

МИСТЕЦЬКА ДОЛЯ І ДОЛЯ МИСТЕЦТВА ЧАСТИНА ТРЕТЯ¹ (кінохудожник: статус, освіта)

Мистецька доля М. Симашкевич складалася дуже вдало. Роки творчого навчання збіглися у часі зі стрімким оновленням українського малярства, яке на межі 1910–1920-х зазнало потужного впливу авангардних течій. Її вчителі — митці різних художніх талантів і уподобань — здебільшого були обдарованими педагогами: від Г. Прахової-Крюгер і М. Козика до Ф. Кричевського. Театральна історія М. Симашкевич почалася з виходу на сцену Центростудії — «найлівішого» з так званих українських революційних театрів — очолюваної М. Терещенком, учнем А. Курбаса.

М. Симашкевич вабили творчі гурти виразно експериментального спрямування. Тож, невдовзі ставши студенткою В. Меллера в Київському художньому інституті, й, перейшовши разом зі своїм вчителем та однокашниками-третьокурсникам до «Мистецького об'єднання “Березіль”», вона отримала те, чого шукала. Як шукала і знаходила тогочасна творча молодь можливість будувати нове мистецтво — естетично «розкуте», енергійне, сміливе, зорієнтоване на експериментальну працю. Це були грандіозні часи рішучого додання інерції, нищення стереотипів, час художніх відкриттів.

М. Симашкевич пощастило формуватися в тих процесах, а її мистецька доля органічно єдналася з долею національного мистецтва, виявляла його. Через п'ять років — плідних і наснажених, вона робить рвучкий рух у бік кіно.

Фактично, ступивши на нову стежу, художниця, як це швидко з'ясувалося, спрямувала свій крок до мети, ще не достатньо чітко окресленої. За таких умов її мистецька доля, стає «заручником» долі національного кінематографа, який перебував у доволі складній ситуації. Складною вона була,

¹ Першу і другу частини див.: *Єрмакова Н. П.* Мистецька доля і доля мистецтва. Частина перша // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Київ: Фенікс, 2017. Вип. 11–12. С. 181–219; *Єрмакова Н. П.* Мистецька доля і доля мистецтва. Частина друга. Березільські кінорефлексії // Мистецтвознавство України. Київ: Фенікс, 2017. Вип. 17. С. 43–78.

хоча б, через те, що питання приналежності кіно до мистецтва лишалося відкритим; проблематичним було визнання українського кіно «українським» тощо. І всього такого, не завжди чітко окресленого, суперечливого, болючого, хоча й принципово важливого, — виявилось забагато, навіть для М. Симашкевич, яка не цуралася проблем, а тим більше творчих. Але цього разу проблематичною була не тільки її власна кінематографічна доля, — надто непростою, навіть, суперечливою виявилася доля українського кінематографа.

Цілком очевидно, що для розгляду кінобіографії нашої героїні, слід, бодай ескізно, окреслити царину, в яку вона тоді увійшла. В її попередній діяльності все безпосередньо залежало від стану малярства, сценічного мистецтва, перетворень на їхньому багатолітньому історичному шляху. Інша справа — кіно.

Якщо апелювати до поглядів М. Мамардашвілі на рушійну силу театру як «енергію супротиву всьому віджилому», то розглядати в такому ж ракурсі явище новонародженого мистецтва не зовсім логічно. Кіно (особливо українське) на той момент, щонайменше, просто не встигло, набратися отого «віджилого».

Доводиться визнавати — механізми регуляції взаємовпливу мистецької долі і долі мистецтва дуже мінливі і щоразу потребують перегляду. Тож досліднику доводиться спочатку розбиратися із долею мистецтва, аби не схити з осмисленням окремої мистецької долі.

Стосовно М. Симашкевич — варто наголосити: на початку кінокар'єри, диспозиція її мистецької долі і долі мистецтва розгорнулася до неї несподіваним боком і суттєвим чином відбилася на її подальшому житті.

Все для неї одночасно почалося і закінчилося на межі 1927 та 1928 років з прем'єрою «Сави Чалого» (режисер Ф. Лопатинський) — її першої цілком самостійної роботи як художника-постановника. Так добігла кінця березільська історія М. Симашкевич, підбиваючи підсумок якої майже сорок літ потому, М. Фіголь — автор передмови до каталогу персональної виставки художниці — виокремив наступне: «На той період це була перша жінка художник, ім'я якої появилася на афішах театрів України» [1, с. 6]. Сама вона, за рік вступивши до Одеського відділення ВУФКУ, враз перебрала на себе ще й роль першої української художниці кіно.

Звикла діяти рішуче, М. Симашкевич швидко дає зрозуміти — обмежитися випробуванням сил на «чужій території» не збирається. Підтвердженням стає її одеський кінодоробок, на жаль, й досі недосліджений. Найбільше про нього можна дізнатися зі згадуваного каталогу 1965 року — єдиного джерела інформації присутнього в публічному доступі. Між тим, оприлюднені там факти законно претендують на прискіпливу кінознавчу увагу, водночас,

залишаючи простір для рефлексій різнопрофільних дослідників мистецьких процесів в Україні 1920–1930-х.

У передмові йдеться про два періоди кінобіографії М. Симашкевич. Перший, одеський, позначений 1928–1935 роками, коли вона «оформила до 20 художніх і 10 технічних фільмів. Серед них “Суддя Райтинеську”, “Народження героїні”, “Ленгородок”, “Приймак”, “Двобій”, “Жінки нашої країни”, “Кармелюк” та великий історичний фільм “Коліївщина” (режисер І.П. Кавалерідзе)» [1, с. 6]. Другий період, київський, був обмежений 1935–1941 роками. Тоді, за М. Фіголем, художниця «оформлює фільми “Наталка Полтавка” (режисер І.П. Кавалерідзе), “Багата наречена” (режисер І.О. Пир’єв), “Вершники” за сценарієм Ю. Яновського (режисер І.О. Савченко) та “Кубанці”. Робить ескізи костюмів та декорацій до першого кольорового фільму “Майська ніч”» [1, с. 6–7].

Поза сумнівом, М. Симашкевич мала причетність до складання цього переліку назв і прізвищ, забезпечуючи тим, як мінімум, його достовірність. Але годі було б шукати на сторінках каталогу пояснень мотивів її вчинків: сам жанр й куценький обсяг передмови цього не дозволяли.

За межами тексту лишилося безліч питань стосовно її діяльності. Серед найгостріших — придатність березільського досвіду для потреб кіно, можливість його застосувати в позатеатральних творчих і виробничих умовах. Варто було б з’ясувати: хто, що і як сприяло кінодебютантці опанувати новий фах.

Кіно, театр та ін...

Різноманітні зміни в творчому житті М. Симашкевич безпосередньо залежали від стану кінопроцесу, характеру його рушійних сил, панівних тенденцій, поширених ідеологем, зрештою від перманентного оновлення технологій і безлічі інших важливих речей.

Разом із тим, обриси професії кінохудожника у ті часи ще не набули чіткого виразу й спорадично потрапляли в центр дискусій. На його місію звичай дивилися з прагматичних позицій, керуючись суто виробничими потребами. Траплялося, питання ролі художника в кіно було підставою для обговорення загальних проблем, приміром, генези й родових ознак нового мистецтва, його місця поміж іншими художніми практиками, їхнього взаємовпливу тощо. Всі ці теми збуджували уяву, спричиняли полеміку, спонукали осмислювати й переосмислювати набутий досвід, жили спроби формулювати теорію, створювати гіпотези поставання кіно як виду мистецтва. Про художника, як правило, згадували побіжно. І такі тенденції зберігалися з середини 1910-х. Тільки-но заторкувалася тема його ролі у виробничому

й творчому процесі — розмова переключалася на щось інше, «глобальніше», приміром, історію формування кіно як мистецтва.

Все це стосувалося умов створення фільмів на основних місцях праці М. Симашкевич — Одеській і Київській кінофабриках, зрештою на всіх кінофабриках СРСР. Щодо закордонної практики — навряд чи можна припускати існування радянського кінематографа в, такій собі резервації, поза світовим кінопроцесом, без його набутків, ідей. Історія радянського кіно пересвідчує: не зважаючи ні на що, зв'язки зі світовим кінематографом не переривалися, хоча, звичайно, трансформувалися, набували специфічного виразу.

Остаточне усвідомлення приналежності кіно «шостої частини світу» (особливо в першій третині ХХ ст.) до світового кінопроцесу, припадає на середину 1920-х, і тоді ж публічно декларується. Так, з нагоди десятиріччя радянського кінематографа, цю істину проголосив знаний авторитет — А. Піотровський: «Сейчас уже не может быть оспорено, что значительная часть художественной программы “левого кино” в 1923–1925 годах была простой прививкой нашей чудовищно отставшей кинематографии достижений и изобретений западноевропейского и преимущественно американского кино <...> это были годы Гриффита и Чаплина, годы изобретения крупных планов, установления киножанров и различных приемов киноигры, необычайных усовершенствований в технике съемки, освещения и декораций» [2, с. 220–221].

Інтерес до програмних здобутків світового кіно, бажання вчитися, залучати чужий досвід для власного художнього поступу, вважав цей видатний історик і теоретик мистецтва, спричинили те, що: «изобретенная как типичное орудие развлечения, игра в движущиеся картинки предстала вдруг как рупор серьезнейших общественных идей, как глашатай мировоззрения» [2, с. 222].

Втім, еволюція вітчизняного кінематографа демонструє й інші вектори розвитку: кіно набуває ознак мистецтва за часів активного розвитку авангардних напрямків, які стрімко завойовують позиції, поширюють свій вплив на весь обшир художньої культури. Цей процес сучасний український теоретик кіно окреслює таким чином: «Зокрема, кінематографічний “авангард” адаптував найбільш актуальні на той момент методи художньої творчості, утворивши екранні версії імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму <...> *кіноекспресіонізм* 1920-х років, також успадкувавши живописну генезу, зосередився насамперед на пластичній організації кадру, намагаючись через деформації матеріально-просторових елементів передати їх сутнісний (ідеальний) зміст. Напряму передбачає *зовнішній вираз* внутрішніх переживань людини через активний деформуючий вплив на облаштування екранного

світу, що обумовлює особливу увагу до виражальних засобів акторської гри, декорацій, освітлення» [3, с. 242].

Закономірно постає питання про інтерес українських кінодебютантів 1920-х до сутності й перспектив експресіонізму, який на той момент вже відіграв помітну роль у модернізації національного театру.

Відповідь на це питання у 1926 році оригінальним чином сформулював тодішній кінорежисер-новачок, березілець Ф. Лопатинський.

Беручи до уваги його експресіоністичний театральний досвід — участь у двох виставах Л. Курбаса («Газ» Г. Кайзера, 1923, «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером, 1923) та власну постановку «Машиноборців» Є. Толлера (1924) — неофітом у цій сфері його не назвеш. Тож, закономірним чином виступ Ф. Лопатинського на шпальтах часопису «Кіно» виявився зрілим й аргументованим висловлюванням з належними ознаками серйозної теоретичної спроби.

Ф. Лопатинський у статті «Експресіонізм в кіно» (1926) виходив із переконання: цей напрямок радикально оновлює кіномову, спричиняючи появу «свіжих, іноді надзвичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть речей». Він виокремлює й коротко характеризує, як мінімум, чотири важливі аспекти, через які розкривається сутність «вживлення» експресіоністичних підходів у процес кінотворення.

На першу позицію автор висуває наступну базову ідею: «Експресіонізм робить на екрані можливим досі неможливе: упевне і міцно прищеплює умовність, що досі ніяк не вдавалося, і що спрощувало, обмежувало кіно». Далі він заторкує спосіб впливу режисера-експресіоніста на аудиторію. Тут у фокус потрапляють засоби організації дії, яка «будується так, що прямий вираз відсовується чим раз більше на другий план, і його місце посідає спосіб асоціативного побудування». Нарешті, Ф. Лопатинський розглядає специфіку гри, особливості її організації в експресіоністичному кіно, для чого виділяє два засадничі аспекти. По-перше, режисер «викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору». По-друге, цей напрямок суттєвим чином коригує, сказати б, «ареал» акторської праці в цілому. Що це означає? Ф. Лопатинський пояснює: «Експресіонізм в кіно майже не зачепив людину, її техніку, її засобів виразу, а сконцентрувався на машині, на кіноапараті. Він оживає в руках експресіоніста, він, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває» [4, с. 10]. «Експресіонізм в кіно» містить й інші цікаві спостереження й роздуми над долею цього напрямку, вказує на можливість його розвитку в кінематографі України.

Таке налаштування відбиває не лише власну позицію автора, адже нещодавно того ж таки року на шпальтах видання з'являється стаття критика

Є. Добрянського «Експресіоністичне кіно» [5], в якій не бракує кількох, можливо, суперечливих, але доволі своєрідних суджень. Як на мене, то на особливу увагу заслуговує конкретна спроба дописувача проаналізувати, запроваджений художником фільму, образний прийом і пояснити причину, чому цей прийом виявився невдалим. Є. Добрянський пише про роботу художника Цезаря Клейна у фільмі «Генузєк»: «В характері експресіоністичної декорації лежить робота з великими площинами, спрощенням деталей та яскравим виявленням основних ліній об'єктів, але фільм “Генузєк” художник перевантажив дрібною, детально розробленою декорацією і от замість стрункого і цільного фільму вийшла якась дика опера. Фільм занаптасти!» [5, с. 25–26].

Тут, передусім, треба віддати належне редакції часопису, що автор чітко формулює сутність явища, наводить приклади його «модельного виразу», пояснює причини, які завадили її (сутності) реалізації. Послідовний інтерес редакції до експресіоністської мистецької ідеології, тематики, образної мови, вказує на розуміння важливості такого роду естетичних орієнтирів для молодого українського кіно.

Попри те, що в середині 1920-х експресіоністична культура ще не набула належного художнього виразу в нашому кіно, шлях у відповідному напрямку вже потроху торувався. Цьому сприяв розквіт української авангардної літератури і мистецтва загалом.

Спостерігаючи наприкінці 1920-х за аналогічними процесами вже на загальносоюзному просторі, А. Піотровський вказує, що С. Ейзенштейн і Д. Вертов демонструють методи: «почерпнутые из родственных искусств: изобразительного — супрематизм, театрального и словесного — конструктивизм» [2, с. 222]. Зі схожих позицій виходив і К. Малевич, розглядаючи кіноопуси обидвох цих режисерів: «Эйзенштейн и Вертов действительно первоклассные художники с устремлением влево, ибо первый опирается на контраст, второй — на “показ вещи” как таковой, но им еще остается большой кусок пути к сезаннизму, кубизму, футуризму и беспредметному супрематизму, и дальнейший ход развития их художественной культуры можно предопределять только от уяснения принципа указанных школ» [6, с. 7].

Навіть побіжний погляд на авангардне мистецтво першої половини ХХ ст. переконує: поміж згадуваних художніх напрямків помітно виділявся експресіонізм, інтенсивний вплив якого з середини 1910-х до середини 1920-х зазнали література, образотворче мистецтво, театр України. І першим, хто зрозумів важливість експресіонізму для оновлення вітчизняного мистецтва, був Л. Курбас — засновник творчої школи, з якої вийшли і режисер Ф. Лопатинський, і художниця М. Симашкевич, чий дебют у кіно, до речі, відбувся саме у фільмі Ф. Лопатинського.

Зробивши експресіоністичне щеплення Молодому театрові ще на межі 1910–1920-х, реформатор української сцени стрімко долає ізоляцію національної художньої культури від актуальних європейських рухів. За С. Павличко, саме він був «єдиний у своєму поколінні переконаний західник, який відчуває не лише зацікавленість, але й співзвучність із певним сучасним культурним процесом <...>, що відбувається поза Україною» [7, с. 36].

Вже наприкінці 1910-х Л. Курбас друкує статтю «Нова німецька драма» про експресіоністичну драматургію і ставить свою найбільш експресіоністично потужну виставу того часу — «Цар Едіп». Її програмні ознаки — «активізм світосприйняття і відношення до життя» — він пов'язував з впливом цього напрямку, завдяки чому «театр отримує знову текстове лібрето для мети *своєї*, для своїх зміслових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій» [8, с. 120]. (У цьому пункті багато спільного з деякими текстами К. Малевича, попри майже десятирічну часову відстань між висловлюваннями обох митців). Л. Курбас «ескізно» окреслює гіпотетичний сценічний образ експресіонізму, що створює «величезне поле для режисера». І тоді виникає «нова преінтересна можливість для театру сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, плястики і музики» [8, с. 119].

Реформи, покликані до життя цим напрямком, на його думку, докорінно змінили уявлення про функцію сценічного простору, дозволили використати «всі можливості ацени бездекораційної, безкулісної», значно посилити роль світа. А ще, ритуальна природа нової драми сприяла сполученню «театру з богослужінням», коли перед глядачами виникають маси «серед крику і молитовного співу». Відповідна кореляція, за Л. Курбасом, відбувається і з концепцією героя: тут режисерська уява продукує «ліричне риторичне» кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного «Я», набринілого великим стремлінням до чину» [8, с. 118].

У цій статті вперше в мистецькій історії України на журнальних шпальтах постають виразні, хоча й цілком умоглядні «моделі», сказати б, шкідли майбутніх експресіоністичних вистав. Пафос фінальної тиради — емоційної реакції на явище німецького експресіонізму — видається відлунням мрій самого автора про майбутнє українського мистецтва: «Вражіння розбурханой стихії сил, що прокинулись в глибинах нації, покоління, покликане до життя оп'янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулятої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво» [8, с. 122].

Експресіоністичні вистави 1920-х самого Л. Курбаса та його учнів, серед яких була і М. Симашкевич, вже демонструють сценічні середовища, виразно конструктивістичного характеру. Саме в цей час (між серединою 1910-х та 1920-х) утворюється мистецька школа Л. Курбаса, позначена рисами

режисерського, авторського театру. Його становлення — стрижень реформаторських процесів європейського сценічного мистецтва, де режисер виступає незаперечним деміургом, реалізатором власної світоглядної доктрини, а простір і час є сферою його прямої дії.

Існування такого театру передбачає приналежність кожного до єдиної мистецької школи, що уможливується лише студійною працею. Театром студійного типу, якраз і був Молодий театр. У ньому, вперше в Україні А. Петрицький і Л. Курбас створили для «Драматичних етюдів» О. Олесь сценічний простір, у якому взаємопідпорядковані образотворчі знаки були чинними для розвитку сценічної дії. Вітчизняний кін доти не знав такого рівня взаємодії режисера та художника, посуваючи обох митців до, за визначенням Л. Курбаса, «театру єдиної волі».

Ці процеси пришвидшилися вже у МОБі (Мистецьке об'єднання «Березіль») разом із культивациєю особи художника, як «співавтора режисера» в побудові сценічної дії, без чого режисерський театр визнавався неможливим.

Одночасно макетна майстерня, утворена В. Меллером зі своїх студентів третього курсу Київського художнього інституту, серед яких була і М. Симашкевич, спрямовувала стильові пошуки березильців у бік конструктивізму. Звідси — небувала доти зосередженість на проблемах форми, що також суттєвим чином пожвавило рух до режисерського театру, до «співрежисури» режисера і художника.

Макетна майстерня — перша сценографічна школа постала в ситуації театрального експерименту. Відтоді образна природа вистави безпосередньо залежала від універсалізації її візуальних чинників, дозволяючи, синтезувати час, простір і дію в усе ширшому діапазоні образних значень.

Реформування українського театру Л. Курбасом та В. Меллером відбувалося на естетичній платформі експресіонізму та конструктивізму. У цих процесах формувалися мистецькі індивідуальності їхніх учнів: режисерів, художників, акторів. Багато хто з часом пов'яже долю з кінематографом, привносячи у нову діяльність свій березильський досвід.

Цікаву концепцію «донорства українського театру щодо кіно» висунула театрознавець Г. Веселовська. Вважаючи сам факт донорства незаперечним, вона, проте, уточнює: «питання можна ставити лише про точну оцінку масштабів цього донорства та його причини. Чому такі значні вливання з боку театру стали взагалі можливими на цьому етапі, чому такий потужний творчий імпульс зумів надати авангардний український театр молодому українському кіно? Адже ще наприкінці 1910-х український театр, назагал, не був ані модерністським, ані авангардним, й відрізнявся від українського живопису чи літератури сталою прихильністю до традицій й відсутністю істотного новаторства.

Справа в тому, що до того моменту, як стати донором для українського кіномистецтва, а саме з кінця 1910-х — початку 1920-х, вітчизняний театр надзвичайно динамічно розвивався. Утвердження нових смислів відбувалося в безпосередньому зв'язку з пошуками нових форм, відмінних від традиційних павільйонних театральних постановок. І в цих пошуках український авангардний театр не в останню чергу спирався саме на практику світового кіно, зокрема німецького й американського. Отже, збагачений досвідом світового кіно, увібравши його досягнення та переосмисливши їх, український авангардний театр зміг здійснити донорську функцію, зрештою, знекровивши себе цим на кінець 1920-х (чого варта тільки часткова втрата для театру таких акторів, як А. Бучма, С. Шагайда, режисера Ф. Лопатинського)» [9, с. 156–157].

Наведені аргументи варті серйозної уваги, тим більше, що вони безпосередньо стосуються такого носія березільського мистецького досвіду як М. Симашкевич. Втім, очевидно, що з моменту приходу на Одеську кінофабрику, фактично змінивши фах, вона мала суттєво професійно «дооснаститися».

Що ж їй тоді заважало, чи могло заважати, це зробити?

Найперше і головне — брак чітких установок стосовно місця художника в кінопроцесі, невизначеність усіх параметрів нової для неї професії.

У тогочасних кіноколах єдності поглядів на цей предмет не існувало. І навряд чи М. Симашкевич могла б самостійно дати собі раду, якби обмежилася тим, що, за словами М. Фіголя, полягало у «вивченні специфіки кіно і техніки побудови кінодекорації, кінооптики та ін» [1, с. 6–7]. Без цього, ясна річ, взагалі нічого б не відбулося. Але в зауваженні упорядника каталогу знаходимо, хіба що, фіксацію старту нового етапу життя М. Симашкевич — не більше.

Художник кіно — хто він?

На момент появи М. Симашкевич у стінах Одеського відділення ВУФКУ, питання статусу кінохудожника лишалося відкритим. Ба більше, публічно висловлювалися сумніви щодо його участі в кінопроцесі як творчої самостійної особистості. У ньому звикли бачити члена кіногрупи потрібного для виготовлення замовлених режисером декорацій, костюмів, гримів.

Відповідні тенденції відбилися у змісті й пафосі статті К. Болотова «Художник у кіно», оприлюдненої в часописі «Кіно», що видався саме у ВУФКУ.

Автор навіть не приховував намагання переконати читача в нагальній потребі присутності кінохудожника на знімальному майданчику. Ввижається,

що описуючи окремі моменти його участі у створенні фільму (в цій оповіді знаходимо всі ознаки «лікбезу» відповідного штибу), К. Болотов насправді прагне легітимізувати і у такий спосіб його «зберегти» для кіновиробництва. У викладі проблеми він прагне бути вичерпним і послідовним: «Коли кіно розподілити на мистецькі елементи, що його складають, тоді яскраво відзначається роля художника. Так в галузі літературної художник, виступаючи як ілюстратор, дає загальний стиль постановці й фон, що на ньому розгортатиметься увесь сюжет (сценарій), фіксує композицію як окремих кадрів, так і усього фільму в цілому. У галузі малярства художник творить конструкції, на тлі яких розгортається уся картина (декорації, будівлі). Галузь театральну художник обслуговує, виступаючи як творець типу (грим), дотримання стилю певної доби або місця (одяг, бутафорія, реквізит), і, з рештою, розв'язуючи завдання світотіні й т. п. Ось приблизне виправдання ролі художника в кіно-виробництві. Процес роботи уявляється таким: після того, як сценарій взяли ставити, художник одразу ж починає, його обробляти, частково для самостійної, й частково для спільної роботи. Спільна робота з режисером (крім загального оброблення сценарія) полягає в установленні типажа (грим, костюм і т. ін.), розробленні загального плану декоративних (павільйон) устатковань відповідно до мізансцен: спільно з оператором та освітлювачем робота — добір кадру (кут зору), встановлення «світових позицій» і, нарешті, самостійна робота — створення фону (виготовлення декорацій, конструкцій та інш.) при павільйонній зйомці та інші роботи, аж до останнього фото-процесу, де художник керує, під час віражу вже готового фільму. Ось коротенько про ті галузі роботи, що в них участь художника може мати рішуче значіння» [10, с. 7].

Щодо «рішучого значіння» — тут не все так просто. Інший аспект проблеми фіксує майже анекдотичний випадок, згадуваний тодішнім співробітником ВУФКУ — Л. Бодиком. Йдеться про умисну хибу художника, що викликала скандал на знімальному майданчику. «Винуватець» пояснював: «Адже ви знаєте, що в титрах прізвище художника не зазначено. Побачить який-небудь доскількиглядчак замість паркету дошки і питає: “А який це, з дозволу сказати, ‘художник’ будував цю декорацію? Що це за халтурник?” — зацікавиться і дізнається, що прізвище художника Уткін» [11, с. 216].

«Безавторство» кінохудожника не просто негативно «маркувало» ситуацію, — виявляло кричущу несправедливість, тож вимагало, на думку окремих практиків кіно, невідкладного виправлення.

Плин часу, зміни в кінопроцесі мали би викоринити ставлення до художника, як до вправного ремісника, виконавця чужої волі. Але повсюдною переважала практика, іронічно, але з гіркотою прокоментована К. Малевичем

того ж року: «...вопрос о судьбе художника поставлен в кино не самим художником, и это произошло потому, что кинорежиссер, кинооператор, весь производственный коллектив просто стали находить его деятельность ... каким-то подсобным элементом в деле установки кинокартины; художник — лишь деталь во власти режиссера, равно как и полотер, которому нужно натереть зал <...>. Но какая получилась чепуха! Живописец-художник приглашается в кино, чтобы играть там роль какого-то захудалого дворника — фонописателя и установщика мебели, вместо того, чтобы руководить этим могучим орудием выражения» [12, с. 16].

Водночас, з другої половини 1920-х, свого «підліткового віку», кіно нестримно трансформувалося, опановуючи звук, колір, що мало б скоригувати статуси всіх авторів кінострічки, з художником, включно. Варто було б, нарешті, визнати його право на мистецьку місію, на чому наполягав К. Малевич — автор кількох статей про кіно, три з яких («И ликуют лики на экранах», «Художник и кино» та «Живописные законы в проблемах кино») не лише не втратили актуальності — показали великого художника справжнім філософом кіно, чие розуміння предмета вражає глибиною суджень й фаховою зорієнтованістю в його (предмета) виявах.

Відаючи належне висловлюванням К. Малевича з цього приводу, хотілося б почути і точку зору безпосередніх учасників кінопроцесу, зацікавлених осіб, змушених дивитися на ситуацію з середини і готових запропонувати конкретний вихід із глухого кута. І не те щоби шпальтам різнопрофільних видань бракувало скарг і ремствувань на вкоріненій стан речей, — всі вони не могли собою замістити продуманої й зваженої точки зору практика кіно. Потрібний був виступ — добре аргументований, заснований на ґрунтовному досвіді. Нагода дочекатися такого виступу з'явилася ще не скоро.

Фактично, у 1930-і побачили світ дві роботи відповідного плану.

Звернімося спочатку до популярного опусу, десятиліттями цитованого за необхідності заторкнути роботу художника над фільмом — книжку С. Козловського та Н. Коліна «Художник-архитектор в кино», видану 1930 року. Перший з авторів — режисер, оператор, педагог, дослідник кінотовиробництва — був, насамперед, визнаним кінохудожником, який мав на меті своєю книжкою започаткувати теорію кінематографічної діяльності художника. Попри це, більшу її частину присвячено опису виробничого процесу, що спонукало републікаторів видання називати цей твір «увлекательным путеводителем по кинофабрике тех лет, с подробным описанием практической работы художника по созданию фильма и разнообразных цехов, участвующих в этой работе — от плотников до осветителей» [13].

Нагадуючи окремими рисами «розширений конспект» статті К. Болотова, книжка С. Козловського та М. Коліна підбиває підсумок розвитку німого й безкольорового кіно, і тим обмежується, ні на що інше не претендуючи.

Звернення до історії українського кінематографа, змушує констатувати: до початку ХХІ ст. ґрунтовних праць про діяльність українських кінохудожників не існувало, ця сфера кінотворчості віддавна перебуває на маргінезі уваги фахівців.

Аби не виглядати голослівною, звернуся до міркувань О. Синько, дослідниці кінотворчості І. Кавалерідзе, яка висловилася з цього приводу ще десять років тому. Як це не прикро, їй не бракувало підстав почати з наголосу на факті очевидної недооцінки ролі українського кінохудожника упродовж всіх тих років, що минули з моменту появи його прізвища серед авторів фільму. «Відомо, що у кіно, де співіснують індивідуальна творчість та суспільно-виробничий процес, саме художник-постановник визначає зображальний іконографічний та етнографічний матеріал майбутньої стрічки, все її стилістичне вирішення. Історія вітчизняного кіномистецтва пишається внеском, що зробили до її скарбниці В. і Ф. Кричевські, В. Мюллер, Й. Шпінель, О. Зарицький, І. Майер, М. Уманський, Б. Немечек, Й. Юцевич, О. Боровиков, В. Мігулько, Г. Якутович та інші майстри пензля. Вони багато в чому зумовили успіх фільмів “Тарас Шевченко” й “Маленький Тарас”, “Івась та Месник”, “Арсенал”, “Нічний візник”, “Земля”, “За двома зайцями”, “Тіні забутих предків”. Тим часом, робота цих кінохудожників ще не стала об’єктом дбайливого вивчення як у дослідженнях з образотворчого мистецтва, так і в кінознавчих працях. В Україні фактично існує лише одна ґрунтова розвідка, присвячена цьому питанню. Це автореферат і текст кандидатської дисертації Володимира Цирліна “Декораційно-зображальне рішення фільму” (1968) <...> В інших випадках подається лише стисла інформація про художні здобутки конкретної стрічки без будь-якого аналізу якості декорацій, колористичного задуму інтер’єрів, тощо. Знавці історії вітчизняної пластики та кінематографії перебувають у боргу перед тими, хто протягом минулого століття доклали чималих зусиль, щоб мистецтво екрана досягло безперечних зображальних відкриттів, яскравих новацій у використанні кольору і світла» [14, с. 228].

Повертаючись у 1930-і, час появи книжки С. Козловського і М. Коліна, зауважу інший, як на мене, значно вагоміший текст — статтю народжувану «двічі», статтю, яка стала першою спробою художника кіно самостійно сформулювати основний корпус вимог до власної професії.

Про що тут йдеться?

До нашого часу зберігся текст виступу М. Левіна у Спілці художників СРСР у 1945 році, в основу якого він поклав свій текст десятилітньої давнини

надрукований з нагоди виходу фільму «Подруги» (1935), художником якого він був. Сьогодні цей текст можна розглядати як перший програмний документ присвячений ролі художника в кіно, до того ж, створений ним самим. До М. Левіна жоден інший практик нічого подібного у цій сфері не зробив.

Після смерті художника 1946 року та періоду забуття, мистецтвознавець Л. Овес у 1980-і привертає увагу до цієї непересічної особистості. У передмові до текстів художника, датованих серединою 1930-х, дослідниця нагадує читачеві про головні здобутки М. Левіна, аби уможливити адекватну оцінку висловлених ним ідей.

Цей учень Н. Альтмана, на її думку, «наряду с В. В. Дмитриевым, Н. П. Акимовым, В. М. Ходасевич входил в четверку лучших художников Ленинграда» [15, с. 280]. Стосовно мистецьких орієнтирів, то М. Левін тяжів до експресіонізму, водночас, відаючи належне, конструктивізму і кубофутуризму. Згадуючи мистецькі терени його пошуків, Л. Овес пише про 31 театр, 81 виставу, 12 фільмів та 52 режисерів у його житті: «Казалось, ему подвластны любые жанры. С одинаковой легкостью работал он в театре и кино, художником и режиссером, над оперой и балетом, драмой и детским спектаклем, с марионетками и в мюзик-холле» [15, с. 281].

Прагнення М. Левіна працювати в майже безмежному жанровому діапазоні змушує згадувати програмні засади макетної майстерні МОБ — alma mater М. Симашкевич й інших учнів В. Меллера та Л. Курбаса. Певні точки дотику, збіг окремих позицій, спорідненість у підходах викликають чималий інтерес і потребують спеціального дослідження. Наразі зауважимо лише акцентований Л. Овес наступний принциповий момент: «Мало кто способен совместить практическую деятельность с раздумьями аналитика. М. З. Левин — автор одного из немногих сценографических терминов, точных и сегодня, — “изобразительной режиссуры”» [15, с. 280].

У спеціальній статті під такою саме назвою він формулює вимоги до художника в театрі відповідного типу, який у термінологічній системі Л. Курбаса, визначався як «театр єдиної волі», по суті, — режисерський театр. Те, що М. Левін називає «изобразительной режиссурой», характерним зувало, практично, всі березільські вистави Л. Курбаса–В. Меллера та їхніх учнів, попри те, що перші кроки на цьому шляху Л. Курбас і А. Петрицький зробили ще у Молодому театрі кінця 1910-х.

Ці тенденції потребують спеціальної уваги й вивчення, зараз, хіба що, зауважимо наявність спільних засадничих цінностей, носієм яких була, у тому числі, й М. Симашкевич.

Втім, повернімося до виступу М. Левіна, який концептуально інтерпретує трансформацію позиції художника в радянському кінематографі тридцятих років.

Доповідь «Вчера и сегодня. Опыт моей работы в 1-й киномастерской под художественным руководством засл. деят. иск. С. Юткевича» М. Левін починає із найболючішої проблеми: «Кино родилось как искусство, вози действующее прежде всего на человеческий глаз. Поэтому, создание своей, отличной от других искусств, но действительно высокой изобразительной культуры, было одним из неперемных условий его развития и самого существования нового искусства <...> Казалось бы, сама природа кино отводила почетное место в кинопроизводстве художнику как человеку, способному обеспечить высокое изобразительное качество фильма. И, тот факт, что практика нашей кинематографии знает мало случаев полноценного, действительно творческого участия художника в создании картины, на первый взгляд может показаться странным» [16, с. 288].

Схожі думки висловлювали тоді майже всі. Але наступним рядком М. Левін висуває тезу, радикально відмінну від установок, що підтримувалися митцями переважно «лівого» напрямку, до яких належав і він сам. Йдеться про порівняльні характеристики ролі художника у кіно й театрі. Автор наголошує на перевагах останнього у відповідному процесі: «если в театре профессия художника не только заняла почетное место, но и продемонстрировала такой рост <...>, то в кино этого не получилось. В чем тут дело?» [16, с. 288].

Його відповідь є по суті комплексом суджень з приводу діалектично взаємопідпорядкованих впливів, які позначилися на шляхах становлення кіно як мистецтва.

Оскільки, за М. Левіним, театру тут належить пріоритетна роль, то цілком природно, що цим твердженням він починає викладення власної концепції: «В театре художники оказались подлинными новаторами и в качестве таковых им пришлось провести большую борьбу по ломке многих традиций старого театра. Но вообще театральная почва оказалась подготовленной для этого новаторства, а наличие несомненных культурных традиций, уж во всяком случае, обеспечивало внимание ко всем элементам театрального искусства, а значит и к труду художника» [16, с. 288].

Досить несподівано точка зору М. Левіна узгоджується з думкою відомого українського письменника і мистецького критика Л. Скрипника, декларованою ним у 1927 році в статті «Експериментальний фільм». Зіставляючи (протиставляючи?) театр і кіно, він парадоксальним чином робить висновок, що нівелює логіку його початкового посилення: «Кажучи про кіно, я не люблю згадувати про театр, вважаючи, що й без того проти природи, але надто поширене зв'язування цих двох мистецтв (які між собою не ближче зв'язані, ніж, скажемо, поезія й музика) принесло досить багато шкоди молодшому мистецтву — кіно. Але найяскравіший приклад

великого значення експериментальної праці навіть для старих майстрів дає сучасний театр: всі різноманітні, дійсно нові й революційні досягнення його з'явилися наслідком експериментальної, студійної роботи ("Березіль", "Госет")» [17, с. 9]. Тож, коли Л. Скрипник відхиляється від доволі схоластичної й дещо, сучасною мовою, «популістської» антитези «театр — кіно» у бік констатації реальних прикладів експериментальної мистецької роботи, роботи театральної — його висновки стають більш продуктивними і принциповими.

Щодо М. Левіна, то він, порівнюючи театральну ситуацію з кінематографічною, насамперед характеризує останню як безальтернативну. Причину пропонує шукати у самій природі явища: «В іншому положенні оказалось советское кино, не получившее, как известно, в наследство ничего, кроме скверных традиций дореволюционной торгашеской кинематографии и немногочисленных кадров, являвшихся, за редким исключением, убогими ремесленниками» [16, с. 288]. Тож, за М. Левіним, провідна роль у новаторських пошуках належить художнику театру, а не кіно.

Позиція К. Малевича у цьому питанні — полярно протилежна. У театрі він бачить одну з головних загроз для мистецького поступу кіно: «Кинолюди, правда, заметили, что в кинокартины проникает театральщина, с которой нужно вести борьбу. Борьба эта главным образом должна вестись против методов и принципа театра в выявлении той или другой темы в кино.

Конечно, метод театра есть метод художественно-декоративный, имеющий двухмерный разворот действия на плоскости. Это его законное поле. От этого выявления темы в театре она не иначе развивается, как в однофасадном плане. А от этого двухмерного пространства зависит и вся игра актера. Кроме этого, он не только актер, но и декоративное пятно. Его костюм каждой деталью должен быть тоже связан, как и все его движения, в едином направлении и ритме картины» [18, с. 25].

Може здатися, що ми стикаємось тут із очевидною конфронтацією. Але більш прискіпливий погляд на аргументи К. Малевича та М. Левіна, дозволяє зрозуміти: їхні твердження не були настільки безкомпромісними, хоча б тому, що заторкували різні грані, правда, однієї проблеми. Краще сказати, не погоджуючись в оцінці одного аспекту проблеми, вони демонстрували зближення — в іншому.

Візьмемо до прикладу тезу М. Левіна про «безальтернативність» ситуації художника в кіно. Адже той змушений або примиритися з роллю ремісника, або «засучив рукава, приняться за создание на голом месте искусства. И вступив на этот путь, художник, как правило, превращается в режиссера. И вот случилось так, что большинство лучших советских режиссеров

(Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Юткевич, Козинцев и др.) оказались сами в той или иной мере художниками» [17, с. 288]. Вказавши на цей очевидний факт, автор несподівано завершує думку доволі невтішними висновками: «Эта большая, имевшая громадное положительное значение победа художников затормозила, однако, как это ни парадоксально, на целые годы рост профессии художника в кино. Действительно, посудите сами, нужен ли такому режиссеру-художнику специальный художник, как человек влияющий на изобразительный стиль картины. Конечно, нет» [17, с. 288–289].

Повернімося до К. Малевича. Він, розмірковуючи над тим самим предметом, при чому, не в одній, а в кількох статтях [6; 12; 18], фактично, дотримується такої ж логічної схеми. Але спочатку зауважимо інше — левову частку тексту він присвячує формам впливу образотворчих чинників на режисерську культуру. Недаремно, серед його найчастіше цитованих текстів присвячених згадуваній проблемі, є такий пасаж: «в большой мере все режиссеры-постановщики это — плоть от плоти древних стариков живописцев <...> Каждый постановщик картин имеет свою особенность; это зависит от его родителей-живописцев, от их композиционного воспитания: одни с наклонностями древними, времен Рембрандта, другие барбизонского, третьи импрессионистического, передвижнического воспроизведения явлений, установка которых происходит по законам сказанных направлений искусства» [6, с. 8]. Втім, коли йдеться, власне, про роль художника у створенні фільму, К. Малевич висловлюється у тому ж дусі, що і М. Левін: «художник в самом кино во власти режиссера; здесь он прав не имеет, его побивает режиссер, расходясь в композиционном или конструктивном построении места действия. Спор между художником и режиссером в нынешнем кино может быть только по двум причинам: одна кроется в средствах техники и другая — в художественной композиции» [12, с. 16].

Практик кіно — М. Левін вибудовуючи власну концепцію причин «невідповідного» становища художника в кінопроцесі, дійшов висновку — проблема має системний характер, і шукати тут «злу волю», чийось недоброзичливість — справа марна. Причина — в об'єктивних закономірностях руху кіномистецтва, найперше, в особливостях становлення режисури, сучасною мовою, як «авторської культури».

З точки зору М. Левіна, фокусом цієї проблеми є ситуація зміни формату монтажного кінематографа. Саме монтаж виступає чинником, який об'єктивно стримує набуття художником статусу самодостатнього творця. З цього випливає, що у 1920-і: «главным средством режиссуры был монтаж, а значит и композиция, ракурс, внешнее оформление кадра» — себто основні засоби формування образної лексики. Вітоки подальших змін позитивних для художника криються в посиленій увазі постановника до робо-

ті з актором: «Тупик, в который зашел монтажный кинематограф, и с большим трудом, но успешно проведенная переориентировка на кинематограф человеческих образов, кинематограф драматургии и актерского мастерства — вот в чем смысл происшедших изменений. И если раньше монтаж и композиция кадра являлись главным и почти единственными средствами режиссерского мастерства, то теперь неизмеримо выросло значение работы с актером» [17, с. 289].

З вищезазначеного М. Левін робить висновок: «И как видите, тут не мешало даже художническое прошлое самих режиссеров <... > В этих новых условиях, когда работа с актером становится основным (хотя и не единственным) делом режиссера, роль художника становится особенно значительной» [17, с. 292].

У другій частині тексту митець конкретизує тезу про «особливу значущість» ролі художника за нових умов, для чого описує всі стадії його участі у створенні фільму, які були скориговані новими підходами. «Начать с того, что я был приглашен на картину, когда еще не было ничего кроме литературного сценария. Это дало мне возможность с самого начала активно влиять на стиль и характер будущего фильма. Вторым принципиальным моментом в нашей работе было то, что я был не только художником, но и сорежиссером. Однако сорежиссером далеко не в обычном смысле слова. Моей задачей было последовательно, от сцены к сцене, от кадра к кадру провести единый изобразительный принцип, определяющий в конечном счете стиль картины» [17, с. 292].

Наступний, репетиційний, період М. Левін описує докладніше, розглядаючи кожний момент цього вирішального етапу кінотворчості. І знову акцентує на змінах, які відбуваються в конкретній практичній роботі: «Наши репетиции не являлись “личным делом” режиссера и актеров. На них, как правило, присутствовали операторы и художники. Здесь решался вопрос о монтажной разбивке сцены, о планах, о композиции кадра. Только после этого вместе с режиссером и операторами мы приступали к окончательной зарисовке кадров. Таким образом, та или иная сцена, каждый кадр этой сцены оказывался “поставленным” задолго до съемки. Это не значит, что каждый кадр снимался потом точно по рисунку, но сами изменения шли уже в заранее намеченном направлении. Однако моя работа не кончалась на рисовании кадров. Я участвовал и в окончательной компоновке кадров уже на съемке и постоянно пользовался своим правом смотреть в “глазок”» [17, с. 292].

Робота художника над костюмом та гримом, за М. Левінім, цілком підпорядковується новому робочому процесу: «Эскиз костюма и грима, появляющийся в результате этой работы, перерастал свое служебное значение и превращался по сути дела в эскиз образа, где грим и костюм имеют

подчас лишь подчиненное значение. Вот такими путями я и старался оправдать свое звание сорежиссера» [17, с. 292].

М. Симашкевич, і М. Левін — приборники авангардного мистецтва — майже одночасно прийшли у кіно з театру, що відбилося на їхніх підходах. Схожим маршрутом рухалася більшість їхніх колег театрального або образотворчого «походження». Вони привносили у кіно власний досвід, що позначилося на всій подальшій роботі. Особливості позиціонування кожного з них у кінопроцесі залежали від індивідуального досвіду. Спільним, хіба що, лишався повсюдний брак чітких критеріїв нової професії. Час спливав, проте, реальний стан речей змінювався повільно. Українське кіновиробництво виявилось не дуже динамічним там, де вирішувалася доля статусу кінохудожника.

Втім, існував чинник — здатний вплинути на конструктивне окреслення вимог до художника кіно, до визначення його місії у створенні фільму як мистецького продукту. Цей чинник — професійна художня освіта. Вона ж, бо, не може не формулювати основних вимог до професії, не визначати її критерії тощо. Фактично, йдеться про школу в буквальному і фігуральному сенсах. Коли взяти до прикладу творчу біографію М. Симашкевич, впадає в око колосальний вплив на творчу індивідуальність художниці її вчителів: Г. Прахової-Крюгер, М. Козика, Ф. Кричевського. Але найбільше — В. Меллера та Л. Курбаса, власне, макетної майстерні МОБу, всієї «березільської школи» загалом. Тож, педагогічний, освітній аспект проблеми був і стимулом і суттєвим фактором для підготовки кадрів кінохудожників України. Відповідно, ідея створення спеціального навчального закладу мала врешті матеріалізуватися в конкретній інституції.

Кінохудожник і кіноосвіта

З середини 1920-х поживляється обговорення ідеї підготовки художників кіно та способи її практичної реалізації. На попередньому етапі становлення кіноосвіти, ініціатива фундаторів таких закладів на професію художника не поширювалася. Зміни відбулися згодом.

Сьогодні дослідженню генези вітчизняної кіноосвіти належить чільне місце в працях кінознавців, з-поміж яких виділяються Р. Росляк та О. Безручко. Їхній внесок у виявлення й осмислення окремих фактів і процесів у цій важливій царині є принциповим, дозволяючи ліпше зрозуміти логіку еволюції українського кіномистецтва як такого.

Окрім цього, впродовж останніх десятиліть було оприлюднено чимало документів, споминів, наукових розвідок присвячених педагогічній спадщині визначних українських режисерів, передусім О. Довженка, І. Кавалерідзе,

І. Савченка. Увагу фахівців дедалі більше привертають й інші творчі особистості, що прислужилися вихованню національних кадрів кінематографістів: березильці Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський та ін. Нарешті, педагогічні й освітні теми стають об'єктами наукових зацікавлень теоретиків кіно.

Таке спрямування кінознавчого пошуку сприяє міждисциплінарним мистецтвознавчим дослідженням, стимулює наукове осмислення закономірностей культурного процесу. Одночасно з тим актуалізується вивчення шляхів формування окремої мистецької особистості у вирі суперечливих політичних, соціально-культурних, мистецьких рухів. Тож розробка зазначеної тематики продовжує викликати закономірний інтерес.

Якими ж були етапи кіноосвітнього процесу в Україні, що зрештою завершилися створенням закладу, де виховували майбутніх художників кіно?

Для початку нагадаймо, що на момент приїзду М. Симашкевич до Одеси 1928 року, при Одеській кінофабриці вже працював Державний технікум кінематографії (1924–1930). За три випуски там підготували майже 200 осіб: режисерів, акторів, операторів, монтажників, лаборантів. (Установу навіть критикували за «перевиробництво» кадрів).

Кілотехнікумом дуже пишалися у ВУФКУ. Але в колах, передусім, кінематографічної молоді, брак факультету, де могли б виховувати кінохудожників, не лишився непоміченим. Візьмемо для прикладу виступ у часописі «Кіно» молодого художника Ю. Макарова, який надалі спеціалізуватиметься в кіноанімації: «На Україні підготовка культурних робітників кіно є нагальна й пекуча проблема. Акторським та режисерським складом Одеський кіно-технікум ще може задовольнити майбутнє виробництво, але за поповнення кадру художників екрану ніхто не думав» [19, с. 6]. Ситуація так і не змінилася аж до закриття технікуму.

Втім, відповідальність у ставленні до цієї, за висловом тодішнього директора Одеської кінофабрики П. Нечеси, «улюбленої дитяти ВУФКУ» була неабиякою. Взяти, для прикладу, рівень забезпечення освітніми, матеріальними, творчими ресурсами — схоже, коштів для технікуму «вибили» чимало. Ретельно добирали дисципліни. Серйозно подбали про склад викладачів — доволі сильний, попри те, що найбажаніші особистості (Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін) їм відмовили. У різні роки на 40 студентів там припадало майже 20 викладачів, що й нині є дуже серйозним показником.

Досліджуючи архіви технікуму, Р. Росляк майже повністю відтворив його педагогічний склад, що дозволило більш чітко визначити мету й спрямування діяльності освітнього закладу: «У технікумі працювали М. Полянський (викладав основи кінематографії), В. Бачин (кінооптика), Е. Кирилов (фото-техніка, фізика), П. Кір'янов (кіноелектрика), П. Долина та С. Бондарчук (обидва викладали мімодраму), В. Пресняков (ритмопластика, техніка

акторської майстерності), М. Тихонов (фототехніка), К. Тетюшев (постановка тіла), О. Балл (хімія і фізика фотопроцесів, фототехніка, кінотехніка), М. Гольд (кінотехніка), В. Соколов (наука про поведінку людини, типологія, естетика), В. Юнаковський (аналіз художньої композиції, теорія композиції кінокартини, техніка акторської майстерності), О. Денисов (аналіз художньої композиції, теорія композиції кінокартини), Мальський (грим), С. Кравченко (Технічне та проєкційне креслення, механіка, електротехніка), Й. Шпінель, Б. Яковлев, І. Брун (фотографія), Болтенко (історія матеріальної культури), Б. Варнеке (історія класичного мистецтва і театру), Н. Сироцький (художня фотографія)» [20, с. 297–298]. Згодом П. Нечеса запросив до викладання «режисера О. Перегуду (техніка акторської майстерності) та Б. Завелева (техніка кінозйомки)» [20, с. 298]. Безпосередню участь у педагогічному процесі брали й окремі працівники Одеської фабрики на чолі з директором, патронат якого був постійним.

П. Нечеса, згадуючи про ці події майже через сорок років, склав «власний реєстр» педагогів, і тим оприявнив, сказати б, особисті пріоритети: «Адміністрація технікуму в особі директора Денисова та окремих педагогів захотіла ї запросила ряд одеських викладачів, що надалі підтвердили своїм хистом і науковим авторитетом право на викладання кінематографічних дисциплін і зайняли перші місця серед науковців-теоретиків у питаннях кіномистецтва. Так, професор О.М. Бал став видатним фахівцем у справах операторської майстерності і дав путівку в життя такими операторам, як Панкрат'єв, Горіцин, Єкельчик, що разом з майстрами Демущьким та Калюжним створили загальновизнану школу української операторської майстерності» [21, с. 190]. Зі свого боку, я б виділила поміж викладачів технікуму березильців: С. Бондарчука, П. Долину, О. Перегуду (перші двоє до 1925 року керували Шостою одеською майстернею МОБ).

Втім, художників поміж випускниками технікуму не було. Як не було їх серед тих, хто вчився в інших кіноосвітніх закладах.

Така ситуація склалася ще в середині 1910-х — початку 1920-х і була цілком природною для численних і, головним чином, приватних кінокурсів Києва, Одеси, Харкова, які переважно спеціалізувалися на підготовці акторів.

Трохи згодом найбільш амбітні театральні організації, передусім «лівого» спрямування, створювали, або декларували створення власних кіновідділень. Про це, приміром, дізнаємося з об'яв у березильському часописі «Барикади театру» (1923–1925), створеному Л. Курбасом та В. Меллером. На початку 1925 року колишній молодотеатривець М. Терещенко анонсував: «28 січня почалися лекції на кіно-факультеті при театральній майстерні ім. Г. Михайліченка. Прийнято коло 80 душ студентів по командировках

профспілок, комнезамів та інших пролеторганізацій» [22, с. 15]. У тому ж числі часопису редакція сповіщала: «Експериментальна Кіно-Майстерня має бути відчинена при МОБ'і цієї весни. Пророблено заходи для здобуття відповідного зняття і розроблюються як принципи, так і програма праці майстерні» [23, с. 14]. Тут, радше за все, йдеться про кінофонофотолабораторію МОБ, яку заснував і очолив майбутній світової слави оператор — безрізель Д. Демущкий.

Втім, кінокадри готували й у державних освітніх установах. Подеколи їх створювали, сказати б, не «з нуля», а виділяли в окремий підрозділ у вже існуючому закладі. Характерний приклад — створення кіновідділу Київського театрального технікуму. Схожим чином і мотивацією був покликаний до життя кіносеминар при Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Його мету і діяльність Р. Росляк визначив, як бажання керівників цієї освітньої установи дієвими методами боротися із «кінонеписьменністю» «аби згодом долучити до подальшої роботи в кіномистецтві найбільш талановитих осіб. Упродовж трьох місяців було прочитано 94 лекції з енциклопедії кіно, інженерії кіно, техніки кіно та інших дисциплін» [24, с. 127].

Правда, діяльність Київського кінотехнікуму мала регулярний, а не спорадичний, характер. До того ж, заклад міг похвалитися сильним викладацьким складом, непересічними індивідуальностями окремих випускників. І нарешті, всі ці набутки гранично актуалізувалися 1928 року з відкриттям у Києві кінофабрики.

Навіть за відсутності прицільних спроб готувати кінохудожників, пошуків кіноосвітнього процесу позитивно вплинуло на загальну професіоналізацію українського кіно, посилило зацікавлення у візуальній довершеності фільму, спрямувало просування кіномистецтва в належному напрямку.

Розвиток національного кінематографа суттєво пришвидшується там, де навчальний і виробничий процеси підживлюють один одного, гранично синхронізуються. Не останню роль у цьому відіграє, так званий, особистісний фактор. Непередбачений навчальною програмою ефект міг бути зумовлений спілкуванням молоді з творчо наснаженою, розкутою особистістю, озброєною належними мистецькими й методичними засадами. Оповідуючи про педагогів Одеського технікуму, Р. Росляк зупиняється на особі художника Й. Шпінеля — об'єкті посиленої уваги студентів. І це не дивно, зважаючи на програмний зміст виступів останнього. «Лейтмотивом його лекцій, — згадував один із вихованців Й. Шпінеля, — була думка, що кожному даному змісту картини, кадру необхідно віднайти форму, котра б відображала його повною мірою» [20, с. 298]. По суті, (нехай, у надто лаконічній

формі) тут було сформульовано програмну ідею, що є визначальною для діяльності саме художника кіно. Й. Шпинелю не завадило те, що він, фактично, викладав іншу дисципліну.

Зрештою, художні орієнтири присутні для виховання кіномитця певного фаху, могли виникати, сказати б, «несанкціоновано», у відповідь на реальну потребу, одночасно витворюючи важливі методичні підходи. Ці орієнтири час від часу оприявнювалися у всьому кінематографічному просторі, ставали тенденціями, набували системних ознак.

До такого роду сприятливих факторів я б зарахувала просвітницьку діяльність часопису «Кіно» — впливового видання, що час від часу заторкувало найрізноманітніші аспекти зазначеної проблеми, пропонуючи велике розмаїття думок. До честі редакції, вона пропонувала цілий спектр засобів подачі відповідних матеріалів: від програмних текстів теоретичного ґатунку до популяризаторських статей, від полемічних заяв до цілком конкретних порад. Ця «шкала» охоплювала події, фільми, людей практично з усього світу. Подеколи факти закордонного життя наводилися не лише заради кращого поінформування пересічного читача, а й задля надання українському митцеві корисних професійних порад.

Характерним прикладом може бути замітка Є. Деслава «Одяги в кіно» проілюстрована ескізом Б. Білінського до одного костюмованого французького фільму. Без перебільшення можна твердити: український режисер надіслав цей текст з Парижа аби навести цитату автора малюнка: «Сучасна кінотехніка не обмежується знанням апарата і світла. Погано виконаний не фото — або вірніше не кіногенічний одяг може цілковито знищити ряд сцен. Хто буває в студії під час знімання сцен з моїми костюмами, дивується з їх дивних кольорів, коли я готую свої малюнки, я завжди працюю в окулярах з синім склом і так само, як режисер через синє скло розглядає грим артистів, я розглядаю колір і форму своїх одягів» [25, с. 14].

Вузький прагматизм тексту анітрохи не применшує головного — намагання автора статті прислужитися вітчизняному кінематографу, передусім у сфері вельми для нього проблематичній.

Звичайно, ці та інші приклади не могли суттєвим чином зарадити всій справі, але вони збуджували довкола неї професіональний та суспільний інтерес, і у такий спосіб сприяли вирішення проблеми в цілому. Інша річ — створення продуманої освітньої системи виховання художника кіно, для появи якої потрібні були численні об'єктивні та суб'єктивні причини.

Іван Врона — Київський художній інститут

Предметно говорити про навчання кінохудожників в Україні можна лише починаючи з 1926 року, із заснування теа-кіно-фотовідділу малярського факультету Київського художнього інституту. Тим, насамперед, завдячуємо його очільнику — І. Вроні, особистості винятково цілеспрямованій, енергійній. Чого вартий лише факт видання ним у вісімдесятирічному віці монографії присвяченої А. Петрицькому. І це після репресій, радянських концтаборів, заслання до Середньої Азії...

Характеризуючи І. Врону, як «партійно-номенклатурного працівника нового типу», О. Кашуба-Вольвач наголошує, що до ректорства в Київському художньому інституті, працюючи в Секретаріаті народної освіти І. Врона «публікує численні статті, присвячені образотворчому мистецтву та питанням художньої освіти» [26, с. 74]. Як очільник інституту у 1924–1930 роках, він невтомно ініціює ідеї, що помітно впливали на мистецьку освіту в Україні.

Для І. Врони — людини реалістичних поглядів на життя — підготовка кінохудожника починалася з усвідомлення браку чітких вимог до цієї професії. Більшість тих, від кого залежали позитивні зрушення в цій справі, згадуваний аспект взагалі ігнорувала, або не надто зауважувала, припускаю, помилково вважаючи, що «з тим все і так зрозуміло». Насправді воно лише здавалося «і так зрозумілим». Оманлива очевидність проблеми, надмірний прагматизм поодиноких пропозицій щодо її вирішення заважали розглядати справу ефективно і по суті.

У чому полягала освітня доктрина І. Врони і як він розумів природу зазначеної колізії?

Очевидним було, що новий ректор наполягав на прямій залежності кіно від образотворчого мистецтва, через що ставлення до живописців, графіків, скульпторів у кінотворчості могло бути яким завгодно, але не індиферентним. І цей генетично зумовлений зв'язок слід було завжди брати до уваги, коли розглядався кінододаток митців «образотворчого походження». З іншого боку, на його думку, молодь вихована на цінностях присутніх для образотворчої культури, навряд чи надалі б їх ігнорувала і лишалася б нечутливою до нових художніх спрямувань.

За будь-яких умов, формулювання педагогічної концепції вишколу відповідного типу відбувалося поступово, тим більше, що у цій сфері накопичилося чимало суперечливих факторів доволі неоднозначної природи. І це, як мінімум, вимагало від І. Врони передбачати негативні наслідки власних дій у разі недооцінки можливих ризиків. Ситуація потребувала від нього

ясного розуміння того, як належить забезпечити справу від хибного розвитку подій. Тут головним «запобіжником», радше за все, стало усвідомлення ним важливості прогнозування того, як саме образотворче мистецтво, в особі «рекрутованих» у кіно художників, вплине на форми, прийоми й підходи відтворення дійсності на екрані.

Водночас, І. Вроні доводилося зважувати й на інші об'єктивні причини, сказати б, «нелінійного» розвитку стосунків художника і кіно. Навіть словосполучення на позначення цієї теми, мало безліч значень, фокусуючи щільно пов'язані, проте, нерідко цілком різні речі. Приміром, взаємовплив образотворчого й кіномистецтва в практиці кіновиробництва зазвичай корелюється висхідною («авторською») позицією режисера. Він може одноосібно визначатися з образотворчим «модулем» майбутньої картини, фактично, позбавляючи художника ролі паритетного партнера.

Якою тоді має бути позиція художника-постановника? Що визначатиме межі його творчої самостійності? Чи мусить його творче «я» «цілком розчинитися» в художньому задумі режисера?

І. Вроні, за таких умов, довелося визначатися з концепцією особи художника кіно та з формуванням методичних принципів його підготовки, перш ніж вдатися до практичних дій.

Йому пощастило майже від самого початку сформулювати декілька засад, які взаємно коригувалися, утворюючи добре збалансовану систему. Чільне місце в ній посідала ідея виховання художника кіно в загальному, для всіх «образотворців», комплексі дисциплін. Таке спрямування зусиль оприявнювало намір утворити школу, себто, згуртувати всіх довкола спільних мистецьких цінностей, а це так само потребувало наявності відповідних методик. Отже, їх необхідно було розробити й впровадити у життя. Саме з цього він почав створювати нове відділення Інституту.

Дана сфера діяльності І. Вроні асоціюється з педагогічними експериментами Л. Курбаса часів МОБу, коли реформатор української сцени висунав ідею виховання акторів, режисерів, художників у загальному мистецькому середовищі, у процесах спільного фахового навчання.

Обидва лідери надавали перевагу регулярній системній праці. У Л. Курбаса це був тренаж — вокал, акробатика, гімнастика, ритміка, мімодрами — щоденний і кількогодинний. У цій роботі він не цурався досвіду інших шкіл і митців, приміром, Й. Куніна чи Дельсарта.

І. Врона діяв схожим чином — ретельно добирав викладачів, складав перелік навчальних дисциплін, демонструючи прихильність до експериментальної роботи. Прагнучи системності в освітньому процесі, він виявляв тонке розуміння правильного сполучення навчання і практики, що, власне, утворило основний методичний принцип.

У педагогічних підходах Л. Курбаса, зокрема, найбільше вражав такий прийом: майбутні режисери отримували право на постановку не в результаті освітньо-педагогічних заходів, а паралельно з ними. Власне, «тріада» присутніх березільських засад у царині виховання режисера — навчання, експеримент, виробництво — реалізовувалася не послідовно, а одночасно, що виявилось винятково продуктивним. Так складався сталий і вельми ефективний корпус чинників, які дозволяють говорити про створення системи фахового виховання, педагогічного методу, школу.

Тут доречно згадати визначення, яке цим процесам і самій діяльності МОБУ дав учень Л. Курбаса, режисер і педагог М. Верхацький: «інститут на виробництві». Завдяки такому підходу створювалися найкращі умови і для становлення окремої мистецької долі і для долі мистецтва в цілому.

Схожими шляхами протрував до своєї мети й І. Врона, про чії наміри дізнаємося з його статті «Справи кіноосвіти» (1929), що містила пояснення принципів формування теа-кіно-фотовідділу. Необхідність тих чи інших організаційних рішень, на його думку, визначається реальним станом справ, які конче потребують вирішення: «До його (теа-кіно-фотовідділу — Н. Є.) організації управа КХІ¹ підійшла дуже обережно, зваживши на всю трудність цієї нової для КХІ справи, для якої, до того ще, потрібне спеціальне устаткування, педагогічні сили (що їх майже немає не лише в нас), кошти на невивчені й неперевірені організаційні та методичні передумови <...> Чому ж КХІ все ж таки взявся за цю справу? Треба насамперед сказати, що всі, або майже всі ділянки тих мистецьких "виробництв", на які орієнтувалося у своїй роботі КХІ, як просторово-образотворчий ВИІШ, є в такому стані щодо чіткості та ідеологічної й організаційної визначеності своїх шляхів, що годі було б чекати саме від цих ділянок мистецьких виробництв активних та продуманих вимог щодо підготовки потрібних кадрів фахівців. Це однаково можна сказати й відносно архітектури, малярства, театру й поліграфії, кераміки, текстилю, оформлення побуту, скульптури й художньої педагогіки, всього того, за що взявся КХІ 1924 року, й крок за кроком він сам своєю роботою доводить, що став на правдивий шлях, переборюючи косність і консерватизм, ведучи піонерську щодо організації художньої й художньо-педагогічної культури роботу» [27, с. 16].

Чи варто дивуватися, що практика, яка склалася раніше, не викликала у І. Врони схвалення, з чим він не крився, оповідаючи про намір радикально змінити ситуацію. Звідси і полемічний тон: «Як була колись хибна думка, що художника театру немає чого спеціально готувати, а що на театрі можна використовувати взагалі художника (маляра тощо), так і тут, в кіні, цю дум-

¹ КХІ — Київський художній інститут.

ку нині скрізь залишили. Раніш у КХІ існував театральний відділ, що готував художника театру, та фото-відділ, утворений після прилучення до КХІ київського фото-технікуму, в культурі кіно-оператора є багато також спільного з культурою фото-художника. У підготовці кіно-художника, безперечно, є багато спільного з підготовкою художника театру (при всій розбіжності шляхів кіна й театру), і от цілком правдиво та слушно КХІ наблизив і сконтактував виховання і підготовку всіх цих фахівців. Звідси й виникла ідея організації теа-кіно-фото-відділу, що має випускати фахівців з 4-х фахів: художник театру, кіно-художник, кіно-оператор, фото-художник. На останніх курсах виховання кіно-художника й кіно-оператора йде цілком поруч, поєднані одним з одним, залишаючи художника театру та фото-художника йти своїми самостійними шляхами» [27, с. 16].

Іншим важливим методичним принципом стає для І. Врони розподіл навчального процесу на два річища, утворених двома видами дисциплін — спеціальних і загальних, які необхідно було забезпечити творчо, й методично підготованими викладачами.

У МОБі підхід до формування творчої індивідуальності митця також був по суті «двоскладовим». Тож, окрім фахових дисциплін, Л. Курбас послідовно дбав про розширення творчих контактів своїх учнів зі спеціалістами в різних галузях гуманітарних знань. Тематика окремих лекцій, які виголошувалися для майстерників МОБ, вражає: курс філософії середньовіччя, дослідження Г. Граціє з історії Реформації, твори Платона, фундаментальні мистецтвознавчі дослідження Ю. Баба й тому подібне. Загалом коло зацікавлень загальнолюдською культурною спадщиною не вичерпувалося наведеними прикладами. Курбасівська концепція нового українського театру вимагала рішучого подолання духовної ізоляції — декларувалася неприпустимість існування поза широким культурним простором.

Оригінальність таких підходів дивувала не лише фахівців, і не тільки вітчизняних спостерігачів. Ось як, приміром, 1923 року описував педагогічний експеримент Л. Курбаса канадський журналіст, і які він зробив з того висновки. Автор почав із найпростішого — перерахував окремі види діяльності: «1. Плястика; 2. Акробатика; 3. Гімнастика; 4. Спорт; 5. Постановка голосу; 6. Дикція деклямацій; 7. Система виховання акторів, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі; 8. Теорія малярства; 9. Наукові екскурси — по філософії, мистецтву, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання); 10. Риторика; 11. Постановочна і експериментальна праця. Крім того, при “Березілі” є ряд комісій: а) по постановці голосу; б) психотехнічна; в) видавнича; г) музейна (ціль її — основи першого театального музею на Україні) і ґ) бібліотечна (ціль — створення на Україні загальної театальної бібліотеки).

Лекції по різних питанням читають у “Березілі” визначні люде науки». Насамкінець оповідач робить висновок, який доволі точно характеризує сутність цього безпрецедентного експерименту: «Устроюються дискусійні вправи для того, щоби кожний питомець цієї інституції умів не тільки грати на сцені, не тільки шукати нових шляхів у театральному мистецтві, але щоби умів також при всякім випадку боронити те, чому він служить» [28, с. 20–21].

Власне, тут відображено новий комплексний підхід до виховання митця-професіонала, що, відповідно, передбачає перегляд сталих фахових «меж». Йдеться, про, сказати б, підготовку митця для «іншого театру», краще сказати, для театральної культури іншого типу. І очевидно, — побудованої на естетичній платформі авангардного мистецтва. Складно не помітити, що саме на такій платформі поставав і теа-кіно-фотовідділ — об’єкт особливої гордості І. Врони.

Аналогії в діяльності МОБу й Київського художнього інституту є не випадковими не лише в «глобальному плані», через взаємні художні тяжіння, спільну орієнтацію на експеримент, на ідеологію мистецького авангарду, а й у сенсі прямих зв’язків, безпосередніх контактів, особистих зацікавлень. Варто, хоча б, звернутися до родинного листування друзів Л. Курбаса — подружжя художників Н. Шифріна та М. Генке. Ось, приміром, що пише М. Генке чоловіку у 1925 році: «...Татлин должен приехать <...> скоро; он мысли о “Березиле” не оставил, также, как и Бойчук, Кричевский; Середа и Крымский тоже хотят “связаться” с “Березилем”» [29, с. 538].

Зацікавлення сторін було взаємним, на що, хоча й опосередковано, вказують промовисті деталі. Наприклад, в історії «Барикад театру» була одна лишень згадка про конкретну образотворчу акцію — саме ту, в якій брали участь обидві інституції: «19 лютого в Києві у великій залі ВІНО відкрилася перша професійна виставка організована секцією Ізо Всерабіса. У виставці беруть участь Інститут Мистецтв, Художний Технікум Межигіря, Культур ліга, Макетна майстерня м. о. Березіль, студія Прахових, Художньо-промисла. колектив і одиночки кустарі. Мета виставки, вияснити мистецьке обличчя як колективів, так і окремих кустарів, а також ознайомити широкі кола громадянства з працею художників за час революції» [29, с. 15].

Для істориків театру ця виставка, насамперед її каталог, виданий 1924 року з нагоди відкриття, має особливе значення. По-перше, серед її учасників — членів макетної майстерні, ми зустрічаємо прізвища, які не траплялися у відомих раніше документах, приміром Вайсберг. Або, для дослідників є новиною, що членом макетмайстерні в каталозі представлений І. Крига, який завжди вважався членом режисерської лабораторії (режисерського штабу). Правда, не можна виключати, що у МОБі не існувало суворой

«прив'язки» кожного з 250 членів до конкретного підрозділу Об'єднання й майстерняки переходили з одного осередку до іншого, послуговуючись лише власними творчими устремліннями.

Повертаючись до питання спеціальних та загальних дисциплін у Київському художньому інституті, звернімо увагу на той факт, що їхнє взаємне позиціонування визначалося метою — виховати художника кіно, себто, функцією абсолютно новою для Інституту. Відповідно, створення корпусу дисциплін потрібних за-для цього (для діяльності, що не спиралася на жодну освітню традицію), такий корпус дисциплін, вже є виразом певного концептуального підходу.

Про які дисципліни йдеться? Хто їх викладав?

Почати слід з керівників теа-кіно відділу. На цю посаду І. Врона запросив В. Татліна, запропонувавши йому в асистенти — М. Тряскіна. Призначення останнього О. Кашуба-Вольвач пояснює «далекоглядністю ректора», який добре розумів — В. Татліну важливо було спиратися на одну думця. «Молодий М. Тряскін виявився саме таким помічником — за плечима він уже мав школу “проекціонізму”, яка навчала новому методу витворення мистецтва» [26, с. 77].

На жаль, В. Татлін не затримався в Київському художньому інституті надовго, й справою надалі керував його асистент. Однак В. Татлін встиг познайомити учнів із конче важливими речами, про деякі з них, приміром, довідуємося від Ю. Макарова: «В особі попереднього керівника проф. Татліна студенти знайшли досвідченого та цінного майстра, що навчав, перш за все, впертій праці, а потім дав найбільш важливе в кіно — поняття про фактуру та матеріал тих речей, з якими так ще погано справляються старі робітники в кіно в декораціях» [19, с. 6].

Всі ці й інші процеси супроводжувалися впровадженням оригінальних методичних підходів, здатних посилити ефективність виховного процесу. Так, від, того ж Ю. Макарова дізнаємося, що «вивчення матеріалу проходить весь час під контролем фото та кіно-об'єктиву: до кожного художника прикріплений студент-фотограф. Це дало одразу реальні результати. Слово “фотогенічний матеріал” стало твердим і неметафізичним розумінням, а товариське єднання фотографа та художника наблизило навчання до умов кіно-виробництва» [19, с. 6].

Після того як В. Татлін полишив Інститут, М. Тряскіну довелося на власний розсуд створювати й впроваджувати у життя методіку підготовки художників і кіно і театру.

Аналізуючи роботу теа-кіно-фотовідділу, О. Кашуба-Вольвач, фактично, моделює підходи М. Тряскіна і тим не лише унаочнює його педагогічні принципи, а, й окреслює концепцію діяльності кінохудожника, як її розумі-

ли І. Врона, В. Татлін і сам М. Тряскін.

Здобутий досвід, вважає О. Кашуба-Вольвач, допоміг останньому опанувати «складну й нову для себе галузь — підготовку фахівців фотохудожників, кінооператорів, де художнє оформлення перетиналося зі специфічними особливостями та вимогами кіномистецтва» [31, с. 34]. Для початку дослідниця відтворює структуру педагогічних підходів, які розкривають природу цього творчого, освітнього експерименту: «Під час роботи Тряскін сформував свій метод у створенні образного вирішення спектаклю чи кінофільму. Він радив студентам працювати над завданням у кілька етапів. Перший крок — робота з літературним матеріалом, де найголовнішим є усвідомлення тих завдань, які ставить перед собою режисер. Другий етап передбачав роботу над однією загальною композицією, де дозволялося робити все що завгодно: фотомонтаж, фотографії і т. д. (те, що зараз ми назвали б колажем). У цій композиції могли бути використані деталі з будь-якого акту чи дії, елементи будь-яких декорацій, костюмів та персонажів, вони могли взагалі бути перемішані між собою у вільному композиційному рисунку. Але обов'язково основа цієї роботи мала бути рисунчастою. На третьому етапі вже дозволялося розробляти завдання по діях, сценах, актах чи епізодах. Останнім етапом було створення макетів» [31, с. 34].

Запроваджена «поетапна тактика» вказує на існування чітко окресленої мети, плану її реалізації. Сукупно це стало визначальним моментом для забезпечення успішного опанування професії. Саме такий творчо-педагогічний принцип запроваджував у ті ж роки і Л. Курбас, виховуючи режисерів у Мистецькому об'єднанні «Березіль», про що згадував один із його учнів: «Перший етап — технічний лаборант: режисер знайомився в театрі буквально з усім, мусив досконально знати внутрішню структуру, механіку театральної справи. Другий етап — творчий лаборант: перед режисером ставили хоч і невеликі завдання, але він мав розв'язувати їх цілком самостійно. Третій етап — технічний асистент: разом з Курбасом режисер проходив увесь процес створення спектаклю, фіксував усю роботу постановника. Четвертий етап — творчий асистент: режисерові доручалось самостійно розробити окремі сцени спектаклю, в основному масовки. П'ятий етап — співрежисер, або режисер-постановник. Таким чином, у процесі навчання молодий режисер поступово вводився у святу святих режисури Курбаса. Пройшовши таку школу, він ставав повноправним членом режисерського штабу і брав участь у всіх роботах по керівництву театром» [32, с. 203].

Намагаючись розкрити системний характер запроваджених у Київському художньому інституті педагогічних підходів, О. Кашуба-Вольвач домальовує картину навчального процесу й іншими прийомами, до яких вдавався М. Тряскін, вважаючи, приміром, дуже «важливою складовою роботи

над театральним або кінопроектом <...> розробку афіші. Студенти повинні були розробити загальний монтаж і знайти таке виразне композиційне рішення, яке б найповніше передавало зміст вистави чи кінофільму. Навчальне завдання вважалося вдалим вирішенням тоді, коли робота засвідчувала, які завдання хотів би вирішити <...> сам студент. Така система навчання виявилася дуже ефективною. Вона давала студентам змогу йти шляхом сміливих пошуків, виходячи за межі існуючих правил та догм» [31, с. 36].

Оригінальним, таким, що відповідав уявленням І. Врони про фахові вміння та навички художника кіно, був підхід до спеціальних дисциплін. Їх розглядав кінознавець Р. Росляк, обравши для аналізу інший, ніж у О. Кашуби-Вольвач, підхід. Його, вочевидь, більше цікавило, як комплекс предметів потрібних власне для кіновиробництва, поєднується з іншими дисциплінами. Він, звичайно, не оминув питання педагогічного складу, розпочавши з очільників відділу: «викладали: В. Татлін — матеріальне оформлення кінозавдань, підготовка проекту; М. Тряскін — оформлення і проектування теакінозавдань, фотокінолабораторія, аналоги театральних форм, еволюція методів постановки, оформлення теазавдань; Ф. Полянський — історія кіно; Г. Гаєвський — матеріальне оформлення теакінопостановок, еволюція театральних форм; О. Оскорко — хімія фотопроцесів; М. Петров — фотокінолабораторія, історія фотографії; М. Озеров — фотокінолабораторія, художня фотографія; А. Черкаський — рисунок. Читалася також практика теакіно, спеціальна фотографія, фотомонтаж, загальна історія мистецтв, історія українського мистецтва» [33, с. 223].

Цей промовистий перелік окреслює картину безпрецедентну для навчального процесу в освітніх закладах України, картину абсолютно нових методичних підходів до виховання митця. До цього процесу долучилися видатні творчі особистості, як-от Ф. Кричевський, О. Богомазов, В. Пальмов, В. Інкіжинов. Саме лише спілкування з ними створювало виключної сили педагогічний, творчий, зрештою світоглядний ефект.

Крім спеціальних, у Київському художньому інституті були й, так звані неспеціальні дисципліни. Не вдаючись до їхнього переліку, звернімося лише до однієї, про яку зараз добре відомо завдяки дослідженням О. Кашуби-Вольвач: «Одним з компонентів вронівської концепції мистецької освіти було й створення спеціального допоміжного факультету “формально-технічних елементів образотворчого майстерства” (Фортеху), обов’язкового для всіх факультетів на 1–2 курсах. На фортехівському факультеті вивчалися дисципліни рисунка, кольору, об’єму, простору, сформовані в окремий навчальний курс, який отримав таку саму назву — Фортех.

На думку І. Врони, саме ці предмети становили “основні елементи художнього розвитку й художньої грамоти” <...> Курс формально-технічних

дисциплін був покликаний розвинути в студента відчуття узагальненої форми, дати йому розуміння розвитку її закономірностей і взаємодій у просторі. Вивчалися основні елементи й засоби мистецького формотворення: колір, простір, поверхня, об'єм, а також методи та мова композиційної творчості — пропорції, ритм, динаміка, контрасти, закономірності мистецького сприйняття предметного середовища. Керівництво інституту виділило кошти на організацію майстерні з вивчення формально-технічних елементів художньої творчості з чотирма лабораторіями (рисунка й кольору, об'єму, креслення, макетування)» [34, с. 194–195].

У ґрунтовному дослідженні педагогічної програми з Фортеху, О. Кашуба-Вольвач, аналізує авторські концепції цього курсу й наводить приклади конкретних педагогічних прийомів, дуже промовисті для нашої теми: «Студентів навчали абстрагуватися від конкретного й уміти сприймати і відтворити, наприклад, людську голову лише як яйцеподібну форму <...> Форми носа та інших деталей обличчя змальовували геометрично спрощено. Наприклад, шию, за системою Фортеху, треба було малювати лише як циліндр, відповідно пов'язаний з головою. Анатомічна побудова рук, за цією системою, конструювалася у вигляді системи видовжених циліндрів, конусів, поєднаних шарнірами» [34, с. 198].

Зі свого боку, пошлемося на мемуари режисера В. Галицького (на початку 1930-х студента Харківського театрального інституту, курс березільця В. Василька; невдовзі — учня О. Довженка в керованій ним майстерні на Київській кінофабриці). Серед цікавих оповідок В. Галицького про викладачів Харківського вузу, є кілька рядків присвячених лекціям Д. Власюка, вихованця В. Меллера, члена макетної майстерні МОБ: «Рисованием и театральным оформлением занимался с нами Дмитрий Ильич Власюк <...> Мы видели его очень интересные сценические композиции и поэтому очень удивились, когда он начал с того, что стал учить нас рисовать ... яйцо. Но он очень ловко накладывал на него несколько штрихов, и из яйца получалось лицо <...> Власюк приучил нас искать объемы, вскрывая плоскость. Из картона и пластилина мы создавали композиции геометрических фигур. Казалось, это далеко от реальности. Но Власюк убедительно доказывал, что любой жизненный объем таит в себе как первооснову простейшие геометрические фигуры, надо только научиться их обнаруживать. Целый раздел занятий он посвятил использованию фактуры на сцене <...> На занятиях мы перебирали и подбирали фактуры, складывая из них композиции на заданную тему. Власюк открыл нам законы пластического построения спектакля <...> Его уроки принесли мне ощутимую пользу. Всю свою театральную жизнь я находит общий язык с театральными художниками, мог подсказать нужное решение» [35, с. 184–185].

Очевидно, що фортехівський гарт А. Власюк отримав від В. Меллера — викладача Художнього інституту, так само очевидно, що останній поділяв фортехівські принципи, брав на озброєння відповідні методи, керувався ними у власній педагогічній і практичній діяльності.

Поза сумнівом, А. Курбасу були близькі ці ідеї, що підтверджується його виступами перед членами Режисерської лабораторії МОБу, де він окреслював засади режисерської професії: «Ми розуміємо світ не інакше як матеріал, який компонується по самому завданню». Відтак, логічними видаються його настанови: «І вся наука театру мусить звестися: а) до вивчення матеріалу — гайок, гвинтиків, що в нас розкидані по столу; б) до вивчення технології, законів конструювання — спеціальних законів, що вони є у фізиці, хімії, чи інженерії» [36].

З точки зору фортехівської доктрини, у театральній освітній експериментах А. Курбаса існували й інші моменти зближень із програмними установками Фортеху. Звертаючись до діяльності МОБу аналогічного періоду, спостерігаємо ідентичні підходи до мотивації та мистецької ідеології занять з Фортеху та Практики сцени, що потребує спеціальної уваги і паралельного аналізу обидвох цих явищ. Тут лише зауважу: А. Курбас, виховуючи митців нового типу (не лише режисерів), вважав недостатніми щоденні й кількагодинні тренажі. Він потребував спеціальної території для експериментальної праці з різними театральними технологіями. Цю програмну мету реалізували на заняттях з, так званої, Практики сцени у 1920–1930-і. Йдеться про безпрецедентний для українського театру полігон для фахових експериментів, де учасники, студіювали «вищу математику» театральної роботи, здобуваючи практичні навички та знання в широкому діапазоні методик, прийомів, засобів. Приміром, вони, сказати б, розкладали феномен гри на окремі складові й вчилися оперувати ними, шукали механізми їхнього опанування. Особливий інтерес викликають заняття присвячені таким універсальним феноменам як «імпровізація», «інтуїція», «переживання», «ритм». Їх розглядали як «першоелементи», з комбінації яких режисер «складає» сценічний текст.

Тут ми знаходимо точки дотику Курбасівських педагогічних експериментів із фортехівськими методичними підходами, що є надзвичайно важливим для усвідомлення закономірностей розвитку українського художнього авангарду. Це безпосередньо стосується новонародженого українського кінематографа, чії ряди поповнювали образотворці, театральні працівники — носії ідей авангардного мистецтва.

Повертаючись до Фортеху в Київському художньому інституті, зауважу: О. Кашуба-Вольвач встановила, що до експериментальної роботи І. Врона залучав «переважно більшість викладачів і керівників фахо-

вих майстерень. Так, протягом 1925 р. фортехівський рисунок викладали О. Богомазов, А. Середа, О. Усачов, Ф. Кричевський, На цьому факультеті працювали Є. Сагайдачний, І. Севера, Б. Федорченко, П. Голуб'ятников, М. Козик, К. Єлева, Ф. Красицький, Б. Пальмов, М. Гельман, В. Татлін, А. Чуп'ятов» [31, с. 34].

Намагаючись уникнути схоластичних підходів, прагнучи якомога ретельніше занурювати студентів у реальний виробничо-творчий процес, ректор постійно дбав про максимально інтенсивну практику молоді на кіновиробництві. Це було для нього питанням принциповим. Те, як у теа-кіно-фотовідділі розуміли важливість цього аспекту навчання, багато про що говорить. Забезпечення студентів практикою на кінофабриці І. Врона вважав пріоритетним завданням. З київською кінофабрикою, яка відкрилася 1928 року, все складалося досить добре, а от з одеською — ні.

Самокритичний ректор добре розумів: у цьому сенсі завинив він сам і керований ним Інститут. Але були й інші винуватці: «Крім того, до організації цієї справи КХІ взявся без потрібної договореності з ВУФКУ, в чому виною не лише КХІ, але й ще в більшій мірі правління ВУФКУ, яке не приділяло й ще досі не приділяє підготовці кадрів та кіно-освіті належної уваги, ніби утворення Одеського Кіно-Технікуму цілковито справу цю розв'язало (як відомо, ці надії не виправдалися)» [27, с. 16].

Тож перші два роки існування теа-кіно-фотовідділу виявилися, у цьому сенсі, «страдницькими». Але у власнім Інституті І. Врона зробив все можливе, і навіть більше.

Р. Росляк називає цей процес «закріпленням теоретичних знань», для чого «призначалися навчально-допоміжні структури: кабінет-майстерня для дослідження кольору та світла; лабораторії: хімії фотопроектів, оптики і наукових підвалин образотворчого мистецтва, спеціальної фотографії та кіно; фотокінолабораторія; лабораторія-майстерня фотомеханіки» [34, с. 194–195].

Усебічно розглядаючи всі складові навчального процесу, О. Кашуба-Вольвач так описує лабораторно-експериментально практичну роботу теа-кіно-фотовідділу: «У 1925 р. вже існували геофізичний та архітектурний кабінети і кілька лабораторій: хімічна, оптики й технології матеріалів. У тому самому році почали організацію й роботу “учбово-виробничі майстерні” теоретичного і практичного характеру, наприклад, “учбово-виробнича майстерня фотографії” та “учбово-виробнича майстерня сучасного костюма”» [34, с. 195]. Тут варто знову згадати березільський досвід — впроваджену В. Меллером у МОБі методику праці над костюмом, яка мала початися з вивчення художником особливості механіки рухів конкретного виконавця. В. Василько згадував, що під час роботи над виставою «За двома

зайцями» (1925): «Валентин Шкляєв часто сидів на репетиціях, спостерігав, як рухається актор, вивчаючи його фігуру, ходу, і тільки після цього робив ескіз костюма» [37, с. 242].

Оригінальність, продуманість, ґрунтовність підходів до виховання кінохудожника в Київському художньому інституті були безпрецедентними, результати — відповідними. Адже серед випускників можна побачити: Л. Альшиця, О. Бобровникова, В. Борисовця, П. Злочевського, Р. Марголіну, В. Московченка, С. Манделя, М. Солоху, М. Уманського. Цікаво, що результати тодішньої роботи з відстані кількох десятиліть оцінив і сам І. Врона: «Випускники теа-кіно-фотовідділу дали дуже скоро українському театру і кіно плеяду цікавих, творчих, по-новому думаючих художників, які привнесли свіжу і потрібну течію в конструктивне розуміння форми і композиції просторових співвідношень, фактурних, кольорових і світлових елементів сценічного оформлення» [26, с. 75].

Практично, тут ми стикаємося з рідкісним випадком, коли історія дозволяє зіставити думки автора грандіозного проекту в перші роки його здійснення й тоді, коли результати давніх зусиль стають цілком очевидними.

Шляхи розвитку національного мистецтва ХХ ст. демонструють: вплив авангардної культури на освітній процес в Україні був виключно потужним у всіх визначальних аспектах — естетичному й методологічному. Це стосується мистецтв із багатолітньою історією — театру, малярства і новонародженого кіно.

Прямо й опосередковано пов'язана з усіма тими процесами, М. Симашкевич стартує на Одеській кінофабриці ВУФКУ у ті часи, коли проблема ролі і місця кінохудожника в створенні фільму, нарешті перебуває у фазі її (проблеми) практичного розв'язання й досить швидкого еволюціонування. Про безпосередню участь художниці у тих процесах йтиметься далі.

Література

1. Виставка творів художниці Міліци Миколаївни Симашкевич: Каталог. Івано-Франківськ, 1965. 73 с.
2. *Пиотровский А.* Перед десятилетием советского кино // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь / Сост. А. А. Акимова. Ленинград: Искусство, 1969. 512 с.
3. *Зубавіна І.* Художній часопростір у кінематографі: метафізика творення «іншої реальності» // Мистецтвознавство України. Київ: СПД Пугачов О. В., 2007. Вип. 8. С. 240–250.
4. *Лопатинський Ф.* Експресіонізм в кіно // Кіно. 1926. № 6/7. С. 10–12.
5. *Добрянський Є.* Експресіоністичне кіно // Кіно. 1926. № 10. С. 24–26.
6. *Малевиц К. И* ликуют лики на экранах // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 10. С. 7–9.
7. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія

- літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. Київ: Основи, 2002. 679 с.
8. Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет. Київ, 1919. № 1/3. С. 118–122.
 9. Веселовська Г. Український театральний авангард і кіно // Україна — Німеччина: кінематографічні зв'язки / Упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. Київ: Глобус-Прес, 2009. С. 156–164.
 10. Болотов К. Художник у кіно // Кіно [Одеса]. 1926. № 10. С. 4.
 11. Бодик Л. Кінокадри життя і стрічки // Кризь кінооб'єктив часу. Київ, 1970. 318 с.
 12. Малевич К. Художник и кино // Киножурнал А.Р.К. 1926. № 2. С. 15–17.
 13. Рябчикова Н. Сергей Козловский, Николай Колин: Художник-архитектор в кино. Републикация // Киноведческие записки. Москва, 2012. № 99. С. 379–380
 14. Синько О. Першопроходець // Мистецтвознавство України. Київ, 2003. Вип. 3. С. 228–234.
 15. Овс Л. Моисей Левин (1896–1946) // Советские художники театра и кино / сост. В. Н. Кулешова. Москва, 1984. Вып. 6. С. 280–287.
 16. Левин М. Вчера и сегодня. Опыт моей работы в 1-й киномастерской под художественным руководством засл. деят. иск. С. Юткевича // Художники театра и кино / сост. В. Н. Кулешова. Москва, 1984. Вып. 6. С. 288–296.
 17. Скрипник Л. Експериментальний фільм // Кіно. 1927. № 17. С. 8–9.
 18. Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура. Москва, 1929. № 7–8. С. 22–26.
 19. Макаров Ю. Росте зміна // Кіно. 1928. № 4. С. 6.
 20. Росляк Р. З історії державного технікуму кінематографії ВУФКУ (становлення, особливості прийому, комплектування педагогічним складом // Мистецтвознавство України. Київ: СПД Пугачов О. В., 2006. Вип. 6–7. С. 292–300.
 21. Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! // Кризь кінооб'єктив часу. Київ, 1970. 315 с.
 22. Відкриття кіно-факультету // Барикади театру. Київ, 1924. № 4/5. С. 15.
 23. Хроніка Березія // Барикади театру. Київ, 1924. № 4/5. С. 14.
 24. Росляк Р. До витоків інституту екранних мистецтв // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ: ВПП «Компас», 2007. Вип. 1. С. 118–128.
 25. Деслав Є. Одяги в кіно // Кіно. 1927. № 11. С. 14.
 26. Кашуба-Вольвач О. До публікації «Краткого жизнеописания Н. Трякина» (Коментар та підготовка документа до друку) // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. Київ, 2010. С. 73–84.
 27. Врона І. Справи кіноосвіти: Стаття дискусійна // Кіно. 1929. № 17. С. 16.
 28. Пролеткор [М. Шатувльський]. Мистецьке об'єднання «Березиль» на Україні // Голос праці. Вінніпег, 1923. № 12. С. 20–23.
 29. Шифрин Н. А. «Живу под знаком сплошного вопроса»: из писем к М. Г. Генке-Шифриной // Авангард и театр 1910–1920-х годов. Москва: Наука, 2008. С. 523–614.

30. Виставка секції ІЗО Всерабіса // Барикади театру. Київ, 1924. № 4/5. С. 15.
31. *Кашуба-Вольвач О.* «Ми жили в одному ритмі, в одному пориві»: Микола Тряскін в Київському художньому інституті (1920-і роки) // Образотворче мистецтво. Київ, 2010. № 1. 34–37.
32. *Балабан Б.* На науку театральному потомству // Лесь Курбас: Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 358 с.
33. *Росляк Р.* «Позашлюбна дитина» української кінематографії. Сторінки історії Київського художнього інституту // Мистецтвознавство України. Київ: СПД Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 220–227.
34. *Кашуба-Вольвач О.* Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // Сучасне мистецтво. Харків: Акта, 2008. Вип. 5. С. 191–211.
35. *Галицький В.* Театр моеї юности. Ленінград: Искусство, 1984. 288 с.
36. Лекції Л. Курбаса для режисерів [Машинопис] / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 42. Од. зб. 21.
37. *Василько В.* Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.