що була насправді, не вигадана автором. Сюжет є повністю мистецькою конструкцією»⁵, – відзначав російський філолог Б. Томашевський.

Треба зауважити, що у цьому випадку термін «мотив» ми вживаємо у тому значенні, яке дав йому ще у ХХ столітті російський філолог А. Н. Веселовський: «Під мотивом я розумію найпростішу розповідну одиницю»⁶, тобто елемент розповіді, що не може далі бути розкладеним на складові частини.

У вдалому короткометражному фільмі сюжет має бути відносно простим. Говорячи про складність сюжету, ми маємо на увазі кількість сюжетних ліній, кількість перипетій, кількість героїв у фільмі. У загальному випадку складність сюжету прямо пропорційна хронометражу фільму, тобто чим коротший фільм – тим простіший сюжет. Короткометражний фільм середньої тривалості 15-20 хвилин, як правило, витримує одну-дві сюжетні лінії – основну та нескладну другорядну. Фільми метражом до 10 хвилин зазвичай містять одну сюжетну лінію.

Водночас сюжет короткометражного фільму має бути яскравим і в чомусь незвичним – тоді фільм запам'ятається глядачеві та матиме вищі шанси на фестивальну долю.

Класична драматична структура має триактову будову – зав'язка історії в першому акті, розвиток дії в другому акті та кульмінація і розв'язка в третьому акті. Потрібно пам'ятати, що у короткометражному фільмі подій може бути мало, але не менше двох – тобто тих подій, що слугують сюжетними поворотами і відділяють перший акт від другого, а другий від третього. Під подією слід розуміти таку частину історії, «в якій відбувається реально відчутна зміна життєвої ситуації»⁷.

Проте сюжет у короткометражному фільмі може будуватися всього на одному цікавому візуальному образі, вдалому сюжетному ході чи яскравому сюжетному повороті, тобто події. І чим коротший фільм, тим більше ймовірності, що саме так він і буде побудований. Як приклад, можна пригадати фільм Дмитра Сухолитого-Собчука «Нитка» (2011), де клубок червоних ниток є образом усього життя жінки, і саме на цій метафорі побудовано весь фільм.

У зовсім коротких фільмах (тривалістю 2-3 хвилини і менших) вирішення конфлікту часто базується на парадоксі – тобто коли викладена початкова ситуація раптом постає в несподіваному світлі. Багато в чому розвиток сюжету в такому фільмі подібний до розвитку сюжету в анекдотах. У зовсім коротких фільмах не доводиться говорити про класичну драматургічну схему «зав'язка – розвиток конфлікту – кульмінація – розв'язка». Ми маємо лише експозицію і один сюжетний поворот.

У короткометражному фільму має бути чіткий, продуманий, бажано несподіваний, але логічний фінал. Адже «якщо ми не маємо розв'язки, то не отримуємо і відчуття сюжету»⁸.

Власне, досить часто в короткометражній кінокартині саме фінал і «робить» всю історію, тобто надає їй додаткових значень або змінює її зміст. У стрічці «Дещо» (2011) Ольги Гібелінди лише наприкінці глядач дізнається, що та темна сила, яка діяла упродовж усього фільму, була насправді плодом фантазій головного героя.

Розглянемо сюжет цього фільму. Ще на початку стрічки глядачі бачать головного героя, чоловіка середніх років, що має у підвалі багатоквартирного будинку свій погріб. У цьому погребі чоловік влаштував собі щось на зразок кабінету чи кімнати відпочинку. Але одного разу виявляється, що у цьому погребі поселилася деяка зловісна істота, яка пропонує героєві угоду – він її не чіпає і дозволяє далі жити в підвалі, а натомість отримує щасливе забезпечене життя. Герой погоджується – і справді багатіє, і справи в його сім'ї налагоджуються. Він вирішує подякувати істоті з підвалу і приходять до неї з пляшкою горілки. Істота попереджує, що коли нап'ється, то творить страшні речі.

У наступному епізоді ми бачимо, що дружина і син головного героя убиті, і міліція звинувачує у вбивстві самого героя. Він біжить у підвал, і глядач очікує, що зараз побачить, що саме ховалося в погребі. Але у фіналі ми бачимо

кадр, що дуже нагадує початок фільму – головний герой знову сидить у своєму облаштованому кутку в погребі, і його руки в крові. Тобто глядач розуміє, що вбивцею таки є головний герой, і ніякої потойбічної сили в підвалі не існувало.

У короткометражній стрічці ефектно може виглядати фінал, що побудований за так званим принципом «рондо», тобто коли розв'язка фільму певною мірою повторює початок картини.

Такий фінал можна побачити у фільмі «Таксист» (2005) режисера Романа Бондарчука. Героїня фільму приїжджає з маленького містечка у дещо більше містечко, аби вступити у канатний технікум. Вона зустрічає таксиста, який вирішує, що він у неї закохався і тому вона має вийти за нього заміж. Попри те, що дівчина не згодна з його рішенням, він привозить її до себе додому та зачинає у ванній. Після того, як дівчині таки вдалося від нього втекти, вона так-сяк добирається до дороги на омріяний канатний технікум. Але там швидко з'являються вже двоє чоловіків, які вочевидь хочуть зав'язати з нею знайомство, і чіпляються до неї так само брутално, як і таксист на початку фільму.

Сучасні короткометражки досить часто мають фінал, який можна порівняти з «неспражнім кінцем» в оповіданні, описанім В. Шкловським у його літературознавчій праці: «Зазвичай «несправжній кінець» робиться з опису природи або погоди. <...> Цей новий мотив утворюється паралельно з попереднім матеріалом, і новела виглядатиме закінченою»⁹.

Як приклад такої побудови сюжету, можна навести фільм Марини Вроди «Крос». Дія фільму відбувається в лісопарковій зоні. Головний герой фільму, підліток, тікає з уроку фізкультури разом з кількома своїми однокласниками. Потім хлопець свариться з однолітками й іде від них, далі стає свідком убивства і тікає від убивць. Зрештою ми бачимо, як він сидить на березі озера. Фільм закінчується довгим кадром – людина біжить усередині великої пластикової кулі, встановленої на воді. Цей безкінечно довгий кадр безглузлого бігу на місці ніби підсумовує та осмислює сюжет, який ми побачили до того, – він є своєрідною метафорою усього фільму, образом бігу, що не має сенсу і нікуди не веде. Водночас дуже важливо, що цей кадр органічно пов'язаний із середовищем, у якому відбувалася вся попередня дія, – з лісопарковою зоною неподалік від міста, що є місцем відпочинку для його мешканців, тож логічно, що там є багато атракціонів та розваг для відпочивальників. Тобто пластикова куля не є чужорідним предметом для середовища цього фільму.

Герой, розвиток його характеру та мотивація

Головних героїв у короткометражному фільмі, як правило, небагато. Найчастіше він один. Власне більшість сюжетів світового кіно, театру й літератури побудовані на розповіді про одного героя. Проте є і меншість, де головних ге-

роїв більше – двоє, троє, більше десятка. В короткометражному фільмі введення більше одного головного героя можливе за деяких обставин.

Наприклад, якщо двоє чи більше героїв діятимуть як один – будуть схожими характерами, матимуть подібні мотиви та одну й ту саму мету. Прикладом може слугувати фільм Тараса Ткаченка «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (2004), де двоє хлопчаків діють однаково і мають однакову мету – завоювати прихильність однієї й тієї ж дорослої дівчини. І за інших обставин ці герої мали би бути ворогами, адже вони прагнуть домогтися кохання однієї панни, проте їхній юний вік виправдовує всі їхні дивацтва.

Сценарій не має бути перенаселеним, особливо якщо це сценарій короткометражного фільму. Якщо ж виявляється, що в сценарії багато другорядних дійових осіб, то треба розглянути варіанти об'єднання двох персонажів в одного або перекласти функції малозадіяних персонажів на інших, активніших і важливіших для просування сюжету. Як правило, в короткометражних фільмах є один-три персонажі, досить рідко кількість їх перевищує п'ять.

Якщо ж зменшити кількість персонажів неможливо чи небажано, то треба розуміти, що чим більше героїв вводить у короткометражний фільм автор, тим менше у нього буде часу розповісти про характер кожного героя. Відповідно, тим простішим має бути цей характер і тим простішими і зрозумілішими мають бути мотивації персонажів.

Характер головного героя повинен насамперед викликати співпереживання та цікавість у глядача, а також просувати драматичну дію. За умови того, що характер головного героя є достатньо яскравим, увесь короткометражний фільм може бути побудований лише на розкритті цього яскравого характеру.

Прикладом фільму, побудованого винятково на розкритті характеру головного героя, може слугувати короткометражка «Дрібниці» Жана-П'єра Жене, де головний герой упродовж усього фільму розповідає про дрібниці, які йому подобаються або ж дратують. Головного героя фільму грає французький актор Домінік Пінон. Своєрідна зовнішність актора та його яскрава манера гри роблять фільм цікавим та вдалим, незважаючи на те, що сюжет у фільмі досить непримітний та простий.

У короткометражках можна зробити головним героєм якусь річ – тобто деталь. Наприклад, повітряну кульку (як у фільмі «Червона кулька» 1956 року французького режисера Паскаля Ламоріса).

Головний герой-предмет, тобто якась річ, що не наділена людськими рисами, – це майже неможливий сюжетний хід для повного метру, оскільки глядач має співпереживати головному героєві, ідентифікувати себе з ним, що неможливо, якщо головний герой не є людиною чи не наділений людськими рисами. Також будь-який предмет має досить обмежену кількість функцій, які він може виконати сам чи навіть у руках людини. Тобто у будь-якого неолюдненого, не наділеного певним інтелектом предмета просто не вистачає драматичних

можливостей для того, аби стати головним героєм повнометражного фільму. Проте їх може виявитися цілком достатньо для короткометражки. Втім, навіть у короткометражному фільмі предмет, що його автор поміщає у центр сюжету, потрібно оточити людьми і реакціями людей на цей предмет – тоді фільм дасть можливість глядачеві співпереживати, ідентифікуючи себе з кимсь із людських персонажів.

У короткометражному фільмі характери повинні бути виписані чітко і яскраво. Власне, для хорошого короткого сценарію кожному персонажеві вистачить однієї яскравої риси характеру, його головної риси. Із цієї риси виростає уся поведінка та мотивація головного героя.

Найцікавіше, що може дати глядачеві драматургія кіно, – це розвиток характеру. І в усіх більш-менш вартісних повнометражних фільмах розвитку характеру головного героя приділяється значна увага. Короткометражні фільми – не виняток у цьому плані, розвиток характеру головного героя має бути присутнім у хорошому короткометражному фільмі.

Приклад вдалої побудови розвитку характеру можна спостерігати у фільмі «Тир» (2000) режисера Тараса Томенка. Головний герой цієї кінострічки – бездомний хлопчик. Першу трансформацію його характеру ми спостерігаємо на початку фільму – він бачить юну балерину і закохується в неї. Це – позитивна трансформація, яка надихає його. Він вирішує, що має стати гідним цієї дівчинки і для цього має добути грошей. Він знає єдиний спосіб це зробити – виграти мільйон у тирі, як обіцяє нехитра реклама. Окрилений своєю мрією про балерину, він знаходить невеликі гроші, аби постріляти в тирі. Втім, навіть після того, як хлопчик влучно вистрілив, з'ясувалося, що реклама є обманом і мільйон він не отримає. Тут відбувається друга трансформація головного героя. Після того, як його обдурив власник тирю, хлопчик стає жорстокішим. Бажання завоювати прихильність балерини відходить на задній план, і далі діями головного героя керує бажання помсти. Він повертається до тирю і стріляє уже не по мішенях, а у власника тирю.

У цьому фільмі усього за 10 хвилин розповідається історія зневіри і водночас дорослішання хлопчика. Це свого роду ініціація – спочатку кохання, потім розчарування і помста.

Хоча розвиток характеру є важливою складовою драматичного твору, у короткометражному фільмі він є не настільки потрібним, як у повному метрі. І знову ж таки – чим коротша картина, тим менше шансів переконливо зобразити розвиток характеру. Водночас є приклади вдалих короткометражок з точки зору сценарію, які присвячені тільки розкриттю характеру головного героя з несподіваного боку.

Можна згадати фільм «Дріфтер» (2010) молодого українського режисера Олександра Образа. Упродовж усього фільму глядач спостерігає за простими діями головного героя – він їде з мегаполісу у невеличке містечко, там щось

купує в супермаркеті, а з настанням темряви іде гуляти з продуктовим пакетом у руках. Чоловік натрапляє на хуліганів, які його грабують і тікають з продуктами. Спочатку головний герой здається нам звичайним чоловіком, можливо, надто необережним – адже він гуляє сам нічними вулицями. І лише в останніх кадрах ми дізнаємося, що у продуктовому пакеті була пляшка з-під горілки, в яку був налитий отруйний метиловий спирт.

Тобто характер героя для нас відкривається зовсім з іншого боку – це не просто необережний чоловік, це чоловік, який винищує вуличних хуліганів у такий жорстокий спосіб.

Характери героїв лягають в основу конфлікту, на якому будується сюжет. Тож автори фільму мають чітко розуміти характери своїх персонажів. Позаяк характер героя формується середовищем, у якому він живе, ми мусимо знати і його теж. Не обов'язково детально показувати це середовище у короткометражному фільмі, але потрібно чітко його уявляти.

Наприклад, у фільмі «Тир» Т. Томенка головний герой – бездомний хлопчик – є продуктом того середовища, у якому він виріс. Це дитина вулиці, яка в усіх життєвих ситуаціях має розраховувати лише на себе. У фільмі глядач бачить середовище, в якому живе головний герой, достатньо детально. На екрані ми бачимо і брудний підвал, у якому живе хлопчик, і дах, де він розважається, і тир серед гаражів, де він намагається виграти головний приз. У фільмі є також маленький конфлікт з бомжами-конкурентами за дрібні гроші, що їх туристи кидають у фонтан. Усі ці локації, невеличкі епізоди і дрібні деталі роблять для глядача зрозумілим характер головного героя.

Із випуклого, зрозумілого характеру, поміщеного в пропоновані сюжетом початкові обставини, виростає переконлива мотивація, на основі якої стануть зрозумілими й подальші дії героя.

У сценарії короткометражного фільму найкраще, коли мотивація героїв пояснюється в межах фільму і є дієвою, тобто мотивацію дано через дію, а не через репліки героя. Тобто якщо герой закохується і всі його подальші дії зумовлені коханням – то це кохання має бути показане в короткометражці, це обов'язковий епізод, який не можна винести за межі фільму.

Так зроблено, наприклад, у фільмі «Тир» Т. Томенка – у цій стрічці є сцена, яка показує першу зустріч головного героя з об'єктом його кохання, що є мотивацією його подальших дій.

Мотивацію можна не пояснювати в межах фільму, якщо вона є загальнозрозумілою, полягає в базових інстинктах людини, – як, наприклад, у фільмі «Дріфтер» О. Образа. Глядач не знає, за що конкретно головний герой ненавидить вуличних хуліганів, але глядачеві має бути зрозумілим це почуття – нікому не подобаються фактори, котрі роблять життя небезпечним, це пов'язано з одним із базових людських інстинктів – інстинктом самозбереження. Тобто

глядач може не схвалювати методів, якими герой досягає своєї мети, але сама мета глядачеві зрозуміла. Це дуже важливо.

Неясне мотивування вчинків героїв – найпоширеніша помилка багатьох фільмів. Часто трапляється, що мотивування закладено десь у діалозі, але дія розвивається стрімко, а глядачі часто не дуже уважно слухають діалоги або не розуміють взаємовідносин героїв у якійсь сцені фільму. І зрештою не розуміють усього фільму.

Так часто буває, коли короткометражний фільм показують у добірці короткометражок. Оскільки на великому екрані короткометражки мають можливість з'явитися, як правило, лише у збірниках чи на фестивальных показах, то на це треба зважати і не ховати сюжетно важливі речі десь у діалогах чи малопомітних деталях, їх треба показувати в дії.

Особливості побудови драматичного конфлікту у короткометражному фільмі

Уся драматургія базується на конфлікті. В основі будь-якого драматургічного твору, сценарію, лежить конфліктна ситуація.

Конфлікт (від латинського «зіткнення, боротьба») у драмі – це тематична напруга, що виникає між персонажами або їхніми вчинками. На цій напрузі ґрунтується сюжет, і конфлікт є джерелом розвитку сюжету.

У повнометражних фільмах є один великий, основний конфлікт, на який нашаровуються дрібніші конфлікти, що утворюють другорядні сюжетні лінії. В короткометражному фільмі є можливість розглянути один конфлікт, без додаткових нашарувань. У короткометражці основний конфлікт видно набагато випукліше і яскравіше, ніж в повному метрі, оскільки другорядні конфлікти не відтягують на себе увагу глядачів.

Головний герой має бути обов'язково оточеним іншими персонажами для того, щоб виник конфлікт. Як правило, в оточенні є персонаж або група осіб, чий інтереси протилежні інтересам головного героя.

Конфлікт у короткометражному фільмі нагадує айсберг – у фільмі глядач побачить лише зовнішній його бік. Але для того щоб він видавався правдоподібним і глибоким, автори повинні знати про цей конфлікт набагато більше, ніж показано. Непоказані фактори створюють напругу для основного конфлікту і зроблять його яскравим.

Зовні конфлікт складається з двох протиборчих сил. Насправді кожна з цих сил є продуктом складних, непостійних обставин, що створюють сильну напругу. І ці сили мають бути уособлені в героях фільму – тільки за такої умови це буде драматичний твір.

У фільмі «Глухота» (2009) Мирослава Слабошпицького головний герой –

глухий підліток. До школи, де він навчається, приїжджають міліціонери і намагаються щось дізнатися у цього хлопця. Потім затягують його до своєї машини і там «вибивають» зізнання. Глядач не дізнається, що ж стало предметом конфлікту, що саме хотіли дізнатися міліціонери. У цьому разі автор вважає, що це не важливо, – він фокусує увагу в фільмі на насильстві, що його вчиняють міліціонери стосовно фізично неповноцінного підлітка, а також на реакції цього підлітка на таке насильство. У фільмі глядач не бачить ніякої передісторії конфлікту, але ми розуміємо, що такий конфлікт зробили можливим довготривалі суспільні процеси – моральна деградація міліціонерів, незахищеність інвалідів та байдужість суспільства до таких проблем. Фільм має яскраво виражену соціальну спрямованість – через коротку історію він показує великі суспільні проблеми.

Форма короткого метру дає змогу авторові не давати пояснень стосовно усіх деталей конфлікту, а зосередитися тільки на тому його аспекті, який його найбільше хвилює. Тобто конфлікт у фільмі, а особливо у короткометражці, починається не з розповідей про причини, які зробили можливим цей конфлікт. Фільм має початися не тоді, коли зароджуються першопричини конфлікту, а тоді, коли він наближається до кульмінації.

Для вирішення конфлікту у короткометражному фільмі автор змушений шукати короткі та ємні сцени. Сама масштабність конфлікту має відповідати короткій формі висловлювання – у короткометражному фільмі, побудованому за принципами драми, важко показати, наприклад, початок, розвиток і фінал Столітньої війни. Тобто шлях від зав'язки конфлікту до його розв'язання має «поміститися» у невелику кількість епізодів.

Тому кожен епізод короткометражного фільму має бути багатофункціональним. Сцена може виконувати декілька функцій одночасно: вона просуває вперед основний конфлікт, викриває внутрішню та зовнішню мотивацію персонажів через діалог чи через дію, в ній також може бути присутній саспенс, у той же час добре, коли сцена не позбавлена гумору.

«Ситуацію треба давати так, щоб вона якомога гостріше, виразніше і неочікуваніше призводила до колізії, тобто до зіткнення»¹⁰, – зауважує В. Шкловський.

Не обов'язково в кожній сцені будуть усі ці складові, тому що не кожна сцена має бути насиченою та активною. Глядачам потрібен відпочинок. «Активні» та «спокійні» сцени повинні змінювати одна одну, іти за чергою.

У сценах, де це доречно, можна додати якісь анекдотичні ситуації, елементи гумору. Публіка буде дуже вдячна, якщо фільм її розсмішить. Гумор – один із найпотужніших елементів, що знаходять відгук у глядачів. Особливо це актуально для короткометражних фільмів.

Роль художніх деталей у сюжеті короткометражного фільму

За визначенням В. Шкловського, «деталь – це осмислена річ або осмислена подобиця, за допомогою якої ми розкриваємо стосунки людей»¹¹.

Деталь може відігравати ключову роль у сюжеті короткометражного фільму. Вся історія може бути пов'язана з деталлю. Як правило, така деталь виступає в ролі персонажа, який перебуває в центрі подій, на осі розвитку історії, й підштовхує дію. Деталь ніби провокує героя діяти і досягати мети. Або обернений варіант – деталь заважає героєві.

У короткометражному фільмі Романа Поланського «Два чоловіки з шафою» (1958) весь сюжет побудований на тому, що два герої носять із собою шафу по місту. Вони всіляко обігрують цей предмет. Переважно він їм заважає, але вони не можуть його покинути.

Деталі часто використовуються в короткометражних фільмах для позначення певного історичного проміжку часу, соціального статусу героя, виду його діяльності та інше. Один з найпростіших прикладів – у фільмі «Свояки» Сергія Силави, де співпрацю персонажа із фашистами позначено через пов'язку зі свастикою у нього на руці.

Наявність у кадрі великої кількості інертних (тобто непрацюючих) деталей розсіює увагу глядача і зрештою викликає нудьгу. Проте це не означає, що кількість деталей у короткометражному фільмі має якимось обмежуватися. У фільмі «Втеча» режисера Віктора Каррея (лауреат МКФ «Молодість» 2012 року) є безліч деталей як для стрічки, що триває трохи менше 10 хвилин. Але в цьому фільмі деталі відіграють дуже важливу роль і фактично є повноправними персонажами фільму, тож передісторія їх займає нітрохи не менше часу, ніж передісторія персонажів. Це стара бляшана банка з-під напою, ремінець для вигулювання собаки, кулькова ручка у кишені клерка, пляма на стіні та інші. У цьому фільмі всі ці деталі-предмети впливають на сюжет, але вони «діють» лише в межах своїх природних, життєвих можливостей. В цілому перенасичення деталями є у фільмі «Втеча» своєрідним мистецьким прийомом і створює специфічну атмосферу.

О. Мітта дає таке визначення деталі у фільмі: «Саме поняття деталі досить смне і багатозначне. Деталь – це частина цілого. Деталь – це певна крупність плану у монтажі, найбільша, більша за крупний план. Око – деталь особи. Губи, вухо – все це деталі, якщо показані на весь екран. Але деталь – це ще і частина замість цілого. На екрані може з'явитися рука або нога актора, і по цій частині тіла глядач розуміє, що робить персонаж, хто він такий. Деталь репрезентує персонаж у монтажі. <...> Деталь – це – предмет. Як правило, всі предмети, задіяні в зйомках, називаються «деталлями», все неживе – деталі. І цьому предметові властиві всі якості, перелічені вище. <...> Помітну, добре відіграну рису характеру персонажа також називають деталлю – деталлю поведінки»¹².

Деталлю можна розказати дуже багато – часом цілі епізоди можна замінити однією деталлю. Скажімо, фізичну виснаженість героя можна показати через піт і бруд на його шкірі, одязі, волоссі.

Також через деталі можна показати плинність часу, певний часовий проміжок. Прикладом вдалого застосування деталі для позначення тривалого проміжку часу може бути короткометражний фільм Д. Сухолиткого-Собчука «Борода», в якому саме велика борода головного героя свідчить про те, як багато часу минуло з останньої його зустрічі з дочкою, – адже наприкінці стрічки стає зрозумілим, що при кожній зустрічі дочка голить свого батька.

Слово у короткометражному фільмі: діалоги, монологи, закадровий текст

Короткометражні фільми значно частіше, ніж повні метри, не містять діалогів. Це пояснюється просто – у короткому сюжеті набагато легше обійтися без слів і пояснити все зображенням.

Діалоги в короткометражному фільмі мають використовуватися дуже обачно. Екранні герої говорять тоді, коли складається сприятливе, гостре, конфліктне (або комічне) становище. В такому разі діалог відбувається гостро і динамічно, він штовхає сюжет уперед і розвиває конфлікт. «Кінематографічне слово має бути пов'язане з дією, а не бути службовою функцією»¹³.

Все, що можна пояснити без слів, має бути пояснено без слів. Не варто вкладати в діалоги сюжетно важливі речі – наприклад, мотивацію героїв. Винятком, звичайно, є короткометражні фільми, які повністю побудовані на діалогах, і наявність діалогів зумовлена ситуацією, в яку потрапили герої. Як, наприклад, у фільмі Олени Алимової «Кіно про любов», де двоє героїв спілкуються між собою лише через домофон.

У переважній більшості сценаріїв кожен герой має (чи мусить мати) свою специфічну мовну характеристику, відмінну від мови інших. Якщо персонаж – це житель реального світу, а не якогось міфічного краю, то він має належати до певного суспільного прошарку, мати певну професію, походити з певної місцевості. Усе це впливає на його мову.

Персонаж, який у своїй мові вживає відповідні сленгові слова, говорить специфічною мовою, притаманною представникам саме його суспільного прошарку, жителям саме його території, виглядає живо, викликає довіру глядачів.

Також персонаж може мати такі ознаки мови, як заїкання, схильність повторювати одне й те ж багато разів, вживати слова-паразити чи специфічні фразеологізми. Усе це виділяє персонажа, робить його живим і правдоподібним, отже, грає на користь фільму.

На жаль, в українському короткометражному кінематографі досить рідко

трапляється переконлива мовна характеристика персонажів. Найчастіше різноманітність у мовних партіях досягається за рахунок різних мов – української та російської або ж уведенням суржику.

Двомовним є фільм «Таксист» Р. Бондарчука – дівчина, яка приїжджає у місто, говорить правильною літературною українською мовою. Усі місцеві мешканці говорять російською мовою. Між російськомовними героями можна помітити певну диференціацію – у кількості вживання сленгових слів, складності побудови речень.

Останнім часом у художньому кінематографі такий засіб мистецької виразності, як закадровий дикторський текст, перестав бути популярним. Проте цього не можна сказати про короткометражне кіно, де закадровий текст використовується досить часто та активно. Нерідко можна побачити короткометражні фільми, у яких закадровий текст фактично «зв'язує» між собою частини фільму і пояснює те, що відбувається на екрані, змінюючи при цьому сприйняття зображення. Як правило, якщо у короткометражному фільмі є закадровий текст, то діалогів у ньому немає.

Автори короткометражних фільмів переосмислюють призначення закадрового тексту як додаткового пояснення того, що відбувається в кадрі. Досить часто закадровий текст використовується для створення комічного ефекту. У фільмі «Хто така Таня?» Віті Гурова закадровий текст повністю змінює зміст того, що відбувається в кадрі. Без закадрового тексту фільм сприймається як малозмістовний набір епізодів. Закадровий текст перетворює їх на абсурдно-комічну структуру.

Драматургічні принципи побудови збірок короткометражних фільмів

Існує думка, що з короткометражного фільму може вирости повний метр. Це справді так – світове кіно знає такі приклади. Варто згадати короткометражку «Дрібнички» Жана-П'єра Жене, який пізніше розвинувся у відомий фільм «Амелі».

Виходячи з цього, часто можна почути думку, особливо від студентів, що можна зняти короткометражний фільм, а потім «дознати» матеріалу і таким чином розвинути його в повний метр. Але це не так. Треба чітко розуміти, що короткометражка – це не епізод повнометражного фільму. В короткометражній стрічці має бути зав'язка, розвиток ситуації та розв'язка. Хороший епізод повнометражного фільму будується за тим самим драматургічним принципом, але різниця в тому, що епізод – це структура, яка не дає «вхідну» інформацію про героя – хто він такий, що привело його в цю ситуацію, чого він хоче і до чого він прагне. Усе це глядач повинен пам'ятати із попередніх епізодів. Так само епізод фільму не містить остаточної розв'язки конфлікту – вона буде далі.

Короткометражний фільм, який може тривати навіть стільки само, як один епізод повнометражного, повинен устигнути пояснити глядачеві геть усе про головного героя, про конфлікт, його розвиток, та зрештою розв'язку.

Що ж тоді дає короткометражний фільм на шляху до повного метра? Лише досвід і атмосферу, а також можливість випробувати свою ідею в малій формі.

Наприклад, для відомого американського режисера Джорджа Лукаса «повнометражний дебют був кульмінацією уроків, які він вивчив, знімаючи два короткометражні фільми, що називались «Гербі» та «1.42:08 Чоловік і його машина». «Американське графіті», фільм про групу молодих друзів, що їздять містом, напиваються і ганяють на своїх машинах, був дуже схожим на «1.42.08», де йшлося про швидку їзду на машині. Перед тим він також зробив ще один фільм про їзду на машині – «Гербі», в якому камера Лукаса їздила по місту, фіксуючи вуличне життя в його яскравості»¹⁴.

Проте є ще один випадок, коли короткометражний фільм може розглядатися як перший крок до зйомки повного метра – якщо короткометражний фільм знімається як частина збірника короткометражок.

Альманахи короткометражок можна формально класифікувати за способом, у якому стрічки пов'язані між собою на рівні драматургії.

Є збірники, де короткометражки драматургічно взагалі не пов'язані між собою – як, наприклад, збірники короткометражок компанії «Future Shorts», де добірки картин формуються за певний період або за принципом «краще з кращого»; можна також навести приклад добірок Манхеттенського фестивалю короткометражних фільмів, де стрічки також не пов'язані між собою жодними внутрішніми причинами. Ці добірки короткометражок формуються за іншими принципами, які можна назвати зовнішніми – скажімо, час створення цих фільмів (у межах одного року).

Другий спосіб утворення збірників короткометражок – пов'язати їх певною темою. До такого типу збірників можна віднести фільми циклу «Міста любові» (про Париж, Нью-Йорк, Лондон) та їхній український аналог «Закохані в Київ» (2012); також до цього типу належать українські збірники короткометражок «Мудаки. Арабески» (2010), «Україно, гуд-бай» (2012). Говорити про драматургію в поєднанні фільмів у цих творах не доводиться – їх поєднує лише спільна тема, яка часом сформульована досить нечітко – як, наприклад «епідемія соціально-культурного нігілізму»¹⁵ (саме так визначає тему альманасу «Мудаки. Арабески» ідейний натхненник Володимир Тихий).

Як вдалий приклад альманасу короткометражок, у якому фільми поєднані спільною темою, можна згадати проект «У кожного своє кіно», де в усіх фільмах наявна тема кінематографа.

Якщо автором усіх короткометражок у збірнику є одна людина, то найчастіше стрічки будуть драматургічно пов'язані між собою. Тож іще один принцип поєднання короткометражних фільмів у альманасах – введення новели,

яка підсумовує, логічно пов'язує або обрамляє всі інші історії. Тут видається доречним згадати фільм Михайла Ілленка «Сьомий маршрут» (1997), де є головна історія – історія екскурсії по Києву, а короткометражні фільми студентів із майстерні М. Ілленка виступають як вставні історії. Це класичний прийом обрамлення, що його кінематограф запозичив із літератури, де він застосовується з давніх-давен, – варто згадати збірки казок на зразок «1001 ніч».

Також у збірнику короткометражок може бути новела, що виступає ніби підсумком інших історій, дає додаткові фінали сюжетам, які глядач спостерігав в інших стрічках альманаху.

Введення одного героя, який діятиме в усіх короткометражках збірника, – ще один популярний прийом, що пов'язує на рівні драматургії фільми у збірнику. Такий герой привносить свій характер у кожен стрічку і диктує розвиток сюжету. Як, наприклад, навіжений консьєрж у виконанні Тіма Ротта у фільмі «Чотири кімнати» або вправний водій, якого зіграв Клайв Оуен, у фільмі «BMW внайми».

У добірках короткометражок також іноді можна спостерігати лейтмотиви та деталі, які пов'язують усі короткометражки. Наприклад, у фільмі Джима Джармуша «Кава і цигарки» ці деталі заявлені в назві – у кожній стрічці є кава і є цигарки. Усі конфлікти виникають і розв'язуються під час того, як герої сидять за столом, п'ють каву і палять.

Такий спосіб об'єднання короткометражок у збірку дає змогу створити певну атмосферу та відчуття єдності всіх новел збірки, навіть якщо сюжетно вони слабко пов'язані.

¹ Туркин В. К. Драматургия кино : Учебное пособие / В. К. Туркин. – М. : ВГИК, 2007. – С. 14.

² Лядов М. Сценарій. Основи драматургії та техніка сценарію М. Лядов. – К. : Укртеакіновидав, 1930. – С. 5.

³ Сегер Л. Робимо гарний сценарій геніальним : вид. третє, перероб. і допов. / Л. Сегер. – К. : Інсайт-Медіа, 2011. – С. 17.

⁴ Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С. 13.

⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – С. 182.

⁶ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика; сост., автор комментария канд. филол. наук В. В. Молчанова. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 305.

⁷ Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С. 157.

⁸ Шкловский В. Б. Стрoение рассказа и романа // О теории прозы. Авторский сборник / В. Б. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – С. 72.

⁹ Там само. – С. 75.

¹⁰ Шкловский В. Б. Ситуация и коллизия / В. Б. Шкловский // За 60 лет: Работы в кино; (сост. Е. Левин). – М. : Искусство, 1985. – С. 413.

¹¹ Шкловский В. Б. Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии / В. Б. Шкловский. // За 60 лет : Работы в кино; (сост. Е. Левин). – М. : Искусство, 1985. – С. 265.

¹² Митта А. Н. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Н. Митта. – М. : Издательский дом Подкова, 1996. – С.355.

¹³ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения / В. Б. Шкловский. // Избранное : в 2 т. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 420.

¹⁴ Shone T. Blockbuster How the Jaws and Jedi Generation turned Hollywood into a Boomtown / T. Shone. – London : Simon and Schuster, 2004. – P. 48.

¹⁵ Груша Я. «Мудаки: Арабески»: українська кіновідповідь кризі. / Я. Груша. // Офіційний сайт проекту «Мудаки: Арабески», 2010 – URL: <http://mudaky-kino.com.ua>

ΧΟΡΕΟΓΡΑΦΙΑ



ХОРЕОЛОГІЯ РУДОЛЬФА ЛАБАНА

У розвідці розглянуто зміст дисципліни «хореологія» у концепції одного з її фундаторів – Рудольфа Лабана.

Ключові слова: хореологія, «модель кінестетичної свідомості», хореотика, кінесфера, «теорія зусилля»

В исследовании рассмотрено содержание дисциплины «хореология» в концепции одного из её основоположников – Рудольфа Лабана.

Ключевые слова: хореология, «модель кинестетического сознания», хореотика, кинесфера, «теория усилия».

Fundamentals of «choreology» in conception of Rudolf Laban, one of the founders of this discipline, are considered in this exploring.

Key-words: choreology, kinesthetic awareness pattern, choreutics, kinesphere, «Effort» theory.

Термін «хореологія», що позначає одну зі складових комплексу дисциплін, котрі вивчають танець, почали уживати в українській мистецтвознавчій літературі лише в останні роки. Зокрема ним оперують дослідники О. Чепалов¹, О. Кравчук² та ін. Проте, розглянувши різницю між окремими сучасними визначеннями цього терміна, доктор мистецтвознавства О. Чепалов справедливо зазначає: «Дефініція “хореологія” не є науково визнаною та усталеною як у культурологічних дослідженнях, так і у звичайному професійному обігу хореографів та виконавців»³. Ця стаття розглядає хореологію в певному історичному контексті, в тому її вигляді, який був запропонований одним з фундаторів цієї дисципліни – Рудольфом Лабаном.

Деконструкція та аналіз рухів людського тіла з метою знайти засоби нової виразності є однією з ключових тенденцій у розвитку театральної думки ХХ ст. Приклади пошуків в цьому напрямі – біомеханіка В. Мейєрхольда в драматичному театрі, робота з «фігуринами» О. Шлеммера в «театрі художника», «граматика» театру пантоміми Е. Декру. Методологія Р. Лабана – зразок використання аналітичного методу в театрі танцю.

Р. Лабан розробив власний оригінальний підхід до хореографічного мистецтва, що базується на глибокому аналізі рухової активності людини. Підхід у цілому автор називав **хореологією**. Пізніше з'явилася назва «Лабанівська система аналізу рухів» (Laban Movement Analysis, LMA). Окремі частини цієї системи розроблялися дослідником протягом всього життя а також одержали незалежний від автора розвиток у працях його учнів та співробітників. Сьогодні **лабанівська система є одним з важливих елементів, на якому базується поступ сучасного танцю**. Вона також є складовою багатьох методик дослідження хореографічного мистецтва.

В історії хореографії ХХ століття Рудольф Лабан (1879–1958) відомий передусім як один лідерів руху **Ausdruckstanz** (нім. «виразний танець», або «експресіоністичний танець» в історичній термінології) – потужного, неоднорідного за структурою напрямку, що одержав найбільший розвиток у Німеччині в часи Ваймарської республіки. У період з 1919 по 1937 рр. Р. Лабан заснував кілька танцювальних труп, мережу шкіл танцю, що навчали за його методикою, організував десятки «Хорів рухів» для аматорів (**Bewegungschören**), **утворив «Хореографічний інститут»**, що займався дослідженням танцю та примноженням знань про нього.

Крім того, протягом «німецького періоду» своєї діяльності, Р. Лабан опублікував десятки статей та кілька монографій, у яких відображено його педагогічний та дослідницький досвід. У книжці «Світ танцівника»⁴ викладено загальні погляди автора на мистецтво танцю; в «Хореографії»⁵ Р. Лабан намагається викласти власний метод аналізу людських рухів; книжка «Schrifttanz»⁶ – перша спроба описати універсальну систему запису танцю, яку сьогодні називають «Кінетографією Лабана», або «Лабанотацією».

Для сьогоднішнього танцювального мистецтва напрацювання Р. Лабана цікаві передусім у двох аспектах:

1. Практичному. Лабанівська методологія хореографічного виховання базується на способі усвідомлення руху через **аналіз його складових**. Протягом 1960-х–70-х такий підхід став одним з основних у розробці новітніх технік, якими послуговується сучасний (**contemporary**) **танець: релізових технік, контактної імprovізації, body-mind centering** (англ. – центрування тіла-розуму) та ін. Виявилось, що методи Р. Лабана можуть бути інтегровані до багатьох з них. Перспективним є також використання цих методів (особливо тих, що формують «Теорію зусилля») у вихованні виконавців інших видів театрального мистецтва. З 1960-х рр. елементи методології Р. Лабана інтегровані до навчального процесу у деяких акторських школах Західної Європи.

2. Теоретичному. За допомогою Лабан-аналізу та кінетографії хореографія (пластика) може розглядатися як символічна мова. Цей інструмент використовується у дослідженнях історичних та етнічних танцювальних форм, а також у процесі аналізу хореографічного стилю.

Найбільш інтенсивна робота над розвитком та впровадженням лабанівських ідей проводиться в лондонському «Центрі Лабана» (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), «Міжнародній раді Кінетографії Лабана» (International Council of Kinetography Laban), нью-йоркському «Бюро нотації танцю» (Dance Notation Bureau), нью-йоркському Інституті вивчення руху (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies) та багатьох інших інституціях.

Методологія Р. Лабана складається з кількох частин, розвиток кожної з яких відповідав спрямованості пошуків дослідника в той чи інший період:

1. Дисципліна, що вивчає «гармонійний зміст *просторових форм* і способів, якими вони реалізуються в русі»⁷. Її Р. Лабан називав «**хоревтикою**», або «просторовою гармонією».

2. Дисципліна, що вивчає *динамічні якості руху*, – «**евкінетика**». Пізніше евкінетика стала складовою «**теорії зусилля**».

3. Система запису рухів і танців за допомогою символів, що позначають частини тіла, напрямки рухів та їхні якості – «**кінетографія**».

«Історія театру у ХХ ст. є не тільки оповіддю про вистави, – стверджує Ф. Кручані, один з авторів «Словника театральної антропології». – Школи, майстерні, лабораторії, центри: ось місця, в яких театральна креативність проявилася з найбільшою рішучістю»⁸. Ідеї Р. Лабана також формувалися у студійній роботі. У 1912 році він організовує в Мюнхені власну школу танцю. Починаючи з наступного літа, групу Р. Лабана щороку запрошують до Монте Веріта (Аскона, Швейцарія) – відоме на той час місце зібрання письменників, художників, філософів, натуристів⁹ і анархістів, усіх шукачів альтернативних життєвих шляхів, накреслених на основі ідеалів наближеності до матеріальності природи та природних сил.

У цьому середовищі Р. Лабан знайомиться з антропософією Р. Штайнера та евритмією – новим видом мистецтва, що поєднував у собі поезію, музику та пластику тіла і, як стверджував Р. Штайнер, призводив до істинного пізнання людини. Тут він вивчає основи далькрозівської ритміки – методики навчання музиці через використання руху (шляхом виконання спеціальних ритмо-пластичних комбінацій). Власний підхід до мистецтва танцю Р. Лабан формує в співпраці з Сюзан Перроте та Марі Вігман, випускницями школи Е. Жака-Далькроза. Важливим був також вплив ідей нової дисципліни – психоаналізу. Зокрема Р. Лабан вивчає роботу К. Юнга над архетипами та чотирма функціями психіки – інтуїцією, сприйманням, мисленням та емоційним переживанням.

Насамперед, дослідник прагнув усвідомити *виразність танцю самого по собі*, позбавленого репрезентативності, відділеного від інших видів мистецтва, з якими він традиційно існував на театрі. Р. Лабан наголошував, що незалежному розвитку танцю заважає його підпорядкованість літературній основі та музиці.

Стверджуючи, що танець, який передає враження від музики, не може бути

виразним (*ausdrucksvoll*) на власних правах, Р. Лабан зауважував: «Музичний ритм не властивий людському тілу <...> Розподіл часу в природних рухах людської істоти не має нічого спільного з метричними ритмічними системами. Вони підпорядковані іншим законам»¹⁰.

Для усвідомлення цих законів було визначено три аспекти ритму рухів:

– **просторовий ритм**, тобто акцентування та нерівномірна напруженість окремих ділянок простору, що проявляється в почерговому використанні різних напрямків рухів;

– **ритм часу**, який формується поєднанням рухів однакової чи різної тривалості;

– **ритм ваги (сили)**, що походить з мускульної енергії і є акцентуванням напруження м'язів.

Всі три аспекти ритму завжди діють одночасно, але кожен може бути головним у конкретній фізичній дії. Р. Лабан писав у той час про ритм рухів, як про «поезію напружень тіла»: «Досвід просторового напруження форми і змін форми (що є рухом) є основою всього усвідомлення, здатності до сприйняття, всіх знань і всіх міркувань... Людський рух є архетипом всіх напружень, якими є і які утворюють думки, почуття, акти волі тощо»¹¹.

В описі власної системи аналізу рухів у танці Р. Лабан виходив з первинних, античних визначень термінів «**хореографія**», «**хореологія**», «**хоревтика**» та «**хореософія**»¹².

«Хореософія – давньогрецьке слово, від *хорос*, що означає коло, і *софія* – знання або мудрість. Ідеї цього знання проявляються через вивчення всіх типів кіл, які існують у природі й житті <...> Хореософія стала комплексною дисципліною в часи високої еллінської культури. Підрозділи знання про кола <...> називалися *хореографія*, *хореологія* та *хоревтика*. Перше, хореографія, дослівно означає малювання або написання кіл. Це слово досі вживається: ми називаємо планування і композицію балету чи танцю *хореографією*. Протягом століть це слово використовувалося для визначення процесу змалювання фігур і символів рухів, що їх композитори танцю, або хореографи, занотовували для пам'яті»¹³.

«Хореологія – це логіка, або наука про кола, що може здатися суто геометричною, проте насправді вона була набагато ширшою. Це був вид граматики і синтаксису мови рухів, що розглядав не лише зовнішню форму руху, а й також його інтелектуальний та емоційний зміст. Це базувалося на переконанні, що рух і емоція (*motion and emotion*), форма і зміст, тіло і розум неподільно пов'язані <...> Хореотику можна тлумачити як практичне вивчення різноманітних форм (більш чи менш) гармонійних рухів»¹⁴.

Вихідним положенням **хоревтики** Р. Лабана є переконання в тому, що просторова організація гармонійних рухів людського тіла підкоряється тим самим законам, що і організація форм у природі (кристали, рослини і тварини). Отже,

дослідник розглядав рухи людини як процес формування фрагментів кристалічної структури. Джерелом такого підходу було античне знання про динамічну кристалізацію, на підставі якого Платон вважав основою світобудови п'ять тілесних фігур – правильних багатогранників: куб, октаедр, тетраедр, ікосаедр і додекаедр.

«Наше тіло, – писав Р. Лабан, – є дзеркалом, крізь яке ми усвідомлюємо одвічні обертальні рухи всесвіту з його багатокутними ритмами. Багатокутник – це коло, в якому встановлено просторовий ритм <...> Трикутник акцентує три точки в лінії кола, чотирикутник – чотири точки, п'ятикутник – п'ять точок і т.д. Кожен акцент означає переривання лінії кола і появу нового напрямку»¹⁵.

Розвиваючи ідею про те, що рух у різних напрямках простору має в собі формотворчу силу, наявну в будові кристалічної структури, Р. Лабан запропонував інструмент усвідомлення цієї сили – **кінесферу** (від давньогрецьк. – *kinesis*, рух, і *sphaira* – м'яч, або сфера). Її центр є **центром ваги тіла**, а розмір визначається крайніми точками, до яких може дотягнутися людина, не рушаючи з місця. Тетраедр, куб, октаедр та ікосаедр – це спрощені моделі кінесфери, відповідно до просторового ритму котрих здійснюються ті чи інші рухи.

Модель кінесфери визначається через можливі напрямки руху, які розходяться променями з **центра ваги тіла** у вертикальній позиції. Напрямки пов'язані з двома станами рівноваги: стабільним і мобільним. **Напрямки виміру** (вгору-донизу, праворуч-ліворуч, вперед-назад) є стабільними внаслідок балансування маси тіла навколо центра ваги і перпендикулярного відношення цього центру до опори (як, наприклад, під час кроку вперед). **Діагональні напрямки** зміщують центр ваги з вертикальної осі над опорою, викликаючи мобільність (наприклад, під час падіння на підлогу).

Точки кінесфери поєднуються трьома способами:

– *центральню*, коли рух відбувається від центру тіла назовні або зворотно, з можливістю продовження руху через центр до протилежного боку кінесфери;

– *периферійну*, коли рух відбувається на певній відстані від центру тіла, наприклад витягнутою рукою;

– *на перетині*, коли рух починається на периферії тіла, наближується до центру, обходить його і продовжується з протилежного боку.

З'єднуючи точки кінесфери згідно з гармонійними принципами опозиції, паралелізму та урівноваженості, Р. Лабан ідентифікував певні просторові форми як базові. Ними є:

– **кільця (rings)** – замкнуті траєкторії, якими відбувається рух кінцівок у просторі;

– **гами (scales)** – визначені анатомічною будовою комбінації рухів, виконання яких логічно з'єднує різні зони тіла та відповідні кінцівки. «Стандартна гама, будучи прообразом врівноваженого потоку форм, є основою для переживання **просторової гармонії**. У тренінгу ці гами можуть допомогти досліджен-

ню і переживанню гармонії, а також взагалі сприяти відкриттю тіла в просторі та простору в тілі»¹⁶. Порядок рухів у гамі задається відповідно до принципів протилежного напруження (опозиції) та урівноваження. Після руху до одного краю відбувається рух у протилежний бік.

Кінесферою **гам вимірів** є октаедр, що включає три виміри: висоту (коли тіло витягнуте, руки піднято догори), ширину (коли кінцівки розведено праворуч-ліворуч) і глибину (яка формується кінцівками, що гойдаються вперед і назад під час пересування). Вертикальна і горизонтальна структури гам вимірів являють собою принцип стабільності. Наприклад, більша частина лексики класичного балету, як-то позиції рук, вміщується у модель октаедра.

Кінесфера для **діагональних гам** – це куб, що з'єднує чотири просторові діагоналі. На відміну від стабільності гам вимірів, діагональні гами виявляють образ мобільності. Рухи в цих гамах викликають переміщення, елевачію (підйом) і падіння. Безліч «летючих» стрибків класичного танцю вибудовують тіло в діагональних напрямках.

Кінесфера у формі ікосаедра надає більшу кількість кілець і гам. Комбінування напрямків у цій структурі дає змогу скручувати і згинати тіло в трьох вимірах одночасно. Багато форм танцю **modern та contemporary є ікосаедральними**.

Розгляд **динамічних аспектів** руху Р. Лабан починав у межах дисципліни, яку називав **евкінетикою**. Під час Другої світової війни, мешкаючи у Великобританії та працюючи промисловим консультантом, він застосував ідеї евікінетики для аналізу та оптимізації різноманітних виробничих процесів. Наприклад, була розроблена система вправ на основі свінгових (від англ. *swing* – коливатися) рухів усього тіла. Засвоєні за допомогою цих вправ моделі руху давали можливість жінкам безпечно виконувати важку чоловічу роботу. Згодом, працюючи у цьому напрямі, Р. Лабан розвинув концепцію, застосовуючи яку, вдавалося запобігти ефектові «роботизації» людини в одноманітній промисловій роботі. Система одержала назву «Effort» – теорія «Зусилля». Її ідеї було викладено в книжках «Промисловий ритм / та коливання в праці» (1942)¹⁷ та «Зусилля» (1947)¹⁸.

Одночасно теорія «Effort» була адаптована Р. Лабаном для мистецької роботи. На базі виконання комбінацій «зусиль» виникла вільна танцювальна техніка. Також «зусилля» було запропоновано як інструмент у мистецтвах пантоміми, акторської гри та танцю. Цей досвід відображено у книжках «Сучасний навчальний танець» (1948)¹⁹ та «Мистецтво сценічного руху» (1950)²⁰.

Р. Лабан визначив «зусилля» як внутрішній імпульс – відчуття руху, думку або емоцію, – від якого починається рух. Це обумовлює зв'язок між психічною і фізичною складовими руху. Усвідомлене «зусилля» робить рух виразним і перетворює його на дію. Відповідно, рух, позбавлений виразності, стає механічним, перестає бути рухом людини.

Зусилля є проявом внутрішньої позиції виконавця відносно кожного з чотирьох **факторів руху**: *простору, часу, ваги і потоку*. Зокрема:

- позиція відносно *простору* може бути гнучкою або прямолінійною;
- відносно *часу* (швидкість) – подовжувальною або прискорювальною;
- відносно *ваги* (сили) – м'якою, ненапруженою або твердою, сильною;
- відносно *поток*у – вільною або обмежувальною²¹ (тобто такою, що перериває логіку вільного переходу одного руху в інший; наприклад, несподіваний стрибок вбік під час ходи вперед є проявом *обмежувальної позиції* відносно *поток*у).

Позиція відносно кожного фактора може проявлятися активно (з більшою чи меншою інтенсивністю) або бути нейтральною. Комбінацію позицій для кожного конкретного руху можливо зафіксувати на запропонованому Р. Лабаном «графіку зусилля». Графік складається з чотирьох ділянок, що відповідають факторам руху і відображає внутрішнє відношення спротиву чи прийняття фізичних умов, котрі впливають на рух. Сукупність таких відношень Р. Лабан називав **типовою моделлю зусилля** особистості (characteristic effort pattern).

Позиція відносно кожного з факторів руху співвідноситься з різними рівнями свідомості. У цьому аспекті міркування Р. Лабана збігаються з висновками К. Юнга. Позиція відносно простору пов'язана з увагою і силою думки людини; ваги – з прагненнями і чуттєвим сприйняттям; часу – з рішучістю та інтуїцією; поток рухів – з точністю, послідовністю та емоційною сферою.

Активна позиція до двох факторів (при нейтральній позиції до інших) показує внутрішнє відношення чи стан, який можна чітко розрізнити. Це часто використовується в танці. Наприклад, якщо комбінація елементів ваги і часу створює ритмічний, камерний, приземлений настрій, то поєднання елементів простору і поток виражають абстрактніший, більш відсторонений настрій. Враховуючи можливість комбінування різних якостей факторів руху, Р. Лабан вирізнив двадцять чотири таких комбінації і назвав їх **неповними зусиллями** (incomplete efforts) або **неповними внутрішніми позиціями** (incomplete inner attitudes).

Вісім фізичних дій, під час яких активно проявляється позиція до трьох факторів (ваги, часу та простору) Р. Лабан назвав **базовими діями зусилля** (basic effort actions). Одночасний прояв активної позиції відносно всіх чотирьох факторів руху (який є незвичайним, винятковим засобом виразності) одержав назву **повної дії зусилля** (complete effort action).

«Жести і поза не брешуть, – писав Р. Лабан, – тоді як слова можуть і роблять це»²². Він запропонував граматику мистецтва руху, що базується на гармонізуючих принципах, на балансуванні протилежностей. «Збирання до центру природно урівноважується розсіюванням від нього, сильне – слабким, широке – вузьким. Криве і рівне, акція і реакція, боротьба і співпраця, офф-баланс і он-баланс, асиметрія та симетрія – все врівноважує одне одного. Схильність

до балансування є вродженою для тіла, розуму та душі і є тим, що наповнює змістом рухи тіла. Беззмістовні рухи не відповідають цій граматиці. Без усвідомлення цієї граматики, вправи не мають сенсу для того, хто їх виконує і не інтегрують розум, тіло і душу або людину з людиною»¹⁴.

Лабанівські принципи аналізу рухів використовуються не лише в царині хореографічного мистецтва, але також у театрі, спорті, танцотерапії, попередженні травматизму, дослідженнях невербальної комунікації.

Вивчення в Україні основ хореології Р. Лабана у контексті мистецтва танцю та ширше – театрального мистецтва, відкриває нові шляхи як в театральній практиці, так і в розитковій методів теоретичного дослідження танцю.

¹ Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) // Культура і сучасність. Альманах. Державна академія керівних кадрів культури. – К., 2004. – № 2. – С. 80–87.

² Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків. Серія «Мистецтвознавство». – Т. 12, №1. – Харків, 2009. – С. 8–15.

³ Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) // Культура і сучасність. Альманах. Державна академія керівних кадрів культури. – К., 2004. – № 2. – С. 80.

⁴ Laban, R. Die Welt des Tänzers / Rudolf von Laban. – Stuttgart : W. Seifert Verlag, 1920. – 264 p.

⁵ Laban, R. Choreographie: erstes Heft / Rudolf von Laban. – Jena, 1926. – 103 p.

⁶ **Schriftanz – нім., «запис танцю». Laban, R. Schriftanz: methodic, orthography, erläuterungen / Laban.** – Wien : Universal edition, 1928. – 2 vol.

⁷ Цит. за: Choreography and dance studies. Vol. 8. Dance words / compiled by Valerie Preston-Dunlop. – Amsterdam : Harwood academic, 1998. – P. 612.

⁸ The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology / Eugenio Barba, Nicola Savarese ; translated by Richard Fowler. – 2nd ed. – London : Routledge, 2006. – 320 p. – P. 24.

⁹ Натуризм (або «культура вільного тіла» (**Freikörperkultur**) прагнув до максимального злиття з природним середовищем, зокрема через звільнення від одягу.

¹⁰ Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban : an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop. – London : Dance books, 1998. – P. 24.

¹¹ Там само. – P. 65.

¹² У сучасній класифікації дисциплін лабанівське визначення «хореографія» відповідає запису та реконструкції танцю, «хореософія» – соціології та етнології танцю.

¹³ Laban, Rudolf. Choreutics / Rudolf Laban / Annotated and edited by Lisa Ullmann. – London : Macdonald and Evans, 1966. – P. VII-VIII.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Laban, Rudolf. Choreutics / Rudolf Laban / Annotated and edited by Lisa Ullmann. – London : Macdonald and Evans, 1966. – P. 26.

¹⁶ Hodgson, John. *Mastering movement : the life and work of Rudolf Laban / John Hodgson*. – London : Methuen, 2001. – P. 190.

¹⁷ Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Laban Lawrence industrial rhythm/and lilt in labour*. – Manchester : Pathon Lawrence & Co, 1942.

¹⁸ Laban, Rudolf von ; Lawrence, F. C. *Effort: economy of human movement / Rudolf von Laban, F. C. Lawrence*. – London : Macdonald and Evans, 1947. – 98 p.

¹⁹ Laban, Rudolf. *Modern Educational Dance / Rudolf Laban*. – London : Macdonald and Evans, 1948. – VII, 111 p.

²⁰ Лабан підготував рукопис книги «Мистецтво сценічного руху» (The mastery of movement on the stage) в 1950-му році. Друге і наступні видання (1960-го, 1971-го, 1988-го рр.) – під редакцією Лізи Ульманн. Назву книги було змінено на «Мистецтво руху» (The mastery of movement).

²¹ Laban, Rudolf. *The mastery of movement / Rudolf Laban ; with a new pref. by Roland Laban – 4th ed. rev. and enlarged / Lisa Ullmann*. – Plymouth : Northcote House, 1988. – P. 69.

²² Цит за: *Preston-Dunlop, Valerie. Rudolf Laban : an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop*. – London : Dance books, 1998. – P. 103.

²³ Там само.

ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті розглянуто джаз-танець як складову частину сучасного хореографічного мистецтва. Подано класифікацію джазового танцю.

Ключові слова: Хореологія, джаз, імпровізація, джазовий танець теп-данс; класичний джаз-танець; шоу джаз-танець (бродвей-джаз); афро-джаз танець; джаз-фольк-танець; стріт-джаз-танець.

В статье рассматривается джаз-танец как составная часть современного хореографического искусства. Дана классификация джазового танца.

Ключевые слова: Хореология, джаз, импровизация, джазовый танец теп-данс; классический джаз-танец; шоу-джаз-танец (бродвей-джаз); афро-джаз танец; джаз-фольк танец; стрит-джаз танец.

In the article it is analysed and skharakterizovano jazz dance in the system of modern choreographic art. Classification of jazz dance is given.

Key-words: Khoreologiya, jazz, improvisation, Jazz dance, tep-dance; classic jazz-dance; a show is jazz-dance (brodway-jazz); afro-jazz is dance; jazz-fol'k is dance; street-jazz dance.

У мистецькій культурі ХХ століття дедалі більшого розвитку набуває джазовий танець – сучасне хореографічне мистецтво із самобутніми образотворчими засобами та прийомами художньої виразності, характерними лише для нього законами і правилами виконання. Є багато шкіл джазового танцю, його послідовників серед виконавців, постановників, дослідників, хореографів, а також найрізноманітніших, часом не схожих між собою напрямів: теп-танець, класичний джаз-танець, шоу-джаз-танець, фольк-джаз-танець, стріт-джаз-танець.

Проблематику розвитку джаз-танцю як сучасного хореографічного мистецтва досліджували В. Д. Конен, Н. Е. Шереметьєвська, В. Ю. Нікітін, Д. І. Шариков.

Валентина Конен у своїй фундаментальній праці присвяченій формуванню джазу як музикально-виражальної системи, естетики, процесові виникнення

видів і жанрів торкається й іншої складової джазового мистецтва – танцю, зокрема, розглядає становлення джаз-танцю в контексті історії джазового мистецтва. «Три основні моменти визначали яскраву новизну музики на менестрельній естраді:

– велика роль танцювального коріння і його оригінальне американське трактування;

– настільки ж важливе значення банджо, тісно пов'язаного з танцем.

За своїм зовнішнім оформленням «негритянський концерт», створений Ємметом, належав до типу естрадного вар'єте, де танцювальні номери завжди посідали визначене, чільне місце. Але концепція Єммета вийшла далеко за рамки стандартної практики: створені ним шоу-танці пронизували всю виставу»¹. Вона також визначає досить високий рівень підготовленості та майстерності не лише музикантів-віртуозів джазової імпровізації, а й танцівників: «Від танцівника вимагалось найвище володіння технікою – точність і швидкість рухів, майже акробатична гнучкість, висока фізична витривалість»². В. Конен констатує, що джаз-танець є невід'ємною частиною джазового мистецтва, у у всій його виразній красі і багатогранності, з багатьма відтінками і течіями в історичному розвитку. «...джаз породив багато різновидів – високих і непристойних, витончених і простих, пов'язаних з європейською практикою і безмежно далеких від неї. Так, у 20-х роках він був невід'ємним від танцю і розважальної естради...»³.

Велике значення в дослідженні сучасного естрадного мистецтва належить Наталії Шереметьєвській, ідеться передусім про її вагомні праці, такі як «Танец на естраде» (1985) та «Прогулка в ритмах степа» (1996). У першій монографії авторка аналізує й науково обґрунтовує етапи розвитку поширеного і популярного жанру – естрадного танцю – від моменту його зародження наприкінці ХІХ ст. до наших днів. Вона зазначає, що «в 60-х нарешті з'являється розуміння того, що джаз хоч і є явищем суперечливим, однак пов'язаний своїм корінням із народною творчістю, здебільшого з негритянською музикою»⁴. Хоч би як намагалися свого часу створювати залізну завісу між двома протилежними світами та час розставив усе на свої місця. Виявилось неможливим створити штучну, ізольовану культуру, її не сприймала молодь, цікавлячись новими, прогресивними течіями. «Несмілива спроба створити свій, радянський, побутовий танець не приносила успіху, а молодь наполегливо хотіла танцювати що-небудь нове»⁵.

У другій праці подано історію теп-танцю від часу його виникнення в Америці у середині ХІХ ст. (на основі численних американських першоджерел) до періоду розвитку і занепаду його в Радянському Союзі. Зокрема розглянуто внесок українських майстрів танцювального мистецтва Миколи Александрова і Ніни Боярської у розвиток джаз-танцю: «Він [М. Александров] почав свою кар'єру ще до революції, отримавши вишкіл у танцювальній українській трупі

«Боррі», що складалася з чотирьох танцівників-піруетистів, і навіть переріс своїх учителів віртуозністю виконання⁶.

Нікітін Вадим Юрійович – один із провідних фахівців у галузі сучасної хореографії Росії, професор кафедри естрадного танцю МДУКМ, доцент кафедри сценічного танцю Російської академії театрального мистецтва, прислужився вивченню сучасного танцювального мистецтва своїми монографіями «Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника» (2004), «Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз-танца» (2006), «Стрейчинг в профессиональном обучении современному танцу: Методическое пособие» (2005). У згаданих працях розглянуто питання історії розвитку, технічних принципів джазового танцю та методики викладання модерн-джаз танцю.

Серед українських дослідників джазового танцю і сучасного хореографічного мистецтва загалом треба зазначити доробок Дениса Ігоровича Шарикова, кандидата мистецтвознавства, балетмейстера, доцента кафедри теорії та історії мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, автора праць «Класифікація сучасної хореографії» (2008), «Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття» (2008), «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник» (2010). Досі дослідники сучасного хореографічного мистецтва ХХ ст. розглядали лише окремі аспекти сучасного танцю, натомість Д. Шариков започатковує його систематизацію і класифікацію, досліджуючи явище в процесі історичного розвитку. Д. Шариков обстоює ідею виокремлення у вітчизняній науці спеціальної галузі знань: «Хореологія (від грец. *χορευο* – танець, *λόγος* – вивчати) – це наука про теорію й історію хореографічної культури (танець, балет, види хореографії, хореографічну критику, інноваційні технології в теорії й практиці хореографії). Ця спеціальність досліджувала б такі напрями: історичний, теоретичний, практичний, інтеграційний»⁷.

Сучасна хореографія – надзвичайно багатогранна у своїх проявах її неможливо досконало описати, кожного дня народжується новий напрям, новий стиль, нове прочитання тих чи інших принципів танцювального мистецтва. Важливе місце у цьому яскравому потоці посідає джаз-танець як першоджерело багатьох напрямів і стилів. Сьогодні джаз-танець вже має чітке визначення.

Джаз (від англ. *jazz*: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати; як іменник – міць, поривчастість, екстаз) це:

1. Жанр професійної музики, що виник на початку ХХ ст. в південних штатах США внаслідок взаємодії африканської та європейської танцювальної музики. Джерелами джазу були імпровізаційні форми негритянської народної музики, зокрема, спірічуелс, блюз, регтайм, а також танцювально-побутова музика білих переселенців. Для джазу характерні: імпровізаційність, підвищена емоційність, витончена ритмічність (синкопованість, поліфонія)⁸.

2. Стиль у сучасній хореографії афро-американського походження. Сьогодні

в сучасній хореографії (танці й балет) джаз має свої характерні ознаки: акцент на емоційному стані та індивідуальній виконавській майстерності людини, яка імпровізує на джазову, популярну чи іншу музику, на «свінгуванні та пульсації», повній розпружності тулуба, позі «колапсу», значної рухливості корпусу, рук, обертових рухах тазостегнової частини тіла, багатосинкопованості в руках⁹. Джаз, крім того, відзначається ще й витонченою ритмічністю рухів усього тіла танцівника й окремих частин як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору.

Імпровізація (від лат. *inprovizuz* – непередбачений, несподіваний, раптовий) – створення музики, танцю, акторського етюдю без попередньої підготовки; експромт. Імпровізація посідає вагоме місце в творчості.

Джазовий танець – це, насамперед, втілення емоцій танцівника, а не форми або ідеї, як це відбувається в танці модерн¹⁰.

Сьогодні вже можна сміливо визначити, що джаз-танець має в собі коріння афро-американського танцю, менестрел-шоу (**the minsterel-show**), **європейсько-**го танцю (ірландської жиги, іспанського спатеардо, російської «дрібущки»). Все це дає змогу розробити класифікацію джазового танцю, а саме:

- теп-данс;
- класичний джаз-танець;
- шоу-джаз-танець (бродвей-джаз);
- афро-джаз-танець;
- джаз-фольк-танець;
- стріт-джаз-танець (*street-jazz dance*).

Теп-танець.

Теп-танець (*tep dense*) у дослівному перекладі – танець зі стуком, його також називали степ, чечітка.

Назва «степ» походить від англ. *step* — «крок», однак у західній хореографії цей термін невідомий, натомість широко вживається *ten* (від англ. *tap* — «стукати», «легкий стукіт»). Характерною особливістю танцю є ритмічна ударна робота ніг; зазвичай виконується в спеціальному взутті, підбитому металевими пластинами (втім, металеві пластини – це вже надбання нового часу).

Теп – стиль у сучасній хореографії; його характерні риси: акцент на індивідуальну майстерність, імпровізаційність та чіткий удар і ритм, легкість, незначна робота корпусу порівняно з ногами, що працюють за головною технікою. Теп зазнав впливу афро-американського, російського та ірландського «ударного» танцю. В. Конен дає характеристику виконавця теп-танцю: «тіло залишалося у строго контрольованому врівноваженому стані, руки висіли як безформні ганчірки. Уся енергія танцівника, вся його феноменальна майстерність і швидкі темпи втілилися в роботі ніг, в особливості стопи. Точні синхронні акценти, виконані п'ятою однієї ноги і пальцями іншої...»¹¹.

Слід наголосити на внескові львівських митців у розвиток теп-танцю, Шере-

метьєвська відзначає, що в довоєнному Львові було багато джазових концертів: «до прикладу, Львівський теп-джаз Генриха Варса, завершував свої виступи пісню «Чекаємо вас у Львові», яку всюди співали <...> до речі, в складі джазу був чудовий степист»¹². Сьогодні теп-танець вивчається у ряді навчальних закладів: Київській державній академії керівних кадрів культури, Київському педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова, Рівненському державному гуманітарному університеті, Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Класичний джаз-танець.

Класичний джаз-танець – це танцювальна система зі сталими законами побудови танцювального руху всього тіла танцівника й окремих частин – як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору, зі сформованою методикою підготовки танцівника-виконавця, який володіє віртуозною технікою, «залучає елементи інших танцювальних систем, зокрема класичного танцю, модерн-танцю, народного танцю»¹³. Характеризується меншою імпровізаційною свободою, ніж та, що притаманна джаз-танцю, саме цей факт стає одним із напрямків його подальшого розвитку. Класичний джаз-танець використовується у сценічному вирішенні балетних та театральних вистав, залучається до кіно.

З 90-х років XIX ст. до кінця Другої світової війни починається новий етап розвитку джазового танцю як особливої техніки, зі своєю школою, певною хореографічною лексикою, системою рухів. Саме в цей період джазовий танець впливає не лише на театральний і побутовий танець, а й на балетний театр. Жанрова природа джазового танцю стає більш очевидною. Взаємовплив «чорного» і «білого» танцю дедалі збільшується, втрачається фольклорний характер танцю. Усе це зумовлює виділення джазового танцю в окремий напрям танцювальної техніки – класичний джаз.

Формування джазового танцю ще не завершилось, але саме класичний джаз-танець, подолавши шлях від побутового, фольклорного, салонного танцю через сценічне рішення, залучення до театралізованих дійств, чимдалі більше виділяється в особливе, неповторне сучасне танцювальне мистецтво. Вже нікого не дивують балетні вистави, де за основу хореографічної лексики взято джаз-танець, велика кількість шоу-програм використовує саме цей напрям, з розвитком кіномистецтва джаз-танець і тут посідає не останнє місце.

Шоу-джаз-танець.

Ще у витоках джаз-танцю проявляється його універсальність, здатність до використання в найрізноманітніших галузях танцювального мистецтва. В. Колен зазначає: «найвища віртуозність, як у галузі танцю, так і інструментального виконання, стає невід'ємною рисою менестрельного шоу. Ця глибока традиція збереглась у всіх музичних жанрах наступного періоду»¹⁴. Відзначимо, що менестрель-шоу (англ. *minstrel* – менестрель та *show* – видовище, показ) – самотня форма американського музичного театру, виникла в першій половині

XIX ст. під впливом негритянського фольклору в середовищі білих акторів, що імітували негритянську манеру співу, танцю, гри, інтонування, наслідували репертуар.

Джаз-танець настільки універсальне мистецтво, що його використання у естрадних шоу-програмах, відео-кліпах, модних театральних постановках, стає не лише органічним, а й необхідним складовим елементом успіху у глядача. Відтак формується окремий напрям джаз-танцю – шоу-джаз-танець, інша його назва – бродвей-джаз-танець (від англ. – *Broadway* – назва вулиці в Нью-Йорку, де розташовані численні театри).

Саме внаслідок використання джаз-танцю на бродвейській підмостках виникла і друга назва для шоу-джаз-танцю – бродвей-джаз. Шоу-джаз-танець органічно вливається і стає невід'ємною частиною мюзиклу (від. англ. *musical play* – музичний театр – музично-сценічна вистава, в якій поєднано різноманітні жанри й виражальні засоби естрадної побутової музики, хореографічного, драматичного й оперного мистецтва).

У сучасному театральному мистецтві дедалі частіше шоу-джаз-танець вливається в оперету. Шоу-джаз-танець використано в постановці оперети П. Абрахами «Бал у Савой» Київського національного академічного театру оперети (хореографія В. Прокопенка). Яскраво цей напрям використовується і в мюзик-холі (від англ. *music-hall* – концертний зал – вид естрадного театру, в якому поєднано концертні, циркові, балетні та музичні номери).

Афро-джаз-танець.

Афро-джаз-танець (від англ. *afro-jazz*) – різновид танцю, що поєднує класичні джазові елементи (оберти, перегинання в корпусі, характерні стрибки) з етнічною афро-пластикою. Визначається високою емоційністю й енергетикою у виконанні. Це спроба поєднати сучасний джаз з його африканським корінням, відновити втрачені першоджерела африканських традицій ритуальних танців і музики, треба мати на увазі, що африканський танець несе в собі велике функціональне навантаження і не є настільки віртуозним, як його теперішній аналог.

Афро-джаз-танець характеризується дещо розслабленим виконанням танцювальних рухів, широкою амплітудою рухів стегновими суглобами, що спрямовані здебільшого до підлоги, бо африканські племена поклонялися богам, які, на їхню думку, існували не лише на небі, а й під землею. У музичному матеріалі відчутне повернення до першоджерела.

Як і багато інших напрямів джаз-танцю афро-джаз-танець втілює людські думки, почуття й емоції за допомогою рухів. Це цілий пласт культури, що викликає неабияку зацікавленість митців сучасності і звичайних шанувальників танцювального мистецтва.

Джаз-фольк танець.

Виконання народних рухів у сучасному танці не вимагає буквального від-

творення тієї чи іншої національної хореографічної лексики, джаз-танець у своєму арсеналі використовує узагальнені пластичні елементи. Безперечно, у хореографічних творах з яскраво наголошеною національною тематикою, постановник використовує лексику джазового і народного танцю в своєрідному стилізованому переосмисленні, залежно від змісту та мети хореографічного твору. Усі танцювальні жанри та види мають глибоке народне коріння, балетмейстери-постановники неодноразово зверталися до витоків, намагаючись реалізувати свої творчі ідеї та задуми, саме через інтерпретацію хореографічної лексики народного танцю у джазову.

Стріт-джаз-танець (street-jazz dance).

У своєрідному вигляді найбільше джаз виражений у стріт-джаз танці, так званому вуличному джазі, що втілюється в усіх сучасних молодіжних популярних напрямках – брейк, хіп-хоп, фанкі та більш ранні твіст, чарльстон, шейк, бугі-вугі, бальбоа («епоха свінгу» 1920–1940 рр.) походять від джаз-танцю і джазових поєднань з побутовим модним танцем.

Хіп-хоп-танець (від англ. *hip-hop*, що не має дослівного перекладу) – вид і танцювальна система студійних технік масово-популярного синтезованого танцю в сучасній хореографії американсько-європейського походження. Хіп-хоп танець поєднує різні стильові форми – вуличні, молодіжні танці (*street dance*) – хіп-хоп та його нова форма нью-стїйл, електрик-бугі, брейк-денс, клубні танці (*club dance*) – фанк, техно, хаус, ер-ен-бі (R & B).

Термін «диско» (англ. *disco*) означає стиль популярної танцювальної музики 2-ї половини 1970 р., яка характеризується різноманітним чітким ритмом, визначеним четвертними нотами і підтриманим бас-барабаном; домінуванням вокалу, клавішних, струнних, електронних інструментів, на відміну від року, де переважають гітари.

Танець диско включає в себе велику кількість різноманітних стилів, починаючи від тих видів танцю, котрі танцюють на вечорах і дискотеках з друзями і закінчуючи віртуозними, атлетичними видами танцю для професіоналів. Усі ці стилі об'єднують те, що вони виконуються під популярну музику.

Фанкі-джаз-танець. Фанк (анг. *funk* – той, що ухиляється, боягуз, або жаргонне – гостро пахне, гострий запах, що б'є в ніс) – виконавський стиль сучасного джазу, започаткований музикантами хард-бопу наприкінці 1950-х р. Ознаки: гітарний реп – речитатив, експресивність гри, що походить темперованого строю, використання ритмомелодичних особливостей блюзу, а також екстатичність культової музики американських негрів. Фанкі-джаз-танець характеризується оригінальним поєднанням плавності і різкості виконання рухів з кроками дефіле на подіумі, фіксації корпусу в позах, як на фотосесії в модного фотографа.

Отже джаз-танець зі своїми найрізноманітнішими напрямками посідає одне з важливих місць у сучасному хореографічному мистецтві. Його використання

надає можливість втілювати на сцені різноманітні образи і сюжети, він задовольняє потреби сучасності для реалізації і вираження через мистецтво танцю. Розуміння й знання джаз-танцю допомагають глибше аналізувати хореографічні твори у всіх їх виявах.

¹ Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 109.

² Там само. – С. 110.

³ Там само. – С. 266.

⁴ Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде / Н. В. Шереметьевская – М. : Искусство, 1985. – С. 303.

⁵ Там само. – С. 304.

⁶ Шереметьевская Н. В. Прогулка в ритмах степа / Н. В. Шереметьевская – М. : Печатное дело, 1996. – С. 26.

⁷ Шариков Д. І. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник / Д. І. Шариков. – Київ : КиМУ, 2010. – С. 15.

⁸ Плахотнюк О. А. Стилї та напрямки сучасного хореографічного мистецтва / О. Плахотнюк. – Львів : ЦТДЮГ, 2009. – С. 3.

⁹ Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Д. І. Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – С. 109.

¹⁰ Плахотнюк О. А. Стилї та напрямки сучасного хореографічного мистецтва / О. Плахотнюк // Вісник міжнародного слов'янського університету. Харків. Серія мистецтвознавство. – 2007. – том X № 1 – С. 32 – 36.

¹¹ Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 111.

¹² Шереметьевская Н. В. Прогулка в ритмах степа / Н. В. Шереметьевская – М. : Печатное дело, 1996. – С. 68.

¹³ Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Д. І. Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – С. 50.

¹⁴ Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 128.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Олена ОНІЩЕНКО

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФІЗІОЛОГІЧНИХ ПОЧУТТІВ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті досліджується досвід теоретичного осмислення і художньої інтерпретації фізіологічних почуттів нюху і смаку.

Ключові слова: *смак, нюх, естетичне почуття, позитивізм, мистецька практика.*

В статье рассматривается опыт теоретического осмысления и художественной интерпретации физиологических чувств обоняния и вкуса.

Ключевые слова: *вкус, обоняние, эстетическое чувство, позитивизм, художественная практика.*

This article describes the experience of theoretical apprehension and artistic interpretation of physiological senses of smell and taste.

Key-words: *taste, smell, aesthetic sensibility, positivism, artistic practice.*

Теоретичні і методологічні орієнтири неklasичної естетики, що, починаючи з другої половини XIX ст., **формують її концептуальне поле, зумовили як новий формат естетичної проблематики, так і принципи трансформації у царині класичних питань.** Це, зокрема, стосується естетичного почуття, аналіз якого в неklasичну добу зазнає показових змін.

Очевидний прорив, що відбувається на цьому терені пов'язаний із здобутками естетики позитивізму і, передусім, з розвідками його англійських представників – Г. Спенсера, О. Бейна та Г. Аллена, ідеї яких стали об'єктом жорсткої критики з боку офіційних радянських філософів. Так, «естетик № 1» Радянського Союзу М. Ф. Овсянніков, що його внесок у розвиток естетичної науки радянського періоду навряд чи можна недооцінювати, досить негативно висловлювався з приводу концепцій англійських позитивістів: «Герберт Спенсер (1820–1903), Грант Аллен (1848–1899), Олександр Бейн (1818–1903) рухаються ніби у тому самому напрямі, що і Дарвін, насправді ж, вони впадають у суто спекулятивні настрої. <...> **При вивченні фізіологічних основ есте-**

тичного почуття ми маємо апелювати до першоджерела – до Дарвіна, а не до позитивістів, котрі рішення проблеми не просунули ані на крок»¹.

Зрозуміло, що така однозначна оцінка з боку метра радянської естетики відповідним чином вплинула на ставлення тогочасних науковців до теоретичного доробку англійських філософів взагалі, і до специфіки аналізу проблеми естетичного почуття, запропонованого ними, зокрема. Проте парадокс ситуації полягав у тому, що саме за радянських часів було реалізовано, без перебільшення, грандіозний естетичний проект – багатотомне видання «Історія естетики. Пам'ятники світової естетичної думки», головним редактором якого виступав М. Ф. Овсянніков і де головні репрезентанти англійської гілки позитивістської естетики та їхній доробок посіли належне місце. Вже на рівні назви упорядники визначили статус праць, фрагменти яких були виокремлені й систематизовані – *пам'ятники світової естетичної думки*. Саме в цей контекст було «вписано» і естетичну позитивістську думку Англії.

Сьогодні, коли з часу виходу цієї хрестоматії минуло понад три десятиліття, починаєш усвідомлювати її значущість. Адже, попри всю свою тенденційність, ідеологічні акценти, що призвели до відповідних купюр у текстах теоретичних праць та ін., «Історія естетики» не має не лише жодного аналога, а взагалі проекту подібного їй за своїм масштабом. Наше твердження, поза сумнівом, стимулюватиме до дискусії, більш того, видаватиметься не тільки уразливим, а й значною мірою архаїчним. Адже сьогодні його чи не найпотужнішим контраргументом є Інтернет, що руйнує всі часові та просторові кордони, в тому числі і на теренах естетичної науки.

До того ж вільне володіння сучасними науковцями іноземними мовами відкриває можливості опанування будь-якої теоретичної концепції. Водночас ми переконані, що «Історія естетики» не втрачає свого значення і в сучасних умовах, по-перше, завдяки систематизації й узагальненню визначних здобутків в історії естетичної думки як таких, а по-друге, завдяки високому професійному рівню перекладів текстів, що обов'язково корегувалися та уточнювалися філософами-фахівцями, даючи змогу донести думку видатних мислителів у майже автентичному вигляді. Саме завдяки продуктивності такого підходу ми маємо можливість, хоча і в тезовому варіанті, долучитися до теоретичних здобутків англійської позитивістської естетики і, передусім, до специфіки осмислення нею естетичного почуття.

Очевидна увага тріумвірату позитивістів Англії – Г. Спенсера, О. Бейна та Г. Аллена – до цієї проблеми дає можливість виявити показові перетини в їхніх концептуальних орієнтирах, розглянути специфіку авторських підходів до дослідження феномена естетичного почуття, а зрештою говорити про розробку самобутньої моделі цього почуття у контексті естетики англійського позитивізму.

Визначальним теоретичним поворотом на шляху аналізу естетичного почуття стає розділ з відповідною назвою відомої праці Г. Спенсера «Обґрунтування психології». Зазвичай увага дослідників була сфокусована на аналізі концепції «надлишкової енергії», котра посіла важливе місце у контексті теорії гри англійського філософа. При цьому фактично на маргінесах опинилися роздуми Г. Спенсера щодо естетичного виміру почуттів людини, які, на нашу думку, є показовими і щодо теоретичних розвідок самого вченого, і щодо визначення орієнтирів подальшого опрацювання проблеми естетичного почуття та його похідних*.

Фундаментальне положення своєї концепції естетичного почуття Г. Спенсер формулює чітко і лаконічно: «... почуття зазвичай має естетичний характер, якщо його можна відділити від життєво важливих функцій»². Вочевидь це твердження філософа є логічним наслідком ідеї «надлишкової енергії», проте навряд чи можна недооцінювати і його теоретичну самоцінність. Зокрема англійський вчений вибудовує своєрідну ієрархію почуттів людини, відповідно до можливості їх естетизації. Відтак у полі уваги вченого опиняються чотири почуття: смак, нюх, зір та слух, що співвідносяться ним зі сферою естетичного в такий спосіб.

«Ми майже ніколи не приписуємо естетичного характеру відчуттям смаку. <...> Це пояснюється тим, що смакові насолоди вкрай рідко можна відділити від життєво важливих функцій: вони супроводжують їжу і питво і невід'ємні зазвичай від одного чи другого з цих актів»³, – заважував Г. Спенсер. Наступне почуття, що виокремлюється філософом, – нюх має, на його думку, кращі перспективи щодо естетизації: «Запахи, значно більш незалежні від життєво важливих функцій, стають задоволеннями, що їх шукають заради них самих; а тому вони мають певною мірою естетичний характер»⁴.

Значно вищий рівень на естетичних сходах за Г. Спенсером посідає зір, адже «у кольорових відчуттях, що стоять ще далі від життєво важливих функцій, естетичний елемент стає більш явним»⁵. Отже, відверто «фізіологічна» концепція вченого применшує важливість зору для людини, оскільки формально він не є для неї життєво важливим. Показово, що філософ узагалі намагається не називати це почуття як таке і фактично ототожнює зір з його «естетичним продуктом» – кольором. Відтак відбувається своєрідна підміна понять, що дає змогу Г. Спенсерові, зробивши певні уточнення, висловити таку думку: «Тому, що здатність розрізняти кольори хоч і потрібна для життя, однак користь, що її дає ця здатність, не така вже і велика»⁶.

* Маємо на увазі концепцію *сінестезії* – міжчуттєвої асоціації, що була розроблена представниками англійської неопозитивістської естетики А. Річардсом і Ч. Огденом.

І, нарешті, завершальний рівень у «почуттєвій структурі», розроблений англійським філософом, посідає слух, що, так само як і зір, репрезентується Г. Спенсером через його, так би мовити, рефлексію, яка відкриває вихід у сферу естетичного – звук: «Здатність до сприйняття і розрізнення звуків спочатку допомагає застосувати наші дії до зовнішніх обставин; але більшість звуків не настільки важливі для людей, аби вони, почувши їх, діяли в такий спосіб, а не в інший. Отже, слухова здатність дуже віддалена від життєво важливих потреб, а разом з тим тут існує велика галузь насолод <...>, що не слугують збереженню життя. Ці насолоди ми відносимо до сфери естетичного і вважаємо деякі тони прекрасними»⁷. Підсумовуючи свої думки і, імовірно, усвідомлюючи їх уразливість, Г. Спенсер робить, так би мовити, уточнюючий висновок: «Я хочу сказати <...>, що ця відокремленість від життєво важливої функції є однією з умов для набуття естетичного характеру»⁸.

«Почуттєва концепція» Г. Спенсера при першому наближенні не містить очевидних ознак «теоретичної вибуховості», проте її підвищено «фізіологічний присмак» є свідченням виходу вченого на якісно новий щабель осмислення естетичного почуття. Саме вона, за великим рахунком, і виконала функцію потужного каталізатора щодо подальших розвідок англійських позитивістів, зокрема Г. Аллена, доробок якого у вітчизняній естетиці фактично опинився на «теоретичній периферії».

Слід зазначити, що рік народження Г. Аллена закріпив за ним статус представника «молодшого покоління англійських позитивістів», а отже фрагменти його праць у хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки» подані після уривків з праць О. Бейна. Однак концептуальна логіка статті змушує нас порушити цю хронологію, а відтак – коротко зупинитися на деяких аспектах основоположного дослідження Г. Аллена «Фізіологічна естетика».

Наш інтерес до нього вже має певний «строк давності» – понад десять років, – відколи ми почали апелювати до позиції вченого щодо реабілітації ним «фізіологічних почуттів» нюху і смаку на шляху до їх естетизації. Проте осмислення відповідних тез Г. Аллена з «Фізіологічної естетики» має бути більш ґрунтовним, що надасть можливість цілісно опанувати його неординарну теорію. З одного боку, вчений рухається у фарватері ідей патрона англійського позитивізму Г. Спенсера і у розділі «Характерні ознаки естетики» віддає данину науковій шани його концепції гри. Однак з другого – праця Г. Аллена демонструє очевидну наукову новизну, що засвідчує навіть назва розділу – «Естетичне задоволення і його відмінність від гри як такої».

Вочевидь цей розділ виявляє «фізіологічні, занадто фізіологічні» устремління його автора, котрий, як професійний психолог, аналізуючи особливості психіки людини, виокремлює дві її сторони – активну і пасивну: «З пасивним боком нашої натури пов'язані органи і здатності зору, слуху, дотику, смаку,

нюху і взагалі почуттєвого організму. З активним боком зв'язана система м'язів і нерви, котрі нею керують. У цій одвічній різниці ми бачимо основу відмінності <...> між грою і естетичними почуттями. Перша активна, другі пасивні»⁹. Розвиваючи свою ідею, Г. Аллен робить принципове уточнення: «Якщо ми вправляємо наші <...> мускули не заради якоїсь важливої мети, але виключно заради задоволення, яке нам дає сама вправа, наше заняття ми називаємо грою. Якщо ми подібним чином вправляємо **наші очі та вуха, то задоволення, яке виходить з цього, ми називаємо естетичним почуттям**»¹⁰. І далі йде «фізіологічний апофеоз» Г. Аллена, що, без перебільшення, вражає: «Таким чином, естетичне задоволення можна попередньо охарактеризувати як вторинний результат звичайної кількості дії в периферичних кінцевих органах цереброспинальної нервової системи, що не пов'язана безпосередньо з функціями життєдіяльності»¹¹.

Процитований фрагмент «Фізіологічної естетики» є показовим свідченням небезпеки гіпертрофованого захоплення новаторськими ідеями – наразі «природничою акцентуацією» позитивізму, що може звести продуктивну концепцію нанівець, перетворивши її на «вitreбеньки» «втомлених від свідомості» (К. Г. Юнг) науковців. Такі «теоретичні піруети», що їх часто-густо демонструє Г. Аллен, затуляють його справді перспективні розмисли, що, поза сумнівом, варті окремої уваги. Наразі нас цікавлять міркування англійського психолога щодо естетичного потенціалу смаку і нюху як тих почуттів, що дають змогу пережити задоволення або страждання: «Для кожного середнього індивідуума солодке приємне, а гірке неприємне <...>, парфуми дають насолоду, а сморід викликає бридке почуття»¹².

По-перше, надзвичайно показовим є наголос Г. Аллена на естетичному почутті середнього індивідуума: «Нашим першим завданням буде тлумачення естетичного почуття не Рафаеля, не Моцарта і не Мільтона, а середньої людини, з якою ми щоденно стикаємося. <...> мені видається, що однією з найсерйозніших помилок у дослідженнях з естетики є те, що в більшості випадків вони розглядають лише *найвищі щаблі розвитку цього почуття* (курсив наш – О. О.) і намагаються пояснити їх, не дослідивши попередньо більш звичайні випадки»¹³. По-друге, спрямованість думок вченого дає підстави поміркувати з приводу можливості диференціювання власне природних почуттів людини відповідно «естетичному рівню» суб'єкта. Відтак, за логікою Г. Аллена, смак і нюх «працюють» на «середню людину», тоді як зір та слух є засобами активізації естетичного визначних особистостей*. І, нарешті, останнє – наголос

* У цьому зв'язку показовими можна вважати імена Рафаеля та Моцарта, які є представниками саме тих видів мистецтва, природні особливості котрих безпосередньо пов'язані з почуттям зору та слуху.

англійського позитивіста на можливості смаку і нюху стимулювати радість і страждання.

Роздуми Г. Аллена, як свідчить процитований уривок, формально залишаються на «фізіологічному рівні», а отже почуття радості і страждання так само здобувають свій «фізіологічний еквівалент»: приємне – огидне. Проте, якщо смак чи нюх стають об'єктом художньої інтерпретації, переходячи таким чином у площину естетичного, наступний етап їх осмислення може бути пов'язаний і з етичним виміром. У цьому зв'язку показовим видається художнє осмислення почуття смаку у новелі Гі де Мопассана «Берта». Ми апелювали до неї у монографії **«Художня творчість: проект некласичної естетики»**, розглядаючи питання емоції як естетичної проблеми. Цей вкрай невеликий за обсягом твір, проте, дає змогу під різними кутами зору тлумачити блискучий художній експеримент, що його здійснив Гі де Мопассан, **перевівши у площину естетичного почуття смаку.**

Обираючи вельми несподіваний засіб лікування головної героїні – розвинення «любові до ласощів», лікар – другий головний герой новели – фактично відкриває їй довколишній світ, даючи можливість пережити своєрідне кохання, а згодом не менш своєрідні ревності. Відтак естетизація філологічного почуття смаку, що була продемонстрована у новелі «Берта», дає змогу принаймні поміркувати щодо можливості його «переведення» у площину морального виміру.

Художні експерименти з фізіологічними почуттями нюху та смаку були здійснені й Е. Золя у різних романах циклу «Ругон-Макари», що стимулювало критичну оцінку з боку М. Нордау. На сторінках своєї відомої праці «Виродження» французький психолог, апелюючи до маловідомого дослідження вчителя гімназії Л. Бернара, в якому йшлося про роль запаху у творах письменника, наголошував: «... автор завважає, що Золя сприймає людей і предмети не <...> зором і слухом, а нюхом. Він характеризує всіх своїх дійових осіб за допомогою їх запаху (курсив наш – О. О.). У «Провині абата Муре» Альбіна – «великий букет з сильним ароматом». <...> Від Нана «віє запахом життя, всемогутністю жінки. У «Череві Парижа» Франсуаза «пахне землею, свіжим сіном, вільним повітрям і <...> небом». У тому ж романі трапляється «симфонія сирів», що викликає у прихильників Золя **такий самий захват, як і детальний <...> опис різноманітного смороду від брудної білизни в «Пастці»**»¹⁴.

Як відомо, М. Нордау мав більш ніж упереджене ставлення до натуралістичного напрямку, фундатором якого є Е. Золя, що природно позначилося на його відверто критичній позиції щодо специфіки художніх засобів, обраних письменником. Проте у процитованому фрагменті абсолютно точним і об'єктивним є наголос психолога на показовому прийомі, що його використовує Е. Золя – надання характеристики героям творів за допомогою фізіологічних почуттів

нюху і смаку. Наразі можемо спостерігати практичне підтвердження теоретичного припущення Г. Аллена стосовно розвитку естетичного почуття середнього індивідуума через смак та нюх, адже, як знову цілком слушно наголошує М. Нордау, творчість Е. Золя мала багато прихильників і серед інтелектуалів, і поміж пересічних читачів. Імовірно, пам'ять не одного покоління шанувальників письменника закарбувала блискучі фрагменти «м'ясної поліфонії» з «Черева Парижа», що, на нашу думку, є блискучим прикладом естетизації почуття смаку: «То був світ смачних шматків, світ соковитих, жирних шматочків. <...> На першому плані <...> вишикувалися <...> горщики зі скибками смаженої свинини, що межували з баночками гірчиці. Над ними розташувалися окости доброзичливі <...> жовті від сухарної кірки, з зеленим помпоном нагорі. Далі йшли вишукані страви: страсбурзькі язики, що були зварені у власній шкірі, багрові <...> і криваво-червоні, поруч з блідими сосисками; потім – чорні кров'яні ковбаси, що тихенько скрутилися кільцями, ніби вужаки; нашпиговані <...> і складені по дві ковбаси, які так і випромінювали здоров'я, <...> товсті шинки, величезні шматки телятини і свинини у желе, яке було прозоре, ніби розтоплений цукор. І ще там стояли широкі миски з глини, що в них в озерах застиглого жиру покоїлися шматки м'яса і фаршу. Між тарілками, між блюдами <...> були розкидані скляні банки з гострими соусами, з міцними бульйонами <...> жерстянки з тунцем і сардинами, що відблискували муаром. <...> нагорі <...> були розвішані намиста сосисок, ковбас <...> які нагадували шнури і китиці на розкішних драпіруваннях; а позаду демонстрували своє мереживо клаптики <...> сальників, створюючи тло з білого м'ясистого гіпнору»¹⁵.

І, нарешті, останній з тріумвірату англійських позитивістів – О. Бейн, доробок якого так само може відкрити нові ракурси дослідження проблеми естетичного почуття. Хоча наукову спрямованість розвідок відомого психолога радянські дослідники переважно співвідносили з ідеями Дж. Локка і навіть визнавали певним опонентом концептуальних орієнтирів Г. Спенсера, проте не можна заперечувати, що саме «фізіологічна орієнтація» О. Бейна «вписала» його ідеї у теоретичне поле англійської позитивістської естетики.

До проблеми естетичного почуття вчений звернувся у контексті однієї із своїх найвідоміших праць «Почуття і воля», яка, поза сумнівом, відкриває значні перспективи для дослідницької роботи. Показово, що аналіз естетичного почуття О. Бейн здійснює, так би мовити, не безпосередньо, а у зв'язку з феноменом естетичної емоції, яка опиняється в центрі уваги представників позитивістського руху*. Навіть короткий фрагмент з цієї праці вченого, що увійшов

* У монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» ми розглядали теоретичний досвід французького філософа М. Гюйо щодо дослідження естетичної емоції.

до хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки», міг би стати приводом для самостійного дослідження, проте ми зосередимося лише на кількох теоретичних положеннях О. Бейна, котрі стосуються співвідношення фізіологічного і естетичного вимірів людських почуттів.

Так само, як і всі його попередники і на теренах позитивізму, і взагалі в історії естетики, О. Бейн визнає незаперечний пріоритет естетичного потенціалу зору і слуху: «Око і вухо – ось ті головні канали, якими естетичний вплив передається до нашого мозку; всі інші органи почуттів більшою чи меншою мірою слугують групі індивідуальних насолод»¹⁶. Водночас учений зауважує, що «будь-яке фізіологічне відчуття може бути піднесене до естетичного почуття»¹⁷, аргументуючи свою позицію так: «Доти, доки ці відчуття залишаються частиною наших справжніх переживань, чи то в сучасному, минулому чи майбутньому, вони не належать до естетичних емоцій, але якщо вони починають розглядатися збоку і втрачають якості індивідуального переживання, що обмежене однією людиною, вони можуть стати предметом художнього зображення»¹⁸. Отже, зв'язок почуттів з індивідуальним і загальним, на якому акцентує О. Бейн, фактично є підставою для його трансформації у сферу естетичного. Цей висновок англійського дослідника може вважатися одним з тих визначальних чинників, що спричинив ситуацію «естетичного повороту» в осмисленні фізіологічних почуттів.

Відтак у коло уваги О. Бейна потрапляє почуття нюху, що, як вже наголошувалося, має певний естетичний потенціал. За великим рахунком учений рухається у тому самому річищі, що і Г. Спенсер, хоча, вочевидь, у своєму аналізі «підсилює» «вельми» фізіологічну природу нюху: «Зовнішні вияви чистоти або відсутність всього того, що викликає почуття відрази, завжди приємні... Приємні запахи, коли їх описує митець, також належать до групи, що нами розглядається. Так, у поезії Гомера трапляється опис пахучих персів Андромахи й Афродіти»¹⁹.

Думка О. Бейна стимулює розширити коло прикладів художніх модифікацій почуття нюху, що трансформували його у площину естетичного. Наразі амплітуда виявляється доволі широкою як у часовому вимірі, так і просторі мистецьких різновидів: драматургічні експерименти О. Вайльда з його п'єсою «Соломея»*, твори Е. Золя «Дамське щастя», «Черевко Парижа» тощо, роман П. Зюскінда «Парфумер», фільм «Аромат жінки» (реж. Д. Різі) та його рімейк (реж. М. Брест).

Коментуючи позицію Г. Спенсера, ми наголосили, що його «почуттєва кон-

* Ми зверталися до цього питання у монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» у розділі «Естетичне творчої особистості: досвід комплексного аналізу».

цепція охоплює лише чотири почуття людини: смак, нюх, зір та слух, а отже у фрагменті розвідки англійського позитивіста, що подається у хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки», відсутній дотик. Однак, зважаючи на те, що «почуттєву концепцію» Г. Спенсера репрезентовано досить цілісно, видається можливим припустити факт «ігнорування» ним цього почуття. Імовірно, перед англійським вченим постало питання: до якої категорії почуттів – «високих» (зір та слух) чи «низьких» (фізіологічних) (запах та нюх) – належить дотик?, що відповідно мало б позначитися на логіці його дослідження стосовно заключного етапу – виходу у сферу естетичного.

Наразі зазначимо, що класичний естетичний досвід осмислення дотику вважає його наближеним до зору та слуху, тобто тих почуттів, які за своєю специфікою орієнтовані на естетичне начало. Формально, у таке саме річище спрямовані і орієнтири О. Бейна: «Особливо важлива роль уявлень, що витинають у нашій свідомості, коли йдеться про естетизацію почуття дотику. Тепле, ніжне, м'яке торкання може бути сприйняте як ідеальний образ, що звернений до нашого зору, наприклад, в картині, і в цьому разі воно дає нам суто естетичну насолоду»²⁰. Проте ця думка може набути зовсім іншого змісту, якщо розглядати її, не порушуючи концептуальну логіку думки вченого. Власне вона є природним розвитком міркувань англійського психолога, що розгорталися навколо естетизації нюху у поезії Гомера та були процитовані нами вище. Відтак дотик може бути дотичним і до фізіологічного почуття нюху, однак це не зменшує можливості його естетизації, натомість розширює кордони для художніх експериментів. Принагідно відзначимо, що саме на почутті дотику побудувала свій всесвітньо відомий експеримент «олюднення» сліпо-глухо-німої О. Келлер американський педагог А. Салліван. Цей історичний факт, що без перебільшення став сенсацією і в педагогіці, і психології, і взагалі у світовій гуманістиці, дістав художнє осмислення у фільмі реж. А. Пенна «Та, яка створила диво», а відтак надав підстави говорити ще про одну інваріацію переведення почуття дотику у царину естетичного.

Проте найцікавіші розвідки, які на теренах естетичного почуття розгортає О. Бейн, пов'язані з питанням трансформацій «найфізіологічнішого» з них – смаку – і які певною мірою суперечать відповідним розвідкам Г. Спенсера і Г. Аллена. Якщо Аллен хоча б робить спробу поміркувати щодо можливості переводу смаку у царину естетичного, Спенсер не визнає це навіть на рівні припущення. Спрямованість думок О. Бейна видається наразі тим більш показовою, оскільки він не просто вважає смак фізіологічним, а й фактично визнає його нижчим почуттям: «Коли ми вживаємо їжу чи переживаємо голод – це відчуття нижчого рівня, хоча можливо ми і переживаємо вельми гостро»²¹. Проте далі вчений робить важливий крок, який є цілком природним у контексті концептуальної логіки його моделі естетичного почуття, відкриваючи нові обрії у

дослідженні смакових відчуттів: « <...> однаке, коли Санча Пансу за наказом лікаря позбавляють обіду, ми переживаємо інтерес, який належить до вищої сфери загального. Безкорисливе співчуття, що його ми переживаємо, змінює характер суто чуттєвих відчуттів, надаючи їм ідеальне значення, і в цій своїй новій якості вони можуть давати насолоду будь-якій людині»²². Наразі зупинимося на двох показових творах, що фактично водночас, проте в різних видах мистецтва, продемонстрували визначні можливості відповідної естетизації фізіологічного почуття смаку: роман М. Барбері «Ласощі» та анімаційний фільм Б. Бьорда «Рататуй».

Власне літературний експеримент французької письменниці міг бути розгорнутий у самостійне дослідження, адже його складна драматична колізія рухається у контексті думки, що може вважатися ключовою і для всього роману, і для аргументації естетичного потенціалу почуття смаку: «<...> я пізнав всю гаму кулінарного мистецтва як естет і як знавець»²³, – стверджує смертельно хворий головний герой роману М. Барбері. Натомість стрічка «Рататуй» існує в абсолютно протилежному емоційному полі – зворушлива історія дружби юнака, котрий намагається стати кулінаром, і пацючка є оптимістичною по суті і завершується однозначним американським happy end. Водночас ці твори об'єднують майже той самий момент, що на ньому акцентують обидва митці – безпосередній зв'язок смаку з пам'яттю. Дитячі спогади про втрачений смак страви, що пішли назавжди, супроводжують наприкінці життя персонажа М. Барбері; і навпаки – «знайдений» смак страви «рататуй», який так само пов'язаний з дитинством жорстокого кулінарного критика з фільму Б. Бьорда, повертає йому доброзичливість, визначаючи позитивний фінал цієї кінооповіді.

Отже, художні експерименти з фізіологічними почуттями, що зумовили появу яскравих творів мистецтва, стимулюють до відповідних розмислів науковців, а відтак діалог між практиками мистецтва та теоретиками стосовно естетичного почуття, імовірно, і надалі не втрачатиме своєї актуальності.

¹ Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. – М. : Высшая школа, 1984. – С. 308.

² Спенсер Г. Основания психологии // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли* : в 5 т. / Г. Спенсер. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 883.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 884.

⁸ Там само.

⁹ Аллен Г. Физиологическая эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / Г. Аллен. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 896.

¹⁰ Там само. – С. 896–897.

¹¹ Там само. – С. 897.

¹² Там само. – С. 899.

¹³ Там само.

¹⁴ Нордау М. Вырождение. Современные французы / М. Нордау. – М. : Республика, 1995. – С. 308.

¹⁵ Золя Э. Чрево Парижа ; собр. соч. : в 26 т. / Эмиль Золя. – М. : Гос. изд-во художественной литературы. – 1962. – Т. 4. – С. 47–48.

¹⁶ Бейн О. Чувство и воля // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / О. Бейн. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 890.

¹⁷ Там само. – С. 892.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Барбери М. Лакомство / М. Барбери. – М. : Иностранка, 2011. – С. 18.

ПАТОГРАФІЯ ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРИЙОМ: НАПРАЦЮВАННЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті аналізується досвід використання патографії задля розкриття мотивів творчої діяльності Г. Флобера, Ш. Бодлера та Ф. Кафки.

Ключові слова: патографія, художня творчість, дослідницький прийом.

В статье анализируется опыт использования патографии для объяснения мотивов творческой деятельности Г. Флобера, Ш. Бодлера и Ф. Кафки.

Ключевые слова: патография, художественное творчество, исследовательский приём.

The article analyzes the experience of using patohrafiya to disclose motives creativity G.Flaubert, Ch.Baudelaire and F.Kafka.

Key-words: patohrafiya, art creation, research method.

Серед усіх тих питань, на яких наголошували психоаналітики, – це поняття ми вживаємо в найширшому обсязі, незалежно від конкретної орієнтації того чи іншого науковця, – в контексті дослідження проблеми художньої творчості питання патографії були сприйняті найбільш зацікавлено й привернули увагу навіть тих теоретиків, які неоднозначно поставилися до психоаналітичної методології. У модифікованій формі патографія або її елементи, присутні в працях тих українських естетиків та психологів, які сьогодні аналізують життя і творчість конкретних персоналій (Л. Левчук, Н. Зборовська, О. Оніщенко, М. Дремлюга).

У контексті означеного, слід, передусім, виокремити постать Ж.-П. Сартра, який здійснив патографію Г. Флобера, спираючись як на «чисто» фрейдівські засади, так і привнісши у патографічний досвід деякі авторські наголоси. Можна стверджувати, що у другій половині ХХ ст. патографія набуває ознак специфічного дослідницького прийому.

Відомий французький філософ Жан-Поль Сартр (1905–1980) на початку своєї наукової діяльності досить активно цікавився психоаналізом. Сьогодні ті, хто вивчає спадщину Сартра, «прив'язують» його до тих процесів, у «класичному» психоаналізі, які були обумовлені діяльністю Людвіга Бінсвангера

(1881–1966) – відомого швейцарського психіатра, психолога, який протягом усього життя займався філософією та шукав шляхи її зближення з психологією. Л. Бінсвангер народився в м. Крейцлінгене в родині спадкових лікарів. Перебуваючи в гімназії, він прочитав працю І. Канта «Критика чистого розуму», яка впродовж усього життя стане для нього своєрідною наріжною філософською працею. Вже в студентські роки – Бінсвангер навчався в Лозанні й Гейдельберзі – він асоціює свої філософські уподобання з кантіанством та неокантіанством. Водночас його ставлення до цієї філософської платформи не апологетичне: Бінсвангера не задовольняє надлишкова абстрактність Канта та відсутність у його філософії зацікавленого ставлення до конкретного індивіда.

У 1907 р. Л. Бінсвангер отримує медичний ступінь у Цюріхському університеті, і в цьому ж році К. Юнг знайомить його з З. Фрейдом. Ідеї психоаналізу поступово стають потужною частиною бінсвангерівського світоставлення. У 1910 р. його, за пропозицією Фрейда, обирають Президентом віденського психоаналітичного товариства. Протягом 1910–1920 рр. Бінсвангер переосмислює деякі положення психоаналізу, роблячи це як із власного бажання, так і під впливом свого рідного дядька, відомого психіатра Отто Бінсвангера – послідовного противника фрейдівських ідей.

Критикуючи З. Фрейда, Л. Бінсвангер виступає проти загального біологізму, яким пройняті засадничі положення психоаналізу, проти абсолютизації позасвідомого та його ролі в житті людини, а також заперечує існування енергії лібідо та символіки сновидінь. Приблизно на початку 20-х років Бінсвангер зближує психоаналітичні ідеї з філософськими засадами екзистенціалізму. Теоретична орієнтація швейцарського психоаналітика змінюється ще раз після виходу друком монографії М. Гайдеггера «Буття і час» (1927). Цю працю врешті-решт було проголошено «філософським фундаментом психоаналітичної терапії». Власне, від середини 20-х років з'являється поняття «екзистенціальний психоаналіз» – саме до нього на початку 30-х років і приєднується молодий Сартр. Пізніше «екзистенціальний психоаналіз» стає частиною потужного руху під назвою «еклектичний психоаналіз».

На нашу думку, навіть на початку його наукової діяльності Сартра не варто називати психоаналітиком і зараховувати до беззастережних прихильників цього руху. Водночас його інтерес до психоаналізу цілком очевидний. Щоб пояснити цю своєрідну суперечність, слід враховувати, що паралельно з психоаналізом Сартр захоплюється марксизмом, пізніше виступивши критиком і того, й іншого комплексу ідей. Зазначимо, що оцінку власним шуканням у молоді роки Сартр дасть у 1957 р. у монографії «Проблеми методу», на сторінках якої він, зокрема, напише: «Марксизм же, який став універсальним знанням, заходився інтегрувати психоаналіз, попередньо звернувши йому шию. Він перетворив його на мертве поняття, якому, звісно, знайшлося місце у висушуваній системі: це ідеалізм у масці, перевтілення фетишизму внутрішнього світу»¹.

Ж.-П. Сартр застосовує до психоаналізу й марксизму порівняльний аналіз, показуючи помилку як однієї, так і іншої системи поглядів: психоаналіз занадто переоцінив роль родинних стосунків та дитячі роки людини, а марксизм саме ці складові людського життя недооцінив. З неприхованою іронією Сартр пише так: «Прочитавши їх (марксистів – Л. І.), можна подумати, що ми з'являємося на світ тоді, коли отримуємо свої перші гроші; вони забули своє дитинство і представляють усе так, немовби люди відчувають своє відчуження й оречевлення передусім у власній праці, тим часом кожний передусім переживає його дитиною у праці своїх батьків»². У контексті захисту дитини, Сартр досить лояльно ставиться до фрейдівських ідей сексуального розвитку дитячої чуттєвості і навіть висуває тезу про сексуальність, як «тотальність нашого становища».

Окрім цього, Сартр звинувачує обидві системи поглядів у догматизмі та у нетворчому використанні певних як соціально-ідеологічних так і морально-етичних схем. Ці загальні зауваження, на наш погляд, слід зробити перед тим, як розглянути сартрівську модель патографії, оскільки вона значною мірою побудована саме на аналізі психологічної складності дитячих років. Патографії Сартра присвячені двом видатним діячам французької літератури – Г. Флоберу і Ш. Бодлеру, до розуміння творчості яких теоретик ішов досить повільно, поступово «вибудовуючи» своє власне ставлення до літератури як складової частини мистецтва.

Слід наголосити, що проблеми мистецтва – незалежно від його конкретного виду – цікавили Сартра протягом усього творчого життя. Подекуди «чисто» мистецькі питання в його теоретичних пошуках перетиналися з естетичними, про що свідчать такі праці Сартра, як «Уява» (1936), «Ескіз теорії емоцій» (1939), «Проблеми методу» (1957). Проте найбільше мистецтвознавче «навантаження» має, на наш погляд, праця «Твір мистецтва», написана у 1940 р. Вона начебто розділяє естетико-мистецтвознавчу спадщину Сартра на два періоди: до 40-го року і після. Наголосимо, що низка питань, заявлених у праці «Твір мистецтва», на більш високому дослідницькому рівні були завершені у «Проблемах методу». Усі означені нами праці тією чи іншою мірою відбиваються у тих твердженнях, на підґрунті яких побудовані патографії французьких письменників.

Перша складність, яка пов'язана із аналізом сартрівської моделі патографії Флобера і Бодлера, – ці патографії слід розглядати в комплексі, оскільки вони спираються на протилежність «жіноче/чоловіче», – визначається тим, що аналізуються цілком реальні особистості, які створюють мистецький твір. Водночас, саме мистецтво і художні твори в мистецтвознавчій концепції Сартра не є реальністю. Наслідком такого парадоксу є ситуація, при якій реальна людина створює твір, який ми сприймаємо, але який не існує поза процесом сприймання. Ця, безперечно, штучна конструкція, є своєрідною надбудовою

над наріжною тезою Сартра, згідно з якою «твір мистецтва – це ірраціональне».

Коментуючи це твердження Сартра, відомий український естетик Д. Скальська зазначає: «Він (Сартр – Л. І.) доводить, що естетичний об'єкт виникає в той момент, коли свідомість здійснює певну процедуру «неантизації світу, тобто перехід в ніщо, у небуття, що феноменологічною мовою означає "знищення"³. Сартр вважає, що коли людина сприймає твір мистецтва, то вона ігнорує естетико-художні виражальні засоби, завдяки яким створюється твір, а «переключається» у світ уявного. При цьому це уявне людина «будує» сама для себе, як вияв своїх індивідуальних можливостей. Досить яскраво свою точку зору Сартр демонструє на прикладі сприймання симфонії. Він пише: «Вона не просто поза часом і простором, як, наприклад, сутність; вона поза реальністю, поза існуванням. Я її не реально слухаю, а чую в уявному. Чим і пояснюється та постійно відчутна нами складність переходу від «світу» театру чи музики до світу наших повсякденних клопотів»⁴. Зазначені нами тези Сартра певним чином пояснюють специфіку його патографічної моделі: на відміну від Фрейда чи Юнга, він не торкається процесу творчості, а переносить наголос на причини становлення талановитої особистості. При цьому багато в чому Сартр все ж наслідує Фрейда, зокрема, зроблену ним невеличку за обсягом патографію Гете. Суть цієї патографії детально представлена в роботі Л. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика»⁵. Ми ж лише нагадаємо її загальні позиції, оскільки поза цим важко оцінити «за» і «проти» патографії Сартра.

Як відомо, З. Фрейд надзвичайно високо оцінював внесок Й.-В. Гете (1749–1832) у світову культуру, називаючи його «вершиною культурного пантеону». Водночас Фрейд вважав певною психологічною загадкою той факт, що перед смертю цей видатний німецький поет, науковець, дипломат, громадський діяч знищив практично увесь свій архів. Наразі залишилася автобіографічна книга Гете «Поезія і правда», над якою поет працював протягом 1811–1832 рр. На підґрунті кількох епізодів з цієї книги і побудована фрейдівська патографія, яка була оприлюднена у 1917 р.

В автобіографії Гете розповів про власну, досить дивну поведінку «в дуже ранньому дитинстві»: він почав викидати у вікно домашній посуд, який розбивався на дрібні шматочки, викликаючи крик, сміх і радість сусідніх хлопчаків. Цей не зовсім звичайний вчинок можна було б віднести до дитячих жартів. Проте Фрейд надав особливого значення факту «викидання» предметів і зробив дещо несподіваний висновок: поведінку маленького Гете слід зв'язати з фактом народження молодшого брата Гете – Германа-Якова. Як зазначає Л. Левчук, «Фрейд особливу увагу звертає на той факт, що маленький Гете не лише б'є посуд, а й викидає його у вікно. Акт «викидання» має у багатьох народів магічне значення, і Фрейд надає йому «важливого прихованого змісту»: народженого маленького брата слід «викинути» у вікно»⁶. З. Фрейд досить де-

тально розглядає, як він вважає, типову ситуацію, в якій старші діти не радіють появі молодших братів чи сестер, оскільки їх охоплюють почуття ненависті та заздрості. На думку Фрейда, у таких випадках через дію специфічної психологічної установки «брати – вороги» формується досить суперечливе почуття «любов – ненависть», яке спонукає старшого брата «скоїти зло» меншому.

Стосовно Гете, Фрейд посилається на ґрунтовні дослідження свого учня Е. Хічманна, який детально аналізував дитинство поета і навіть переконливо свідчення того, що він зрадив, коли його молодший брат помер. На думку Фрейда, прихованою причиною такої поведінки багатьох дітей, в тому числі і Гете, є любов до матері та «неусвідомлений страх втратити її прихильність».

Зазначимо, що в багатьох аспектах патографія Сартра, так би мовити, копіює фрейдівську методику аналізу дитинства Гете, проте є, безперечно, і деякі нові підходи. До патографії Флобера і Бодлера Сартр підходить у хронологічному порядку. Це єдино правильний шлях, оскільки йдеться про франкомовних письменників, які є представниками однієї країни, були виховані на спільних історії та традиціях. Персоналії, обрані Сартром для патографічного дослідження, не тільки жили в один час, зустрічалися, рецензували твори один одного, мали дружні стосунки, а й періодично активно листувалися. Патографії Сартра – це єдиний приклад, коли дослідник працює відразу з двома персоналіями, творчість яких відбувалася в один і той же час.

«Вибудовуючи» патографію Г. Флобера (1821–1880), Сартр робить наголос на дитячих роках письменника і особливу увагу приділяє постаті його батька. Ще раз підкреслимо, що Сартр повністю поділяє думку Фрейда про значення дитячих років у процесі формування особистості і позитивно оцінює бажання психоаналізу «побачити всю людину». Спираючись на фрейдівську концепцію, Сартр виокремлює постать батька Флобера – лікаря Ахілла-Клеофаса, – який украй упереджено ставився до маленького Гюстава, усю свою любов віддаючи старшому синові Ашілю. Така позиція батька призвела до відвертої ворожнечі між братами, при цьому носієм такої негативної емоції виступає саме Гюстав. Зрозуміло, що в дитячі роки він до кінця не усвідомлює ситуацію, але на поза-свідомому рівні ненависть до брата закладена в психіку дитини саме батьком.

За визначенням Сартра, родина Флоберів належала до напівпатріархального типу, що переважав у соціальній структурі провінційного Руана – міста, де народився майбутній письменник. У родинях такого типу беззаперечним є авторитет батька, з-під влади якого красивому, яскраво обдарованому Гюставу вирватися практично неможливо. Саме цією, так би мовити, родинно-дитячою ситуацією пояснює Сартр творчу сміливість Флобера-письменника, котрий був одним з перших, хто не просто досліджував природу людських почуттів, а й наголосив на чуттєвій (еротичній) пристрасті як стимулі певних вчинків людини. При цьому Флобер спробував виправдати жінку, яка в умовах першої половини ХІХ ст. дозволяла собі свободу почуттів і право вибору «об'єкта» своїх почут-

тів. Славетні романи «Мадам Боварі» та «Виховання почуттів» відкрили принципово нову сторінку в історії як французької, так і європейської літератури. Є чимало прикладів – не лише в літературній творчості, – а й у листуванні письменника, які підтверджують його небажання схилитися під тиском чи вимогами моралі «бакалійників», його, дещо епатажне, ставлення до сучасного йому суспільства, в якому панують «батьки». І в творчості, і в приватному житті Флобер «символічно» звільняється від влади власного батька.

Наведемо хоча б один, але досить показовий приклад з листа Флобера своєму другові, відомому французькому письменникові Ернесту Фейдо (1821–1873) авторові романів «Фанні» та «Даніель», які оцінювалися тогочасною критикою як надзвичайно сміливі щодо аналізу «романтичних» стосунків героїв. У листі до Е. Фейдо від 30 серпня 1859 р. Флобер пише: «...стань на стілець і подивись на себе у дзеркало, адже завдяки одній події ти став вище колони: якийсь молодий чоловік, родом з Руана, багатий, у віці двадцяти трьох років і т. ін. зібрався оженитися й ошчасливити цим шлюбом юну сімнадцятилітню дівчицю, красиву і т. ін., як одного разу несподівано він виявив у її робочому столі огидну книгу під назвою «Фанні» і створену якимсь Е. Фейдо! Скандал, крики, сцена! І шлюб через це не відбувся»⁷. Коментуючи цю, на думку Флобера, фарсову ситуацію, письменник пропонує кілька варіантів «покарання» – нагородити алюмінієвою медаллю, здерти з живого шкіру, четвертувати молодого буржуа, який не дозволив сімнадцятирічній нареченій на рівні офіційно виданого роману, тобто роману, який пройшов цензуру, хоча б трохи долучитися до проблем сексуального життя людини.

Така, надзвичайно смілива – ми маємо на увазі ставлення письменника до права кожної людини долучатися до сексуально-еротичних проблем – позиція Флобера має, на думку Сартра, протестний характер. По суті, драматичні події дитинства визначили те, що Сартр називає соціальною роллю Флобера.

Патографія Шарля Бодлера (1821–1867), проведена Сартром, не позначена якоюсь оригінальністю, якщо її порівнювати з патографією Флобера, але вона має протилежну спрямованість: Бодлер, за виразом Сартра, «зафіксований на матері»: «Злам» маленького Бодлера – це, безперечно, вдівство і другий шлюб занадто чарівної матері, але це також і властивість його власного життя, руйнування рівноваги, нещастя, яке переслідуватиме його до самої смерті»⁸.

Зазначимо, що Сартр стосовно Бодлера та Флобера висловлюється досить коректно, не занурюючись у ті здогадки чи плітки, які барвисто розкидані по працях інших, менш делікатних, літературознавців. Психоаналіз, засадами якого користуються й інші дослідники – у Франції це А. Лану, А. Моруа, – спонукає їх до більш ніж відвертих заяв, які підтверджуються лише частково, будуються на засадах аналогії, проте сміливо «мандрують» науковими публікаціями. Тема сексуально-еротичної закоханості Бодлера у власну матір дискутується досить відверто. Так само багаторічна дружба Флобера з родиною Мопассанів призведе

ла до думки, що Флобер – батько Гі де Мопассана. Підтвердження цього шукають як у схожості зовнішності цих письменників, так і у надзвичайно теплих зверненнях Флобера у листах до молодого Мопассана: «Ти правий, що любиш мене, молодий чоловіче, тому що твій старий тебе обоює»⁸.

Подібні екскурси в особисте життя видатних митців можна було б осудити з точки зору порушення певних моральних норм, проте психоаналіз цікавить не це, а те, що подібним неординарним родинним «плетивом» начебто можна пояснити або природу людської талановитості, або «вивести» стимули творчої діяльності, або пояснити причини психічних захворювань, зокрема, трагічну долю Мопассана, який закінчив життя в психіатричній лікарні. Водночас слід визнати, що ті глибинні, приховані конфлікти, що їх психоаналіз виявляє в родинних стосунках, певним чином пояснюють психічні зриви чи психічні хвороби, але жодним чином не пояснюють природу таланту чи стимули творчості. Ці компоненти творчого процесу живляться значно більшою кількістю причин, ніж ті, на яких наполягає психоаналіз.

Окрім Г. Флобера і Ш. Бодлера увагу психоаналітиків після фрейдівського періоду привернув видатний австрійський письменник Франц Кафка (1883–1924). Зазначимо, що життя і творчість Ф. Кафки неодноразово потрапляли в поле зору психоаналітиків, особливо після 1925 р., коли, вже після смерті письменника, було опубліковано його роман «Процес». Інтерес до письменника «підігрівався» і важкою формою туберкульозу, яка завчасно обірвала його життя, і складними стосунками з батьком, і заповітом, за яким слід було спалити твори письменника після його смерті. Проте наявна сьогодні патографія Кафки, – а її найбільш завершений варіант здійснений відомим канадським психоаналітиком Дарелом Шарпом, – спирається на певні, дещо нетрадиційні для психоаналізу витоки. Ми маємо на увазі той інтерес, який виявив стосовно австрійського письменника Е. Фромм у 1951 р., присвятивши Кафці цілий розділ у монографії «Забута мова». Нетрадиційність ситуації полягає в тому, що Фромм не став занурюватися ані у хворобу письменника, ані у конфлікти його особистого життя. Він виокремив один роман – «Процес» – і спробував пояснити його витоки і значення. Внаслідок цього, психоаналіз не стільки отримав патографію, скільки досвід тлумачення окремих кафківських сновидінь й символів роману. За визначенням Е. Фромма, роман «Процес» можна зрозуміти лише в тому разі, якщо сприймати його як сон – «тривалий складний сон, в якому зовнішні події, які відбуваються в просторі і в часі, висловлюють думки і почуття людини, яка бачить сон, у цьому разі – героя роману Йозефа К.»¹⁰.

Аналізуючи роман крізь призму «сон–сновидіння», Е. Фромм запропонував скоріше літературознавчу, ніж психоаналітичну модель розгляду цього твору. Проте він досить коректно провів думку про збіг «життя, що минуло марно» і у героя твору, і у автора цього твору. А така – морально-психологічна – установка вже дає змогу «відкривати» символи й значення, що її підкріплюють.

Як своєрідне звернення саме до Кафки звучить висновок праці Фромма: «Усе життя К. намагався знайти відповіді, вірніше, отримати відповіді від інших, а тепер він сам ставив запитання, і точні запитання. Тільки перед смертю завдяки страхові він зміг побачити, що буває на світі любов і дружба, і, хоч як це парадоксально, в той момент, коли він помирав, він вперше повірив у життя»¹¹.

Відштовхуючись від позиції Фромма, повноцінну патографію Ф. Кафки зробив, як ми вже зазначали, Д. Шарп у монографії «Незримий ворон (конфлікт і трансформація в житті Ф. Кафки)», опублікованій у 1960 р.

Хоча Д. Шарп вважає себе психоаналітиком нової орієнтації і поділяє не усі ідеї «класичного» психоаналізу, розробляючи патографію Кафки, він, на нашу думку, все ж наслідує Фрейда.

Своєрідним епіграфом до розгляду «Кафки-людини» і «Кафки-письменника» Д. Шарп обирає поняття «відчуження» та «самотність». Він, зокрема, пише: «Внутрішня ситуація Кафки полягає в самовідчуженні, тобто у втрачанні зв'язку зі своїм «іншим боком» незалежно від того, розглядати його як аніму чи тінь або як інший зміст позасвідомого. Відсутність такого зв'язку проектувалася на зовнішній світ, виливаючись у відчуження від свого оточення»¹².

Окрім відчуження, Д. Шарп значну увагу приділяє стану самотності письменника, який виявився «чужим» і у власній родині, що протягом усіх сорока років життя письменника намагався тримати його «під каблучком». У Кафки стався гострий конфлікт з батьком, причини якого він відверто виклав у «Відкритому листі Батькові» – драматичному документі, зміст якого повністю відбивав окремі засади «едипового комплексу»; письменник ненавидів канцелярську роботу, якою займався через матеріальні нестатки; у нього не склалося особисте життя. Все це, на думку Д. Шарпа, примушувало Кафку «ховатися» у найпотемніші внутрішні бажання чи мрії і «витягувати» їх «назовні» у дивній, подекуди деформованій системі художніх символів.

Відчуженість і самотність – два надзвичайно складні морально-психологічні стани для будь-якої людини, – для письменника, який за специфікою своєї професії є «людиною з оголеними нервами», набувають відверто драматичного характеру. Д. Шарп – психоаналітик надзвичайно тонкий і уважний до персоналії, патографію якої він опрацьовує, – досить добре розуміє стан Кафки та специфіку творчого процесу, який він (Кафка) здійснює. Д. Шарп пише: «Становище Кафки в реальному житті було подібне до становища «героя» К. в його останньому романі «Замок»¹³. Зробивши таку багатозначну заяву, канадський психоаналітик пояснює свою позицію такими протилежностями у характері Кафки, як «його відчуття неповноцінності» і «одержимість досконалістю», його переконання у неможливості «заслужувати на дружбу та повагу» оскільки він не може жити відповідно «до власних надій та ідеалів Его». Те, що письменник не живе на рівні «Его», акцентує його бажання або необхідність жити на рівні «Воно». Звідси і формується той стан, який Шарп

стосовно Кафки називає «ставлення до себе "з підозрою"». У контексті означеного, Д. Шарп і «занурюється» – наскільки це можливо – у найпотемніші зрізи психічного життя Кафки і саме там шукає витoki художніх образів і символів його романів.

Право відстоювати такий механізм творчості, в процесі якої знищується межа між внутрішнім світом конкретної людини (письменника Франца Кафки) і зовнішнім світом, Д. Шарпові надає визнання самого Франца Кафки, якого постійно переслідував «незримий ворон». У щоденниковому записові від 17 жовтня 1921 р. письменник зазначає: «Я не вірю, буцімто є люди, чий внутрішній стан схожий на мій, проте я можу уявити собі таких людей, але щоб навколо їхніх голів увесь час літав, як навколо моєї, незримий ворон – цього я собі навіть і уявити не можу»¹⁴.

Патографії, як ми вже зазначали, сприймаються і оцінюються науковцями неоднозначно і, можливо, не всі митці, так би мовити, підлягають під патографічному аналізу. Проте певне спрямування теоретичних пошуків тих фахівців, хто займається проблемами художньої творчості, вони все ж визначають. Патографії також створюють певну модель творчої особистості, до якої – інші дослідники – мають змогу чи «додати» щось нове, чи, навпаки, «відняти» щось зайве. Поглиблене вивчення стимулів творчості того митця, патографія якого створюється дослідником, врешті-решт активно впливає на подальший розвиток певного виду мистецтва: у контексті нашого аналізу – це література. На цей феномен звернула увагу О. Оніщенко, проаналізувавши вплив творчості Ф. Кафки не лише на зміст і форму, а й на символіку літературного твору «Кафка на пляжі», автором якого є видатний японський постмодерніст Харуки Муракамі.

О. Оніщенко пише: «Образ *незримого ворона* виникає й на сторінках роману Х. Муракамі: його героя Кафку Тамуру супроводжує персонаж на ім'я Ворона, що в складному метафоричному світі японського письменника виконує важливі функції»¹⁵. Найперша й, на думку О. Оніщенко, найважливіша функція, зв'язує постмодернізм з добою романтизму завдяки «мотиву двійника». Стосовно постаті героя роману «Кафка на пляжі» таким «двійником» виступає реальний Кафка – видатний письменник. «Решту функцій, що їх виконує Ворона, – зауважує О. Оніщенко, – при першому наближенні визначити досить важко, так само як і функції інших персонажів, адже задля цього треба вийти на другий рівень діалогу, який Х. Муракамі «веде» зі знаковими постатями філософсько-естетичної думки ХХ ст.»¹⁶. Цими постатями стають: А. Бергсон (експерименти з пам'яттю), психоаналіз З. Фрейда (едипів комплекс і його похідні) та «діалог Х. Муракамі з К.-Г. Юнгом».

Аналіз причин запозичення японським письменником саме образу Франца Кафки, здійснений О. Оніщенко, цікавий і самоцінний сам по собі, проте він надзвичайно важливий щодо усвідомлення того філософсько-естетичного про-

сторю, на який спирається сучасна література, і щодо розуміння значущості конкретних персоналій (в даному разі це Франц Кафка), за допомогою яких зберігається спадкоємність між початком і кінцем минулого століття.

¹ Сартр Ж. П. Проблемы метода / Жан Поль Сартр. – М. : Прогресс, 1994. – 234, [2] с. – (Библиотека журнала «Путь»). – С. 75.

² Там само. – С. 76.

³ Скальська Д. М. Естетичні виміри філософсько-антропологічних вчень ХХ століття / Д. М. Скальська. – Івано-Франківськ : Факел, 2003. – С. 87.

⁴ Сартр Ж. П. Произведение искусства / Жан Поль Сартр // Западноевропейская эстетика ХХ века. Некоторые направления западной эстетики. – 1991. – Вып. 1. – С. 16–26. – С. 24.

⁵ Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. навч. закладів / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 253, [2]. – С. 169.

⁶ Там само. – С. 170.

⁷ Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5 : Письма. – 499 с., [6] л. ил. – С. 193.

⁸ Сартр Ж. П. Проблемы метода / Жан Поль Сартр. – М. : Прогресс, 1994. – 234, [2] с. – (Библиотека журнала «Путь»). – С. 78.

⁹ Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5 : Письма. – 499 с., [6] л. ил. – С. 496.

¹⁰ Фромм Э. Человек для самого себя / Эрих Фромм // Психоанализ и этика / Эрих Фромм. – М., 1993. – С. 19–190. – (Библиотека этической мысли). – С. 292.

¹¹ Там само. – С. 298.

¹² Шарп Д. Незримый ворон: (конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки) / Дарел Шарп. – Воронеж : МОДЕК, 1994. – 127 с. – (Серия «Библиотека аналитической психологии»). – С. 84.

¹³ Там само. – С. 84.

¹⁴ Там само. – С. 8.

¹⁵ Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія / Олена Оніщенко. – К. : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. – 229, [1] с. – С. 193.

¹⁶ Там само. – С. 193.

МІСТО ЯК ТЕАТР
До постановки проблеми

У статті розглянуто міждисциплінарне трактування міста як театру, а також підходи до вказаної проблематики різних учених: філософів, урбаністів, істориків та соціологів.

Ключові слова: місто як театр.

В статье рассматривается междисциплинарная трактовка города как театра, а также подходы к указанному вопросу разных ученых: философов, урбанистов, историков и социологов.

Ключевые слова: город как театр.

The article deals with interdisciplinary treatment of the city as theater. And approaches to the mentioned issue of different scientists: philosophers, urbanists, historians and sociologists

Key-words: city as a theater.

Що таке місто: декорації на сцені нашого життя чи виконавець у ньому головної ролі? Хто кого творить: людина місто чи місто людину? І яким способом? Кількість відповідей на ці питання стрімко збільшується зі зростанням міст та їхнього населення. Нові філософські школи та артистичні течії розвивають та доповнюють їх протилежними висновками та баченнями. І всі вони мають право на існування у вселенському місті. Раціоналістичним і логічним видається аналіз міста як механізму чи як організму. Класичною є інтерпретація міста як тексту. Багатоманітність методологій вивчення міста зумовлена плюралізмом міського життя, неможливістю розглянути всі його соціальні, культурні, економічні, урбаністичні аспекти через один лише підхід. Це наголошують сучасні вчені, зокрема, американські дослідники Еш Амін, Найджел Тріфт у своїй праці «Виразність повсякденного міста»¹.

Ми пропонуємо розглянути **місто як театр**, попри відому пропозицію Платона взагалі вигнати з міста-держави всіх драматургів. Адже, згідно з аргументами філософа, драматурги в більшості п'єс змальовують злодіїв, яких змушені грати актори. До того ж актори мають грати рабів та жінок, тоді як ідеальним

було б створювати лише характери чоловіків-героїв. Проте оскільки це неможливо, філософ пропонує відіслати драматургів до іншого міста-держави, *умастивши голову пахоцями*.

Наступні після філософа століття довели неможливість позбутися ані злодіїв у п'єсах, ані вигнати драматургів з міст. Саме в містах театр набуває свого розквіту, а місто перетворюється на грандіозний спектакль. І коли іде містом монарх, **перекриваються цілі квартали, а простий люд спостерігає за ним здалеку**. І коли на майданах натовп, шаленіючи, спостерігає за стратою злодіїв. І коли на вулицях несамовито вирують карнавали.

Стрімкі світові урбанізаційні і націотворчі процеси збігаються зі сплеском популярності театру. *Щоб створити націю, спочатку треба створити театр*, – вважав Йоганн Вольфганг Гете. Епоха європейського просвітництва стала свідком загибелі абсолютних монархій у Європі, а молода революційна буржуазія дала новий поштовх демократизації і масовості культури. Зокрема, найбільшої популярності набуває театр: бурхливий розвиток його форм і жанрів відбувається у місті. Адже мистецтво, як наголошував Йоган-Готліб Фіхте, *робить трансцендентну точку зору загальною, точку зору небагатьох – точкою зору усіх*.

Німецький історик Едуард Фукс досліджує, як в європейських містах епохи просвітництва театр стає однією з головних розваг міщан. Спектаклі відвідували, насамперед, для задоволення. «Навіть там, де театр був ареною боротьби нових громадянських ідей, – продовжує вчений, – де буржуазна опозиція зосередила всі свої сили, що виставлені проти абсолютизму, пантоміма та фарс мали передусім задовольняти потребу у грубих видовищах, бо більш серйозні п'єси майже завжди завершувались ними»². Фукс вважає, що публічний вияв певних емоцій пояснює фанатичне і масове захоплення театром у XVIII ст. *Галантна епоха* взагалі була ворожа інтимності і виставляла напоказ усі почуття, а театр став найкращим виразником їх масової демонстрації. Комедія і фарс часто бували не просто еротичними, а порнографічними. Адже центром навіть найпристойніших творів був флірт. І коли авторові не вистачало слів, то допомагали жести і міміка. Традиційно жіночі ролі виконували чоловіки, але саме в цей час стає зрозумілим, що без жінок-актрис не обійтися: на сценах Англії, а згодом Франції і Німеччини з'являються жінки. На популярних фривольних комедіях були присутні не тільки нижні верстви, а й вельможі. Останні часто користувалися масками і темними прикритими ложами, з яких було видно все, і які можна було затулити фіранкою. Такі ложі слугували для задоволення еротичних фантазій публіки. Аналізуючи театр цієї епохи, Фукс робить влучний висновок: театр був звідником – він зводив глядачів одне з одним, а сцену – з аудиторією.

Виходячи з вказаних етичних аспектів, один з основних ідеологів Просвітництва, Жан-Жак Руссо ставиться до театру з великим застереженням. У сво-

ему відомому «Листі д'Аламберу про видовища» філософ виступає проти відкриття в Женеві театру, бо він переконаний, що театр не сприятиме по-жвавленню суспільного життя і вихованню гарного смаку у городян: «Театр не може виправляти звичаї, проте може псувати їх»³. Філософ стверджує, що театр привносить у життя розпусту та спокусу вже тим, що виставляє їх напоказ. Це, безумовно, не лише бажання *захистити від розпусти* рідне місто, а й ще стріла в бік Вольтера, який на той час мешкав поблизу Женеви і мав домашній театр. Проте в другій частині свого *Листа* Руссо визнає і необхідність театру. Полемізуючи з просвітником і енциклопедистом д'Аламбером щодо театру і взагалі видовищ, Руссо доходить висновків про розважальну сутність видовищ. Видовища можуть відволікати народ від життєвих проблем. Саме на таких позиціях розважальності пізніше розвиватиметься теорія і практика масової культури.

«Запитувати, корисні чи шкідливі видовища самі по собі, – розмірковує Руссо, – означає ставити питання занадто невизначено: це означає розглянути уявлення, не визначивши величин, що його складають. Видовища створюються для народу, і тільки щодо їхнього впливу на нього можна судити про їхні абсолютні якості <...> або що стосується характеру театральних видовищ, то він визначається тим задоволенням, котрі вони надають, а не корисністю. Якщо наявна користь, тим краще: проте головна мета – сподобатися, і, якщо народ вдалося розважити, то мета цілком досягнута»⁴.

Ю. Лотман зауважував, що театральне життя відрізняється від побутового тим, що погляд на життя як на спектакль дає людині нові можливості поведінки. Проте побутове життя у порівнянні з театральним виступало як нерухоме, сотні людей могли прожити життя без жодних подій, тоді як театральне життя – це ланцюг подій. Межа між мистецтвом і побутовою поведінкою глядача була зруйнована на початку ХІХ ст., і театр увірвався в життя та став активно перебудовувати побутову поведінку людей. «Те, що вчора могло б видаватись бундючним і смішним, оскільки було прописано тільки в сфері театального простору, стає нормою побутової мови та побутової поведінки. Люди революції поводяться в житті, як на сцені. Коли засуджений до гільйотини Жільбер Ромм, заколюється і, вирвавши з рани кинджал, передає його другові, він повторює подвиг античного героїзму, відомого людям його епохи через числення відображення в театрі, поезії та образотворчому мистецтві. Мистецтво стає моделлю, яка наслідує життя»⁵.

Театр не просто *захоплює* місто – воно само починає сприйматися як спектакль. До цього феномену звертаються автори доби модерну та постмодерну. Міська архітектура аналізується як декорація такого спектаклю.

На початку ХХ ст. німецький філософ та соціолог Георг Зіммель, пише нариси про Флоренцію та Венецію⁶. Філософ аналізує Венецію як незалежний від реальності автономний артефакт, порівнюючи її з Флоренцією. Якщо зо-

внiшнiй вигляд флорентiйських палацiв збiгається з iхнiм внутрiшнiм змiстом, то венецiйськi палади схожi на *витончену пихату гру* i приховують суть мiста. Венецiя, з погляду Зiммеля, є штучним мiстом, мiстом-маскою. Фiлософ бачить веселощi Венецiї як фасад жорсткого життя, пiсля закінчення якого залишається тiльки бездушна театральна декорацiя та брехлива краса маски. Навiть люди у Венецiї пересуваються наче по сценi, а всi дiї розгортаються нiби на передньому планi, за яким заднього плану немає. Це становить суть Венецiї, за Зiммелем, мiста брехливого та оманливого, мiста театального. Театральнiсть мiста виступає у Зiммеля як ознака негативна. Проте у своїй вiдомiй працi «Великi мiста та духовне життя» (1903) фiлософ наголошує, що «психологiчна основа, на якiй проступає iндивiдуальнiсть великого мiста, – це пiдвищена нервовiсть життя, спричинена швидкою i безупинною змiною зовнiшнiх i внутрiшнiх вражень. I доходить висновку: – Наше завдання – не обвинувачувати i не виправдовувати, а розумiти»⁷.

Вочевидь, Зiммель був не єдиним, хто акцентував театральну сутнiсть Венецiї. Упродовж столiть вiдоме своїми масками та карнавалами, це мiсто залишається постiйним об'єктом аналізу. Фiнська вчена Санна Турома в працях «Семiотика мiського простору Ю. М. Лотмана: дослiд переосмислення», а також «Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed»⁸ запроваджує методологiю аналізу мiста як спектаклю. Вона порiвнює опис театральностi Венецiї Георгом Зiммелем з баченням театральностi Петербурга в працях Юрiя Лотмана.

Порiвняння Петербурга з Венецiєю є класичним для петербурзького тексту. Осип Мандельштам писав про Петербург як про *напiв-Венецiю* i *напiв-театр*. Роблячи акцент на аналізi Петербурга Лотманом, Турома наголошує, що вчений характеризував це мiсто як *штучне* та *театральне*. Вона знаходить схожiсть уявлення Зiммеля про театральнiсть венецiйську i Лотмана – про петербурзьку. За Лотманом, театральнiсть є особливiстю простору Петербурга i пов'язана з тим, що мiсто вирiзняється унiкальною витриманiстю величезних ансамблiв, яка не розпадається, як у мiстах з тривалою iсторiєю, на частини з рiзною забудовою. I ця цiлiснiсть створює враження декорацiї. Маркiз Астольф де Кюстiн, автор вiдомих нотаток про Росiю, писав про Петербург, яким вiн його побачив на початку ХІХ столiття, як про *сумiш архiтектури та декорацiї*⁹.

Санна Турома вважає, що в лотманiвськiй концептуалiзацiї простору Петербурга мiськi будiвлi, якi нагадують декорацiю, роблять семiотичний подiл на переднiй та заднiй плани, подiбно до того, що Зiммель спостерiгав у Венецiї. «Театральнiсть петербурзького простору проявлялася у його виразному подiлi на «сценiчну» i «закулісну» частини, постiйне усвiдомлення присутностi глядача i, що особливо важливо, заміни iснування «нiбито iснуванням», – пише Лотман: глядач постiйно присутнiй, але для учасникiв сценiчної дiї «немовби не iснує»; помічати його присутнiсть – означає порушувати правила гри. Також

весь закулісний простір не існує з погляду сценічного. З погляду сценічного простору реальним є лише сценічне буття, з погляду закулісного – воно є грою та умовністю»¹⁰. Ці спостереження відомого вченого за міською театральністю є відображенням міської багатовимірності, існування вимірів життя на сцені та за кулісами.

Порівнюючи Петербург зі сценою, філософ доходить висновку, що це місто весь час змушене конструювати своїх глядачів і перебуває в постійному коливанні між реальністю глядача і реальністю сцени, «...причому кожна з цих реальностей, з погляду іншої, уявляється ілюзорною і породжує петербурзький ефект театральності. Інший бік його представляє співвідношення: сценічний простір/простір закулісний. Просторова антитеза: Невський проспект (і вся парадна «дворова» частина Петербурга) і Коломна, Васильєвський острів, околиці – літературно інтерпретувалася як взаємне відношення неіснування. Кожна з двох петербурзьких «сцен» мала свій міф, що реалізується в оповіданнях, анекдотах...»¹¹. Отже, Лотман розглядає місто як сцену з декораціями (архітектура вулиць), з кулісами (міські подвір'я) і, звичайно, з глядачами цього спектаклю (міщанами).

Акцент на театральності міста ставить і німецький філософ Вальтер Беньямін. У своїх есеях про Марсель, Неаполь, Москву, а також у великих текстах про Берлін і Париж він змальовує площі та парки, вулиці та кафе як сцену, де розгортається життя цих міст. Філософ акцентує театральність Неаполя, його пристрасть до імпровізації та іронії, коли на залюдненій міській площі розігруються різні сценки: благородний пан хоче отримати від дами винагороду за те, що підняв їй віяло, і торгується з нею за ціну. У цьому, написаному разом з актрисою А. Лаціс, есеї «Неаполь» (1924), вони спостерігають, як «будівлі та дії взаємопроникають на внутрішніх подвір'ях, аркадах та сходових маршах, <...> щоб потім стати театром нових, непередбачуваних констеляцій»¹². Беньямін і Лаціс описують такі будівлі як народну сцену, що розділена на безліч театрів, котрі дають виставу одночасно. Балкони, подвір'я, вікна, брами, сходи, дахи є водночас і сценою, і ложами <...> Навіть за матеріалом декорації вулиць дуже схожі на театральні. Основну роль відіграє папір: червоні, блакитні, жовті мухобійки, глянцева кольорова папір на стінах, паперові розетки на сирих шматках м'яса»¹³.

Звичайно, у театрі є артисти. Їх Беньямін і Лаціс бачать просто тут, у декораціях вулиць Неаполя. Вони елегантно фіксують сценки неаполітанського театру життя: ось хтось просто серед залюдненої вулиці малює різнокольоровою крейдою Христа і Мадонну, і, поки він малює, публіка кидає монетки на зображення, але коли вже монетки зібрані і публіка розійдеться, то і само зображення швидко зітреться під ногами пішоходів. А хіба менш артистичним є поїдання макаронів руками для розваги іноземців. Звуки вулиці створюють неповторну музику міста.

У відомій праці «Париж – столиця 19 століття» (1935) Беньямін теж пише про театральність міста. Він наголошує велику владу міста над людиною, її уявою, коли люди набагато рідше пам'ятають образи людей, ніж ті *підмости*, де вони зустріли інших або самих себе. Соціально-культурний феномен великого міста народжує знаменитого беньямінівського *фланера*, глядача спектаклю, що постійно розігрується на вулицях Парижа. Образи місць, де відбуваються зустрічі автора, утворюють нескінченний театр міського досвіду і життя в цілому¹⁴.

Слідом за Беньяміном, у своїх відомих прогулянках вулицями французький історик та соціальний психолог Мішель де Серто **порівнює місто з театром**. У статті «Привиди в місті» (1983) вчений зауважує, що у міському світі уявного існують речі, які хочуть нав'язати свою присутність і є характерними персонажами на міській сцені. Доки на Сені М. Серто порівнює з викинутими на берег монстрами, а канал Сен-Мартен – з туманною цитатою з нордичного пейзажу¹⁵. Для Серто ці міські об'єкти стають легендарними постатями і створюють навколо себе міську сагу. І не лише великі об'єкти, а й малі деталі. Їм дослідник надає особливого значення, бо вони є свідками тієї історії, яка, на відміну історії книг та музеїв, не має своєї мови. Вони є аналогами античних богів – духів місця. Вони стримано мовчать, але надихають людей на народження різних міських наративів. Основною темою статті Серто є болючі для стрімких урбанізаційних процесів питання збереження культурної спадщини, її реновації, а також спроби зрозуміти, з чого взагалі складається національна спадщина. Вчений наголошує важливість повсякденних речей міста, які стають складовою і джерелом натхнення для митців. Серто називає їх *артистами повсякденності*. А місто – їхньою постійною пересувною виставкою. І *чарівним театром*. Він наголошує, що саме все це перетворює місто на величезне сховище пам'яті, де процвітає безліч поетик¹⁶.

Розглядаючи трактування різними вченими міста як театру, закономірним є звернення до праці Гі Дебора «Суспільство спектаклю» (1967). Французький філософ розглядає крізь цю призму спектаклю все суспільство. Його трактування спектаклю є багатоманітним і багат шаровим, і значно ширшим за розуміння театру як такого. Адже суспільство, яке базується на сучасній промисловості, не випадково є видовищним. Воно підпорядковане спектаклю фундаментально і є видовищним вже в своїй основі. Такому спектаклеві нічого не потрібно, крім самого себе¹⁷.

На думку Дебора, спектакль є ідеологією, *par excellence*, тому що він відображає і проявляє суть будь-якої ідеологічної системи: зубожіння, підпорядкування і заперечення дійсного життя¹⁸. Різнопланові трактування спектаклю, який став суттю життя сьогоденного суспільства, проходять крізь всю працю. Спектакль представляє суспільні відносини, що опосередковані образами, він є сучасною соціальною організацією паралічу історії та пам'яті. Яке місце

у цьому спектаклі філософ залишає місту? Безумовно, важливе, адже Дебор аналізує сучасне йому містоцентричне суспільство, присвячуючи зокрема, проблемі міста один з розділів праці. У місті входять стають суперечними різні спектаклі: автомобільний спектакль вимагає для себе хорошу транспортну мережу, яка мимоволі знищить старі міста, тоді як спектакль самого міста виступає за збереження пам'яток старовини.

Дебор є далеким від романтичного чи символічного сприйняття міста як саме театрального спектаклю. Він бачить процес тільки крізь критичне розуміння і спектаклю, і міста. Проте усвідомлює, що таке критичне сприйняття теж може бути вульгаризоване в будь-якій формулі соціологічної чи політичної риторики, яка може абстрактно все пояснити і таким чином слугувати захисту системи видовищ¹⁹.

На початку ХХІ століття американський дослідник Дуглас Келнер пропонує поняття медіа-спектаклю, аналізуючи сучасну політичну ситуацію в США, зокрема президентські вибори 2000-го. Як і Гі Дебор, автор робить акцент саме на ідеологічній, і навіть більше – на політичній складовій нової форми видовища, якій класичний театр слугує вже тільки як базис. Він розвиває тезу Дебора про те, що спектакль сам стає ідеологією. Келнер досліджує, як, базуючись на цій ідеології спектаклю, традиційні форми класичного театру, фільму та телебачення поглинаються новими культурними формами віртуального світу. Медіа-культура породжує грандіозний медіа-спектакль, складовою частиною якого стають і політика, і спортивні змагання. Закономірно, одну з глав свого тексту він називає: «Медіа-культура і триумф спектаклю»²⁰.

Очевидно, що весь новітній медіа-спектакль продукується в місті, проте місто як театральна сцена втрачає свої позиції перед віртуальною театральністю світового селища Маклюена.

Отже, трактування міста як театру лежить у міждисциплінарній площині: на перехресті філософії, соціології, урбаністики та мистецтвознавства. Така постановка проблеми дає можливість аналізувати життя сучасного міста у багатоманітності деталей.

¹ Амін Е., Трифт Н. Виразність повсякденного міста // Еш Амін, Найджел Трифт – Незалежний культурологічний часопис Ї. – 2003. – № 29. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/amin-trift.htm>

² Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век / Эдуард Фукс – М. : Республика, 1993. – С.459.

³ Jean Jacques Rousseau. Lettre a M. D'Alembert [Lettre a D'Alembert sur les spectacles] Режим доступу : <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d'alembert%20 utrecht%20corrige%C3%A9e.pdf>

⁴ Там само.

⁵ Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Юрий Лотман – Избр. статьи в 3-х т. – Т. 1 – Таллин: Александра, 1992. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/16102010-01c.html>

⁶ Зиммель Г. Флоренция // Георг Зиммель – М. : Логос, 2002. – №3–4. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002_03_4/04.htm

⁷ Зиммель Г. Великі міста і духовне життя / Георг Зиммель // Незалежний культурологічний часопис Ї. – 2003. – № 29. Режим доступа: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>

⁸ Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления / Санна Турома // Независимый филологический журнал: 2009, № 98. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>. Turoma Sanna. Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed // Sanna Turoma – *Varietas et Concordia*. Essay in Honour of Pekka Pesonen. Helsinki. – 2007. – P. 210—219. Режим доступа: http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/SH31_PP60.pdf

⁹ Де Кюстин А. Правда про Росію / Астольф де Кюстин – К. : Ярославів вал, 2009. Режим доступа: <http://ukrlife.org/main/evshan/kyustin.pdf>

¹⁰ Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Юрий Лотман. – История и типология русской культуры. СПб : Искусство СПб , 2002.– С.217.

¹¹ Там само.

¹² Benjamin W., Lacin A. Naples / Walter Benjamin. – Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing. N.Y.: Schocken, 1983. – P. 165-166. Режим доступа: http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/session_8/benjamin.pdf

¹³ Там само. – P. 167.

¹⁴ Беньямин В. Париж, столица XIX века / Вальтер Беньямин. – Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум. 1996. Режим доступа: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>

¹⁵ Certeau M. *Gosts in the City* / Michel de Certeau. Luc Jiard. Pierre Mayol. – *The Practice of Everyday Life*. Vol.2. Living and cooking. University of Minnesota Press. – 1988. – P. 135.

¹⁶ Там само. – P. 141.

¹⁷ Debord G. *La Société du Spectacle* / Guy Debord. – Paris : Les Éditions Gallimard, 1992. – 224 p. – §14. Режим доступа: http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.html

¹⁸ Там само. – § 215.

¹⁹ Там само. – § 203.

²⁰ Kellner D. *Mediaspectacle* / Douglas Kellner. – NY : Routledge, 2003. – 208 p. Режим доступа: http://issuu.com/spinoza/docs/kellner_d_media_spectacle

ПЕРСОНАЛІЇ



УДК 7.037.2:791.633-051(477)"1929/1931" Кавалерідзе І.

Оксана МУСІЄНКО

КАВАЛЕРІДЗЕ – АВАНГАРДИСТ

У статті розглянуто фільми Івана Кавалерідзе, котрі належать до першого періоду його творчості (1929–1931рр.) і позначені сміливим мистецьким пошуком, оригінальністю, експериментальністю, що дає змогу вписати їх у загальну картину світового кіноавангарду.

Ключові слова: авангард, кубізм, скульптура, освітлення, декорація.

В статье рассмотрены фильмы Ивана Кавалеридзе первого периода его творчества (1929–1931гг.), отмеченные смелыми художественными исканиями, оригинальностью и экспериментаторством, что позволяет вписать их в общую картину мирового киноавангарда.

Ключевые слова: авангард, кубизм, скульптура, освещение, декорация.

This article is about the first period films by Ivan Kavaleridze (1929-1931) marked with bold art selection, originality and experimentation, that allows them to enter into the big picture of world cinema avangarde.

Key-words: avant-garde, cubism, sculpture, lighting, decoration.

Наприкінці 20-х років минулого століття модерністські течії в кінематографі перебували у стані змін і **трансформацій**. Відходив у історію німецький експресіонізм, залишаючи по собі могутні впливи на естетику найрізноманітніших напрямів у світовому кінематографі, від поетичного реалізму у французькому кінематографі до американського горрору і «фільм-нуар».

Не менше значення для подальшого розвитку світового кіно мав і спадок французького авангарду, як імпресіонізму митців кола Луї Деллюка, так і його радикальних напрямів, ще реалізувалися під впливом дадаїзму і сюрреалізму.

Щодо українського кінематографа, то сплеск авангардистських тенденцій спостерігається саме наприкінці 20-х, коли на студіях ВУФКУ з'являються такі, позначені яскраво виявленою експресіоністською і авангардистською естетикою твори, як «Звенигора» (1928) і «Арсенал» (1929) Олександра Довженка, «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, «Навесні» (1929) Михайла

Кауфмана. В цей ряд варто поставити і психологічні драми «Два дні» (1927) Г. Стабового і «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна, в яких важко не помітити впливи німецького камершпіля, тісно пов'язаного з поетикою експресіонізму.

І, звичайно ж, не можна не акцентувати значення для українського авангардного кінематографа набутків театру Леся Курбаса. Це окрема і надзвичайно важлива тема, до розгляду якої входить і безпосередня участь Курбаса в кінематографічному процесі, і перенесення на екран спектаклів театру «Березіль», і запрошення акторів та режисерів курбасівського кола на кінофабрику ВУФКУ в Одесу. Проте найголовнішими і, на нашу думку, найменш дослідженими є впливи естетики Курбаса на український кінематограф кінця 20-х – початку 30-х років. Тут можна провести паралель з театром Макса Рейнгардта в Німеччині. Сам Рейнгардт не вважав себе експресіоністом. Натомість оформлення деяких його спектаклів, характер освітлення, манера авторської гри мала безперечний вплив на експресіоністський кінематограф.

Повертаючись до проблеми «Курбас і кінематограф», ми маємо приклад впливу вистави «Гайдамаки» на задум і екранне втілення конкретного фільму. Мається на увазі режисерський дебют на Одеській кінофабриці знаного скульптора Івана Кавалерідзе.

Вирішальну роль у кінематографічній долі митця відіграла майже випадкова зустріч з Зіновієм Сідерським, який був на той час заступником голови ВУФКУ. Вони були знайомі з 1918 року, коли Сідерський, як секретар повітового партійного комітету в Ромнах, сприяв Кавалерідзе і в роботі над пам'ятником Шевченка, і в організації робітничого театру.

Від Сідерського Кавалерідзе і почув пропозицію спробувати свої сили в кіно. Спочатку Кавалерідзе рішуче відмовився, зауваживши, що не любить кіно. На запитання – чому? – відповів: «Мене дратує суєта на екрані, герої завжди бігають». – «А Ви зробить по-своєму. Ми вам всі умови створимо для цього. Пропонуйте тему...»¹ Наводимо цей короткий спогад тому, що в репліці Кавалерідзе вже вимальовується його кредо – він відійде від усталеного розуміння кінематографічності як акцентованої динамічності, він шукатиме її в статуарних композиціях.

І далі – продовження розмови, теж принципово важливе: «Я вагався, а потім сказав: Щойно подивився у Курбаса "Гайдамаків" – і в захопленні. Яка висока культура! Не боюсь бути чийось послідовником: "Гайдамаків" ставив би!» – «Ставте! Давайте сценарій!»².

Слід згадати, що це був не перший прихід Кавалерідзе в кінематограф.

Молодий скульптор, який на той час вже став відомим завдяки пам'ятнику княгині Ользі в Києві, отримав запрошення працювати художником-оформлювачем у фірмі «Тіман і Рейнгардт». Орендуючи ательє на Сирці, московські кінопідприємці розгорнули активну діяльність, знімаючи стрічки російської «Золотої серії». Це були як екранізації класики («Анна Кареніна», «Крейце-

рова соната», «Как хороши, как свежи были розы»), так і оригінальні сюжети. Кавалерідзе проявив себе як майстер портретного гриму. Його «робота» над обличчям Шатерникова дала можливість скульпторові настільки точно відтворити зовнішність Льва Толстого, що в стрічці Я. Протазанова і Є. Тіман «Отход великого старца» ігрові кадри абсолютно природно монтувалися з хронікальними. Так само Кавалерідзе створює портретний грим для актора М. Тамарова в ролі Тургенева і далі ліпить серію портретів відомих російських і зарубіжних режисерів і акторів, які виставлялись П. Тіманом у кінотеатрах.

Втім, кінематограф захоплює молодого скульптора дедалі активніше.

Дружба з режисером і художником Ч. Сабінським розкриває перед Кавалерідзе нові можливості. Він відчуває, який потенціал має в кінематографі світло. Його спроби у фільмі «Энвер-паша, изменник Турции» Я. Протазанова за допомогою миготіння світла імітувати поверхню моря виявилися вдалими. Новаторством було і використання чорного оксамиту і сірих тканин для драпування декорацій, в екранізації роману Л. Толстого «Война и мир» (режисери В. Гардін, Я. Протазанов), що надавало можливість закамуфлювати їх штучність, відмовитись від непотрібної деталізації, що лише відволікала увагу глядача від акторської гри.

Незвичайною на той час була спроба органічного поєднання театру і кінематографа, на який зважився Кавалерідзе спільно із знаменитим актором-трагіком П. Орленевим при постановці ібсенівського «Бранда».

Та звичайно ж, працюючи в кіно, Кавалерідзе продовжує мистецьку практику в скульптурі. Адже в його активі була прекрасна школа – навчання в Академії мистецтв у Петербурзі і робота в майстерні скульптора Н. Аронсона в Парижі, що і заклало основи його високої художньої культури. Варто наголосити, що Аронсон був одним із найкращих скульпторів-портретистів. Наслідуючи вчителя, Кавалерідзе в своїй мистецькій практиці ставився до скульптурного портрета з надзвичайною прихильністю, залишивши по собі виконані в різні роки закарбовані в скульптурі образи Сковороди, Шевченка, Шаляпіна, Горького та ін. Майстерному виконанню портретного гриму в кіно митець теж значною мірою завдячує урокам Н. Аронсона.

Незважаючи на відносно коротке перебування в Парижі (1910–1911 рр.), Кавалерідзе вивіз звідти неоціненний для митця досвід. Там йому пощастило зустрітись із самим О. Роденом. Саме О. Роден у світовій скульптурі продемонстрував незнане доти мистецтво відтворення руху. Стиль геніального скульптора був, безперечно, близький Кавалерідзе. Адже ще до навчання в Парижі він прагнув надати своїм скульптурним роботам максимальної динаміки, про що можна судити з його композицій «Святослав у бою» (1907 р.), «Скіф на коні» (1908). Втім, Париж для молодого скульптора був сповнений найрізноманітніших вражень. Адже саме в цей період виставляють свої живописні роботи Ж. Брак і П. Пікассо, чим і було започатковано такий напрямок як кубізм. Од-

ним з основоположників кубізму в скульптурі називають Олександра Архипенка. Кавалерідзе знав його ще по київській гімназії, де вони сиділи за однією партою і навіть товаришували.

Втім, минуть роки і впливи кубізму дадуть себе знати у творах Кавалерідзе, які стануть чи не найвиразнішими в його мистецькому доробку.

Кавалерідзе активно працює у театрі в Ромнах, та визначальною в його творчості цього періоду стає скульптура, причому скульптура монументальна.

20-ті роки – свого роду унікальний період в історії українського мистецтва, як і в мистецтві російському та інших республік, коли відбувається буквально «вибух» найрізноманітніших авангардистських напрямків у театрі, і в кіно, і в літературі, і в образотворчому мистецтві.

Кавалерідзе розпочинає свою монументальну шевченкіану спорудженням пам'ятника поетові в Ромнах, хоч задуми мали місце ще в 1909 році. В 1910–1911 роках скульптор брав участь у конкурсі на пам'ятник Шевченку й отримав заохочувальну премію, втім задум так і не було реалізовано. Монумент Шевченкові в Ромнах, на перший погляд, виконано в традиційній манері. Проте сам скульптор вважав, що тут надзвичайну роль у «прочитанні» скульптури мало вирішення п'єдесталу, що за формою нагадував курган і мав акцентувати зв'язок поета з рідною землею. Далі був традиційний для тієї епохи монумент героям революції. Щоправда, спочатку він мав назву «Жертвам революції», але в повоєнні роки партійне керівництво зрозуміло неоднозначність такого звучання.

Композиція складалася з двох обелісків, з яких неначе виростали дві статуї: Прометей, закутий у кайдани, і Прометей, що звільнився від своїх пут. Згодом, уже в кіно, митець повернеться до образу бунтівного титана. Сам Кавалерідзе визнавав, що він говорив мовою відвертої алегорії, яка в революційні часи була добре зрозуміла народним масам. Мистецтвознавці вбачали в такій захопленості алегоріями і символами продовження мистецьких традицій епохи Великої французької революції³. Втім, не варто сягати так далеко. Згадаймо роки навчання Кавалерідзе в Парижі, коли символізм у мистецтві знайшов свій широкий вияв у скульптурі, зокрема у О. Родена і певною мірою вчителя Кавалерідзе Н. Аронсона.

Уже на початку 20-х років митці почули «вказівку» на шпальтах газети «Правда»: «Не в житті минулих століть, не в абстрактних ідеях і символах шукайте сюжетів для натхненної творчості. Велич подій, що відбуваються, достатня для творчості ряду поколінь»⁴.

Втім, у 20-х роках митці ще поспішатимуть прислухатися до більшовицьких настанов.

Як твердять дослідники, новий етап у творчості митця розпочався в 1923 році, коли Кавалерідзе приступає до роботи над пам'ятником партійному і державному діячеві Артему. Скульптор взяв участь у конкурсі, де поруч з ним працювали над проектом пам'ятника такі відомі митці, як А. Щусев, В. Андреев,

С. Меркулов. Перемагає Кавалерідзе. Запропоноване ним рішення далеке від традиційного. Це не пам'ятник конкретній людині, а свого роду свідчення буремного часу, часу глобальних змін і потрясінь. Такий грандіозний задум вимагав і принципово нового втілення, співзвучного тим новаторським шуканням, яким була позначена епоха національного відродження в Україні 20-х років. Кавалерідзе працює над пам'ятником, виходячи з принципів поєднання таких напрямків, як кубізм і конструктивізм. Кубізм у скульптурі переживає на той час свої зоряні часи, на його небосхилі сяють зорі О. Архипенка, Р. Дюшан-Війона, Ж. Ліпшиця. В радянському мистецтві на перший план висувуються ідеї і практика конструктивізму. Казимир Малевич зазначав, що «кубістична система малярства» була основою як просторово-малярського конструктивізму, так і напрямку функціонально-утилітарного»⁵.

Роздуми К. Малевича щодо пам'ятника III Інтернаціоналові В. Татліна можна екстраполовати і на творіння І. Кавалерідзе. Малевич зауважував, що для роботи Татліна було принциповим «сполучення малярського боку і матеріалів плюс функція. Конструктивне сполучення цих функцій базувалось на формулі кубізму, якою і було формовано твір»⁶. Та сама єдність конструктивістських заasad і принципів кубізму визначала естетику пам'ятника Артемові.

Показовим було і звернення до матеріалу – «в небеса шарахаєм железобетон»⁷. Якщо в роботі над попередніми монументальними скульптурами митець прагнув, аби матеріал імітувався під мармур або граніт, то у спорудженні пам'ятника Артемові фактури залізобетону відверто акцентувалися. Інколи Кавалерідзе так і називав свій проект – «Залізобетон», що теж мало символічний характер.

В задумі скульптора пам'ятник «...через велетенський масштаб фігури міг експресивно виразити злет народної енергії...»⁸.

Ось як сам Кавалерідзе визначав доцільність обраної форми: «Вирішено: будуватиму скульптуру як архітектурну споруду – площинами. Перевага перед круглою формою, що світло на рівній площині горить яскравіше, а тінь – глибша. (Запам'ятаймо цю думку скульптора. Він втілюватиме її, працюючи над своїми першими фільмами – *О. М.*). І починатися пам'ятник буде не від зеленої травички, а від грубої бруківки. Розвиваючи знизу, спіраль піде так вгору: спіраль у постаменті, спіраль в обмотках на ногах, в закатаних рукавах... Весь пам'ятник – одна суцільна брила, величезний кристал: антрацит, сіль...»⁹.

Важливо, що в цій, сповненій циклопічної величі скульптурі митець не втратив однієї з найважливіших рис своїх творінь: внутрішньої динаміки, потенціального руху. Постаць Артема, велична і разом з тим загрозна, несла в собі «невиданне перемены, неслыханне мятежи», які потрясли країну.

Неначе виростав зі скель на тлі неба монумент Артему, споруджений у Святогорську (тепер – Словоногірськ). Тут масштаби скульптури створювали надзвичайну гармонію з пейзажем і надавали йому ще більшої енергії. І цій

співзвучності знов-таки сприяло стилістичне рішення. Скульптор був послідовним у використанні кубістських конструктивістських форм.

Пам'ятник у Слов'яногорську зберігся і донині, тоді як у Бахмуті його було зруйновано під час війни. Останній монумент зберігся лише у фінальних кадрах фільму І. Кавалерідзе «Перекоп».

Шевченкіана продовжує володіти увагою митця. Зводяться пам'ятники великому поетові в Сумах і в Полтаві. Скульптор доводив, що оперуючи грандіозними площинами, підкреслюючи світло-тіньові контрасти, він ще і ще раз передає надзвичайну духовну силу поета-пророка. З особливою силою це прочитувалось в проекті «Могила Т. Шевченка» в Каневі.

В цьому задумі скульптор розвивав ідеї, які було матеріалізовано в попередніх творах, разом з тим знаходились нові, оригінальні рішення.

Сам проект виношувався роками. Ось як його визначав сам митець: «Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен слугувати курган над сивим Дніпром. На ньому спочиває виконана в площинній манері велетенська постать зануреного в думу мислителя. Все разом нагадує величезну піраміду – більш грандіозну і величну, ніж храм Сонця ацтеків або єгипетський Сфінкс»¹⁰.

Кавалерідзе взяв участь у конкурсі, але перемогу віддали скульптору Манізеру. Над митцями, що працювали в модерністських напрямках, дедалі згущувались хмари. Навіть через багато років Кавалерідзе доводилося виправдовуватись, заперечувати своє захоплення кубізмом. Він наполягав, що у своїх пошуках ішов від староукраїнської дерев'яної архітектури. Його позицію цілком можна зрозуміти, адже найменша причетність до т. з. формалістичних течій вважалась ідеологічним «криміналом», навіть наприкінці 70-х, коли було опубліковано мемуари. Втім, його роботи досить красномовно промовляли інше.

Повертаючись до кінематографа Кавалерідзе, зауважмо, що всі основні «скульптурні теми» так чи інакше знайшли своє екранне втілення: і шевченкіана, і життєпис Сковороди і, звичайно ж, прометеївські мотиви бунту в ім'я майбутнього, в ім'я утвердження вищої справедливості.

Варто зазначити, що другий прихід митця в кіно не був випадковим у багатьох аспектах. Безперечно, відіграло свою роль і запрошення Свідерського, і давня зацікавленість мистецтвом екрана, і, що теж важливо, можливість відійти від ударів критики, яка в галузі образотворчого мистецтва ставала все дошкульнішою і болючішою. Митець не міг навіть передбачити, що його чекає на новому шляху, який починався досить удало.

Сам Кавалерідзе досить чітко визначив своє завдання: «Кіно з'єднується з літературою, музикою, театром. «Злива» – спроба поєднати його зі скульптурою»¹¹. Можна поставити питання: а чи мали місце подібні спроби в історії кінематографа? Ще в 1915 році таку думку висловив на сторінках своєї книжки «Мистецтво кіно» один з піонерів кінотеорії американець Вечел Ліндсей. Він

звернув увагу на вплив на жанроутворення в кіно живопису, скульптури і архітектури. «Ліндсей у своїх роботах наводить десятки прикладів із різних фільмів, показуючи, як на композицію кадрів впливають давно існуючі у пластиці живописні скульптурні і архітектурні концепції»¹².

Якщо звернутися до практики кіно, то тут не можна не згадати перш за все видатного німецького режисера Фріца Ланга, власне період його творчості в німому кіно.

Як зауважував З. Кракауер, у фільмі Ланга «Нібелунги» **самі актори перетворюються на орнаментальні фігури**. Так, у парадній залі Гюнтера король зі своєю незрушно, мов статуї, сидять у симетрично розташованих кріслах.

Часом люди (раби або васали) зводяться до орнаментальних деталей, ніби підкреслюючи всемогутність диктатури. Почет Гюнтера тримає руками приплав, до якого причалює Брунгільда: стоячи по пояс у воді, слуги нагадують живих каріатид»¹³.

На думку Лотти Айснер, «тіло кожної окремої людини використовується в «Нібелунгах» як елемент декорації»¹⁴.

Думається, Кавалерідзе ставить перед собою принципово інше завдання: скульптурні постаті оживали, розкривалися в русі, але в русі лаконічному, стриманому, далекому від того «мельтешіння», що так драгувало митця в комерційному кіно. Це давало йому можливість вирішувати екранний твір у піднесеній епічній тональності. Режисер шукав і знаходив виразний типаж, що давало можливість буквально в кількох планах розкрити сутність образу, його місце в контексті фільму, надати йому символічного звучання. Тут можна застосувати Довженкове: матеріал подавався під тиском сотень атмосфер. Справжнім відкриттям для кіно став пічник з Полтавщини Степан Шкурат. Досить відверто Кавалерідзе згадує, що перш за все його як скульптора вразила могутня спина Шкурата.

Знімаючи епізод оранки, режисер відмовився від реальної землі, «плуг відгортає брили, зроблені з дерева, прикріплені до дерев'яного помосту матерчатими завісами... Режисер хоче, щоб брили здіймалися великі, грізно вставали і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм»¹⁵.

Режисер шукав відповідність цих брил богатирській спині Орача – Шкурата і майже билинним круторогим волам (До речі, роги їх було подовжено). Режисерові були потрібні і його руки трударя, і широке обличчя Микули Селяниновича.

Звичайно, в картині знімалися і професіонали високого гатунку, такі як Іван Мар'яненко, що грав Гонту і в театрі **Леся Курбаса**. Цьому видатному майстрові сцени було нелегко йти за режисерським планом Кавалерідзе, який робив акцент перш за все на пластичному рішенні образу. «Шкурат, виліплений мною вже давно, корився моїм задумам. А Мар'яненко часто скаржився на те, що я не даю йому грати, – згадував режисер. Потім, побачивши сам дубль, де він грав, як у театрі, не заперечував, коли ми з ним же його відкидали»¹⁶.

Одним з найщемніших епізодів фільму була сцена молитви селянки перед іконою Богородиці. По щоді скривдженої жінки стікає сльоза, і вона бачить, що ікона теж плаче. В ті часи «навіженого» атеїзму це було надзвичайно сміливе рішення.

Виразність крупних планів забезпечувала камера оператора Олексія Калюжного, який при всій узагальненості не втрачав з поля зору точних портретних характеристик. О. Калюжний належав до плеяди тих кінематографістів-новаторів, без яких годі уявити собі мистецький «пейзаж» українського кінематографа 20-х рр. Запропоновані ним засоби освітлення декорацій буквально перевернули традиційні уявлення, примушуючи інших операторів використовувати його відкриття у «драматургії світла».

Шукаючи це максимальне узагальнення екранних образів, Кавалерідзе знов-таки йшов від скульптури. Селяни, повстанці з їх опаленими сонцем обличчями, здавались відлитими з бронзи. В той же час цариця Катерина II, придворні вельможі нагадували холодні мармурові статуї, фрейліни були подібні до порцелянових ляльок.

Головним своїм виражальним засобом Кавалерідзе вважав світло. Свій фільм він назвав «Злива» («Офорти до історії гайдамаччини»). «Офорти... Світло, тінь – могутня мова... Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечки зі старими традиціями»¹⁷.

Власне кажучи, на таке протистояння режисер був налаштований вже починаючи роботу над картиною. Це повною мірою виявилось як у трактуванні персонажів, так і у відтворенні атмосфери дії.

Тут стала у пригоді його давня кінопрактика, про яку вже згадувалось. За допомогою світла Кавалерідзе перетворював оксамитові і серпанкові завіси у безкраю далечинь степу, відтворював миготіння поверхні води, розкішні інтер'єри панських палат. Тут режисер унікав зайвої деталізації, вибираючи один, але промовистий предмет, як от інкрустований столик в покоях імператриці, навколо якого розташовувались «лялькоподібні» придворні.

Широко використовувались брили і куби, що давало можливість за допомогою світлотіні відтворювати рельєф, глибину простору, де групи персонажів шикувалися серед уявних пагорбів та байраків, утворюючи виразні композиції. Так, селянка піднімається до криниці схилом пагорба, який складається з величезних кубів.

Втрата самого фільму стала причиною дискусії: чи тяжів режисер до площинності в організації композиції кадру (офорти), чи все ж таки залишився вірним скульптурі, створюючи ефект глибини і об'ємності? На нашу думку, ця проблема заслуговує окремого дослідження.

Ось як описував кульмінацію фільму сам режисер: «Бунт... Повстання селян... В тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі кубів, що

рухаються, йдуть колони озброєних селян під швидко пробігаючим в різних напрямках промінням прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: в потоці повстанців, що йдуть, зненацька виразніше стали рухатись площини кубів, в них завертілися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби крутяться все хутчіше, обертання набирає таку швидкість, при якій від фаєтонів, що мчать у вісімнадцятому столітті можна перейти до двадцятого століття – до автомобілів буржуазії, що тікає від пролетарської революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей потік, що швидко мчить»¹⁸.

Потреба в такій розлогій цитаті викликана відсутністю екранного матеріалу, який залишився лише в нечисленних кадрах і фото, що збереглися, а також у відгуках на сторінках тогочасної преси, в дискусіях щодо фільму.

Свідчення цьому – стаття «Проти «Зливи» відгуків – за «Зливу» культурної революції» Ф. Лучанського, який по виході фільму Кавалерідзе писав: «Хіба що тільки «Арсенал» може міряться зі «Зливою» щодо кількості найсерйозніших суперечок, які виникли з приводу постави цієї картини. Цю картину в робітничих аудиторіях Києва спіткала та сама доля, що й «Арсенал»: її не ухвалила більшість... розглядаючи питання про «Зливу», як про етап. Доводиться побіжно, з аналізом її, загострити увагу на реагуванні нашого робітничого глядача на експериментаторську роботу ВУФКУ, на його шуканнях, творчих муках, поразках і досягненнях»¹⁹.

Історики, які протягом наступних десятиліть зверталися до творчості Кавалерідзе, високо оцінюючи експериментаторство митця, всіляко прагнули його реабілітувати від звинувачень у формалізмі. Це й зрозуміло – адже така інвектива була однією з найстрашніших за радянських часів.

Разом з тим, зарубіжні кінознавці, яким не потрібно було виправдовувати режисера таким чином, зокрема британський кінокритик Моріс Добб твердив: «Злива» Кавалерідзе та Калюжного здається мені новою сторінкою в історії кінематографічної техніки. Може, такою ж сторінкою, яка була відкрита «Потьомкіним»... Фільм нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження»²⁰.

Фільм «Злива» мав своєрідний пролог і епілог. Тут фантазія митця вільно поєднувала різні епохи. Про епілог вже йшлося в спогаді Кавалерідзе. У пролозі глядач бачив Орача (С. Шкурата) як червоноармійця, що монументально височить на постаменті з кубів і готується до штурму Перекопа. На екрані грандіозна метафора – Перекоп як битва за нове життя.

Як зазначав чеський кінознавець Любомир Лінгарт, «І. Кавалерідзе не задовольняли традиційні методи постановки історичних фільмів. Він прагнув монументалізму історичних полотен та емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача... Кавалерідзе шукав при цьому не тільки нові методи історичних подій, а й нові елементи мови кіно як своєрідного мистецтва»²¹.

Другий свій фільм – «Перекоп» – автор задумує як епічний твір, побудований на максимальних узагальненнях. Кавалерідзе прагне показати перемогу нового ладу на всіх напрямках: і в промисловості, і на селі, і на фронті. Режисер відмовляється від акцентованої умовності «Зливи», але так само орієнтується на лаконізм, на максимальну концентрацію матеріалу. Режисер прагне створити широке полотно, «зупинитися на героїчному подвигу нашого народу – взяття Перекопу як «Перекопах» взагалі, «Перекопах» нової епохи»²².

Як же режисер планував знімати цей конфлікт двох світів? Він залишився вірним своєму «різцю» – світлу. Але в «Перекопі» рух світла і тіні він виводить на натуру. Камера М. Топчія «схоплює» тіні хмар, що рухаються над безкраїми степами. Епізоди бою відтворюються через «короткі монтажні шматки: в світлі... в тіні... обличчя гнівні... блискавка, що падає в пійтму... Це помах, це грізний блиск клинка на чорному тлі»²³.

Одним з найвиразніших епізодів став перехід через Сиваш. Знімали ці кадри в басейні на Одеській кінофабриці. Міст, по якому йшли гармати й коні, для підсилення драматизму, тримали на своїх плечах бійці – згадаймо «Нібелунгів». Ворожі прожектори раз у раз вихоплювали з пітьми переляканих коней і напівзамерзлих людей. Як згадував Кавалерідзе, і люди, і коні були офактурені під засніжену кригу.

Попри монтажну динаміку, внутрішньокадрові композиції здебільшого були позначені статуарністю. Як пам'ятник, що ожив, сприймається постать уповноваженого Центру (С. Шагайда). Режисер досить відверто викликає асоціації зі своїм бахмутським монументом. Навіть спіралеподібні обмотки на ногах змушують глядача згадати пам'ятник Артемові. Шагайда на трибуні з «ритуальними» жестами оратора виглядає велично і монументально. Як і свою скульптуру, режисер вписує постать актора в індустріальний пейзаж.

Слід зазначити, що могутні споруди заводу, його пробудження завдяки зусиллям робітничої маси вдалося втілити на екрані з великою мірою виразності. Камера М. Топчія відтворює і велич, і небезпечність цього нагромадження металевих конструкцій, оживити які можна лише приносячи жертву. В пащу печей робітники кидають свої розібрані халупи, лишаючись без даху над головою. Згадаймо, офірування вимагало і будівництво Дніпрогесу (смерть робітника в «Івані» О. Довженка). Ще одна паралель – колосальні печі заводів підземного міста в «Метрополісі» Ф. Ланга асоціюються з вогненным жертвоприношенням жорстокому божеству Молоху.

Для Кавалерідзе як митця близького до кубізму та конструктивізму поезія індустріального пейзажу була безсумнівно близька.

Як скіфські ідоли, височать на пагорбі три зловісні силуети – то куркуль зі своїми синами. Режисерові вдалося суто візуально презентувати їх як таке собі втілення «абсолютного» зла. Та варто було камері наблизитися до цих постадей, як куркуль виглядав статечним, розважливим хазяїном (арт. Василь Кра-

сенко). Звичайно ж, Кавалерідзе прагнув показати, що це лише видимість, за якою криється хижа сутність цього «представника» експлуаторського класу.

«Перекоп» є свідчення того, що режисер творив у руслі монтажно-метафоричного кінематографа, маючи свій неповторний стиль, що поєднував у собі могутні впливи експресіонізму з оперттям на естетику кубізму і конструктивізму, які на той час визначали також його скульптурні роботи.

Щодо наступної картини «Штурмові ночі», то в стильовому плані стрічка продовжувала пошуки, що мали місце в «Перекопі». Знову тяжіння до максимальної узагальненості, в поданні як середовища, так і персонажів.

Фільм починався захоплюючими в своїй красі кадрами – безкрайї степ, вкритий вогнями, які миготять крізь туман і зникають за горизонтом.

Згадуються шедеври німецьких експресіоністів «Палаюча рілля» Ф. Мурнау, кадри вогненого поля навколо зачарованого замку Брунгільди в «Нібелунгах» Ф. Ланга.

У фільмі Кавалерідзе ці прозаїчні дії – дівчата палять бур'яни на пустирі, де має розпочатися будівництво харківського тракторного заводу, набувають піднесеного поетичного звучання.

Деякі дослідники, зокрема Є. Марголіт бачили в картині Кавалерідзе претечу Довженкового «Івана». Але, якщо говорити про відмінність, то Довженко показує будівництво скоріш макабричним, загрозовим, хоч і не відмовляє йому в певній величі. Камера Демущього зі вражаючою поетичністю і навіть тугою відтворює на екрані красу природи, яку ось-ось спотворить і поглине грандіозне будівництво.

Здається, Кавалерідзе не знав подібних сентиментів. Так, у фільмі буде показано Дніпро з порогами, незайману природу, але не це для режисера і його оператора М. Топчія буде головним. Наведемо спогади останнього: «Будівництво величезних масштабів з десятками небачених до того часу механізмів – ажурними порталними кранами і працюючими «кукушками»... Вибухи, що струшують повітря, розколюють тисячолітній граніт... Як і в «Перекопі», пейзажі незайманої природи, пейзажі скutoї бетоном водної стихії, рихтування кранів, невтомні лебідки... брали участь у розвитку і вирішенні ідейно-образної системи твору, визначали чіткість графічних композицій»²⁴.

Сам режисер теж згадував із захопленням масштаби будівництва. «Тридцять роки. ХТЗ і Дніпрогес – будівництва, небачені в нашій країні. Механізація праці – велетенські машини, створені людським генієм... Машини знімаємо середніми планами. Загальні плани: індустріальний пейзаж з фантастично багатими перетинами, які не знайдемо в природі»²⁵.

Дійові особи поділились на дві традиційні для тодішнього кінематографа групи – ті, кого перевиховують на будівництві (переважно селяни) і «вихователі», ті, хто створює, планує, виконує. Кавалерідзе, мабуть так само, як згодом і Довженко в «Івані», відчував фальш такої схеми. Режисер передбачав, що злам традицій багатовікової історії народу невблаганно обернеться трагедією.

Навіть участь талановитих акторів (С. Шкурата, С. Свашенка, Є. Пономаренка) не дала змоги створити на екрані повнокровні образи.

Конструктивістські захоплення режисера, естетизація масштабного виробництва витісняла класову боротьбу. На думку критиків фільму, в ньому непереконливо подавався соціально-політичний зміст соціалістичного будівництва, ігнорувалась провідна роль партії і, звичайно ж, закидалось «формальне трюкацтво». В результаті картину було покладено на «полицю». Це був перший, але далеко не останній удар, що його зазнав Кавалерідзе від партійної цензури.

Ігноруючи застереження, які він почув у дискусіях щодо історичного фільму вже після виходу «Зливи», Кавалерідзе знову береться до історичної теми і знову надихається Шевченковими «Гайдамаками». Наскільки небезпечним вже тоді було звернення до історії, режисер собі навіть не уявляв. «Коліївщина» мала бути першим українським звуковим фільмом.

Сценарій режисер переробляв сімнадцять разів. За вказівками «істориків» Гонту і Залізняка був змушений показати як ворогів українського народу. За це Кавалерідзе навіть дістав похвалу у статті з промовистою назвою „Разгромить национализм в кинематографе”²⁶.

І все ж Кавалерідзе не відступав. Його захопили нові можливості кіно: він натхненно експериментував зі звуком. Фільм, зрештою, побачив екран.

Та попереду в режисера-експериментатора були ще тяжчі випробування.

Після «Коліївщини» І. Кавалерідзе береться за стрічку, основою якої стають Шевченкові поеми «Кавказ» і «Сон». Образи останньої було використано для показу картин народного життя за царату. Та в основному режисер черпав натхнення в поемі «Кавказ», де образ Прометея виникає як поетична метафора, що розкриває героїзм кавказьких народів, які борються з російською експансією.

Так само, як і твір Шевченка, фільм «Прометей» надзвичайно багатоплановий. Він має три основні сюжетні лінії, які поступово ускладнюються, переплітаються, взаємопроникають. Дещо умовно їх можна поділити так: події в маєтку українського поміщика, на Кавказі, куди відправляють служити відданого в солдати кріпака і, нарешті, в Росії, де набирає сили молодий і хижий російський капітал.

Втім, це не означає, що режисер просто ілюстрував якісь популярні історико-політичні тези. Публіцистичний пафос не знижує мистецькі достоїнства фільму. Кожна з частин має свою жанрову-стилістичну доміную. Якщо в першій частині переважають лірично-пісенні мотиви (жорстока доля розлучає закоханих), то для другої характерне героїко-патетичне звучання.

І в першій, і в другій виразно проглядають сатиричні барви. Вони стають дедалі інтенсивнішими в третій частині, де з особливою енергією змальовано святенництво і дволикість світу, що народжується з крові та ошуканства.

Фінальною кодою фільму стає танок полонених горян, який вони виконують на вимогу поміщика. Та пан не знає, що це танок помсти і попереду кривава і жорстока боротьба.

Якою ж була екранна доля фільму? Картина короткий час йшла на вітчизняних екранах і за кордоном – в Лондоні, Парижі, Празі. Були схвальні відгуки в пресі. Та раптом все обірвалось. Фільми Кавалерідзе було удостоєно окремої статті на шпальтах «Правди» від 13 лютого 1936 року під промовистою назвою: «Груба схема замість історичної правди». До того ж стаття була редакційною, без авторського підпису, що надавало їй особливої ваги, робило чимось подібним до голосу «згори», істинність суджень якого не підлягала найменшим сумнівам.

За що ж було піддано партійному розносу фільм Кавалерідзе?

Ось думка дослідників долі заборонених картин Є. Марголіта і В. Шмирова: «Тепер, коли на перший план висувалась ідея державності замість ідеї світової революції, «Прометей» ставав практично приводом для першого офіційного удару по концепції Покровського, що втратила свою актуальність. З іншого боку, експериментальний характер картини (в певному сенсі кінематограф Кавалерідзе 20-30-х років є одним із ранніх зразків авторського кіно), давав привід до розширення кампанії боротьби з формалізмом, що була вже на той час розпочата статтями в «Правді»: «Сумбур замість музики», «Про художників-партачів»»²⁷.

Думається, що висока міра умовності в зображенні екранних постатей дозволила відомому німецькому кінознавцеві Г. -І. Шлегелю вказати на зближення естетичних платформ І. Кавалерідзе і Б. Брехта²⁸.

В «Прометей» Кавалерідзе, зберігаючи знайдене в німому кінематографі, шукав і відкривав нові шляхи. Світло і тут лишається «різцем» митця, цьому сприяє оператор-однодумець М. Топчій. Режисер сміливо експериментує зі звуком, вибудовуючи вражаючі за своєю силою звуко-зорові контрапункти. Відійшовши від акцентованої умовності своїх перших стрічок, митець разом з тим послідовно продовжує йти шляхом використання кінотропів уже в звуковому кіно.

Та одну з найплідніших гілок українського кіно було жорстоко обрубано. Фільм покладено на «полицю», автора піддано остракізму.

Кавалерідзе прагнув знайти нові виражальні засоби в кіно, створюючи свій мистецький простір, торуючи принципово нові шляхи, співмірні з пошуками авангардистських напрямків у світовому кіно.

Доробок Кавалерідзе від «Зливи» до «Прометей» підтверджує думку про сміливий і плідний експеримент в українському кіно другої половини 20-х – першої половини 30-х рр, яке посідало почесне місце і світовому кінопроцесі, підтверджуючи широту діапазону творчості українських кіномитців.

- ¹ Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.
- ² Там само. – С. 89.
- ³ Варварецкий Ю. А. Становлення української радянської скульптури. – К., 1972. – С. 19.
- ⁴ К художникам, артистам // Правда, 16 апреля 1920 года.
- ⁵ Малевич К. Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм / Казимир Малевич // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядники Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К. : Тріумф, 2005 – С. 165.
- ⁶ Там само. – С. 165.
- ⁷ Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 82.
- ⁸ Там само. – С. 83.
- ⁹ Там само. – С. 81.
- ¹⁰ Там само. – С. 88.
- ¹¹ Там само. – С. 92.
- ¹² Теплиц Е. История киноискусства/ Ежи Теплиц. – М. : Прогресс, 1974. – с. 131.
- ¹³ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Зігфрід Кракауер – К. : Грані, 2009. – С. 112.
- ¹⁴ Айснер Л. Демонический экран //Лотте Айснер: – М. : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – С. 85.
- ¹⁵ Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.
- ¹⁶ Цит. за кн.: Тернюк П. І. Иван Мар'яненко. / П. І. Тернюк. – К. : Мистецтво, 1968 – С. 265.
- ¹⁷ Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.
- ¹⁸ Там само. – С. 93.
- ¹⁹ Кіно. – 1929. – № 11.
- ²⁰ Вітчизна. – 1962. – № 4. – С. 196.
- ²¹ Лингарт Л. Иван Кавалеридзе – три периода его кинематографической деятельности / Любомир Лингарт. – К., 2012. – С. 18.
- ²² Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 94.
- ²³ Там само. – С. 95.
- ²⁴ Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Иван Кавалерідзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 78.
- ²⁵ Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 97.
- ²⁶ Корнийчук А., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографе // Советское кино. – 1934. – № 3. – С. 2.
- ²⁷ Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино // Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. – М.: Дубль. – 1995. – С. 10.
- ²⁸ Schlegel H.-I. Festival der Mittel-und-Osteuropa Film. – Wiesbaden. 2001. – S. 32.

**РЕЖИСЕРСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ (БРИГАДА) І. П. КАВАЛЕРІДЗЕ:
МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ**

У цій статті досліджено маловідомі сторінки кінопедагогічної діяльності геніального українського кінорежисера, сценариста, скульптора, театрального діяча і письменника Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978) в режисерській лабораторії (бригаді) при Київській кінофабриці.

Ключові слова: *Іван Петрович Кавалерідзе, становлення кіноосвіти в Україні, кінорежисер, режисерська лабораторія (бригада), Київська кінофабрика.*

В этой статье исследованы малоизвестные страницы кинопедагогической деятельности гениального украинского кинорежиссера, сценариста, скульптора, театрального деятеля и писателя Ивана Петровича Кавалеридзе (1887–1978) в режиссерской лаборатории (бригаде) при Киевской киностудии (кинофабрике).

Ключевые слова: *Иван Петрович Кавалеридзе, становление кинообразования в Украине, кинорежиссер, режиссерская лаборатория (бригада), Киевская кинофабрика.*

In this article investigational unknown pages of cinema pedagogical activity of the of genius Ukrainian film director, scenario writer, sculptor, theatrical figure and writer Ivan P. Kavaleridze (1887–1978), at the film director's laboratory (the brigade) at the Kyiv film studio.

Key-words: *Ivan P. Kavaleridze, becoming of cinema education in Ukraine, film director, the film director's laboratory (the brigade), Kyiv film studio.*

Про життя і творчість кінорежисера, сценариста, скульптора, театрального діяча і письменника Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978) є багато дослідницьких та кіноджерел, проте малодослідженою залишається його педагогічна діяльність у режисерській лабораторії (бригаді) молодих режисерів і операторів при Київській кінофабриці під час зйомок «Українських пісень на екрані».

У 1935 році до п'ятнадцятиріччя радянського кіно І. Кавалерідзе був нагороджений орденом Червоної Зірки. Режисери-орденоносці в ті часи мали право, а надто ж повинні були виховувати молодих митців.

Зважаючи на поступове згортання офіційної мистецької кіноосвіти в Київському державному інституті кінематографії (КДІК), його директор П. Ф. Нечеса створив умови провідним українським кінорежисерам для виховання творчої молоді на Київській кінофабриці. Від 1935 до 1938 року на Київській кінофабриці існувала режисерська лабораторія (РЛККФ) О. П. Довженка і режисерська лабораторія (бригада) І. П. Кавалерідзе, про що на початку вересня 1935 року повідомлялося навіть у центральній пресі: «В утворюваних режисерських майстернях під керівництвом орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе виростуть нові кадри молодих режисерів, які врівень зі старими майстрами закріплять підйом українського кіно і дадуть країні десятки великих і справжніх творів кіномистецтва»¹.

Потрібно відзначити, що І. П. Кавалерідзе на початку 1931 року вже мав досвід керування бригадою (творчою лабораторією) молодих митців, щоправда на Одеській кінофабриці. Про це повідомлялося у статті «Молодняк працює»: «На Одеській кінофабриці Українфільму група молодняку за консультацією режисера Кавалерідзе приступила до постанови таких двох фільмів: «Штурмові ночі» (будування Харківського Тракторобуду) та «Наклонная Елена» (назва копальні) за сценарієм В. Фартушного. Режисери КОРЕНЯК та БОЧКАРЬОВ, помреж ПОЗІГУН, оператори ТОПЧІЙ та КАРЮКОВ. Ролі виконують актори з курсів «Екранного мистецтва», що їх організовано при фабриці»².

Як виходить із цієї цитати, І. П. Кавалерідзе консультував молодих режисерів і операторів, у стрічках яких знімалися актори курсів «Екранного мистецтва», що були організовані при Одеській кінофабриці.

Отже, кінематографічне керівництво у 1935 році мало всі підстави довірити виховання молодих режисерів і операторів Іванові Кавалерідзе в режисерській лабораторії (бригаді) під час зйомок фільмів.

Дивно, що директор Київської кінофабрики П. Ф. Нечеса в журналі «Радянське кіно» під час розповіді про «підготовку й перепідготовку кадрів» в 1935 році на очолюваній ним кінофабриці, оминув режисерську лабораторію (бригаду) І. П. Кавалерідзе: «Тепер фабрика дістала можливість правильно працювати над підготовкою творчих працівників. Створено режисерську студію, укомплектовану 10–12 здібними молодими людьми, які закінчили художні виші. Ці студійці мають деякий досвід творчої роботи, що характеризує їх здібності. Під керівництвом О. П. Довженка вони закінчать за півтора-два роки повний курс навчання й стануть самостійними режисерами. На фабриці створено також дві акторські студії по 20 чол. кожна: студія штатних, старих акторів і студія молодих акторів, дібраних за межами фабрики. У цих студіях ґрунтовно змінено метод виховання акторів. Встановлено принцип виховання акторських кадрів перш за все через піднесення загальноосвітнього рівня студійців. Вивчаючи спеціальні предмети, студійці будуть розігрувати кіноспектаклі. Ця робота дасть змогу через один-два роки перебороти ту колосальну

залежність нашої фабрики від театру, яка є тепер. Підбираючи акторів, ми мусимо керуватися не тим, що потрібно, а тим, що є. Але це лише частина роботи щодо виховання кадрів кіно»³.

Парадокс полягає в тому, що в цьому ж журналі через вісім сторінок була вміщена стаття режисера-лаборанта Бориса Каневського «Екранізуємо українські народні пісні (порядком обговорення)», в якій він розповідав про творчу бригаду (режисерську лабораторію) І. П. Кавалерідзе:

«З небувалим піднесенням, з величезною радістю реалізує творча бригада за керівництвом режисера-орденоносця І. П. Кавалерідзе завдання екранізувати українські народні пісні (курсив наш. – О. Б.). Складне, але почесне завдання. Який вдячний для творчості матеріал! Прекрасні мотиви, багатобарвні і соковиті мелодії, чіткі, повні соціального змісту слова – ось відмінні якості українських народних пісень. З покоління в покоління передавалась вона – пісня українського трудового народу.

Тяжке й жахливе, пригноблене життя наймита-бідняка; горе, гнів і зневажність кріпака, розпач душі безправної знедаленої жінки, протест і нестримне бажання порвати кайдани рабства – ось почуття і думки, які в піснях висловлював український пригноблений народ.

І хоч намагалося українське панство викоренити народну пісню, добре розуміючи її величезну, бунтарську силу, але зберіг і доніс трудовий народ свій скарб, свою зброю, свою пісню до наших днів.

Спроби передати українські народні пісні мовою кінофільму, як окремого твору, робляться вперше в історії української кінематографії. Проте ми сміливо беремося за цю роботу, хоча досвіду й спеціальної науки в цьому ще немає і труднощі творчого порядку передбачаються великі. Зберегти, а подекуди ще більше відтінити особливості українського народного фольклору, виявленого в піснях, ще гостріше, зоровими засобами, підкреслити соціальний зміст пісень – такий головний критерій у розв'язанні творчих проблем, зв'язаних з екранізацією української народної пісні.

Якими шляхами можна здійснити це завдання?

На нашу думку, кожна пісня – будь-то пісня епічна, лірична, комічна – потребує до себе окремого підходу. Навряд чи можна підходити до пісень – бурлацьких, козацьких, чумацьких і т.д. з однією творчою міркою. Проте дещо якоюсь мірою є спорідненого для всіх пісень. Екранізуючи українські народні пісні, ми намагаємось, щоб пластичний вияв пісні насамперед відповідав змістові її. Ми намагаємось передусім старанно передати народний мотив самої пісні, зберегти всю глибину емоцій, багатство її музичних відтінків і відповідно до цього вже будемо зоровий матеріал. Проте сюжет (фільму) не є щось само по собі, а пісня сама по собі. Зорова будова сюжету мусить бути органічно зв'язана з піснею, з неї виходити, емоційно художньо підносити словесний матеріал пісні.

Звідси вимоги – знайти форми будови сюжету такі ж короткі й сконденсовані, як і сюжети пісні, подати образи такими ж соковитими, цікавими, закінченими, які вони є в пісні

Екранізовані сюжети народної пісні мусять розкрити й донести до глядача середовище й атмосферу, в якій зародилась українська народна пісня. Таким ми уявляємо фільм, побудований на матеріалі української народної пісні, виходячи з таких принципів, ми створювали сценарії пісень для фільмів і зокрема тих, що друкуються нижче, а саме: пісня «Про пана Лебеденка» та «Грицю, Грицю, до роботи».

Сценарій першої пісні «Про пана Лебеденка» побудований за історико-соціологічним (як ми його умовно зємо) принципом. Сценарій «Грицю, Грицю, до роботи» побудований за принципом асоціативним.

В чому ж полягає суть цих принципів? Як це видно із сценарію пісні «Про пана Лебеденка», ми намагалися побудувати такий сюжет, який давав би уявлення про ту історичну епоху, в якій змогла з'явитись і звучати в народних масах ця пісня про соціальні відносини, що були в той час. Такий сюжет, що не лише передавав би слова пісні, а навпаки – своїм пластичним виразом поглиблював і роз'ясняв класову суть пісні.

Пісня «Про пана Лебеденка», що малює класову помсту голоти, побудована в епічній формі, подає надзвичайно цікавий, соковитий малюнок свого часу. Саме це створює труднощі для екранізації її, особливо в стислій, динамічній формі. Ми вважаємо, що найкращим розв'язанням завдання екранізувати цю пісню є подача її на такому ж епічному сюжеті, щоб пластичним своїм виявом фільм був адекватним цій поетичній пісні. Саме через це ми побудували пісню «Про пана Лебеденка» на сюжеті другої пісні – «Яром, хлопці, яром», що своїм змістом ніби продовжує пісню «Про пана Лебеденка».

В пісні «Про пана Лебеденка» йде мова про те, як козаки зустріли пана на дорозі й розправилися з ним, «щоб не топив ти та бідне селянство у холодну воду».

В пісні ж «Яром, хлопці, яром» співається про те, як козаки, що їхали повз панський двір, розказали пані, яка під козаками панських коней пізнала, як вони ці коні в пана «покупили», як «роцот» з ним чинили. Отже, як видно із сценарію, на зоровому матеріалі пісні «Яром, хлопці, яром» ми подаємо пісню «Про пана Лебеденка». Як нам здається, ми цим самим і досягаємо поглибленості й відповідності пісні й сюжету та органічності, тобто тих положень, про які ми розповіли вище. Сценарій другої пісні – «Грицю, Грицю, до роботи» побудований за асоціативним принципом, тобто знайдено такий сюжет, такий пластичний матеріал, що так само, як і в попередній пісні, жанрово адекватний їй, відповідає змістові пісні, органічно з нею зв'язаний. Проте, відмінно від попередньої пісні, він побудований на зовсім іншому історичному, але, по асоціації, подібному матеріалі. Саме ці два принципи – історико-соціологічний

та асоціативний, – як нам здається, найбільше відповідають здійсненню поданих міркувань і через те вся програма українських народних пісень та танців – «Ой наступала та чорна хмара», «Ой п'є вдова, гуляє», «Про пана Лебеденка», и «Грицю, Грицю, до роботи», «Над річкою бережком», «Ой пряду, пряду» та танці: «Козачок» і «Кривий танок» (веснянка), – побудована саме за цими принципами»⁴.

Ця стаття була проілюстрована кадром з фільму «Їхав козак на війну» (серія «Українські пісні...») режисера-лаборанта П. Коломойцева, на якому зображено артиста Івана Кононенка та артистку Ірину Володко⁵, які паралельно з фільмом дебютантів знімалися у стрічці відомого режисера Абрама Роома «Суворий юнак» (1936, «Комісар побуту», «Дискобол», «Чарівний комсомолець»), що невдовзі буде звинувачена у формалізмі та заборонена до показу в СРСР.

Розповідь Б. Каневського була підкріплена сценарієм двох режисерів-лаборантів І. П. Кавалерідзе – Б. Каневського і Г. Ковтунова (Колтунова) «Пісня про пана Лебеденка»:

«На панському подвір'ї столи готували,
пана дожидали...
Мели мітли.
Скребли лопати
і доріжками килимовими стежки
устеляли, аж до ганку од воріт...
На ганку сама пані стоїть.
Як до людей, вона хижа й недобра,
а у пануванні – вибаглива й горда...
Пані мужа ждала.
Ждав і народ, ненавистю, жахом скований.
Ждав і млів...
І уздріла пані, що далеко дорога закурилась,
пил хмарами встає...
– Пан їде!
Радісно потяглася, випросталась пані...
– Пан їде!
Зашепотів народ і, тугою налитий, зігнувся до землі.
Схилив коліна старий дід,
вусами сивими торкнувся землі...
– Пан їде!
Задзвонили в усі дзвони...
Хмари пилу на нас котяться,
все ближче й ближче...
Та не пан то їхав.
Козаки то були.

Три козаки на конях годованих,
їхали вони спокійно та поважно,
їхали вони повз панський двір...

І звеліла їх спинити пані.
– Гей, хто ви?
Спинилися ті й відповіли:
– Ми єсть козаки.
Пані:
– Не єсть ви козаки,
єсть ви гайдамаки.
Бо я свого пана коники спізнала.
А один кінь карий,
а другий буланій,
а третій вороний,
то панів верховий...

Козаки:
– Ой, пані наша,
неправдонька ваша,
бо ми усі коні в пана покупили.
А як покупили
ми тобі розкажем!.. –
Всі три козаки з коней ізійшли,
за стіл панський сідають,
меду-вина наливають.
П'ють-гуляють.
Один пісню співати починає:
«Ой, як поїхав пан Лебеденко
у Польщу за мукою.
Гей, зустрічають його гайдамаки
у темнім лузі
над рікою»...

Другі підспівують:
«Ой, здоров, здоров, пане Лебеденку,
як ми тебе довго ждали...
Через тебе, пане Лебеденку,
та три нічки та й не спали.
Ой, випряж, випряж, пане Лебеденку,
та коня вороного!
– Не випряжу, вражі гайдамаки, а
хоч вас тут і много»...
Полізли очі у пані на лоба від жаху...

А народ спина розгинає,
на козаків, на гостей нежданих,
стиха позирає...
«Ой, випряж, випряж, пане Лебеденку,
хоч пристягну кобилу!
– Не випряжу, вражі гайдамаки,
хоч я й сам тут загину».
Захиталась пані, ноги зомлівають...
Ох, і взяли пана Лебеденка та на
три штихи вгору.
Та вдарили пана Лебеденка
об сухий пень головою.
Ох, оце тобі, пане Лебеденку,
та за твою вроду.
Ой, щоб не топив та бідне селянство у холодну воду...»
І випили козаки по келеху ще й на дорогу.
І випили козаки по келеху та ще й на коні.
Засвистіли та три канчуки під самим небом.
Та й почула пані разом кінський, дрібний тупіт...
– Держіть, держіть їх!
До челяді пані кричала.
...А челядь стояла...
А челядь мовчала...»⁶.

Сценарій був проілюстрований кадром з фільму «Їхав козак на війну» (серія «Українські пісні...») режисера-лаборанта П. Коломойцева, на якому зображена артистка Ірина Володко⁷.

У цьому ж номері «Радянського кіно» був вміщений ще один сценарій тих же співавторів (Бориса Каневського і Григорія Ковтунова) «Грицю, Грицю, до роботи»: «На стіні вуглем намальований Гриць. Подерті чоботи. Шикарний бант «метелик». Кепка по-молодецьки на самій маківці. Неприродно задираючи ноги, женеться за якоюсь колгоспною красунею. З рота в нього вилітають слова: «Робота не втече»...

Над карикатурою чорне: «Грицю!!! Ти темна пляма на нашій ударній бригаді».

Під карикатурою віришик:

«Ой, не ходи, Грицю,
Та й за кожною спідницею,
Бо через тії спідниці
Трудоднів не маєш, Грицю».
Зібрались біля карикатури хлопці, дівчата. Бригада...
Бригадир сумно подивився на портрет Гриця і розвів руками.

– Ну, що нам, хлопці, з Грицем робити?..

Хлопці всі разом почухали в потилиці, закрутили чуби, засміялись, зітхнули і знов задумались...

Із стіни зухвало всміхався Гриць, ухопивши переслідувану ним красуню за спідницю...

І раптом меткий, вихрастий хлопець закричав:

– А я знаю!..

Хлопці обступили його...

Вихрастий натхненно заявив:

– Знаю, як Гриця провчити!..

Хата Гриця. Гриць перед дзеркалом приводить до ладу свій не дуже-то блискучий, як і слід ледареві, туалет.

Розправляє свій шикарний бант, браво надіває кепку набакир і перевіряє наслідки своєї роботи в дзеркалі...

Але дзеркало має дивну властивість – у верхній половині видовжувати, а в нижній – потовщувати фізіономію...

Ні худий ні товстий Гриць не задовольняють нашого героя. Він намагається в центрі дзеркала примирити обидві крайності, але в центрі справи ще гірші. Відображення Гриця дуже вже подібне до бригадної карикатури...

Гриць перевів сумний погляд на свої чоботи...

Почищені, вони блищать, але з носка лівого чобота видно великий палець Гриця...

Гриць, випускаючи серію зітхань, одне від одного важче, бере ваксу, щітки і... густо вкриває палець ваксою. Палець стає невидним...

Гриць задоволено випростується. До слуху його долинає тонке бренькання балалайки і пісня:

«Грицю, Грицю, до роботи!

В Гриця порвані чоботи»...

Гриць, метнувши похмурий погляд на свої чоботи, виглядає у вікно...

На вулиці порожньо. Нікого немає...

Гриць знов береться за свій туалет,

Пісня лунає з другого вікна:

«Грицю, Грицю, до телят!

В Гриця ніженьки болять»...

Гриць уже занепокоєно поспішає до вікна...

По вулиці, обнявшись, ідуть двоє дівчат. Можливо, це вони співали...

Гриць виходить з хати. Замикає її...

Недалеко, спиною до Гриця, стоїть група людей...

Це вони рвуть струни балалайки і співають:

«Грицю, Грицю, молотити!

Гриць нездужає робити...

Гриць, остаточно запідозрівши, що тут щось не те, поспішає відійти...
...Дітлахи, що порпаються у поросі посеред вулиці, теж, наче не дивлячись на Гриця, зустрічають його куплетом:

«Грицю, Грицю, врубай дров! Кахи-кахи, нездоров»...

Чомусь з вікон усіх хат, повз які проходить Гриць, висовуються молоді, старі, всі застуджені, кашляють і всі потихеньку співають:

«Грицю, Грицю, роби хліб!

Кахи-кахи, щось охрип»...

Гриць, не витерпівши, прожогом кидається вулицею вгору, а вслід йому лунають слова все тієї ж пісні, які наче батогами підганяють Гриця.

Цю пісню грає хлопчик, сидючи верхи на тину і щодоуху дуючи у губну гармоньку...

...Цю пісню хрипить патефон у чьомусь вікні...

Гриць, щосили працюючи ліктями, біжить...

...Він прибіг на околицю...

Тут він побачив дівчат...

Вони зустрічають його привітливо.

Але чомусь усі співають:

«Грицю, Грицю, до Марусі!

Зараз, зараз уберуся...

Грицю, Грицю, хоч жениться?

Не можу одговориться»...

Гриць розгублено почав метушитися. Він побачив... Галю, що гойдається на гілці дерева...

А дівчата вже співали:

«Грицю, Грицю, кого взяти?

Краще Галі не зіскати»...

І тоді Гриць, плачучим голосом, стараючись все повернути на жарт, спитав:

– Галю, серденько моє,

Чи підеш ти за мене?

І Галя, розгойдуючись і сміючись, проспівала:

«Стидкий, бридкий, не люблю,

І за тебе не піду!»

Гриць у комічному розпачі стукнув себе кулаком у потилицю.

На колгоспному подвір'ї...

працює ремонтна бригада...

з колгоспної молоді (та, що біля карикатури збиралась).

Стукають молотки...

Пронизливо скрегоуть терпуги...

Меланхолійно співає пила...

І важко бухають молоти в кузні...

...До скриньки з інструментом скромно, остерігаючись, підійшов Гриць.
Хлопці оглянулись і знов мовчки взяли за роботу...

Але Грицькові вдалось, що...

у шипінні фуганків...

в альтовому перестуку молотків – у дискантовому витті пили...

і в басовому буханні молота...

звучить та сама ненависна пісня...

Гриць рвонувся...

Схопив залишений ним зрання інструмент...

І шалено запрацював.

Він стукав молотком не в лад загальному ритмові, намагаючись перекрити пісню, що звучить в інструментах...

– Грицю!.. – сказав бригадир...

Гриць здригнувся, випустив інструмент і затулив вуха...

Але хлопці були серйозні. Вони не співали...

Бригадир лагідно сказав:

– Нічого, Грицю, крий далі...

Хлопці почали усміхатися...

Гриць зрозумів. Він з полегшенням зітхнув, схопив молоток і застукав у лад загальному ритмові...

Бригадир, дуже серйозний і лагідний, ганчіркою стер із стіни карикатуру на Гриця...

А Гриць стукав молотком. І хоч у роботі, як і раніш, звучала та ж сама пісня, але Гриць не боявся її. Він усміхався і працював»⁸.

Режисерська лабораторія І. П. Кавалерідзе була створена за ініціативи найвищого партійного керівництва, про що митець рапортував на сторінках газети Київської кінофабрики: «Почесне завдання П. П. Постишева – екранізувати українські народні пісні, було доручено бригаді молодих режисерів, що працювали під моїм керівництвом»⁹.

Окрім Постишева, цією справою опікувався й заступник народного комісара освіти Хвиля, про що йшлося у «Комсомольской правде»: «Під керівництвом зам. наркомпроса України т. Хвилі для цього було відібрано 10 пісень»¹⁰.

Отже, І. Кавалерідзе став керівником молодих режисерів, об'єднаних у режисерську лабораторію (бригаду): «У 1935 р. група режисерів та операторів – Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, Б. Каневський, П. Коломойцев, Ф. Корнев, О. Федотов – під керівництвом І. Кавалерідзе здійснила постановку музично-фольклорних фільмів під загальною назвою «Українські народні пісні на екрані». Були екранізовані побутові та історико-героїчні пісні «Ой, пряду, пряду», «Над річкою, бережком», «Ой, наступала та й чорна хмара», «Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п'є», «Ой, п'є, вдова, гуляє», «Яром, хлопці, яром» («Пісні про пана Лебеденка»), «Їхав козак на війноньку» тощо»¹¹.

Проте мистецьким і кінопедагогічним планам уславленого режисера-орденоносця Івана Петровича Кавалерідзе на початку 1936 року завадила всесоюзна критика його останнього фільму «Прометей».

Після виходу статті «Груба схема замість історичної правди. Про картину Українфільму “Прометей”» у газеті «Правда» 13 лютого 1936 року її негайно передрукували в багатьох газетах і журналах СРСР, зокрема, провідному українському кінематографічному журналі «Радянське кіно»: «Явна невдача фільму «Прометей» є в тому, що замість історичної правди, показаної засобами мистецтва, в ньому дана груба схема, що переключує історію»¹².

Для того, аби всі трудящі, і передусім, самі митці, зрозуміли що ж таке формалізм у мистецтві, було випущено навіть збірники з розділами, присвяченими різним мистецтвам (кінематограф, музика, театр, архітектура, образотворче мистецтво тощо). Такі збірники були перекладені всіма мовами Радянського Союзу. Так, зокрема, в Україні у 1936 році вийшов збірник українською мовою «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві»¹³, в якому, після оприлюднення програмної статі наводилася скорочена стенограма промови голови новоствореного Комітету у справах мистецтв при Раднаркомі СРСР П. М. Керженцева на пленумі ЦК Союзу працівників мистецтв «За велике мистецтво соціалізму», що у повному варіанті російською мовою була надрукована в газеті «Правда» 16 лютого 1936 року: «Утворення Комітету у справах мистецтв – велика політична подія, яка має значення не тільки для робітників мистецтв, але і для всього культурного фронту»¹⁴.

Після виходу статей у «Правде» почалося переслідування І. П. Кавалерідзе, так звані «пророблення» на Київській кінофабриці, які широко висвітлювалися в центральних газетах: «Критикуючи помилки режисера Кавалерідзе, режисер Ромм вважає, що статтю «Правди» треба зробити програмою подальшої роботи київської кінофабрики»¹⁵.

Не зміг оминати такого виступу, навіть якби дуже хотів промовчати, й режисер-орденоносець О. П. Довженко, який на той час перебував у Москві. У своєму виступі 20 лютого 1936 року на дискусії про формалізм і натуралізм з приводу статей «Правди» Олександр Довженко критикував останній фільм Івана Кавалерідзе: «Наведу приклад «Прометей». Біда Кавалерідзе – у небажанні зважати на громадськість і керівництво, у недооцінці їхнього значення для нього як художника. Кавалерідзе – не сценарист і проблему сценарію він вирішив помилково, порочно. З цього і почалося його гріхопадіння. Кавалерідзе відмовився поїхати до Москви і показати окремі шматки «Прометей» кращим режисерам. Він вважав їх авторитет нічим для себе. Він розглядав сценарій тільки як записник, як привід для думок під час постановки. Ось чому Кавалерідзе надалі повинен працювати за чітко перевіреними і проконсультованими сценаріями, написаними досвідченими сценаристами»¹⁶.

Фактично весь третій номер «Радянського кіно» у 1936 році був присвя-

чений зборам творчих працівників Київської кіностудії з обговорення статті, надрукованої в газеті «Правда» «Груба схема замість історичної правди», – про картину «Прометей» – реж. І. П. Кавалерідзе, які тривали чотири дні (!).

В оглядовій редакційній статті «Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього самого» ґрунтовно аналізувалися виступи на цих зборах. Фактично, це був звіт найвищому партійному керівництву про те, що київські чиновники чудово зрозуміли і виконали наказ «допомогти формалістам стати на правильний шлях»:

«Чотири дні тривали збори творчої секції, де було обговорено статтю «Правди» про фільм «Прометей». У дебатах, виступили режисери: Кавалерідзе, Роом, Коломойцев, Луков, Животовський, Шульман, Файнберг, Ковтунов, Каневський, Мурін, Шмаїн; оператори: Єкельчик, Панкратьєв, Топчій; кінодраматурги – Розенштейн, Добровольський, Леонідов, керівники студії й Українфільму: Кудрін, Левіт, Нечес, Лазурін, Катінов.

Загалом ці збори зворушили активність творчих працівників студії. Цими зборами порушено заспокоєність у творчому житті працівників студії. Стаття «Правди» допомогла розібратись у власних помилках майже кожного, хто виступав, допомогла переоцінити творчі методи багатьох, від кого країна чекає фільмів правдивих, зрозумілих масам, що можуть дати творці високої майстерності. Поруч цього було ряд далеко не повних, не самокритичних виступів. Більшого чекали й від виступу тов. Кавалерідзе.

Але сказано надто скупо. Тов. Кавалерідзе не дав розгорнутої критики своїх помилок, характерних для всього його творчого шляху. Адже у тов. Кавалерідзе є учні – молодь, що зростає за його проводом і, як виявилось на зборах, вони принциповіше, глибше вказала на помилки свого учителя. Відрадно за таку молодь. Але як же тоді бути керівником цієї молоді? Цього недооцінив тов. Кавалерідзе»¹⁷.

Критикував опального режисера С. Лазурін у статті «Повчальний урок» за те, що показує поганий приклад молодому поколінню митців екрана: «Коріння його псевдоноваторства і формалізму полягають саме у нехтуванні специфікою кіномистецтва. До того ж т. Кавалерідзе намагається це виправдати якимсь новим словом у кіно і цим робить велику шкоду справі, бо збиває з правильного шляху менш стійких, менш професійно грамотних творчих робітників української радянської кінематографії»¹⁸.

Був вимушений привселюдно покаятися сам режисер-орденоносець І. П. Кавалерідзе, який нищівну критику назвав «неоціненною допомогою»: «Статті «Правди» про «Прометей», як і інші статті центрального органу партії, які виправляють помилки у різних галузях радянського мистецтва, дуже допоможуть мені перебудуватись. Адже критика «Правди» зачепила мої головні помилки, і головне – своєчасно. Це я розглядаю як велику увагу партії до моєї роботи, як необхідну допомогу художнику, який шукає правильних

шляхів опанування методу соціалістичного реалізму. Я гордий і щасливий цим. З оновленими силами, з величезною бадьорістю, ще глибше замислившись над роботою. Сподіваюсь, що не лише я, але і мої товариші теж замисляться над питаннями, поставленими партією перед радянським художником, і, крім напруги своїх сил, я відчую допомогу і від мого оточення. У найкоротший термін я дам відповідь на статтю «Правди» своєю новою роботою, якою доведу, що урок, зроблений мені, не пройшов дарма»¹⁹.

І. Кавалерідзе згадував, що його учні теж були вимушені включитись в обговорення: «Одні, як Григорій Колтунов, захищали стрічку, як могли. Інші поквапились одразу ж від неї відмежуватися, навісити ярлики. До них приєднався і мій незмінний останнім часом оператор Микола Топчій. Працювати з ним після цього випадку я не міг»²⁰.

Виступ Г. Колтунова, який захищав вчителя, не було надруковано, проте критичну статтю П. Коломойцева під назвою «Бракує критики й керівництва у творчій роботі» було вміщено в «Радянському кіно»: «І хоч я розумію, як важко говорити про свої помилки, все ж я повинен вимагати від Кавалерідзе більш розгорнутої критики цих своїх помилок, бо Кавалерідзе відповідає не тільки за себе, він відповідає за десяток хороших молодих людей, що сидять у цьому залі, що починають свою кінематографічну діяльність під його керівництвом і що за них він відповідає, а раз він за них відповідає, то він повинен би був у цьому залі сказати і їм, і нам, і собі, як і в чому він помилився. Тим часом, незважаючи на заяву тов. Кавалерідзе про те, що він усвідомив помилки своїх попередніх робіт, є підстави сумніватися в цьому. Цілий ряд помилок у «Прометей» був тому, що не було справжнього сценарію. Тому хотілось би, щоб тепер Кавалерідзе працював за хорошим сценарієм і не за своїм. Тим часом тепер Іван Петрович приступає до нової роботи на основі свого сценарію «Наталка Полтавка» і, на мій погляд, повторює в ньому всі свої попередні помилки»²¹.

На третій день обговорень почав активно громити свого вчителя ще один режисер-лаборант – Борис Каневський, який нещодавно із захопленням розповідав про навчання у нього: «Режисер І. Кавалерідзе у «Прометей» допустив ряд формалістичних помилок. Це треба сказати цілком чітко. Я тим більше хочу це відзначити, бо вчора виступив молодий режисер Ковтунов і весь час підкреслював, що говорить він від імені нашої бригади. Я повинен сказати, що він не висловлював думки бригади. Я особисто заперечую проти цього. Ми не доручали йому виступати, і я, наприклад, ні разу з ним про це не говорив. Він зовсім некритично підійшов у своєму виступі до Кавалерідзе. Я зразу сказав йому (Кавалерідзе: «і його одразу збили»), його збили, але він не розкрив помилок, які треба було розкрити, які у вас є, про які ми з вами тепер прекрасно знаємо. Він не розкрив наших помилок, помилок бригади молодих режисерів, що знімають фільми «Українські пісні» під загальним керівництвом І. П. Кавалерідзе. Ці помилки у нас є, я скажу про них, хоч можна було б не говорити, бо я ще

знімаю і картини не скінчив. Але я вважаю своїм обов'язком уже заявити, що в одній з пісень уже були тенденції до естетизування. Ці тенденції з'явилися у картині, хоч Кавалерідзе ні разу майже і не був у мене на зніманні. Але я вчусь у Кавалерідзе, вчусь на його порадах. У одній з пісень є ознаки його впливу саме по лінії естетизації. Звичайно, з точки зору сьогодення, коли поставлено чітко завдання, ми переглянемо і Кавалерідзе перегляне свою роботу. Ті помилки, які є, ми повинні виправити разом з вами. Мушу сказати, що я дуже радий з тієї уваги і з тієї найжвавішої участі, яку ви виявляєте до нас, бригади молодих режисерів. Ви правильно ставите питання – якщо є помилки у Івана Петровича, то мусять бути помилки, очевидно, і в нас, його бригади. Вчора і позавчора ставили питання – чи все у нас гаразд? Мене тішить така зацікавленість і такий живий інтерес творчих працівників до виховання молодих режисерських кадрів»²².

На сторінці 28 журналу «Радянське кіно», який був присвячений боротьбі з формалізмом у фільмі І. П. Кавалерідзе «Прометей», були вміщені кадри з фільму «Українські народні пісні на екрані» (кадр з фільму «Ой, п'є вдова та й гуляє»), зроблений режисерською лабораторією І. П. Кавалерідзе. Підпис під цим фото був таким: «Бригада реж. І. П. Кавалерідзе»²³. На сторінці 17 було представлено кадр з фільму «Ой, наступала та й чорна хмара», на 9-й – кадр з фільму режисера-лаборанта Б. Каневського «Пісня про пана Лебеденка».

Не вдалося розшукати стенограму виступу оператора критикованого фільму «Прометей» Миколи Топчія, який до цього працював з Іваном Кавалерідзе на стрічках «Перекоп», «Штурмові ночі» та «Коліївщина», проте побічно зрозуміти, що він казав, можна з виступу іншого оператора – Юрія Єскельчика «Оператор також відповідає за якість фільму»: «Я зустрівся з групою молодих операторів, які працюють по «Піснях України». Вони говорять мені: «Нам сказали, що треба знімати не так темно, як Топчій, і не так світло, як Єскельчик». Таку установку дала їм ледве не сама дирекція» <...> Я хочу зупинитись на виступі тов. Топчія на засіданні творчої секції. З того, що Топчій говорив, виявилось, що він був іграшкою в руках режисера Кавалерідзе. І я образився за творчу роль оператора у процесі створення картини. Проте я гадаю, що Топчій розділяє цілий ряд помилок реж. Кавалерідзе по ряду картин, а про це він нічого не сказав»²⁴.

Матеріалу виступів за чотири дні зборів було так багато, що вони не вмістилися в один номер, тому частину оприлюднили в наступному журналі «Радянського кіно», зокрема, А. Роома «За просте і високе мистецтво в кінематографії»: «Нам треба, щоб те, що сказав Кавалерідзе, не залишилось би тільки в цій кімнаті. У нього багато послідовників <...> Кілька слів про оператора Топчія. Топчій повністю поділяє помилки Кавалерідзе. Топчієві треба призадуматись над своєю творчістю»²⁵.

Підсумком цих зборів стала редакційна стаття «У роботі київської студії

потрібна більшовицька і дійова самокритика»: «Ігноруючи думку творчих працівників, керівники тресту і студії оголосили фільм «Прометей» прапором української кінематографії. На честь працівників студії, серед них панувала негативна оцінка фільму і, на їх ганьбу, і судження про фільм висловлювались тільки в коридорних розмовах, секретно, в нечисленному колі друзів. Офіційно ж усі вітали Кавалерідзе «з великою перемогою» і ніхто не сказав правду у вічі <...> **Директор студії тов. Нечес кинув справедливий докір режисерові «Прометей», обвинувачуючи його в небажанні вивчати історію.** Режисер Коломойцев поминув вказівки «Правди», що «невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього самого», присвятивши весь свій виступ самій критиці роботи Кавалерідзе. <...> **У виступі тов. Топчія – оператора «Прометей» – почувалось небажання визнати свої формалістичні помилки в роботі над фільмом «Прометей»»²⁶.**

Після всього вищеописаного Кавалерідзе не зміг завершити задуману ним трилогію «Коліївщина» – «Прометей» – «Дніпро». Проте І. П. Кавалерідзе продовжував керувати зйомками фільмів своїх учнів у режисерській лабораторії (бригаді) паралельно зі зйомками власних фільмів – «Наталка Полтавка» М. Лисенка і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського²⁷.

У студійній газеті І. П. Кавалерідзе розповідав про власну педагогічну діяльність: «Кілька слів про виховання молодих кадрів. Досвід показує, що застосований бригадою метод виправдовує себе. Добираючи до складу бригади молодих людей, які повинні були виправдати себе на режисерській роботі, я не помилився. <...> **Молоді режисери на практиці вчилися переборювати труднощі, що поставали перед ними, на практиці намацували вони свій творчий «почерк».** <...> **Іноді я навмисне усував себе від роботи, надаючи молодим режисерам змогу самим шукати вихід із труднощів, що виникали.** І треба сказати, вони з честю переборювали труднощі. Надалі до самостійної роботи над піснями буде залучено нових товаришів, насамперед тих, хто працював у бригаді як асистенти»²⁸.

Ця декларація педагогічних засад відбулася до червоної дати – 1 травня 1936 року. Проте після арешту П. Ф. Нечеси, який був ініціатором кінопедагогічного експерименту І. П. Кавалерідзе, і хвилі репресій, що поглинула Київську кіностудію, КДІК й український кінематограф, майстер перестав виступати з цією декларацією.

Однак режисерська лабораторія І. Кавалерідзе продовжувала працювати, принаймні у вересні 1937 році про це розповідалося на сторінках тогочасної комсомольської газети: «Коли тт. Довженко і Кавалерідзе проводять хоч будь-яку (далеко недостатню) роботу з молодими режисерами, то про тт. Грічера, Пир'єва, Екка й цього сказати не можна»²⁹. Отже, режисерів на Київській кінофабриці у другій половині тридцятих навчав не лише О. П. Довженко в РЛККФ, а й І. П. Кавалерідзе у режисерській лабораторії (бригаді).

На жаль, сумні реалії того часу (опала І. Кавалерідзе та постійна зміна керівництва) призвели до того, що навчальний процес у режисерській лабораторії після успішних зйомок короткометражок зупинився. Цікавий і перспективний педагогічний експеримент Кавалерідзе не мав гідного продовження.

Про другу половину тридцятих років ХХ століття Іван Петрович Кавалерідзе згадував: «Мені забороняють працювати з молоддю (я був керівником творчої групи «Українські пісні на екрані»³⁰). Так завершилася кінопедагогічна діяльність І. П. Кавалерідзе у режисерській лабораторії (бригаді) на Київській кінофабриці.

¹ Долгополов М. Кино советской Украины / М. Долгополов // *Комсомольская правда*. – 1935. – 9 сентября.

² «Молодняк працює»: [Ред. ст.] // *Кіно*. – 1931. – № 2. – С. 10.

³ Нечес П. Ф. Працювати по-новому / П. Ф. Нечес // *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 6.

⁴ Каневський Борис. Екранізуємо українські народні пісні (порядком обговорення) / Борис Каневський // *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 14–16.

⁵ *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 15.

⁶ Каневський Б. Сценарій «Пісня про пана Лебеденка» / Б. Каневський, Г. Ковтунов // *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 16–17.

⁷ *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 17.

⁸ Каневський Б. Сценарій «Грицю, Грицю, до роботи» / Б. Каневський, Г. Ковтунов // *Радянське кіно*. – 1935. – № 5. – С. 18–19.

⁹ Кавалерідзе І. Відповідальний іспит / І. Кавалерідзе // *За більшовицький фільм*. – 1936. – 1 травня.

¹⁰ Долгополов М. Кино советской Украины / М. Долгополов // *Комсомольская правда*. – 1935. – 9 сентября.

¹¹ *Історія українського радянського кіно: У 3 т. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 2: 1931–1945. – С. 93.*

¹² Груба схема замість історичної правди. Про картину Українфільму «Прометей» : [ред. ст.] // *Радянське кіно*. – № 3. – 1936. – С. 1.

¹³ *Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. – К. : Мистецтво, 1936. – 137 с.*

¹⁴ Керженцев П. М. Скорочена стенограма промови на пленумі ЦК Союзу робітників мистецтв «За велике мистецтво соціалізму» / П. М. Керженцев // *Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві. – К. : Мистецтво, 1936. – С. 81.*

¹⁵ *Уроки «Прометейя». Творча нарада на кінофабриці: [ред. ст.] // Пролетарська правда. – 1936. – 21 лютого.*

¹⁶ Довженко О. П. Виступ 20 лютого 1936 року на дискусії про формалізм і натуралізм з приводу статей «Правди» / О. П. Довженко // *Російський державний архів літератури і*

мистецтв (рос. – РГАЛИ). – Ф. 2081. – Оп. 1. – Спр. 369. – Арк. 3.

¹⁷ Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього самого : [ред. ст.] // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 4–5.

¹⁸ Лазурін С. Повчальний урок / С. Лазурін // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 8.

¹⁹ Кавалерідзе І. Неоцінима допомога / І. Кавалерідзе // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 10.

²⁰ Кавалерідзе Іван. Тіні / Іван Кавалерідзе // Шудря М. Геній найширшої проби. – К. : Юніверс, 2005. – С. 209.

²¹ Коломойцев П. Бракує критики й керівництва у творчій роботі / П. Коломойцев // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 13–14.

²² Каневський Б. Подолати формалізм у творчості / Б. Каневський // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 17–18.

²³ Радянське кіно. – № 3. – 1936. – С. 28.

²⁴ Скульчик Ю. Оператор також відповідає за якість фільму / Ю. Скульчик // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 19.

²⁵ Роом А. За просте і високе мистецтво в кінематографії / А. Роом // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 4, 6.

²⁶ У роботі київської студії потрібна більшовицька і дійова самокритика : [ред. ст.] // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 1–2, 3.

²⁷ Фількевич М. О. Сторінки нашої історії / М. О. Фількевич. – К., 2003. – С. 27.

²⁸ Кавалерідзе І. Відповідальний іспит / І. Кавалерідзе // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.

²⁹ Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно / С. Гец // Комсомолец України. – 1937. – 22 серпня.

³⁰ Кавалерідзе Іван. Тіні / Іван Кавалерідзе // Шудря М. Геній найширшої проби. – К. : Юніверс, 2005. – С. 210.

**МУЗЕЙНА КОЛЕКЦІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ
ТВОРЧОСТІ КІНОРЕЖИСЕРА**

*(за матеріалами, пов'язаними з творчістю І. П. Кавалерідзе,
з фондів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України)*

Стаття є оглядом колекції матеріалів, пов'язаних з творчістю І. П. Кавалерідзе, з фондів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Містить інформацію про характер музейних предметів, зміст письмових джерел. Дає рекомендації щодо можливостей залучення письмових, образотворчих, речових, фотоматеріалів, ескізів до наукового дослідження.

Ключові слова: *Кавалерідзе, Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, музейний предмет, музейна колекція.*

Статья является обзором коллекции материалов, связанных с творчеством И. П. Кавалеридзе, из фондов Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины. Содержит информацию о характере музейных предметов, содержаниях письменных источников. Дает рекомендации относительно возможностей использования письменных, изобразительных, вещевых, фотоматериалов, эскизов в процессе научного исследования.

Ключевые слова: *Кавалеридзе, Музей театрального, музыкального и киноискусства Украины, музейный предмет, музейная коллекция.*

The article is the survey of the collection of materials pertaining to the works of I. Kavaleridze in the collection of State Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine. It contains information of the museum items' profile and also states the content of the written sources. The article recommends using written and art sources, things, photos and sketches in the research process.

Key-words: *Kavaleridze, State Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, museum item, museum collection.*

Для будь-якого дослідження потрібне максимально повне охоплення всієї доступної інформації про життєвий і творчий шлях особистості. Як правило, основними її носіями виступають текстові документи та творча спадщина. Набагато рідше використовуються джерела на кшталт особистих речей, чи, хоч

як дивно, робочих матеріалів. Тим часом, навіть залучені як ілюстрацій, вони чимало можуть розповісти як про саму постать, так і про її час, професійне оточення тощо.

Одним з основних, а подекуди єдиним місцем збереження таких матеріалів є музей. Не випадково публікація предметів з колекцій (як державних музейних, так і приватних збірок і архівів) вже стала своєрідним жанром наукової літератури. Зокрема, якщо говорити про оприлюднення маловідомих документів, пов'язаних з І. Кавалерідзе, можна назвати статті М. Крячка («Архівний фонд І. П. Кавалерідзе – цінне джерело з історії українського радянського мистецтва»¹ й «Епістолярні документи – яскраве джерело для відображення в світлі сучасних вимог життя і творчості І. П. Кавалерідзе»²), Н. Юрченко («Станковая скульптурная пластика И. П. Кавалеридзе в собрании Сумского художественного музея»³), А. Шумова («И. П. Кавалеридзе и петроградский “Союз молодежи”») і Р. Король («Про сценарій І. П. Кавалерідзе “Мар’я Іванівна”»)⁴.

Як видно вже з назв, ідеться, передусім, про письмові документи і твори самого І. Кавалерідзе (винятком є повідомлення А. Шумова, в якому документом виступає фотокартка). Тим часом, музейна колекція часто є збіркою різнорідних предметів, найчастіше підібраних випадково і з різних джерел, що разом творять своєрідний текст, фрагментарний, проте по-своєму дуже насичений. У Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України зберігаються матеріали, пов'язані з творчою діяльністю І. Кавалерідзе – скульптора і кінорежисера. Це чотири групи текстів: письмові (листи, машинописи), фото, ескізи й малюнки до фільмів, а також скульптурні твори самого митця. Разом вони репрезентують усі стадії творчого процесу – від задуму і втілення до рецепції творів.

Так, про історію задуму і роботи над стрічкою «Злива» йдеться у машинописі І. Кавалерідзе «Гонта Мар’яненка і Курбаса», із правками від руки, від квітня 1968 р. Документ безпосередньо пов'язаний з іншими текстами режисера, передусім – з листом до П. Тернюка від 20 квітня 1965 р., частково опублікованим у монографії останнього. Так, практично збігаються зачин і деякі абзаци⁵. Популярний серед науковців вислів скульптора і режисера: «Світло – мій різець», – ріднить текст і з його статтею «Ми розносники нової віри», зі спогадами «Тіні швидко біжучих хмар».

Текст «Гонта Мар’яненка і Курбаса» означений режисером як спогади про часи його роботи з І. Мар’яненком у фільмах «Злива» і «Коліївщина». Машинопис включає розповідь про враження від виконання актором ролі Гонти в театрі «Березіль» (сцена похорону Гонтою своїх дітей). Далі у тексті йдеться про тодішній розквіт українського радянського мистецтва, згадується «Березіль» і його значення (театр названо вогнищем, «що зігріло й виростило багато народних театрів, режисерів, диригентів, акторів з робітників і селян...»). Говорячи про постановку фільму «Злива» на кінофабриці ВУФКУ, І. Кавалерідзе пише про те, що «формою там мало хто цікавився», згадує про «прекрасних

операторів» Демуцького і Калюжного. Режисер характеризує свій підхід до фільму як спробу поєднати мистецтва скульптури й фотографії, пише, що до кіно його привабляли світло і тінь. Щодо джерел кінострічки, сценарій було написано під впливом «Гайдамаків» Т. Шевченка; значущим був образ Гонти у виконанні І. Мар'яненка з вистави Л. Курбаса. Головним принципом останньої І. Кавалерідзе назвав «скульптурність». У машинописі від руки дописано: «Головний принцип, що був покладений в основу вистави, – скульптурність. Що і дало в результаті таку монументальну виставу» (цієї вставки в опублікованому П. Тернюком уривку листа немає). Режисер згадує, що двічі знімав І. Мар'яненка в ролі Гонти (у «Зливі» й «Коліївщині»), проте основним у фільмах для нього була не акторська гра, а пластичне вирішення: кіно мало стати «офортами». Завершується текст словами: «Таким був Гонта у Мар'яненка і Леся Курбаса. Таким його я і відтворив на екрані».

Цікавим може виявитися зіставлення специфіки творення образу на сцені і в різних фільмах. Так, характерним є певне стильове напруження, що виникає при поєднанні театральної манери гри Івана Мар'яненка у «Коліївщині». Про те, наскільки вона проявилася в «Зливі», можна лише здогадуватися; втім, критики говорили про недостатнє подолання актором театральної манери гри⁶. Про труднощі Івана Мар'яненка з підкоренням фільмовій стилістиці І. Кавалерідзе писав у згадуваному вище листі П. Тернюкові. У «Гонту Мар'яненка і Курбаса» цей уривок не потрапив, згадка про гру актора у «Зливі» обмежується словами: «Не так гра актора мене цікавила тоді, як організація зорово-пластичного матеріалу. Я прагнув домогтися з фото зробити офорти...».

І. Кавалерідзе особливо цікавий як митець, що працював у різних мистецьких сферах. Трапляються в його доробку і образи, втілені і в кіно, і в скульптурі. Специфіка роботи над темою в різні періоди та в різних видах мистецтва заслуговує на особливу увагу. Так, відомо, що неодноразово розробляв він образи Григорія Сковороди, Прометея, Артема. Рідше згадується про те, що фундатор української кіноопери, режисер фільму «Запорожець за Дунаєм» відтворив своїх героїв не лише на екрані. У колекції музею зберігаються статуетки І. Паторжинського в ролі Карася і М. Литвиненко-Вольгемут у ролі Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» у Київському театрі опери, 1957 р. Типізовані і водночас гостро характерні образи Одарки і Карася цікаво зіставити зі створеними С. Шкуратом і А. Левицькою у фільмі 1937 р.

У свою чергу, знайомство з такими підготовчими матеріалами, як ескізи костюмів, знайомить з історією фільмового образу. Отже, на окрему увагу заслуговує колекція ескізів до фільмів. У музеї зберігаються ескізи костюмів до «Коліївщини», «Наталки Полтавки», «Запорожця за Дунаєм», «Григорія Сковороди». Ескізи костюмів роботи Міліци Симашкевич до «Коліївщини»: діда і баби, поміщиці, селян. Її ж – до «Наталки Полтавки»: Наталка (два ескізи, один – «сценка», дівчина біля криниці), Терпелиха, Петро, Микола, Возний. Ескізи

Цунії Майер до «Запорожця за Дунаєм»: Карась (в українському і турецькому одязі), Одарка, Оксана, Андрій, султан, Селім-ага, офіцер дозору, дозорний, дід-рибалка, селяни, дівчата, козаки. Ескізи Катерини Гаккебуш до «Григорія Сковороди»: Олександр Шувалов; Розумовський; Мавра і Григорій Сковорода; Томара з дружиною і Параска. Ескізи К. Гаккебуш вирішені досить цікаво: на деяких з них персонажі згруповані у свого роду сценках, що виявляють стосунки між ними. Так, на ескізі «Томара. Дружина Томари. Параска» поміщики гордо стоять, як на парадному портреті, а поруч, відвернувшись, плаче схилена Параска; її скромний селянський одяг контрастує з пишними строями панів.

Ескізи, матеріал, що рідко залучається у дослідженнях, роблять свій внесок у відтворення картини творчого процесу, роботи над образом. Наприклад, порівняння ескізів костюмів «Запорожця за Дунаєм» з остаточним, екранним, варіантом, дає змогу говорити про те, що дещо іншим міг бути костюм Селім-аги: на малюнку він багатший за той, який можна побачити у фільмі. Те саме стосується костюма Карася: на ескізі він представлений у «парадному» вигляді, у плащі і з пістолями, які у фільм так і не потрапили.

Крім того, ескізи містять візуальну інформацію, якої немає у кінострічці. У своїх фільмах І. Кавалерідзе оперує чорно-білим зображенням, малюнки ж дають можливість познайомитися із кольоровим вирішенням костюма. Це може придатися і для дослідження процесу роботи над фільмом, оскільки не лише додає штрихи до образу персонажа, а й показує, якою автори хотіли показати епоху. Адже костюм – певним чином репрезентація особистості, а через неї – і суспільства в цілому.

Своєрідною характеристикою фільмового середовища є ескізи художника, малюнки оператора. Яскравим прикладом є ескіз М. Симашкевич до «Коліївщини» («Покої поміщика»). Він, зокрема, цікавий деталями, що не увійшли у фільм: на малюнку поруч із парадними портретами розташовані витвори народного мистецтва: картина «Козак Мамай», розписний посуд. Постає питання, чи випадково з фільмового панського інтер'єру зникли предмети, що можуть бути зчитані як знаки «народності», «українськості»? Тим більше, що на проблемі панів-українців («своїх» за походженням, але ворожих соціально) буде наголошено в іншому епізоді тієї ж «Коліївщини»...

Крім того, у музейних фондах зберігається графічна розкадровка до к/ф «Григорій Сковорода» оператора кінострічки В. Войтенка і його ж малюнки до фільмів «Григорій Сковорода» (портрет Старого, будинок Лаври, лісова галявина), «Повії» (жінка біля хати; Христя, яка крізь завірюху йде до села). Окремим типом матеріалів є фото ескізів, макетів: ескізів костюмів до «Коліївщини» (діда й баби), «Наталки Полтавки» (Наталки, Терпелихи, Петра, Миколи, Возного); ескізів декорацій (весільний стіл з «Наталки Полтавки», село, хата Наталки тощо).

Якщо говорити про музейні предмети, пов'язані не з роботою над фільмом,

а з його подальшою долею, слід згадати про відповідь Управління з виробництва фільмів Ф. К. Пугачу від 27 грудня 1961 р. Це відповідь на лист останнього «тов. Ільїчову» від 14 липня того ж року, щодо реабілітації і випуску на екрани фільму «Прометей». Документ є яскравим свідченням складної долі новаторських фільмів І. Кавалерідзе. У ньому йдеться про те, як Управління з виробництва фільмів з робітниками Сектора теорії й історії кіно Інституту історії мистецтв переглянули фільм та «одноголосно» висловили свою думку. Зображальне вирішення фільму було оцінене високо, проте зміст розкритикований за певну «наївність», спрощення. Визнали застарілими кінотехніку, художнє вирішення і манеру акторської гри, новаторські на час створення стрічки. Зрештою, було виголошено, що фільм має посісти своє місце в історії радянського кіно, проте випуск його на екран є недоцільним. Такий документ слугує джерелом інформації про проблему «реабілітації» фільмів режисера, ґрунт для якої на поч. 1960-х рр. ще не був достатньо підготовлений.

Втім, труднощі виникали не лише з кінематографічною спадщиною. Роботи І. Кавалерідзе-скульптора стосується його лист до Теодори Миргород (акторки Харківського українського державного драматичного театру УРСР ім. Т. Шевченка – колишнього «Березолу») від 7 липня 1964 р. У ньому йдеться про клопотання І. Кавалерідзе щодо встановлення меморіальної дошки на будинку, де жив Ю. В. Шумський. Автор листа скаржиться на те, що при розробці проекту «замовник» заперечує авторитет друзів і родичів (які визнали портретну схожість зображення) і покладає вирішення питання на Художню раду. Також він повідомляє про те, що ескізи, зроблені архітектором Раїсою Биковою, реставраційні майстерні відіслали до обкому. Далі І. Кавалерідзе звертається до наступного питання і радить за наявності коштів замовити бюст «У. О.» і поставити його там, де його бачитимуть багато людей – в театрі чи в інституті. Пропонує він і виконавця – І. Мільгунову, яка «це зробить щиро й любовно».

Скульптурні роботи І. Кавалерідзе також представлені в колекції музею. Відповідно до його тематики, вони стосуються театрального і музичного мистецтва. Таким чином, у фондах музею зберігається колекція скульптурних портретів театральних діячів – Ф. Шаляпіна (в житті і в ролях – Іван Грозний у «Псковитянці» М. Римського-Корсакова, Олоферн в опері «Юдіф» О. Серова); Л. Собінова (в образі Ленського в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського); А. Бучми (в ролі Миколи Задорожного в «Украденому щасті» І. Франка); І. Ільїнського (в ролі «Акіма» з «Влади п'їтьми» Л. Толстого). Крім того, є в колекції музею скульптурні портрети М. Горького, Л. Толстого, а також скульптурні групи – «Шаляпін і Горький», «Ленін і Горький».

Значна група джерел, пов'язаних з життям і творчістю І. Кавалерідзе – фотографії й негативи. Переважно це кадри з фільмів, у т.ч. зі втраченої «Зливи». Серед фото і негативів – світлини І. Мар'яненка в ролі Гонти у «Зливі» й «Коліїщині», фото з «Наталки Полтавки» з автографом І. П. Кавалерідзе. Ілюстру-

ють процес роботи над фільмом робочі моменти (до «Григорія Сковороди»), фотографії режисера та знімальної групи. Зокрема, є у фондах негативи членів знімальної групи «Запорожця за Дунаєм», з описом. Процесу роботи над образами у «Повії» стосується фото актора І. Богаченка в образі Книша (цю роль у фільмі зіграв О. Гумбург).

Своєрідним документом, що додає штрихи до історії не лише фільму, а й окремих аспектів кіноіндустрії загалом, є рекламна продукція. У музеї зберігаються фотокопія буклету до «Коліївщини» англійською мовою, буклети до «Повії» з альбому оператора В. Войтенка, рекламна продукція до «Наталки Полтавки».

Наостанок варто згадати про документ, що стосується дослідження творчості І. Кавалерідзе, – це машинопис чеського кінознавця Любомира Лінгарта «Іван Кавалерідзе і три етапи його кінотворчості». Один з примірників – з дарчим написом українському кінознавцеві Г. В. Журову, з подякою за використання результатів його досліджень.

Чимала частина матеріалів входить до архівів учасників творчого процесу – акторів, операторів. У музеї зберігаються архіви акторів: І. Мар'яненка (Гонта у «Зливі» й «Коліївщини», в архіві актора – фото до «Зливи», у т.ч. з його автографом); М. Бугової (акторка Одеського театру ім. Іванова, зіграла епізодичну роль у «Коліївщині», в її архіві – фото до епізоду «Погром в Умані»); В. Красенка (куркуль у «Перекопі», в архіві – фото до фільму); І. Богаченка (фото до «Повії», Богаченко в образі Книша). Архіви операторів: М. Топчія (фото до «Перекопу», «Штурмових ночей», «Коліївщини», «Прометей», фотокопія буклету до «Коліївщини») і В. Войтенка (фото до «Повії», «Григорія Сковороди», альбоми). Переважно це фотографії, проте досить своєрідним джерелом є альбоми В. Войтенка, що містять матеріали, пов'язані з фільмами (фото, буклети, вирізки) та із професійним шляхом самого оператора (грамоти, привітання).

Отже, колекція музею – рукописи, скульптура, ескізи до фільмів, фотографії, рекламна продукція. Ці матеріали важливі не лише як факт збереження фрагментів творчої спадщини та її історії. Вони не тільки ілюструють творчість І. Кавалерідзе, а й можуть бути корисними для дослідження як творчого процесу режисера і членів знімальної групи, так і сучасного митцеві культурного середовища загалом. Таким чином, публікація музейної колекції дає уявлення про масив матеріалів, що зберігаються у фондах. Сам характер музейної колекції, що передбачає збереження і обробку різномірних матеріалів, може наштовхнути на нові шляхи досліджень.

¹ Многогранный талант. Тезисы докладов и сообщений научно-теоретической конференции, посв. 100-летию со дня рождения скульптора, кинорежиссера и драматурга Ивана Петровича Кавалеридзе (1887–1978). – Сумы, 1987.

² Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалерідзе. – Суми, 1992. – С. 37–41.

³ Многогранный талант. Тезисы докладов и сообщений научно-теоретической конференции, посв. 100-летию со дня рождения скульптора, кинорежиссера и драматурга Ивана Петровича Кавалеридзе (1887–1978). – Сумы, 1987.

⁴ Обидві – у збірці: Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалерідзе. – Суми, 1992.

⁵ Тернюк П. І. Іван Мар'яненко / П. Тернюк. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 221–223.

⁶ Зінич С., Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 44–45.

УДК 342.5: 791.633-051(477)"19" Кавалерідзе І.

Лук'ян ГАЛКІН

ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ: МИТЕЦЬ І ВЛАДА

Стаття присвячена сторінкам біографії та творчості видатного українського режисера Івана Кавалерідзе. Автор висвітлює непрості взаємовідносини митця з владою і приділяє особливу увагу їхній рефлексії у кінотворах І. Кавалерідзе.

Ключові слова: український кінематограф, творчість Івана Кавалерідзе, проблема: митець і влада.

Стаття посвящена страницам биографии и творчества знаменитого украинского режисера Ивана Кавалеридзе. Автор освещает непростые взаимоотношения мастера с властью и уделяет особое внимание их рефлексии в кинопроизведениях И. Кавалеридзе.

Ключевые слова: украинский кинематограф, творчество Ивана Кавалеридзе, проблема: мастер и власть.

The article regards a number of episodes of life and work of a prominent Ukrainian film director Ivan Kavaleridze. The author highlights troublesome relations between the artist and the representatives of power and pays exaggerated attention to their reflection in Ivan Kavaleridze's cinematography.

Key-words: Ukrainian cinematography, works of Ivan Kavaleridze, matter: artist and power.

«Світ ловив мене, та не впіймав».

Григорій Сковорода

Постать Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978 рр.) є однією зі знакових в українському кінематографі. Його фільми зробили чималий внесок у розвиток естетики кіномистецтва. Творчості славетного режисера було присвячено багато сторінок кінознавчих досліджень, серед яких праці Н. Капельгородської, С. Зінич, І. Корнієнка, Л. Лінгарта, О. Синько, Р. Синька, Ю. Шлапака, М. Шудрі та ін.

Проте хочеться зосередити увагу на досить складному і досить болісному аспекті творчого життя Кавалерідзе, як-от – взаємини митця і влади. Ця проблема набула особливого драматизму в 20–30-х рр. ХХ ст., за часів сталінізму.

Мабуть, жодного українського митця тих років не оминув лихий погляд згори. Комусь пощастило більше – на їхню долю випали «лише» вигнання та утиски. Комусь пощастило менше, і вони закінчили своє життя в тюрмах і на засланні. Варто згадати хоча б українське «розстріляне відродження» – цілу плеяду молодих талановитих людей, знищених владою.

Не став винятком й І. Кавалерідзе. Непрості стосунки з правлячою верхівкою для митця почали складатися ще за часів його роботи скульптором. Характерно, що у своїй скульптурній творчості Кавалерідзе звертається до постатей, які яскраво символізують незламну волю і дух українського народу. Зокрема, в 1911-му році на Михайлівській площі встановлюють скульптурну композицію за його проектом, славнозвісні статуї княгині Ольги, Андрія Первозванного та Кирила і Мефодія. Роки після революції 1917-го стають дуже плідними для Кавалерідзе-скульптора. Він зводить пам'ятники Тарасові Шевченку у Ромнах (1918), Полтаві (1925), Сумах (1926), Григорію Сковороді у Лохвиці (1922), Києві (1927), Артему у Бахмуті (1924), Святогорську (1927). Проте сумнозвісні постанови Сталіна та Кагановича поклали кінець творчій свободі, внаслідок чого численні проекти Кавалерідзе, зокрема грандіозний та омріяний його задум пам'ятника Шевченкові в Каневі, не здійснилися. Хоч як дивно, саме завдяки цим обставинам, що підрізали крила талановитому скульпторові-модерністу, з'явився сміливий режисер-авангардист. Позбавлений можливості займатися скульптурою, митець звертається до кіно. Мабуть, приклад художника О. Довженка став вирішальним і для скульптора І. Кавалерідзе.

Першим фільмом Кавалерідзе стала «Злива» (1929 р.). Вже тоді режисер виявив схильність та любов не лише до історичної тематики, а й цікавість до стосунків простої людини і влади, боротьби народу за свою свободу. Картина була присвячена сумному та героїчному часу в історії України, коли український народ постав проти польського гніту. Національно-визвольний рух у XVIII ст. на чолі з Максимом Залізником та Іваном Гонтою, який пізніше названо Гайдамаччиною, дав друге ім'я фільмові – «Офорти до історії гайдамаччини». Як відомо, офорт – це різновид поглибленої гравюри на металі. Така паралель не випадкова – за розповідями сучасників Івана Петровича, картина стала спробою поєднати кінематограф та скульптурне мистецтво, охоплюючи при цьому двісті років історії України. Кінострічка викликала неабиякий резонанс. Кавалерідзе порівнювали з майстрами епохи Відродження (вже не вперше, цей титул він закріпив ще за часів роботи скульптором), деякі дослідники стверджували, керуючись тими невеликим частками фільму, які збереглися, що режисер у своїх пошуках майже на півстоліття випередив Сергія Параджанова. Також є свідчення, що коли один з метрів радянського кіноавангарду, Всеволод Пудовкін, подивився «Зливу», то сказав про Кавалерідзе: «У цього щеняти породисті лапки»¹. І. Корнієнко писав так: «Сьогодні зрозуміло, що режисер збагатив виражальну мову кіно новими засобами і можливостями, особливо в сфері операторського мистецтва, ритму дії, в сфері акторської пластики»². Як

зазначає український кінознавець Ю. Шлапак, це був якісно новий узагальнено-метафоричний підхід та яскравий приклад авторського кінематографа – хоч це поняття і з'явилося аж через тридцять з невеликим років у рамках зовсім іншого національного кінопроцесу³.

Та фільм помітили не лише колеги режисера і поціновувачі прекрасного. Разом з ними на нього звернули увагу і партійні цензори, які звинуватили режисера у формалізмі й засудили картину до знищення.

Наступним історичним полотном режисера стала картина «Коліївщина» (1933 р.), де знову-таки звучала тема відстоювання волі українського народу, а саме – оповідь про повстання XVIII століття проти польського гніту. Фільм, хоч і вийшов на екран, був підданий численним правкам, деякі епізоди режисера примусили повністю перезняти. Не слід забувати про тогочасний політичний контекст, а він полягав не лише у натягнутих стосунках СРСР з Польщею, а й у більш глибокому контексті, адже саме у 1933-му році радянська влада скоїла масштабний злочин проти селянства. І чи не тому завше обережний через гіркий досвід митець відважився обрати таку слизьку тему – бо відчував справжню, актуальну єдність тих подій із сьогоденням свого народу? Чи не тому настільки сильним акордом прозвучала з екрана волелюбна національна ідея?

Але справжньою вершиною творчого доробку І. Кавалерідзе і водночас фактором, що призвів до критичного загострення неприязні керівної верхівки до творчості митця, став фільм «Прометей» (1935 р.).

Цей фільм мав бути другою частиною задуманої трилогії про боротьбу українського селянства проти поневолювачів. Промовиста назва тут символізувала не стільки героя, який несе людям світло, як героя розп'ятого та підданого тортурам за свій благородний вчинок. Оригінальність режисерського задуму полягала насамперед у тому, що він відтворював міф у інвертованій послідовності: тобто спочатку іде кара, а потім вже злочин, який важко трактувати якимось інакше, крім як відплату. Головного героя, Івася, пан відправляє у солдати, на Кавказ, накинувши оком на його наречену. Там, під час війни двох чужих йому народів, серед яких, фактично, у нього немає ані друзів, ані ворогів, герой знайомиться з Гавриловим, колишнім офіцером армії, який був розжалуваний у солдати за революційні переконання, ідеї якого западають у свідомість Івася. Паралельно продовжується сюжетна лінія пана та колишньої нареченої героя, яка опинилася в домі розпусти. Втративши все, Івась розуміє: тепер у нього два виходи – згинути безвісти чи запалити сухий порох народного гніву проти тих, чия сліпа влада ладна без жалю і навіть без роздумів понівечити людську долю.

І знову І. Кавалерідзе звинувачений у формалізмі та викривленні історичної дійсності. Найбільше обурення викликав епізод, де водою пливуть шапки вбитих російських солдатів. Закид у неприпустимості прийому нехтування цілим заради окремого крізь призму років виглядає недоречним, беручи до уваги надбання кіномистецтва навіть 20-х рр. минулого століття. Варто згадати

хоча б славнозвісний фільм С. Ейзенштейна «Панцерник «Потьомкін»», де режисер неодноразово використовує аналогічні прийоми, зокрема у знаменитій сцені на Потьомкінських сходах, що, до речі, викликало не критику, а схвальні відгуки влади.

Справжньою причиною невдоволення видається сама тема. Так, у фільмі йдеться про зародження революції, але хіба не набувала радянська влада таких схожих рис поневолювачів, як і Російська імперія на екрані? Зрештою, спадає на думку ще одна паралель, а саме із заборною більшістю фільмів періоду українського поетичного кіно 60-х рр. ХХ ст. У цих картинах також не було нічого антирадянського, але в них було дещо страшніше – національна ідея, вільний непереможний дух поневоленого народу.

Цей самий дух і не дозволив І. Кавалерідзе посипати голову попелом та каятися у всіх справжніх чи вигаданих гріхах, як зробила більша частина тих, хто брав участь у створенні «Прометей». Причиною для привселюдного самокатування стала стаття «Груба схема замість історичної правди» М. Кольцова, яка була опублікована в газеті «Правда» в лютому 1936 р. і написана за особистим наказом Сталіна. Відомо, що останній прокоментував цькування режисера так: «Нічого, цей міцний грузин критику витримає, ми ще побачимо його нові фільми, а допомогти йому потрібно»⁴.

Ці слова мають лиховісне значення. Влада вдоволена формою творчості митця, але не вдоволена змістом. Вбачаючи у людині не що інше, як інструмент, який слід ефективно використати, сильні світу цього відкидають власні уподобання режисера. Адже в інструмента не може бути своєї думки щодо його використання. З цього випливає цинічний висновок: підрізани крила та ув'язнення творчої волі – не надто велика ціна за декілька фільмів, що зроблені «на смак» партії.

Опублікований у тій самій газеті виступ-відповідь І. Кавалерідзе під назвою «Неоціненна допомога», у якій вчувається гірка іронія, також був сприйнятий несхвально; як прокоментувала редакція «Правди», режисер покаявся недостатньо, «не дав розгорнутої критики свої помилок»⁵. Як наслідок кількадечного обговорення картини на Київській кіностудії, під час якого навіть колишні однодумці Івана Петровича поспішали зректися його, митцеві заборонили працювати з молоддю, а головне – знімати фільми на історичну та сучасну теми.

Слід зазначити, що такий результат вельми очікуваний, хоч і, безперечно, сумний. Адже за рік до того виходить друком сумнозвісна стаття «Розгромити націоналізм у кінематографі!» О. Корнійчука та І. Юрченка у журналі «Радянське кіно», де нищівній критиці піддаються саме українські кінотвори. Дуже промовисто про тодішні стосунки національного кінематографа та влади свідчать такі рядки цієї статті: «Пропагування контрреволюційної ідеї «безбуржуазності української нації», «ідеї класового миру» та «національної єдності», перефарбовування революційних селянських рухів у буржуазно-

націоналістичний рух, ідеалізація буржуазно-куркульських вождів (отаманів) і створення навколо цих фігур культу легендарних «національних героїв» – ось у чому виражалася шкідницька робота націоналістів в українській кінематографії. Затушовування всіма засобами класової боротьби та реакційної ролі української буржуазії, розпалювання національної ворожнечі між трудящими – ось провідні ідейні мотиви таких «історичних» фільм, як «Тарас Трясило», «Кармелюк», «Василина» і т. д.»⁶.

Фактично, ці слова слід трактувати так, що будь-яке звернення до історії українського народу крізь будь-яку іншу призму, крім соцреалістичної, може бути (і буде) витлумачено, як «буржуазний націоналізм», один з найтяжчих гріхів, записаних на радянських скрижалях. Далі у зазначеній статті читаємо: «Героями казкового легендарного епосу, далекими від живої дійсності, далекими від соціальної боротьби, виглядають і гайдамаки у фільмі «Злива» режисера Кавалерідзе. Режисер на тому етапі свого творчого становлення ще не відштовхнувся від націоналістичної схеми, і в результаті «український народ» у фільмі «Злива» бореться проти польського панства»⁷. Хоча – натякають автори статті – варто було б боротися проти власного панства, шукати ворогів серед співвітчизників, до чого так активно закликала в ті роки влада. Можна тільки дивуватися мужності режисера, який не змінив свого наміру випустити у світ «Прометея» навіть після таких промовистих рядків.

Вже не вперше творче самовираження душі І. Кавалерідзе потерпає від волі сильних світу цього. Якийсь гіркий, але закономірний парадокс є в тому, що режисер, найкращі фільми якого були присвячені саме протистоянню влади та людини, сам опинився у патовій ситуації в такому ж конфлікті. Відкрите протистояння призвело б до сумних, а, ймовірно, й до трагічних наслідків, тож все, що залишалося Іванові Кавалерідзе – це тихий спротив, згода «про людське око» і духовне мужніння. Доречним підсумком до сумної історії «Прометея» буде зауваження О. Мусієнко, яка пише: «Так було владою обрубано одну з найплодючіших гілок українського національного кінематографа. Повернення «Прометея» в контекст українського кіно 1930-х років рішуче змінює мистецький пейзаж не тільки кінематографа того періоду, а й вітчизняного кіно в цілому»⁸.

Наступний шанс повернутися до улюбленої теми випав І. Кавалерідзе лише у 1941 році, коли він відправився у Карпати на зйомки фільму «Пісня про Довбуша». Але цьому завадила війна, не тільки позбавивши режисера можливості закінчити роботу, але й відкривши нову сторінку поневірянь, завданих владою.

Тепер вже нацистське керівництво тисне на митця. Після важкого та небезпечного повернення до Києва аж восени І. Кавалерідзе під впливом творчої інтелігенції (Олега Ольжича, Олени Теліги, Уласа Самчука) очолює Комітет у справах мистецтв Київської самоуправи. На цій посаді він допомагає мистецькому осередкові, який потрапив до окупації, зокрема рятує оператора

Володимира Войтенка, який потім зняв фільм «У бій ідуть лише старі», але дипломатично уникає будь-якої співпраці з німцями. Самоуправу ліквідують, і митець опиняється у загальній скрутній ситуації.

Саме тут для режисера починається ще одне випробування на стійкість. Він підробляє на копійчаних роботах, малює пейзажі, які потім вимінює на продукти – але не згоджується ліпити статуї для високих чинів німецької армії, відмовляється співпрацювати з кінопідприємцем Тіманом, якого запросило до Києва нове керівництво, хоча саме в його ательє режисер 1911 року вперше познайомився зі світом кіно. Його помешкання стає одним з небагатьох притулків для творчої інтелігенції, проте на всі офіційні звернення від нацистського управління І. Кавалерідзе відповідає відмовою, наражаючись на чималу небезпеку. Справляється враження, що і радянська влада, і влада загарбників були однаково чужі для митця, і єдине, чого він прагнув, – творити, тримаючись від них якомога далі.

Тим сумнішою видається реакція радянської влади після перемоги над нацистськими загарбниками. У І. Кавалерідзе відбирають квартиру, знову забороняють працювати, звинувативши мало не у колабораціонізмі, власне, як і кожного, хто «посмів» вижити на окупованій території. До того ж навіть через багато років, у далекому 1963-му, Кавалерідзе отримує закид від тодішнього генерального секретаря партії Микити Хрущова. У радіополеміці з Євгеном Євтушенком Хрущов згадав І. Кавалерідзе як такого, хто неналежним чином поведився на окупованій нацистами території⁹. Вважається, що це була свого роду відповідь генсека на критичне зауваження режисера на його адресу, яке хоч і було зроблене не для чужих вух, але все одно їх досягло.

Ще один утиск з боку керівництва – сумнозвісний сценарій «Вотанів меч» (1966 р.), картини, що так ніколи і не побачила світ. Назва відсилає нас до стародавньої скандинавської легенди про бога Вотана (Одіна), який дарує героєві Зігмунту чарівний меч, що буде зламаний, коли Зігмунт підніме його на недобру справу. У фільмі мала бути зображена історія відносин між українською дівчиною-скульптором і німецьким офіцером. Їхнє кохання закінчується нещасливо – принципові розбіжності ідейних позицій не дають змоги їм бути разом.

У ті роки така сюжетна лінія була досить провокаційною. Але І. Кавалерідзе намагався дослідити насамперед той незгладимий відбиток, той рубець, що залишає в душі людини офіційна ідеологія, політика керівництва, у широкому розумінні – неопосередкований вплив влади на людську особистість.

Та, звісно, ніхто б не дозволив цьому так відкрито звучати з екрана. Причин для цього вистачало – незмивне клеймо «буржуазного націоналіста» вже закріпилось за І. Кавалерідзе. Отож «Вотанів меч» отримав лише театральне життя наприкінці 70-х років.

Між його попереднім фільмом «Стожари» (1939 р.) та наступним «Григорій Сковорода» (1959 р.) пролягло понад двадцять років. Дивним чином герой його

нової картини нагадує самого Кавалерідзе. Григорій Сковорода, мандрівний філософ, який гидував будь-якими посадовцями та посадами «нагорі», який був вірний тільки вільній творчій думці та людяності – чи це не алегоричне втілення багатостраждального режисера?

На екрані ми бачимо великого українського мислителя, який протидіє будь-якій силі, що намагається тиснути на нього. Але його супротив інтелектуальний, він дає відсіч не зброєю, а влучним і, що найважливіше, правдивим словом. Він залишається вірним власним моральним принципам, чисте сумління – от що найважливіше для великого мислителя. І. Кавалерідзе вкладає в цей образ не лише автобіографічні риси, а й свої мрії про інший шлях, про іншу долю, про життя, в якому він би не був скутий по руках і ногах радянською тоталітарною системою. Звичайно, Іван Кавалерідзе не був революціонером у традиційному розумінні цього слова, як і Г. Сковорода. Він вважав, що сили, які протидіють злу, сили добра закладені в самій людині, їх треба лише відкрити, пізнати і привести в дію. Необхідно навчати людей долати зло, роблячи це і за власним прикладом, мужньо долаючи негаразди, сіючи любов і мудрість¹⁰.

На могилі Сковороди написано: «Світ ловив мене, та не впіймав...» Так само не впіймав він до останнього опального митця І. Кавалерідзе, не змусив зректись себе. Знаменитий Сергій Параджанов подарував Іванові Кавалерідзе фотокартку з промовистою присвятою: «Великомученику від мученика». Великомученик Іван Кавалерідзе, чие життя було понівечене владою, являє собою яскравий приклад драми митця – та водночас і його незламності, мужності, сили духу і любові до життя.

¹ Гвоздик А. Іван Кавалеридзе – український Микеланджело / Александр Гвоздик // Див.: http://ukrros.nichost.ru/analitika/detail_kultura.php?ID=3586

² Корниенко И. С. Кино Советской Украины: Страницы истории / И. С. Корниенко. – М. : Искусство, 1975. – 241 с. : ил. – С. 70.

³ Шлапак Ю. Призначений злетіти вище / Юрій Шлапак // Український тиждень. – К., 2012. – №16 (233) – С. 68.

⁴ Там само. – С. 67.

⁵ Шлапак Ю. Побиття «Прометей» / Юрій Шлапак // Кіно-Театр. – К., 2004. – № 4 – С. 24.

⁶ Корнийчук О., Юрченко Ів. Разгромить национализм в кинематографии! / О. Корнийчук, Ів. Юрченко // Советское кино. – М., 1934. – № 3 – С. 3.

⁷ Там само. – С. 7.

⁸ Шлапак Ю. Призначений злетіти вище / Юрій Шлапак // Український тиждень. – К., 2012. – №16 (233) – С. 67.

⁹ Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе під час окупації / Нонна Капельгородська // Кіно-Театр. – К., 2006. – № 4 – С. 42.

¹⁰ Шинкарук В., Іваньо І. Григорій Сковорода // Сковорода Григорій. Повне зібрання творів: У 2-х т. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 18.

ДЕЩО ПРО ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ-ДРАМАТУРГА

Вперше аналізуються цікаві з погляду художньої думки п'єси Івана Кавалерідзе (1887–1978), їх сценічне прочитання провідними українськими режисерами, подаються невідомі досі факти написання п'єс, розглядається їх структура і формотворчість, загальноєвропейський контекст, інтерпретація драм театральною критикою.

Ключові слова: *індивідуальність драматурга, повість для сцени, режисерське прочитання, акторське виконання, театральна критика.*

Впервые анализируются интересные с точки зрения художественной мысли пьесы Ивана Кавалеридзе (1887–1978) их сценическое прочтение ведущими украинскими режиссерами, подаются неизвестные до сих пор факты написания пьес, рассматривается их структура и формотворчество, общеевропейский контекст, интерпретация драм театральной критикой.

Ключевые слова: *индивидуальность драматурга, повесть для сцены, режиссерское прочтение, актерское исполнение, театральная критика.*

First analyzes of interest from the point of view of artistic thought the play of Ivan Kavaleridze (1887–1978) of their reading stage leading Ukrainian producers, served hitherto unknown facts of writing plays, discusses their structure and forming shapes, European context, the interpretation of dramas in theatrical criticism.

Key-words: *personality drama, the story for the stage director's reading, acting performance, theater critic.*

Як і кожне значне мистецьке явище, вся драматургія Івана Кавалерідзе (а написано ним понад 12 п'єс)¹ тісно і органічно пов'язана зі своєю епохою, усім європейським театральним розвитком другої половини минулого ХХ століття. Разом з тим у кожній з друкованих і тих, що знаходяться нині в машинописах у Державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, відчувається ознака особливої індивідуальності майстра, дуже своєрідного і неповторного митця, енциклопедично освіченого (він добре володів французькою, німецькою та іспанською мовами) та ще наділеного величезною працездатністю. Поминаючи його ранні здобутки в образотворчому мистецтві, скажемо тільки, що вже за-

молоду І. Кавалерідзе цікавився драматичним і музичним театром під час навчання у Києві, а також перебуваючи на навчанні у Парижі.

Тому не випадково, що, повернувшись із Петрограда на батьківщину, а саме до міста Ромна у 1917 р., І. Кавалерідзе поруч з роботою над пам'ятником Т. Шевченкові для свого міста, в якому він став жити і працювати, бере участь у діяльності українського театру.

Із замилювання до театру І. Кавалерідзе у 1924 р. дебютує як драматург: інсценізує поему Т. Шевченка «Варнак», яка залишилася в його архіві в рукописному вигляді і досі, на жаль, не опублікована. У п'єсі автор зруйнував традиційне сюжетобудування, вдався до коротких завершених яв і в результаті на фінал вивів узагальнені, метафорично ускладнені, але чудові, живі людські характери. Варнак показаний ним не розбишакою, а людиною, яка повстала проти панської сваволі, тому й стала на шлях нищення кривдників. Він усвідомлював свої вчинки і наприкінці став монахом, аби спокутувати свої гріхи і перед Богом, і перед людьми, котрих він любив усім серцем.

До написання п'єс І. Кавалерідзе повернувся тільки в 60-х роках. З огляду на тогочасні обставини уже на перший план виходить не традиційна фабульно-сюжетна канва, а монтаж, і це якнайбільше влаштовувало тодішню цензуру і партійних ідеологів від культури в театрі і кіно. Та, наперекір усьому, в п'єсах, як справедливо наголосила в 1990 році літературознавець Дія Вакуленко, «як драматург І. Кавалерідзе продовжував і розвивав такі ж ідеї та образи, які втілював у скульптурних композиціях і портретах, тяжіючи до узагальнення й символічності, історизму і проблемності, художньої багатогранності»². Це відчувається і в п'єсах, які через різні політичні обставини не дійшли до сцени, а за тих же соціальних умов залишилися в рукописах. Це соціальні драми: «На білому коні», «Сила могутня», «Либідь-ріка».

До самої драматургії І. Кавалерідзе, як свідчать його власноручні записи у спогадах, звернувся у 60-х роках ХХ ст. завдяки довголітній дружбі з надзвичайно талановитим театральним режисером Володимиром Оглобліним, який тривалий час працював тоді у Харківському академічному театрі імені Т. Г. Шевченка, а в 1958 році перейшов на посаду режисера до Київського академічного театру імені І. Франка. У 1961 році В. Оглоблін звернувся до І. Кавалерідзе, аби той переробив свій сценарій «Повія» за Панасом Мирним у твір для сцени, хоч на той час уже існувала інсценізація повісті, зроблена режисером Володимиром Крайниченком ще у 1954 році, що її під назвою «Загублене життя» режисер Є. Степанов поставив того ж року в Чернівецькому драматичному театрі імені Ольги Кобилянської. «Нас єднала справжня дружба, – напише згодом В. Оглоблін про свої зв'язки з І. Кавалерідзе. – Ми часто обговорювали матеріали цієї та інших п'єс, шукали найкращі варіанти, і я завжди усвідомлював його геніальність». І продовжував: «У ті часи до митця ставилися з особливою упередженістю. Всі мої спроби провести його п'єси

через Міністерство культури закінчувались поразкою. Лише в 1967 році я зміг поставити його «Перекоп» у Харкові, що одразу ж завоював виставою перше місце в Україні, і з того часу його творчість стала для мене відкриттям»³.

Стосовно «Повії», то залишилася лише первинна режисерська експлікація, зроблена В. Оглобліним 1968 року.

У «Повії», за Панасом Мирним, драматург найбільший акцент зробив на образі Христі, жінки, яка під впливом соціальних обставин стала гулящою. До речі, І. Кавалерідзе й першу назву драмі дав «Гуляща», але одночасно й спробував художньо обґрунтувати поведінку того оточення, буржуазного середовища (особливо Проценка), яке штовхнуло сільську дівчину на цей хибний шлях. З такою концепцією погоджувався і режисер В. Оглоблін – і про це свідчать його нотатки на рукописі.

Та, незважаючи на труднощі в творчому процесі, 60-ті роки для І. Кавалерідзе були найбільш продуктивними в галузі цього найважливішого літературного жанру – драми і саме драми історичної. Адже в сюжетну основу здебільшого він брав конфлікти з минулого власного народу, розвитку нації, її боротьби за свою незалежність та самобутність. А історична тема, як свідчить світовий розвиток театру, завжди високо поцінювалася, це засвідчують драми та трагедії, які знайшли своє сценічне вирішення у Франції, Німеччині, Іспанії, Австрії, Сербії, Македонії, Румунії, Албанії. В Україні історична драма 50–70-х років минулого століття була вкрай занедбана через цензурні утиски та зазнавала перекручень з боку партійних керівників, ігнорувалася вщент точність, а найголовніше – в ній панували вульгарно-соціологічні погляди на давнину, бо існували готові історично-філософські постулати, твердження про ту чи іншу подію (навіть надзвичайно героїчну), що її потрібно було відтворювати. На сцені намагалися робити це поверхово, власне, ілюструвати події за встановленими нормативами і вимогами соцреалізму.

Іван Кавалерідзе у своїх п'єсах (як і в сценаріях) зумів відійти від соцреалістичних ортодоксальних положень. Широта його творчого діапазону в історичних п'єсах (а це була його улюблена манера творення) мала провідну і постійну тенденцію, що властива й усій європейській історичній драматургії – серед безлічі фактів та історичних випадків, подій обиралася постать героїчного типу і такі важливі для неї риси характеру, як розум, енергія, кмітливість, серйозна розсудливість у найскладніших екстремальних ситуаціях чи в непередбачуваних обставинах. Наприклад, у драмі «Варнак» сюжетом для якої послужило життя таврованого каторжника-втікача з Волині, стало мого з поеми «Я різав все, що паном звалось, без милосердя і зла»⁴, і водночас драматург показував внутрішнє переродження. Варнак пішов до Києва, «аби святим помолитись та суда, суда людського у людей просити»⁵, власне, спокутувати провину.

Створюючи узагальнені історичні обставини, що зумовлюють різні вчинки людини, драматург подавав і точні картини народного буття, розширюючи тим

самим наше уявлення про психологію героя різних соціальних верств з минулого, таврував зло, прославляв родину, де народився той чи інший виходець з народу, його силу, мудрість і уміння протистояти нечисті на землі. «Ми, режисери, звикли в ті часи, – справедливо писав В. Оглоблін, – до побутових речей, а в І. Кавалерідзе була поетична проза, власне діалог битви правди і кривди. Це добре розуміли актори ще з часів Миколи Куліша і навчилися цього»⁶.

Особливо це засвідчили дійові особи з героїчної поеми (за жанром) «Перша борозна», написаної 1969 року. Цілісність сюжетно-композиційної побудови у ній органічно поєднувалась з історизмом подій, а художній смисл – з пластичністю і емоційним наповненням. А це, в свою чергу, як ствердила критика, зумовило «яскравість головних персонажів, відкритих в гострих конфліктах, моральній спрямованості, звучанні всієї оповіді»⁷. Історичну постать Петра Запорожця показано в різні часи і в різних ракурсах, автор неодноразово вдавався до ретроспекції, бо до сибірської каторги, так само як Запорожець, був колись засланий і його батько Кузьма, і там народився Петро, що згодом став борцем проти царського соціального свавілля в Україні. Майже фізично знищений тюрмами та каторжними переходами Петро Запорожець повернувся до рідного села на Київщині і тут продовжував до останньої хвилини життя битися за свободу.

Драматург обрав для п'єси засіб монтажу у двох діях. Існує дев'ять різноманітних картин, об'єднаних Шевченковими словами – «ми просто йшли, у нас нема зерна неправди за собою»⁸. Показуючи свого героя у переконливих суспільних обставинах, драматург створив справді «характер навдивовижу мужній, романтичний, майже легендарний за своїми вчинками і високістю духу та багатством інтелекту». Сценічно виразні епізоди чітко і переконливо передають безстрашність та рішучість Петра, його сердечність і душевну теплоту. У найтяжчий момент Петро Запорожець скаже: «Жевріти не жити! Так будемо не жевріти – жити»⁹. Честь і совість Петра Запорожця повсюди підкріплені добрими вчинками і чеснотами¹⁰.

Іван Кавалерідзе у ті складні суспільно-політичні часи, коли йому доводилося творити «Першу борозну», чітко усвідомлював, що в кожному драматичному творі мусить бути щось таке, що торкалося б соціальних ідей, інакше твір загине. Тому іноді, навіть проти своєї волі, проти задуму, вводив постаті, що сповідували псевдореволюцію 1917 року, сліпо вірили в її ідеали, отже немає будь-яких підстав звинувачувати драматурга, що він куриє фіміам політичній владі, виправдовував комуністичні догмати. Варто вчитатися у «Перекоп», і відразу відчуєш, що основне у п'єсі – захист людини-трудоаря, віра в її сили і талант, рішуче заперечення партійних догм, єдність різних поколінь, окриленість традиціями минулого. Навіть комісар Стоян стає зрозумілим переважно з його ж власних роздумів про навколишню дійсність, зміст людських взаємостосунків та відносин, захист правди і краси на землі. Таким його і створив на

сцені Харківського академічного театру імені Т. Г. Шевченка блискучий актор Леонід Тарабаринів.

За своєю тематикою, справедливо твердила критика, «п'єси І. Кавалерідзе, близькі до його сценаріїв і скульптурних зображень»¹¹, де завжди відсутнє політичне забарвлення.

Як митець, він неодноразово звертається до образів, що полонили його уяву впродовж творчого життя. Так, соціальна трагікомедія «Яв» присвячена ролі мистецтва в нашому суспільстві 60-х років, а драма «Миша в пустому кошику» – розповідь про натхненну працю геологів, яку зводять нанівець самодури, їх бюрократизм і сама соцсистема. І в обох п'єсах відсутня одноманітність та самокопіювання з попередніх п'єс, як це робили чимало драматургів в Україні другої половини ХХ століття. У кожній згодом написаній та поставленій п'єсі бачимо вивірене і знайдене пластичне трактування головних дійових осіб, а в тематиці – звернення до насущних проблем громадянського суспільства. І в кожному образі маємо неповторну манеру виписування діалогу, а відтак і психологічну виразність навіть другорядних осіб. Кожна деталь, аксесуар, жест спрямовані на експресію глядача. Це дуже люблять актори, і режисер В. Оглоблін мав рацію, коли стверджував «І. Кавалерідзе не належав до тих авторів, які створювали п'єсу і пасивно чекали прем'єри. Він відвідував репетиції, сперечався з приводу трактування окремих сцен чи образів, не боявся визнавати свої помилки, похибки і їх виправляти»¹².

Нині відомо, що Іван Кавалерідзе звернувся до написання п'єс вже у зрілому віці, але це якраз відповідало його тодішнім естетичним смакам, бо від кіномистецтва він поволі відходив. Але чому саме прихилився до драми? Та тому, що, як стало тепер зрозумілим з його ж такі особистих записів, він з юності дружив з видатними акторами і режисерами України, бачив їхні вистави і неодноразово спілкувався з Лесем Курбасом, Борисом Глаголіним, Данилом Антоновичем, Марком Терещенком, Іваном Кригою, а з 60-х років його єднала дуже міцна дружба з Володимиром Оглобліним, і останній наполіг, аби він почав писати п'єси. Та й політичне потепління 60-х років посприяло митцеві. У 1972 році його, як драматурга, прийняли до Національної спілки письменників СРСР, а через рік державне видавництво «Дніпро» видало збірку його п'єс; згодом це зробило і видавництво «Мистецтво»¹³.

Все це посприяло митцеві розпочати пошук для п'єс національної тематики, поламати штампи і заскорузлість сюжетних мотивів у тогочасній драматургії, поекспериментувати над формою і сюжетоведенням, відкинути сценічну рутину, по-новому осмислити традиційні жанри, оновити тематику. На жаль, не все йому вдалося, бо всі ці роки спливали під знаком драм і комедій О. Корнійчука і пробитися на підмостки рампи було нелегко, іноді навіть неможливо. З тих, хто якоюсь мірою долав цю перепону, саме й був Іван Кавалерідзе.

лерідзе – високий, красивий чоловік, що народився і виріс в Україні, маючи грузинське коріння.

Критика і театрознавство дивилися на поему, як чергову п'єсу про революціонера, котрому не вдалося довести свій намір до здійснення, і через те пропустили дуже важливий фінальний акорд п'єси, метафорично узагальнений, сповнений іносказання. Молодий поселенець – хлопчик Павлик – звертався до старого діда, каторжника Леонтія: «Діду, я випущу свого снігура! Я не можу... Я не хочу, щоб він сидів у клітці» (Заплакав).

У цих словах молодого Павлика якраз і заґрунтувалася основна думка героїчної поеми, борсання соціаліста у тенетах власних думок про буття, як діяння¹⁴. На жаль, не в усіх явах ця п'єса зазвучала однаково, бо іноді окремим епізодам бракує глибиннішої поетизації історичного матеріалу і, як на сьогодні, конкретизації рішучих дій самого Петра Запорожця – і це торкнулося поглибленої осмисленості та правдивості центрального образу. Звісно, п'єса «Перша борозна» писалася в несприятливій для осмислення історичні часи; доброго сприяння для окреслення постаті не було, і автор змушений був піддатись ідеологічному тиску, недарма він кілька разів власноручно переписував драму, відкореговував майже всі епізоди. П'єсу спершу взяв до постановки муніципальний театр імені Панаса Саксаганського у Білій Церкві, провів чимало репетицій, але до прем'єри справа не дійшла, партчиновники виставляти її заборонили. Згодом до неї звернувся режисер Олександр Бойцов, але і йому не вдалось її зреалізувати.

Перебираючи архівні документи і власні записи, І. Кавалерідзе заглиблюється в історичні події в Україні, свідченням того стануть справжні історичні трагедії, написані наприкінці 60-х років: «Григорій і Параскева» (1968 рік) та «Вотанів меч» (1970 рік), бо саме в них автор найбільше відійшов від схем і стандартів соцреалізму.

В обох п'єсах знову ж таки зроблено акцент на людській доброті, щирості, осудженні зла та кривди в будь-яких проявах, прославляється народ, який зростив філософа і мудреця Григорія Сковороду, дав йому силу і міць у поборенні соціального лиха. Такими виступили і хірург Іван Руденко, скульптор Анна Руденко з «Вотанового меча», звичайна селянка Параскева Задорожна із «Григорія Сковороди», дворовий Лука з «Першої борозни», а згодом і звичайна українська дівчина Марія Бондаренко з «Перекопу». Всі чотири п'єси цікаві, оригінальні, самобутні, але знову ж таки вони писалися в застійні часи, часи панування єдиного методу соцреалізму, тому деякі епізоди чи сюжетні ходи потребують коригування, режисерських акцентів та уточнень. Іноді в сюжетних переплетіннях звучать штучність, вигаданість окремих ситуацій, нечіткість діалогічної мови, а це, в свою чергу, понижує мистецьку вартісність п'єси¹⁵.

Однак, незважаючи на окремі недогляди, один з найталановитіших на ті часи режисер Володимир Оглоблін поставив усі ці чотири п'єси у різних те-

атрах України до 1980 року. Перший прорив він здійснив 1967 року на сцені Харківського академічного театру імені Т. Г. Шевченка, де успішно пройшла героїко-романтична поема «Перекоп», що мала там назву «Міст через Гниле море» (сценографія В. Греченка), за участю видатних майстрів перевтілення Олександра (Леся) Сердюка та Леоніда Тарабарінова, Данила Антоновича, Валерія Івченка, Агнеси Дзвонарчук та інших. Режисер при цьому щиро зізнався, що на пробах і репетиціях, навіть генеральній, між режисером і драматургом «було чимало конфліктів, які мирно завершувалися за пляшкою коньяку. Це аж ніяк не означає, що Іван Петрович любив пиячити»¹⁶.

Вистава була удостоєна найвищої театральної премії Міністерства культури України, а 1968 року вийшла друком у книжці «П'єси сезону» (видавництво «Мистецтво»). У 1969 році драматург дуже вміло і ретельно переробив сценарій «Вершник на здибленому коні» у психологічну драму «Перша борозна», яка у березні 1970 року пішла на сцені Сумського театру драми і комедії імені М. Щепкіна в інтерпретації режисера Ігоря Рибчинського під назвою «Старик». Під першою назвою її показав Тернопільський академічний театр імені Т. Г. Шевченка (сезон 1970–1971 років, художнє керівництво Ярослава Геляса, режисер М. Тараненко, сценографія С. Данилишина). У «Вотановому мечеві» драматург вперше звернувся до теми окупації фашистами української землі, життя простих людей і митців на окупованій території, до показу внутрішнього опору українців поневоленню.

Через рік, тобто 1972 року, В. Оглоблін в Дніпропетровському академічному театрі імені Т. Г. Шевченка з великим успіхом поставив «Вотанів меч» (вистава пройшла понад сто разів), а 1 грудня 1972 року Сумський театр драми і комедії показав у Києві, а згодом і по республіканському телебаченню виставу «Григорій Сковорода» за трагедією «Григорій і Параскева», на честь 250-ліття від дня народження Г. С. Сковороди. Це теж був театральний успіх. «Вотанів меч» під художнім керівництвом Я. Геляса дуже вдало поставив режисер Б. Головатюк у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (сценографія М. Стецюри)¹⁷. Планував Я. Геляс поставити цю трагідраму і на сцені Закарпатського музично-драматичного театру (Ужгород) і навіть мав намір зіграти в ній роль професора Івана Михайловича Руденка, але намір не здійснився, залишився лише режисерський примірник п'єси. Збереглися деякі помітки режисера на текстовому матеріалі п'єси, **замальовки, мізансценування**, літературні діалогічні правки.

Микола Бажан, перечитавши п'єси, написані І. Кавалерідзе, відзначив, що він своєю творчістю зробив значний внесок у скарбницю українського мистецтва: «Властиві Вам вимогливість, творчі пошуки, сміливі дерзання були і будуть добрим зразком для тих, хто вирішив присвятити себе служінню мистецтву»¹⁸, – а І. С. Корнієнко у статті «Скульптор, кінорежисер, драматург» слушно резюмував, що «творчість Івана Кавалерідзе позначена печаттю справжнього мистецтва, відрізняється своїм особливим художнім почерком»¹⁹.

Та заради об'єктивності зауважимо, що театральна та літературна критика, історики театру як тоді, так і тепер залишаються байдужими до драматургії І. Кавалерідзе, хоча всі п'єси у другій половині ХХ століття відзначалися різноманітними преміями творчих спілок.

Володимир Оглоблін, який хотів поставити ще й соціальну трагідраму «Григорій Сковорода» (остаточна авторська назва п'єси «Григорій і Параскева») у Національному театрі імені Івана Франка, писав, що І. Кавалерідзе ніколи не гнівався на критиків. «Це була винятково приємна і чарівна людина. Він ніколи не жалівся, вмів жити, не нарікаючи на бідність, а коли отримував якісь гроші, виявляв виняткову щедрість. Траплялося так, що я певний час не мав роботи. Він часто приходив тоді до мене, непомітно залишаючи в ящику мого письмового стола двісті – триста карбованців»²⁰.

Таку ж благодійність щодо інших людей драматург виявляв майже у кожній п'єсі, але найбільше у трагедії «Григорій Сковорода» («Григорій і Параскева»), поділеній на дві дії та двадцять картин, у якій діють понад тридцять дійових осіб. У п'єсі чимало конкретних історичних постатей, зокрема таких, як Кирило Розумовський, цариця Єлизавета, княгиня Мавра Шувалова, Остап Томара – переяславський полковник. У центрі – укрупнена постать трударя, мислителя, філософа і патріота рідної землі Сковороди і проста селянка Параскева Задорожна; потужний інтелектуальний рівень Григорія торкався майже кожної дійової особи. В трагедії висвітлено не книжного засушеного філософа, а життєлюбця, у вчинках якого прозирає органічне сплетіння реального й умовного, елементів побуту і філософських узагальнень, ліричності і драматизму, трагізму і патетики, – і все це спрямоване на розкриття сюжетного розвитку подій. Але як у попередніх драматичних творах, так і тут, автор дуже вміло використовував метричне монтування епізодів, проте в цій калейдоскопічності є міцний конфліктний вузол – Григорій, закохавшись у Параскеву Задорожну, долав різні перешкоди, хоч і не досяг бажаного результату через цілу низку побутово-соціальних негараздів. Особливо цікаво в цьому плані виписана десята картина, де щільно поєднано реальність і мрію, уяву, сновидіння, та дуже тепло і щиро виписана Параскева Задорожна.

Взагалі нині треба сприймати історичні драми Івана Кавалерідзе в контексті того часу, коли він жив і творив, врахувати навіть ті обставини, в яких він передавав тексти для сценічної реалізації. Так, наприклад, режисер Федір Верещагін, який хотів поставити у Вінницькому театрі імені М. Садовського «Вотанів меч», зауважив, що в ній багато дійових осіб, малувато психологічних півтонів у діалогах героїв, ескізність епізодів, забуваючи при цьому, що в п'єсі існував міцний логічний зв'язок між епізодами, конфлікт, який постійно тримає в напрузі. І це люблять актори, на яких завжди покладався сам драматург. Він навіть одну з ролей у «Перекопі» виписував тільки для Валентини Чистякової.

У трагедії «Григорій Сковорода» Іван Кавалерідзе чи не найкраще у 70-тих

роках створив в українській драматургії образи, які відзначалися гострою характерністю, різноманітністю зображально-виражальних засобів; образи позначені романтичною піднесеністю та яскравою емоційністю. Кожному з них, мається на увазі позитивних, властива захоплююча простота, невимушеність, ясність та природність поведінки і кмітливість розуму. І, найголовніше, що Г. Сковорода показаний не самотнім одинаком, відлюдником, диваком, як іноді його подають філософи, а життєлюбною дотепною людиною, що вміє розплутати найскладніші людські взаємини, до ладу знає побутові справи в селянських сім'ях.

Серед інших п'єс, а вони довго зберігалися в кінорежисера Ростислава Синька, слід назвати ще й історичну драму «Білі лебеді», де з точним знанням фактів йдеться про діяльність і будні в Україні видатного грузинського майстра слова Давида Гурамішвілі. Маємо й чорновик драми «Поет і княжна» – з життя Тараса Шевченка і його стосунків з Варварою Репніною (це було перше в Україні художнє драматичне творіння про взаємовідносини поета і княжни). У п'єсі вперше подавалися невідомі та маловідомі факти і документи про перебування Т. Шевченка в Яготині, на Київщині; допрацьовану соціально-психологічну драму «Варнак», в основу якої лягли сюжетні ходи поеми Кобзаря та історичні події тих літ.

І. Кавалерідзе писав у складні суспільно-політичні часи і постійно усвідомлював своє завдання – оперувати історичними фактами так, щоб конденсувати події в їх художній трансформації і переказувати так, аби виникали й алюзії сьогодення. Це завжди нелегко, отож критика вбачала в цьому недомовленість, недовершеність сюжетних ліній і паралелей, схематизм і неодноразово дорікала драматургові. Режисер В. Оглоблін як майстер театру, нехтуючи звинуваченням театральних критиків, справедливо констатував, що «створені драматургом образи неперевершені, бо він досконало осягнув не лише їхню зовнішність, а й духовну суть»²¹.

Все це дає право стверджувати, що І. Кавалерідзе хоч і писав п'єси у важкі часи, особливо щодо ідеології, однак у своїй діяльності залишався постійно на європейському рівні. В його драмах багато закодованості, зашифрованості, і тут треба шукати ключ до їх сценічного розв'язання, акторської інтерпретації образів. Як драматург він ще досі залишається не вивченим.

¹ Див.: Мистецтво України. – К., 1997. – С. 280–281.

² Українська літературна енциклопедія. – К., 1990. – Т. 2. – С. 365.

³ Новаторство Івана Кавалерідзе: Тези доповідей та повідомлень на науково-творчій конференції, присвяченій 110-й річниці від дня народження митця. – К. : Генеза, 1997. – С. 5.

⁴ Шевченко Т. Г. Кобзар. – К., 1964. – С. 334.

- ⁵ Там само. – С. 335.
- ⁶ Новаторство Івана Кавалерідзе... – К. : Генеза, 1997. – С. 60.
- ⁷ Шлапак Д. Обрії сучасної драми. – К., 1986. – С. 32.
- ⁸ Там само. – С. 33.
- ⁹ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе. Життя і творчість. – К., 2007. – С. 254.
- ¹⁰ Див. Іван Кавалерідзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 124.
- ¹¹ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе. Життя і творчість. – К., 2007. – С. 8.
- ¹² Новаторство Івана Кавалерідзе... – К. : Генеза, 1997. – С. 60.
- ¹³ Див.: Письменники Радянської України. – К., 1988. – С. 248.
- ¹⁴ Шлапак Д. Обрії сучасної драми / Дмитро Шлапак. – К., 1986. – С. 32–34.
- ¹⁵ Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалерідзе. – Суми, 1992. – С. 59.
- ¹⁶ Новаторство Івана Кавалерідзе... – К. : Генеза, 1997. – С. 60.
- ¹⁷ Див.: Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. – К., 1980. – С. 98.
- ¹⁸ Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: Життя і творчість. – К., 2007. – С. 300.
- ¹⁹ Там само. – С. 305.
- ²⁰ Новаторство Івана Кавалерідзе... – К. : Генеза, 1997. – С. 60–61.
- ²¹ Там само. – С. 61.

БІБЛІОГРАФІЯ



Миславский В., Гергеша В. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях / Владимир Миславский, Виктор Гергеша. – Х. : Фактор, 2012. – 288 с.



28 грудня 1895 року в паризькому «Гранд кафе», що на бульварі Капуцинів, відбувся перший платний публічний кіносеанс братів Огюста та Луї Люм'єрів. Тоді демонструвалося кілька фільмів, чи не найвідомішими з яких стали «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота» та «Политий поливальник». З цього комерційного показу власне й розпочалася офіційна історія світового кіно.

Хоча, як відомо, кіно – мистецтво синтетичне, котре ввібрало досягнення інших мистецтв: театрального, образотворчого, музичного, фото. Сам

же винахід братів Люм'єрів також не був чимось особливим чи свого роду осяянням. Винаходу кінематографа сприяв розвиток науки і техніки: проекційної техніки, електротехніки, світлотехніки, механіки, фотохімії. А також діяльність винахідників, які раніше та паралельно з Люм'єрами працювали над цією темою, створюючи різні пристрої: «хронофотограф» Ж. Марєя (Франція, 1888), «кінетоскоп» Т. Едісона (США, 1892), «електротахіоскоп» О. Аншютца (Німеччина, 1893), «хронофотограф» Ж. Демені (Франція, 1893), «аніматорграф» Р. Пола (Великобританія, 1895)... До цієї, далеко не повної когорти талановитих винахідників, з повною упевненістю зараховуємо й нашого співвітчизника Йосипа Андрійовича Тимченка, який, будучи механіком Новоросійського (нині – Одеського) університету, в 1893 р. сконструював свій пристрій, що відкривав шлях для винаходу кіноапарата.

Не можна сказати, що першопрохідникові українського кіно не приділялося уваги. Скоріше, навпаки: у післявоєнний період світ побачило кілька десятків публікацій, далеко нерівноцінних за своїм змістовим наповненням. До цієї постагі зверталися науковці, журналісти, навіть письменники. Одначе бракувало узагальнюючого дослідження, що розглядало б діяльність Й. Тимченка не лише в комплексі, а з більш об'єктивних, незаангажованих позицій. Така праця

з'явилася у харківському Видавничому будинку «Фактор». Її автори також харків'яни: Володимир Миславський і Віктор Гергеша.

В. Миславський – постать добре відома не лише в українському кіномистецтві, він відомий кінознавець, автор п'ятнадцяти книжок. Натомість В. Гергеша – тривалий час вивчав біографію Й. Тимченка, спілкувався з його нащадками. Результатом спільних зусиль і стала рецензована книжка.

В основу книжки лягли матеріали з опублікованих джерел кінця XIX – початку XX ст., архівні матеріали, а також мемуари. Особливо цінними виявилися спогади самого Й. Тимченка, його дружини Є. Небоженко, доньки Т. Сливинської-Тимченко та внука В. Сливинського.

Власне із спогадів Й. Тимченка вдалося встановити не лише точну дату його народження, а й основні етапи життєвого шляху. Йосип Андрійович Тимченко народився 26 листопада 1852 р. в селі Окіп Удянської волості Харківської губернії (тепер – с. Окіп Золочівського району Харківської області). Коли хлопцеві виповнилося одинадцять, батько віддав його до церковноприходської школи, яку він закінчив у чотирнадцять років. У школі Йосип виявив неабиякі здібності, тому вже в п'ятнадцять років за спільною згодою його відвезли до Харкова, де він стає учнем у механічній майстерні Олександра Едельберга – шведського дворянина, який осів у Російській імперії. Останній, що важливо, був не лише купцем, а й талановитим фізиком, механіком та оптиком, справивши на молодого хлопця величезний вплив.

Едельберг чи не відразу помітив у хлопця талант. Укотре переконатися в цьому допомогло замовлення на виготовлення дванадцяти астролябій. Серед дванадцяти майстрів, які виконували це замовлення, був і Й. Тимченко, якому на той час виповнилося лише 16 років... Загалом усі 12 приладів були визнані придатними для експлуатації, та лише один, що його виготовив Тимченко, – бездоганним. Це був поворотний момент у житті Й. Тимченка. За сумлінну працю хлопець отримав нагороду від Олександра Едельберга та... стусани від старших майстрів, які виготовляли інші астролябії (та були любителями перехилити чарку). Щоправда, довго терпіти знущання не довелося – невдовзі його зробили старшим, а буйних звільнили.

Яким же чином 22-річний Й. Тимченко (та ще й разом із вагітною дружиною) потрапив до Одеси, де й сконструював більшу частину своїх приладів, в т.ч. і пов'язаних із кінематографом? Що змусило його вдатися до такого доволі радикального кроку?

Донедавна вважалося, що Тимченко, ознайомившись зі звітами про подорожі М. Миклухо-Маклая (навіть зустрічався з ним у Харкові), загорівся бажанням перебраться до Океанії та заснувати там колонію. Шлях до Океанії лежав через Одесу. Однак у місті група однодумців розпалася. Хтось повернувся до Харкова, а Тимченко змушений був залишитися в Південній Пальмірі. Уперше така інформація була оприлюднена 1948 р. у статті завідувача кафедри металів Одеського політехнічного інституту А. Каца.

Така версія викликала сумніви в авторів книжки. Вони з'ясували, що Тимченко в 1874 році не був знайомий з ідеєю М. Миклухо-Маклая щодо колонії в Океанії. Більше того, він не міг з ним зустрічатися, адже той у цей час подорожував і перебував далеко за межами Російської імперії. Та й сам Тимченко в своїх спогадах згадує не Океанію, а Америку, куди він таки мав намір поїхати з харківськими друзями та однодумцями.

Пояснення видається цілком правдоподібним. В. Миславський і В. Гергеша вважають, що оскільки в 1948 р. кампанія боротьби з космополітизмом була саме в розпалі, а тому згадувати США було доволі небезпечно, тож А. Кац і вигадав історію із Миклухо-Маклаєм.

Залишившись без засобів до існування, Й. Тимченко змушений був влаштуватися чорноробочим на завод Одеського товариства пароплавства та торгівлі, а вже через місяць його перевели в компасний цех, де він зарекомендував себе з найкращого боку.

Після кількох років доволі успішної роботи на заводі Й. Тимченко робить ще один рішучий поворот у своєму житті – він стає механіком Новоросійського університету, власне виконувачем обов'язків. Сталося це 1880 року, і лише 1888-го його затвердили на цій посаді на постійній основі.

Саме цей період виявився найбільш плідним. Тут він продовжив свої винаходи годинників різного призначення. Створив майже всі прилади для геофізичної та магнітної університетських обсерваторій. Чимало його приладів знаходило практичне застосування на метеорологічній станції. Наприклад, дощограф, що давав змогу автоматично, без участі людини, фіксувати кількість опадів. Або ж анемограф – прилад для вимірювання та фіксації на пряму та середньогодинної швидкості вітру. Активну участь Й. Тимченко брав і в створенні Одеської астрономічної обсерваторії (зокрема, виготовив перший на теренах Російської імперії спектрогеліограф, розпочав створення багатокамерного короткофокусного астрографа – для регулярного фотографування зіркового неба).

Попри величезну різнопланову винахідницьку роботу, серед широкого загалу Й. Тимченко став відомим, насамперед, своєю причетністю до кінематографа (хоча це сталося значно пізніше, вже після його смерті, а сам він, за великим рахунком, не бачив перспектив застосування свого винаходу в майбутньому, навіть ставився з пересторогою до «десятої музи»).

Серед значної преси чимало публікацій є доволі тенденційними. Їх автори, особливо не вдаючись до аналізу історичних фактів, безапеляційно заявляють, що Тимченко двома роками раніше за Люм'єрів винайшов кінематограф. А також, що він ще в 1893 р. зняв на плівку два фільми (про кавалеристів і металників списів) і демонстрував їх в Одесі та Москві.

Тож перед В. Миславським і В. Гергешею постало нелегке завдання відділити правду від вимислів, хоча останні, ніби й мали благородну мету.

Проаналізувавши максимальний масив документів, автори книжки підтримали думку кінознавця І. Соколова, якому вдалося віднайти матеріали, пов'язані з демонстрацією 9 січня 1894 р. на ІХ з'їзді російських природознавців і лікарів апарата Й. Тимченка та професора М. Любимова, а також опублікувати ці матеріали ще на початку 1950-х рр. Кінознавець пише, що того дня демонструвався апарат зі скачковим черв'ячним механізмом для переривчастого просування зображення та проекція цього зображення на екран. Однак це був ще не кіноапарат, а лише прототип кіноапарата – «снаряд для аналізу стробоскопічних явищ». Та цей факт, на жаль, не було взято до уваги, а відтак широкого поширення набула версія, що 8 січня 1894 р. – це день публічної демонстрації першого в світі кінематографа.

Узагалі ж, про цю демонстрацію два роки ніхто не згадував. І лише коли з Франції дійшла інформація про винахід братів Люм'єрів, тоді професор М. Любимов вперше опублікував інформацію про те, що ж демонструвалося 9 січня 1894 р.

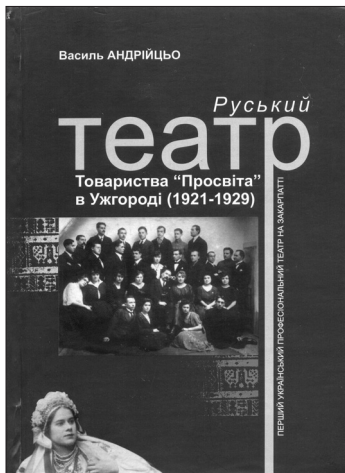
То що ж усе-таки винайшов Й. Тимченко з подачі професора М. Любимова? Це скачковий механізм, створений ним в 1893 р., який, вважають автори книжки, «є, безсумнівно, першим у світі технічно задовільним скачковим механізмом для переривчастої зміни зображень у „живій фотографії“». До речі, апарат зберігався в Московському музеї прикладних знань (нині – Політехнічний музей). Однак до наших часів не дійшов – за версією, він зник з експозиції ще в 1930-х рр...

До наших днів не дійшов і інший апарат Й. Тимченка для проведення стробоскопічних експериментів, сконструйований у тому ж 1893 р. на прохання винахідника-самоучки М. Фрейденберга. Він складався з двох дисків, що оберталися в протилежному напрямі. Один диск являв собою діапозитив з моментальними знімками, інший – диск зі щілинами для отримання проміжків між знімками. Саме з цим приладом і пов'язана демонстрація «фільмів» про кавалеристів та метальників списів, помилково приписувана Й. Тимченкові, а насправді здійснена М. Фрейденбергом (щоправда, єдиним джерелом тут є спогади самого Фрейденберга...).

Таким чином, актуальність і цінність дослідження Володимира Миславського та Віктора Гергеші «Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях» полягає в тому, що в ньому реконструйовано життєвий шлях Й. Тимченка, заповнено деякі маловідомі сторінки історії українського кіно і не лише кіно, а й історії розвитку науки, освіти, техніки. Відтак книжка стане в пригоді широкому читацькому загалові, а не лише фахівцям з історії кіно.

Роман РОСЛЯК

Андрійцо В. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). Перший український професіональний театр на Закарпатті / Василь Андрійцо. Науковий редактор Р. Пилипчук . – Ужгород : Гражда, 2012. – 232 с.



Здавалося, що неповне десятиліття існування цього театру досліджено і висвітлено досить повно. Окрім низки публікацій, що з'явилися в роки його діяльності і в наступні десятиліття, йому приділено багато уваги і місця особливо в двох об'ємних працях з історії українського театру на Закарпатті, виданих останнім часом: ««Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року» (Братислава, 1993. – 414 с.) Юрія-Августина Шерегія і «Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті». – Книга перша (Ужгород : «Ліра», 2008. – 342 с.); Книга друга (Ужгород : «Ліра», 2011. – 166 с.) Гната Ігнатовича.

Нині маємо нове дослідження автора праць з історії театрального і, ширше, українського культурного життя на Закарпатті Василя Андрійця. Попередньо того ж 2012 р. це дослідження було успішно захищене як кандидатська дисертація за спеціальністю «театральне мистецтво» на засіданні Спеціалізованої ради Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Як офіційний опонент акту захисту маю підставу стверджувати, що текст дисертації й рецензованої книжки майже ідентичний. А отже, й позитивна апробація першої цілком стосується й другої. На основі науково-критичного аналізу, зробленого попередниками у висвітленні цієї теми, й залучення до дослідницького дискурсу нового, здебільшого архівного матеріалу В. Андрійцо значно розширює контекстуальне бачення передумов заснування першого українського професіонального театру в Закарпатті, уточнює відомості про коло причетних до цієї події осіб, по-новому з'ясовує низку інших питань.

Акцент на введення в науковий обіг і широке представлення нової фактології, почерпнутої здебільшого з архівних джерел, зокрема з удоступнених недавно протоколів Головного виділу (правління) Товариства «Просвіта» в Ужгороді 20–30-х років минулого століття, яке багато займалося справами діяльності

театру та забезпечення його існування, істотно позначилося на змісті й характері викладу праці.

Спираючись на багатий першоджерельний матеріал, відповідні відомості з преси, листування, спогади, автор komponує майже хронікальний за своїм характером виклад, в якому чітко визначається логічно мотивована структура видання: перебіг організації і початок діяльності театру, етапи його становлення, професіоналізації, формування репертуару, творчого складу, глядацького загалу, успіхи і невдачі, боротьба за існування, кризові явища, виживання і, врешті, припинення діяльності внаслідок складних об'єктивних обставин.

Як особливо важливі і творчо продуктивні етапи в історії закарпатського театру слушно представлені у книжці роки мистецького керівництва в ньому Миколи Садовського (1921–1923) й Олександра Загарова (1923–1925). Спеціальні розділи (3 і 4), присвячені цим етапам, цікаво і докладно висвітлюють їхній зміст.

Істотним позитивом дослідницького нарративу праці є пильна увага до поступового процесу здобуття українським театром впливу в очужених містах Закарпаття і в сільських місцевостях. У цьому зв'язку український театр справді відіграв винятково важливу роль у пробудженні і розвитку національної самосвідомості українського загалу на Закарпатті й пропаганді української ідеї. Часті виступи театру в містечках і селах каталізували розгортання аматорського театрального руху на місцях, заснування й жваву діяльність сільських хорів. Тим більше, що в рамках діяльності театру проводився спеціальний вишкіл аматорів, підготовка їхніх керівників і диригентів, надавалася допомога літературою і консультаціями.

Недарма так налякав цей потужний вплив українського театру різномасштабних місцевих противників українства: москвофілів, мадяронів, осілих у Закарпатті російських білоемігрантів та представників чеських чиновницьких кіл, які їх підтримували. Автор наводить численні документальні відомості про те, які перешкоди чинили вони українському театрові, як намагалися його дискредитувати в очах громадськості і домагалися від влади скорочення припинення його фінансування.

Рецензована праця насичена відомостями про рух у репертуарі, акторському і режисерському складі. Простежити якісні ознаки цього руху, зрозуміла річ, нелегко. І все ж дослідник вихоплює з потоку інформації і висвітлює непоодинокі цікаві факти сценічної реалізації вистав, неординарних творчих успіхів акторів і режисерів, всього того, чим театр підкорював собі широкого глядача, в тому числі й упередженого, чужого.

Без сумніву, роки мистецького керівництва М. Садовського і О. Загарова в закарпатському українському театрі знаменують його стрімкий розвиток і досягнення. Були і після їхнього відходу з театру нові цікаві реалії творчого руху, особливо в освоєнні оперно-оперетного репертуару, засвітилися нові

творчі постаті, відбувалися в театрі і з його участю важливі з мистецького і суспільно-виховного погляду події.

Дослідник вказує на ці факти. Можливо, вони потребували більшої уваги й відповідного виокремлення з наведеного матеріалу та докладнішого аналітичного висвітлення чогось особливо значущого і незвичайного. Приміром, чомусь лише мимохідь і належно не проартикульованим залишилося півторарічне перебування в закарпатському театрі й широке захоплення місцевого глядача сценічною майстерністю визначного українського актора Івана Рубчака, який прибув у Закарпаття з Галичини.

У щедро цитованих автором матеріалах згаданих протоколів рельєфно окреслюється надзвичайно велика і важлива роль керівництва ужгородської «Просвіти». Не можна не схилити голови перед мудрістю і мужністю тих справжніх українських закарпатських інтелігентів-патріотів (брати Михайло і Юлій Бращайки, Августин Волошин, виходець з Галичини – філолог Іван Панькевич та ін.), які, глибоко усвідомлюючи потребу й суспільно-культурну виховну місію професіонального театру, підтримали ідею його заснування і взяли на себе нелегкий обов'язок його утримання, послідовно відстоювали його перед нападами зловорожих сил, дбали про його національну позицію і наполегливо, постійно, як це добре видно з протоколів їхніх засідань, шукали джерела його фінансового забезпечення.

Дослідник це слушно констатує і аргументує. Однак, мабуть, не зовсім справедливо кваліфікує вину правління «Просвіти» в непорозуміннях і конфліктних ситуаціях з М. Садовським і О. Загаровим. Вочевидь, правління, високо оцінюючи талант і фахову діяльність одного й другого, мало підставу не погоджуватись з їхніми не завжди коректними інтенціями і діями. У всякому разі, причина не лише у «власних амбіціях» Головного віділу «Просвіти».

Викликає сумнів те, що мовиться про неблаговидну роль диригента театру Олекси Приходька в непорозуміннях М. Садовського з Головним віділом. Скарга О. Приходька на неправильні дії М. Садовського, вочевидь, мала поважну підставу. Судити про це аж ніяк не можна лише на основі, певно, не позбавлених суб'єктивізму міркувань М. Садовського (с. 106–107). Навіть із залученням різкої оцінки О. Приходька в щоденникових записях Олександра Кошиця не можна беззастережно повторювати категоризми про його «підлі вчинки», «злий геній» і завдану ним «непоправну шкоду» українській культурі (с. 107). Не слід забувати, що О. Приходько все-таки помітна і заслужена постать – як театральний диригент, педагог і організатор хорової справи, зокрема, в Закарпатті.

У багатьох місцях свого дослідження В. Андрійцьо, спираючись на дані першоджерельного матеріалу, уточнює, доповнює, а то й аргументовано спростовує сказане попередниками щодо певних моментів історії та аспектів діяльності закарпатського українського театру. Так, зокрема, він переконливо

заперечує твердження Ю. Шерегія про негативне ставлення М. Садовського до постав опер і оперет. Докладніше показано процес формування трупи з різними аспектами роботи в цьому напрямку: добір і пошуки творчого складу, організація вишколу молодих виконавців з місцевих закарпатським аматорів тощо.

Картина сприйняття українського театру різними колами закарпатської громадськості конкретизується завдяки широкому цитуванню відгуків і рецензій преси на вистави, причому не лише української, а й іншомовної, в тому числі опозиційно й ворожо налаштованої до українського театру та українства взагалі. Зокрема, конкретно представлена українофобська позиція місцевих москвофілів. Задля понятійної чіткості і послідовності, на нашу думку, називати їх «русофілами» не можна. Те етнорусинство і русофільство, яке в закарпатських (а ще раніше і в галицьких) умовах віддавна ідентифікувало себе значною мірою з українством і яке, до речі, так задекларувало себе і в назві театру («Руський театр...»), в іпостасі пізнішого (в тому й сучасного) політичного «русинства» стало чимось протилежним – індикатором і чинником відрубності від українства та проповіді і дії в ім'я єдності з імперським москвоцентризмом. Це вже не русофільство, а войовниче, агресивне москвофільство.

На основі достатньої фактологічної й інтерпретаційної аргументації перший український професійний театр у Закарпатті переконливо показаний у дослідженні В. Андрійця як результат спільної волі і зусиль закарпатських патріотично налаштованих українських діячів, східноукраїнських і галицькоукраїнських мистецьких сил, як явище й органічну складову загальноукраїнської театральної культури. Стверджено важливу роль театру в культурному розвитку населення Закарпаття, в процесі збагачення духовного життя і утвердження української національної свідомості.

І навіть після закриття театру пробуджений і задіяний ним потужний культурний рух у широких верствах закарпатських українців, усвідомлення ними ваги і потреби театру вже не можна було пригасити. Тяглість цього руху проявляється в різних самодіяльних напівпрофесійних і професійних формах 30-х – початку 40-х років.

Виклад видання чіткий, логічно структурований і науково документований з посиланнями на відповідні архівні й літературні джерела. Зміст основного тексту доповнює прикінцевий додаток «Репертуар Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929 рр.)» (с. 214–224), в якому в хронологічній послідовності (за роками) подано реєстр вистав театру кожного сезону від початку його роботи до закриття з зазначенням дат прем'єр і керівного творчого складу та постановників вистав у відповідні періоди. Це цінний інформаційний матеріал, який наглядно представляє репертуарний діапазон і творчу динаміку театру, фіксує за дев'ятилітню діяльність театру 218 прем'єр. В окремих місцях на основі документальних даних спростовується неточна інформація попередніх авторів стосовно репертуару.

Зміст видання певною мірою доповнює й оживляє тематична добірка світлин. Завершує працю іменний покажчик, складений, мабуть, за допомогою комп'ютера і, на жаль, не виправлений автором, внаслідок чого трапилися такі недоречності: Двоє Аркасів – батько Микола Миколайович і названий син (насправді внук) Микола Миколайович репрезентовані як одна особа (з відповідною кількістю змішаних цифр, що позначають сторінки). Поруч з правильними прізвищами подаються окремо помилкові написання цих прізвищ та ігніціалів: Барничева Ярослава і «Барничова», Васильченко С. і «Васильченко В.», Воска Й. (від чеського імені «Josef») і «Воска Я.», Галеві Ж. і «Галеві Ш.», «Коханий К. і «Коханий О.», Кржевецький М. і «Кржевецький Б.», Стадникова С. і «Стадникова М.», Морська Марія (П'єткевичева) і «Морська М. (Соловійова)», хоч М. Морська ніколи не була Соловійовою. Не ідентифіковано різні форми написання прізвищ одних і тих самих осіб: Березовська Марта і «Березовська Марфа», «Синенька-Іваницька Іванна» і «Іваницька-Синенька Іванка» (в імені помилково надруковано літеру «к» замість «н»), Стріндберг А. і «Стріндберг А. Ю.». Поруч з правильним прізвищем «Константинов М.» надруковано неправильне та ще й жіноче «Костянтинова М.». Надруковане прізвище в називному відмінку «Коцеба А.», а потрібно: Коцебу А. (відомий німецький драматург кінця XVIII – початку XIX ст. Август Коцебу); біля прізвища «Цеглинський Г.» наведено в дужках перекручений псевдонім «Григорієв», а треба: Григорієвич. На 168 сторінці тексту фігурує французький драматург Моріс Ганнекен, а в іменному покажчику з'являється нібито з цієї 168 сторінки незрозуміле: «Моріса Г.». Мають місце й пропуски окремих прізвищ.

А втім, книжка відзначається найкращими рисами наукового дослідження. Рівень її виконання позначений працьовитістю й належною фаховою підготовкою автора та вимогливістю наукового керівника дисертації і наукового редактора її опублікованої версії академіка Національної академії мистецтв України, професора Ростислава Пилипчука (звісно, іменний покажчик перед складанням тексту книжки йому не показували, бо якби він бачив його, то стільки і таких помилок не було б).

Отож, виконано важливу і потрібну для українського театрознавства, для цілісного осмислення історії українського театру працю, виконано змістовно і добротню. Можна констатувати, що з появою рецензованої монографії Василя Андрійця «Руський театр Товариства “Просвіта”» в Ужгороді — чи не найкраще, найповніше досліджений на сьогодні предметний сегмент історії українського театру.

Роман КИРЧІВ

Єрмакова Н. Березільська культура: Історія. Досвід / Наталя Єрмакова ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. – К. : Фенікс, 2012. – 512 с.



Творчий геній Леся Курбаса, історія започаткованих ним театральних колективів ось уже кілька десятиліть не полишають уваги вітчизняних (і не тільки) науковців. Проте написаного ще замало для того, щоб вважати цю тему вичерпаною. Лише останній ювілейний рік підтверджує цю тезу, збагативши науку низкою нових видань. Справжньою подією видається вихід довгоочікуваного дослідження Наталі Єрмакової «Березільська культура: Історія. Досвід», що є результатом майже сорокарічного дослідницького шляху авторки.

Контекст дослідження не обмежується відтворенням творчої біографії митця, аналізом вистав та програмних засад діяльності утворених ним театральних організацій.

Прагнення реконструювати започатковану Курбасом театральну школу, першу і, як наголошує авторка, допоки єдину в історії вітчизняного театру (с. 503)*, окреслення специфіки унікального типу культури, що утворився в результаті певних мистецько-історичних процесів, визначає не випадковість обраної назви. Заглиблюючись в етимологію слова «культура», серед його первинних потрактувань віднайдемо – догляд, поліпшення, розвиток, виховання. Чи не про це книжка Н. Єрмакової? Про підготування ґрунту для виникнення модерного українського театру та виховання особливого типу митця, який цей театр репрезентуватиме, творитиме, культивуватиме і, зрештою, прищеплюватиме прийдешнім поколінням. Саме завдання – відтворити генезу і розвиток березільської культури, розкрити її феномен – керує авторською логікою. Саме це визначає принциповість дослідницького підходу.

Формування генотипу березільської культури не обмежується історією самого «Березоля», а відсилає до подій і процесів більш ранніх. Авторка переконливо доводить, що геном березільської культури закладався естетичними пошуками, творчими експериментами та педагогічно-методологічними засадами усіх започаткованих Курбасом колективів. Таким чином, «Історія березільської

* Тут і далі у круглих дужках подаємо сторінки рецензованого видання.

культури – від Молодого театру і Кийдрамте до МОБу і театру «Березіль» – налічує шістнадцять років невтомної творчої праці, що радикально оновила національну сцену, посприяла її інтеграції в європейський культурний простір» (с. 502). Взаємозв'язок Молодого театру, Кийдрамте і МОБу, згодом «Березоля», безперечно, не є першовідкриттям. Цю особливість наголошують практично всі дослідники цієї теми. Та Н. Єрмакова встановлює не лише естетично-художні паралелі, а й акцентує увагу на концептуальних методологічних успадкуваннях, на тому надзавданні, що об'єднує ці колективи – утворення професіональної акторсько-режисерської школи і перевага процесу над кінцевим результатом.

Наразі ми маємо певну зміну дослідницького ракурсу означеної теми. Жодною мірою не відсуваючи постать Леся Курбаса на периферію, навпаки, повсякчас акцентуючи вплив і значення його особистості, авторка, проте, розглядає діяльність Молодого театру, Кийдрамте чи МОБу не лише як сторінки біографії режисера, а як мистецькі явища, що виникали зусиллями цілої плеяди митців – соратників і однодумців, обдарованих і талановитих учнів, життєві шляхи яких з часом розходились, а мистецькі позиції згодом не збігалися.

Червоною лінією поєднані в книжці програмні вистави театральних колективів, очолюваних Курбасом, що дає змогу Н. Єрмаковій, аналізуючи їх постановчі принципи та ідейно-художні особливості, апелювати до формальних прийомів, алюзій віднайдених у попередніх роботах. А авторське бачення змісту, жанру, естетично-художніх особливостей та подальшого впливу деяких вистав на мистецький рух часом несподіване та відмінне від загальновідомих потрактувань. Так, скажімо, звертає на себе увагу визначення режисерської інтерпретації «Народного Малахія» як літургійної драми.

Увага авторки не обмежується лише відомими чи етапними виставами. У книжці реконструйовано без винятку весь репертуар згаданих колективів, часом попри практичний брак матеріалів та документальних свідчень. Для Н. Єрмакової немає «прохідних» вистав чи неістотних постатей. Послідовне відтворення цілісності процесу потребувало проаналізувати всі, навіть нездійснені, нереалізовані задуми (як, скажімо, «Войцек»), а також різні редакції однієї вистави («Макбет», «Гайдамаки», «Народний Малахій»). Розкрити особливості березільської школи, педагогічної складової творчості самого Курбаса неможливо без розгляду режисерських робіт його учнів. Показово, що розглядаючи колективні постановки, дослідниця намагається чітко визначити як особистий внесок кожного, так і міру курбасівського впливу або втручання, корегування учнівської роботи. А часом і встановити істинне авторство конкретної вистави, переосмислюючи усталені факти, що мігрують із джерела до джерела. Так, аналізуючи «Змову Фієско в Генуї» Ф. Шиллера, яку згідно з афішею ставив Я. Бортник, а Л. Курбас «виправив і закінчив», Н. Єрмакова зазначає, що «оте виправлення радше було ґрунтовною переробкою <...> йдеться про ревізію пафосу, який Я. Бортник заклав у майбутній твір» (с. 377).

Розміщення в одноосібній монографії детальних реконструкцій близько 40 вистав (деяких з них уперше!), звернення до творчості понад 300 постатей,

знакових для вітчизняної авангардної культури – в українському театрознавстві явище виняткове. Про джерельну базу, годі й казати. Першоджерела і звернення до найсучасніших наукових досліджень дають змогу авторці аргументувати свої постулати широким фактологічним матеріалом та документальними свідченнями. Водночас прискіпливе ставлення до всіх без винятку джерел та авторитетів збагачує наші знання про явище та процеси тогочасної дійсності важливими уточненнями, зауваженнями, виправленням помилок.

Повсякчас відчутні внутрішня полеміка авторки зі стереотипами мислення щодо сприйняття постаті Л. Курбаса, його мистецької спадщини та прагнення розвінчати усталені міфологеми. Так, скажімо, розмірковуючи над доволі сталою на сьогодні тезою щодо безпосереднього впливу мистецьких ідей Гордона Крега на виставу «Різдяний вертеп», Н. Єрмакова, посилаючись на В. Василька, стверджує, що його свідчення «позбавляють будь-якого сенсу твердження про наслідування Г. Крега – керівник Молодого театру говорить саме про імітацію, яка уможливило «перевтілення», що не мало нічого спільного з настановами Г. Крега» (с. 87). Аналізуючи думку сучасної Курбасові критики щодо паралелей і порівнянь пластики та руху у «Газі» з «танцями машин» М. Фореггера, Н. Єрмакова констатує: «мабуть, годі й шукати інспірацій трагедійного образу маси курбасівської вистави в «мюзік-хольно» бадьорих фореггерівських опусах» (с. 159).

У роздумах про ставлення Курбаса до традиційної мистецької спадщини, народної культури авторка наголошує, що «саме у цій царині й по сьогодні помічаємо надлишок помилкових висновків, упереджень і брак рішучості у дослідженні зазначеної проблеми» (с. 168). І вже в іншому фрагменті стосовно пошуків новаторського оновлення театру у фольклорних джерелах під час роботи над виставою «Алло, на хвилі 477», ще гостріше стверджує, що цей факт важить набагато більше, ніж «міфи, що ними подеколи прикрашають постать митця», а «тема буцімто відрази Л. Курбаса до явищ традиційної культури лишається провідною у колах мало обізнаних з мистецтвом «Березоля» критиків» (с. 168).

Ще більш виважено підходить Н. Єрмакова до часто вживаного останнім часом поняття «Система Курбаса»: «Насправді говорити про Систему Курбаса саме як про «систему» не дуже коректно: її творець не встиг надати відповідним пошукам закінченого вигляду. В цьому сенсі радше слід говорити про окремі тексти, висловлювання, зауваження; брати до уваги лекції, виступи тощо» (с. 203).

Важливим моментом для авторки було довести єдність, навіть синкретизм педагогічно-лабораторної роботи (як, наприклад, занять з «Практики сцени») та її практичної реалізації у конкретних постановках, і акцентувати зворотний напрямок цих складових як одну з програмних засад – «не відриваючись від виробничого процесу, його ж таки науково осмислити» (с. 193). Таким чином Н. Єрмакова формулює одну з головних рис березільської театральної школи: «Тож нахил до наукового осмислення різнопланових чинників театральної

практики, так само, як до публіцистики та педагогіки, був для лідера Об'єднання принциповою ознакою березільської школи» (с. 192). Саме педагогічний аспект попри авторське зауваження щодо браку документальних свідчень, ретельно відтворюється на сторінках книжки. А всю діяльність МОБу подано саме як «реалізацію педагогічної доктрини Л. Курбаса» (с. 175).

Із сумом констатуючи, що «особливого інтересу до його (Л. Курбаса – Я. П.) педагогічної діяльності ми, на жаль, не спостерігаємо» (с. 399), авторка суттєво заповнює цю лакуну вітчизняної науки. Саме тому особливе місце в книжці посідає розгляд діяльності Режлабу, як головного осередку виховання режисерів, на який покладалася функція дослідницького апарату, що «збирав і узагальнював інформацію з різних питань технології театру, його теорії та практики» (с. 201). Послідовно і ретельно в монографії розкриваються організаційні принципи, творчий склад, ідейні засади, теоретичні та практичні аспекти діяльності цього осередку. І в процесі виховання молодого митця провідну роль Н. Єрмакова відводить авторитетові, педагогічній методі, зрештою стилеві життя та роботи Л. Курбаса як голови режисерської школи.

На переконання авторки, увага саме до педагогічного аспекту «надбань реформатора національного театру допоможе не лише краще усвідомити його внесок у розбудову української культури, але й сприятиме її оновленню» (с. 399).

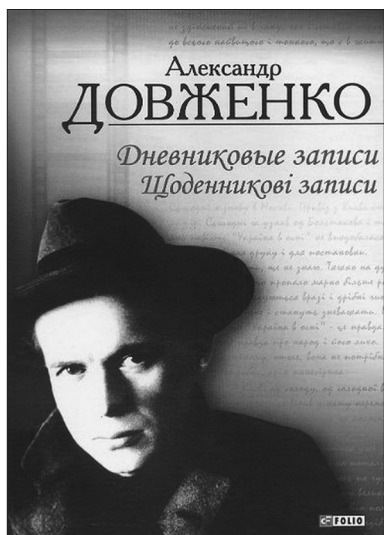
Комплекс усіх компонентів життя і діяльності «Березоля» – майстерні, лабораторії, станції, комісії, штаби, філії, студії, практика, навчання, вистави, педагогіка, наукова та видавнича діяльність, намагання йти попереду на всіх ділянках культурно-мистецького руху постають перед читачем як цілісна картина, як тривалий процес. А загальне тло соціально-історичного контексту подає «театр, заснований Курбасом як осередок української культури ХХ ст.» (с. 502).

Всупереч нестримним темпам динамічного сьогодення, уривчастого «кліпового» мислення, поспіху, що вирізняє часом сучасні дослідження, – книжка Наталі Єрмакової – взірць послідовної, неквапливої, вдумливої, іноді навіть стриманої манери викладу. Вторить їй така ж стримано-аскетична обкладинка книжки, оформлення якої відсилає нас до художніх експериментів мистецького авангарду 20-30-х рр. ХХ ст., абстрактних композицій В. Єрмілова, Б. Косарева, В. Меллера...

Погоджуючись із авторською тезою, що із загибеллю Л. Курбаса та декого з його учнів березільська культура вистояла і мала продовження зокрема у педагогічній практиці березільців, хочу наголосити, що і сама Н. Єрмакова є носієм унікального гену березільської культури, вивчення якої стало наскрізним у сфері її наукових зацікавлень.

Яна ПАРТОЛА

Довженко О. П. Щоденникові записи, Довженко А. П. Дневниковые записи, 1939–1956 ; упор. А. П. Краснящих / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Иванова. – Харків: Фоліо, 2013. – 879 с. – Укр. та рос. мовами.



Це видання, що має посісти провідне місце не лише у так званому «довженкознавстві», а в самій історії українських пошуків української ж самоідентичності. Пошуків, які, вочевидь, ще не закінчилися і, схоже, зовсім не завтра-післязавтра закінчатся... Але принаймні у наше гіпотетичне майбутнє належить піти – саме з цією незвичайною книгою. Тримавши її не лише на бібліотечній полиці, а в самій нашій свідомості. Так, це вже не стільки історія кіно, не лише історія одного із найвідоміших його майстрів: це вже історія національна.

А точніше історія, ба навіть феноменологія – нашого національного не-здійснення. У напрямі його подолання.

Тож, нарешті, визнаймо: український кінорежисер і письменник Олександр Довженко, аж нечувано, «глюрифікований» тут по смерті Сталіна на роль найбільшого українського генія (а на Заході він був ушавлений ще раніше і не менше) – то насправді абсолютна постать не лише українських кіно і красного письменства, а й самого українського буття. Трагічно, впродовж чи не всього огрому свого історичного часу, вочевидь неусталеного, незавершеного у творенні тих чи тих життєво необхідних форм і норм.

* * *

...Уявімо собі катастрофу англійської цивілізації елизаветинських часів, поборену-таки якою-небудь «Великою Армадою», до краю вже нею поруйнованою. І уявімо собі Шекспіра, який, аж ніяк не втративши ні грана своєї геніальності, стає поетом-свідком уже не величі, а саме тієї катастрофи національного існування, вкрай трагічних його поразок-помилочок. Усього того, що такі поразки й помилки супроводжує.

...На щастя з Англією всього цього, як відомо, не сталося. На різку – страшної сили – відміну від нас. Які, однак, теж отримали свого Шекспіра. Тільки

Шекспіра тутешньої поразки. Не висхідного національного процесу, а його моторошних протилежностей.

З нашим «довженкознавством», що нашвидкуруч інституалізувалося десь наприкінці 1950-х, з дозволу радянського начальства, аж спантеличеного появою «Землі» серед дванадцяти найвидатніших фільмів того століття, відібраних на Брюссельській всесвітній виставці–1958 найбільшими авторитетами світового кінознавства – ото ж з цим «довженкознавством» трапився прикрий інтелектуальний інцидент. Власне ніби «травма народження» всієї літератури про Довженка. Радянське (а зрештою і не тільки) «довженкознавство» просто-душно переплутало ту брюссельську абсолютну перемогу українського режисера з гаданою перемогою самої України на гонах національної і всієї іншої історії... Відтак розпочалася інтерпретація Довженка під нескінченний акомпанемент окличних знаків, поза будь-якою серйозною морфологією художнього його світу. І самої біографії мистця. Словом, сталася прикра аналітична помилка, що дається взнаки аж до сьогодні.

Олександр Довженко – то справді художник феноменальної, аж загадкової за своїм обсягом обдарованості. Ніхто справді з таким «оптичним» могуттям не глядів у віконце кінокамери, як автор «Землі». Це визнано ніби всіма, хто знав і знає про зроблене і роблене у царині екранної фіксації матерії світу цього, про можливе і неможливе у цій царині. Довженко ж – grosмайстер, сказати б, саме неможливого, grosмайстер кіноопису тієї матерії, непорівняного з усім іншим, тепер уже понад столітнім кінематографічним досвідом.

Тепер уже і не зайве зібрати всі гіперкомпліменти тій гіпермайстерності; і в цій своїй сукупності вони нагадають чи не класицистську оду, яка зазвичай зосереджується виключно на монбланах й еверестах людського й іншого буття. Не нижче.

По Другій світовій Чаплін у своїй публічній промові назвав Довженка найбільшим режисером слов'янського світу.

А з іншого світу у той слов'янський, на початку 1930-х поспішає французький романіст Андре Мальро, що його «Умови людського існування» щойно прогрімилі на весь світ. Поспішає, щоб умовити Довженка (саме його, а не свого особистого друга, тоді вже надвідомого Ейзенштейна!) екранізувати цей роман.

Андрій Тарковський перед початком роботи над кожним новим своїм фільмом обрядово переглядав «Землю», яку він у своїй лекції у Варшавському університеті назвав «мій кінематографічний університет».

І так далі. І нема кінця цим захопленим «закадровим» голосам довкола довженківського кіно. А ось тепер – стоп-кадр тій практично вже нескінченній, неозорій проекції тієї вже планетарної одографії. Чи, власне, спроба такого смислового стоп-кадру...

Так, Довженко вочевидь абсолютний кінематографічний геній. Але ж по

тому просте і водночас давно вже назріле питання: а що ж було головною семантикою – наскрізним змістом його геніального кінематографа?

Схоже, що на це питання «довженкознавство» всіх його напрямів і рівнів не те що не відповідає – воно якось ніби і не хоче відповідати... Перебуваючись двома загальниками до краю «невзаємними».

Справді, сказати б, аудиторія (а чи там кінозала) Довженкового кіно чи не з статистично-математичною чіткістю поділяється на два ворожі сектори: апологетичний і нігілістичний.

У першому маємо справу переважно з емоційними запевненнями – саме у супроводі знаків оклику – у непідробній величі Довженка. Далі – ритуальний комплімент «у діафрагму» і – кінець «коментаторської» проекції довкола «генія чистої проби». Що йому недобра доба чомусь не дозволяла самоздійснитись у всій повноті цієї геніальності. А самій Україні вона дозволяла?!

А другий сектор аж переповнює опозиція до Довженка, незрідка теж емоційна. Можна пригадати, приміром, мимовільного ініціатора цієї опозиції, київського російського письменника Віктора Некрасова або ж його однодумців.

Десь на схилі 1950-х я почув від цікавого чернігівського художника Георгія Петраша довголітнього соловецького в'язня: всі ті «Звенигора», «Арсенал», «Земля» – адже то все «агітки».

В середині ж 1970-х письменник-дисидент Гелій Снегірьов, що його я чи не силоміць привів на «Землю», одразу після перегляду: чи він божевільний, той Довженко?! «Агітка», та ще й за колгоспи!

Вже у часи незалежності. Валерій Шевчук про ті ж фільми сказав загалом те ж саме. А Богдан Жолдак напівсерйозно про «Аероград»: а може це навмисний фільм-абсурд?

Вимушено робимо стоп-кадр уже і на цьому, теж нескінченному, обрахунко-пейоративі. А проте зробимо спробу все ж таки запитати і апологетів, і анти-апологетів Довженка – у відповідності з вищенаведеною нами пропозицією – то що ж ховається, з одного боку, за красивою риторикою про незрівняну велич українського мистця, а з другого – чому ж ті «агітфільми» все ж таки когось та подвигають на запевнення у їхній геніальності?

Відповідь на це драматичне питання і дає книжка-білінгва, яка щойно з'явилася у Москві. Щоденникові записи Довженка, 1939–1956 роки.

Тут не йдеться, власне, про цю книжку як про унікальну джерельну базу до відповіді на те питання. У передньому слові до неї авторитетні ініціатори до її появи, Сергій Тримбач і Євген Марголін, епічно-коректно попереджують читача: «Необходимо сразу предупредить читателей: ищущие во впервые опубликованных дневниковых текстах Александра Петровича Довженко сенсационных откровений и фактов будут разочарованы. Наиболее значимые его суждения и откровения публикуются и переиздаются уже несколько десятилетий, с середины 1960-х годов. А самая, по сути, значительная часть записей – об-

жигающие глубиной и трезвостью трагических прозрений дневники военной поры – опублікована в киевском издании 1990 года «Україна в огні» процентов на восемьдесят. В меньшей степени публиковались заметки конца 1940-х – начала 1950-х годов – периода не просто настойчивого, но иступленного и последовательного самоослепления. Но и они частично известны читателю.

Дело в другом. При чтении этих записей в полном объеме ощущается, что действительный накал текста – эмоциональный, духовный – в целом на несколько градусов выше, чем это представлялось ранее» (с. 5).

Точне «температурне» резюме книги! Водночас і точна текстологічна вказівка на те, що перед нами відтак – уже максимально повне представлення щоденникової прози Довженка.

Відтак – маємо саме максимальну можливість до нашого входження у трагічну лабораторію мистця і так само в трагічну його душу.

Якось відомий кіносценарист пізньорадянських часів Анатолій Гребнев, сказав про ті і попередні підрадянські часи: «Мистецтво існує доти, коли хтось пише «у стіл». Ця довженківська проза, зрозуміло, писалася саме «у стіл», без найменшого огляду на стороннє око. А особливо зовсім стороннє... Отже, перед нами ніби монолог-сповідь, та ще й хронологічно означений».

Як колись сказав Юрій Лотман про прозу такого стибу: комунікація з самим собою, або «автокомунікація».

Отже, перед нами найглибше дно авторської свідомості і, патетично кажучи, святиня авторової совісті. «Барикади совісті, – писала молода Ліна Костенко, – а на барикадах без фанаберій». Довженківський щоденник саме «без фанаберій», у трагічній, але без жодної невірної ноти у своїй тональності, гранично наближеній до лірики і її давньої жанрової посестри – сповіді, – віддає нам до краю драматичний пейзаж мистецького сприйняття світу. Та ще й такого, як світ тодішній.

Чи є щось схоже в українському письменстві? Ініціатори видання Сергій Тримбач і Євген Марголіт, у перших же рядках свого переднього слова відразу ж називають абсолютну літературну паралель до довженківської щоденникової прози – «Кобзар».

Шевченківська жертовна щирість, до краю розпечена стражденність у тій нашій надліриці. Все це аж загадково відповідає наскрізній ноті довженківської «щоденникової лірики», розпеченої тим же чуттям. Власне, співчуттям до людини, і до свого, і до інших народів.

А проте продовжимо цю паралель уже не лише в напрямі метафори-порівняння, а й самого способу національної екзистенції – од перших спалахів до нині.

Нагадаємо про загальну структуру-архітектуру «Кобзаря» – книги буття поетового народу. «Кобзар» – то, серед іншого, грандіозний облік-запис поразок, помилок, найбільш моторошних дефектів того буття. Свого роду неполітична,

саме лірична «конструкція» «до їх усунення»; ліричні ж паролі довкола необхідності саме усунення усіх тих дефектів; надія на майбутнє, котре все ж таки та здійснить ту грандіозну роботу.

Чи ж відбулося те усунення у національному часі – приблизно десь поміж столітнім ювілеєм поета і другим ювілеєм двохсотлітнім? Що ось-ось настане? Ні. Національна історія, попри всі свої зусилля, далеко не позбулася того, що з такою силою віддав у своїй поезії Шевченко, у своєму ліричному національному «болезаписі»...

Зрозуміло, що ми не маємо можливості подати номенклатуру всіх подальших українських болів, що у їхньому полі і постав феномен Довженка.

Головне тут інше. Щоденникова проза художника допомагає нам досягнути той феномен у напрямі, куди чомусь нечасто заглядає дослідницьке око. Ми звикли до загальників світової мистецької діяльності як віддзеркалення тих чи тих, на рівні існування. Але погляньмо і на особливий трагічний тип останнього, нам драматично близький: існування як довжелезна почерговість саме поразок. Себто той чи той світ зазнає тих поразок у якійсь моторошній почерговості, проте певний їх свідок, нагороджений геніальністю, невтомно, з надією на майбутнє, однак, фіксує той національний негатив так, як це робив Довженко. Який робив саме це.

По Другій світовій один мислитель песимістичного спрямування подав такий афоризм: після Освенціма неможливо писати вірші.

Але ж вірші писали і в Освенцімі...

Довженко звідти. Довженко – свідок нечуваних національних катастроф. А проте він не лише не дистанціювався від них – він їх у найширшому значенні «екранізував»

Його передвоєнна «пенталогія» («Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Щорс») – які вже там «агітки»... Тепер уже очевидна їхня художня архітектура, рішуче далека від тієї кон'юнктури, що її нова кінодогматика вперто приписує Довженкові. Перед нами – унікальна в усьому світовому просторі кінематографічна не те що «двозначність», а двоїстість.

Кожний із цих фільмів – картина нечуваного за своєю енергетикою національного пориву, а по тому – страшна його кода.

Загибель. Співвітчизники вбивають одне одного. Десь за екраном смерть уже не індивідуальна, а родова. І в цих фільмах, і в «Аерограді»...

Щоденник, хай пізнішого часу, але, якщо можна так висловитися, з лютою достеменністю пояснює й прояснює цю «двоїстість» «Агітки»?! Щоденник подає десятки – сотні – ба навіть тисячі мізансцен тієї національної руйнації! А особливо у зображенні «власної» катастрофи мистця 1943–1944 років – як насправді метонімії руйнації всеукраїнської. По війні, спроба ніби повторити «Івана» в індустріальних декораціях ще більш грандіозних, – але вже і в тих спробах ледь чутні катастрофальні сигнали того, що по тому, рівно через трид-

цять років по смерті художника, опинилося вже зовсім посередині національної долі. «Жителі приреченого міста – це із перших же нотаток довкола задуму «Поєми про море».

І – разом з тим: безвідмовна сугестивність цієї, здавалося б, цілком, до останнього рядка імпровізаційної прози. Безвідмовна її естетика, навдивовижу точні слова, візуальний, «передкінематографічний» блискіт у доборі, довершеність ніби недовершеного і незавершеного...

Література не просто високого класу, а – велика література. Якийсь унікальний шанс українського письменства, на жаль, безжально сконфіскований у нього знавіснілою історією.

Словом, геніальність у просторі, де ніби все і руйнується безперестанку, зазнає безнастанної ерозії. Але геніальність залишається.

Таке у світовому мистецькому обігу зустрічається зовсім нечасто.

«Хай живе життя!» – закінчив свою прокламацію до німецьких вояк-загарбників Олександр Довженко.

Від своїх перших художницьких спроб до останніх режисерських і письменницьких жестів він, отже, творив дивовижні образи життя всупереч смерті, що тут розгулялася як ніде в світі...

Можна говорити про свого роду антропологію Довженка – і в його творчості, і в його біографії: героїчне намагання людини поновлювати живе там, де ніби вже повсюдно облаштувався деспотизм мертвого. Але – «хай живе життя».

Щоденникові записи – 1939–1956 – багатоцінний документ цієї антропології.

Належить подякувати українським і російським ентузіастам, які нарешті видали цей документ, повернули його в живе життя.

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Барабан Леонід Іванович – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент.

Безручко Олександр Вікторович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кінотелемистецтва, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Ботунова Галина Яківна – заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри театрознавства, декан театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Галкін Лук'ян Євгенович – аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Грушецький Ярослав Ігорович – аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Гуменюк Віктор Іванович – заслужений діяч мистецтв АР Крим, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

Ільчук Лариса Петрівна – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Кадирова Лариса Миколаївна – народна артистка України, актриса Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Ковальчук Людмила Миколаївна – викладач кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука.

Кирчів Роман Федорович – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу етнології сучасності Інституту народознавства Національної академії наук України (м. Львів).

Маншилін Олександр Олександрович – викладач кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв.

Мусієнко Наталя Борисівна – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Оніщенко 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.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Пасічник Артем Юрійович – аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Пашкова Ольга Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Пашенко Анастасія Олександрівна – старший науковий співробітник Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Плахотнюк Олександр Анатолійович – доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

Пономаренко Марина Сергіївна – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Скуратівський Вадим Леонтійович – заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Фіалко Валерій Олексійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

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., 2013. – Вип. 12. – 296 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню **«Вставка» автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 12

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 30.10.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Оригінал-макет і дизайн П. Г. Щегельський
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 12.06. 2013. Формат 70x100 1/16.
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 20,12.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.