

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

# НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

*Випуск 23*

Київ  
2018

УДК 7. 01 (07)

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

**ISSN 1997–4264**

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2018 р. Вип. 23. 234 с.

Нове число Наукового вісника (№ 23) містить публікації, що стосуються методології дослідницької роботи, теоретичної спадщини відомих театральних діячів, кінорежисерів, культурологів – В. Перетца, Ю. Дороша, В. Цвіркунова, С. Буковського, Лі Страсберга тощо. Також цікавлять авторів збірника аспекти підготовки акторів театру й кіно. Це і особливості використання мови на сцені й у кадрі, й взаємозв'язок змісту та форми в мистецтві, і сутність методу режисерської експлікації та ін. Ці питання стосуються багатьох жанрів мистецтва – театру, кіно, циркового, лялькового і вуличного мистецтва. Архівні матеріали та бібліографічні новинки познайомлять читачів із діяльністю ВУФКУ, створенням Національної кіностудії художніх фільмів – кінофабрики імені Олександра Довженка та дослідженням кінотрилогії цього видатного режисера.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(протокол № 10 від 27.11.2018 р.).*

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

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року  
представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,  
Scientific Indexing Services та PИИЦ.*

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна**, дійсний член (академік) УАН, доктор філософських наук, професор;

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

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

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

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

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

**Миленька Галина Дмитрівна**, доктор мистецтвознавства, професор (відповідальний секретар);

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

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

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

**Пучков Андрій Олександрович**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства (заступник голови редколегії);

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Анастасія Коржова</b>	
Методологія театрознавчого дослідження Володимира Перетца .....	8
<b>Олег Поспелов</b>	
Початки циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів .....	18
<b>Руслан Неупокоев</b>	
Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності.....	27
<b>Тетяна Кравченко</b>	
Особливості використання мови під час роботи на сцені та в кадрі .....	35
<b>Галина Фількевич</b>	
На перетині мистецтв: музика — живопис — хореографія .....	42
<b>Владислав Кашуба</b>	
Режисерська експлікація в театрі: сутність і проблематика методу .....	47
<b>Катерина Станіславська</b>	
Артмоб: художня акція у просторі вуличного мистецтва .....	52
<b>Ірина Мельник</b>	
Робота над «моноактом» у системі підготовки актора театру ляльок .....	56
<b>Анатолій Захарченко</b>	
Деякі аспекти визначення, розуміння та практичного застосування театрального терміна «темпо-ритм»....	62

### ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

<b>Марина Братерська-Дронь</b>	
Сімейно-побутова тематика на радянському кіноекрані (1920–1930-ті рр.).....	71
<b>Оксана Мусієнко</b>	
Фільм нуар: витоки, тенденції, стилістика .....	79
<b>Ірина Патрон</b>	
Кіноспадщина Юліана Дороша в контексті розвитку кіномистецтва на західноукраїнських землях у 20–30 роках ХХ століття .....	92
<b>Лариса Наумова</b>	
Окремі аспекти теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова.....	101

## CONTENTS

### SCENIC ART

<b>Anastasiia Korzhova</b>	
Methodology of theatre studies research of Volodymyr Perets .....	8
<b>Oleh Pospelov</b>	
Beginnings of circus art on Western Ukrainian territory as a part of Habsburg Empire.....	18
<b>Ruslan Neupokoiev</b>	
Ontology of art of puppet as a cultural embodiment of specific means of expression .....	27
<b>Tetiana Kravchenko</b>	
Specificities of use of language in work on stage and in cinema .....	35
<b>Halyna Filkevych</b>	
On crossing of arts: music – painting – choreography.....	42
<b>Vladyslav Kashuba</b>	
Director's explication in theatre: essence and problems of method .....	47
<b>Kateryna Stanislavska</b>	
Artmob: artistic action in space of street art .....	52
<b>Iryna Melnyk</b>	
Work on “monoact” in system of training of puppet theatre actor.....	56
<b>Anatolii Zakharchenko</b>	
Some aspects of determination, understanding and practical application of theatrical term «tempo-rythm»..	62

### SCREEN ARTS

<b>Maryna Braterska-Dron</b>	
Family-domestic themes in soviet cinema (1920s–1930s) .....	71
<b>Oksana Musiienko</b>	
Noir cinema: sources, tendency, style.....	79
<b>Iryna Patron</b>	
Cinema heritage of Yulian Dorosh in context of cinema art development on territories of Western Ukraine in 1920s–1930s .....	92
<b>Larysa Naumova</b>	
Separate aspects of theoretical cinema studies heritage of Vasyl Tsvirkunov .....	101

**Ілля Єгоров**

«Повага до кадру» у документальному кіно:  
оператори В. Кукоренчук та А. Химич у співпраці  
з режисером С. Буковським..... 112

**Тетяна Сидорчук**

«Музично-екранна форма»: до визначення змісту  
поняття ..... 122

**Сергій Леонтєв**

Композиція та емоційно-змістовне наповнення  
музики до початкових титрів голлівудського  
ігрового кіно ..... 129

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ****Олена Оніщенко**

Естетико-мистецтвознавчий аспект теоретичної  
спадщини Леопольда Блауштайна: у пошуках  
втрачених ідей ..... 136

**Наталія Домбругова**

До питання принципу реалізму у фонографії ..... 143

**Юлія Матвєєва**

Покрови з тканин та образ хмари у візантійському  
мистецтві..... 149

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА****Іван Сорока**

Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний  
дискурс ..... 157

**Наталія Губрій**

Педагогічна діяльність Михайла Верхацького  
(1926–1973 р.): науково-педагогічний аспект..... 164

**Олена Абрамович, Надія Вовченко**

Метод Лі Страсберга як еволюційний розвиток  
системи К. С. Станіславського..... 171

**Ірина Іващенко, Вікторія Стрельчук**

Новаційні методики психофізичного  
тренінгу Є. Гротовського ..... 178

**Олександра Рудницька**

Логічний аналіз тексту як початковий етап навчання  
сценічної мови першокурсників ..... 185

**Юлія Шаповалова**

Феномен творчості братів Дурових: погляд  
сьогодення..... 190

**Микола Юдов, Катерина Пивоварова**

Проблеми інклюзивної освіти у процесі  
підготовки акторів драматичного театру в умовах  
вищої школи ..... 196

**Ilia Yehorov**

«Respect to frame» in documentary cinema: directors  
of photography V. Kukorenchuk and A. Khymych  
in cooperation with director S. Bukovskyi ..... 112

**Tetiana Sydorchuk**

«Musical-screen form»: on definition of contents  
of concept..... 122

**Serhii Leontiev**

Composition and emotional-content filling  
of the music of start credits in Hollywood  
feature cinema..... 129

**CULTRE STUDIES****Olena Onishchenko**

Aesthetics-art studies aspect of theoretical  
heritage of Leopold Blaushtain: in search  
of lost ideas ..... 136

**Nataliia Dombruhova**

On the problem of realism principle in phonography... 143

**Yulia Matvieieva**

Textile covers and image of cloud  
in Byzantine art ..... 149

**ART PEDAGOGICS****Ivan Soroka**

Undertone in stage speech: terminology  
discourse ..... 157

**Nataliia Gubrii**

Pedagogic activities of Mykhailo Verkhatskyi  
(1926–1973): scientific-pedagogic aspect..... 167

**Olena Abramovych, Nadiia Vovchenko**

Method of Lee Strasberg as evolutionary development  
of system of K. S. Stanislavskyi ..... 171

**Iryna Ivashchenko, Viktoriia Strelchuk**

Novation methods of psychophysical training  
of Ye. Hrotovskyi ..... 178

**Oleksandra Rudnitska**

Logical analysis of text as first stage of learning stage  
speech for first year students..... 185

**Shapovalova Yuliia**

Phenomenon of art of Durov brothers:  
modern view..... 190

**Mykola Yudov, Kateryna Pyvovarova**

Problems of inclusive education in process  
of training of drama theatre actors in conditions  
of higher school..... 196

## АРХІВ

### Роман Росляк

«У зв'язку з розвитком та поширенням української радянської кінематографії – ухвалити будівництва третьої кінофабрики ВУФКУ в Києві» (Матеріали й документи з історії створення Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка) ..... 204

## БІБЛІОГРАФІЯ

### Роман Росляк

Брюховецька Л. І. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції ..... 221

### Лариса Наумова

Небесьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка..... 224

Відомості про авторів ..... 231

## ARCHIVE

### Roman Rosliak

«In connection with development and distribution of Ukrainian soviet cinematography – approve building of third cinema factory VUFKU in Kyiv» (Materials and documents from history of creation of National Oleksandr Dovzhenko cinema studio of feature films) ..... 204

## BIBIOGRAPHY

### Roman Rosliak

Briukhovetska L. I. Interrupted flying. Ukrainian cinema in times of VUFKU: attempt of reconstruction ..... 221

### Larysa Naumova

Nebesio Bohdan. Silent cinema trilogy of Oleksandr Dovzhenko ..... 224

About autors..... 231

# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



## МЕТОДОЛОГІЯ ТЕАТРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА

*У статті здійснено спробу визначити методологічні прийоми Володимира Перетца на основі аналізу його праць із історії театру. Охарактеризовано структурні особливості досліджень, окреслено їхнє співвідношення з теоретичними концепціями вченого. Спираючись на дослідження вченого у різних жанрах (статті, рецензії, монографії, публікації стародруків тощо), визначено чотирнадцять ознак, що притаманні усім його працям в царині театрознавства.*

**Ключові слова:** Володимир Перетц, історія театру, методологія Володимира Перетца, методологія театрознавства.

*В статтє предпринята попытка определить методологические приемы Владимира Перетца на основе анализа его работ по истории театра. Охарактеризованы структурные особенности исследований, определено их соотношение с теоретическими концепциями ученого. Опираясь на исследования ученого в различных жанрах (статьи, рецензии, монографии, публикации старопечати и т. п.), определены четырнадцать признаков, присущих его трудам в области театроведения.*

**Ключевые слова:** Владимир Перетц, история театра, методология Владимира Перетца, методология театроведения.

*The article attempts to determine Vladimir Peretz methodological techniques on the basis of analysis of his theatre history works. The research structural features are characterized, their relationship with the scientist's theoretical concepts is outlined. Fourteen features that are inherent in all his works in the field of theater studies are determined, based on scientist's research in different genres (articles, reviews, monographs, publications of the early printed books, etc.).*

**Key words:** Volodumur Peretz, theatre history, Volodumur Peretz methodology, theater study methodology.

*Постановка проблеми.* Роль Володимира Перетца у формуванні методології театрознавчого дослідження сьогодні визнається беззаперечно [1, 17; 2, 132–134; 3]. Однак упроваджені ним принципи дослідження у царині театрознавства описуються надзвичайно суперечливо: як типологізація, історико-літературний підхід, академічний еkleктизм, соціологізм, формалізм, формально-естетичний метод, позитивізм, формалістична чи формально-поетикальна школа, діалектичний марксистський метод, технологізм, міждисциплінарний підхід тощо. Незважаючи на суперечливість оцінок і власної «доволі скромної думки» Перетца стосовно власних досліджень з історії театру [4, 493], сучасні дослідники обґрунтовують необхідність «виокремити в історії вивчення раннього російського театру і драматургії особливий, «перетцівський» період» [4, 489].

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Останніми десятиліттями різнопланова наукова діяльність Володимира Перетца дедалі частіше стає предметом дослідження філологів і культурологів (Г. Александрова, С. Мішук, С. Росовецький, О. Сліпушко, І. Чернова та ін.). Внесок Перетца у театрознавство принаймні побіжно розглядали у своїх працях М. Бахтін, П. Берков, Л. Білецький, В. Всеволодський-Гернгросс, М. Гарбузюк, В. Гусєв, А. Дьомін, О. Клековкін, Г. Костюк, Д. Лихачов, Р. Пилипчук, Л. Приходько, Д. Шторгін, Г. Хайченко та ін. Однак упроваджені Перетцем методологічні принципи дослідження історії театру радше позначаються, ніж аналізуються.

*Мета дослідження* — визначити методологічні прийоми Володимира Перетца на основі аналізу головних його праць із історії театру.



*Виклад основного матеріалу.* Одна з найістотніших особливостей ставлення Перетця до методології дослідження, котра відстежується в усіх його працях — «воля до методу».

Найголовнішими працями Перетця у царині методології були «Из лекций по методологии истории русской литературы» (1914) і «Краткий очерк методологии истории русской литературы» (1922). Обидві праці, попри істотні відмінності, широко обговорювалися науковою спільнотою, їм було присвячено кілька рецензій у вигляді окремих книжкових видань [5], і сьогодні ці дослідження (особливо останнє) мають високий індекс посилань. Дослідження Перетця, безперечно, здійснено в рамках історико-філологічної науки, та, проте, це були перші в Російській імперії та СРСР праці, в яких було враховано інтерес дослідника до історії театру.

Розглянувши одинадцять методів дослідження, Перетц поділив їх на об'єктивні (історичний, історико-психологічний (біографічний), культурно-історичний, естопсихологічний, порівняльно-історичний, еволюційний, філологічний) і неприйнятні для нього суб'єктивні (естетичний, етичний, публіцистичний, історико-політичний), тобто ангажовані власними або груповими смаками, етичними або естетичними уподобаннями дослідника. Відкидаючи суб'єктивні уподобання, наукові конвенції й актуальні соціальні проблеми («ідеології — змінюються, факти — залишаються» [6]), Перетц закликав до полenezалежності (що можна зіставити з ідеями його сучасників — феноменологічною редукцією Е. Гуссерля, «остранением» В. Шкловського та ін.) і зосереджує увагу на найпростіших питаннях фундаментальної науки: як це було насправді, що це було насправді, як це зроблено?

Відокремлюючи науку від публіцистики, Перетц вважав, що «примітивним видом вивчення [літератури] була літературна критика» [7, 13]. На перший погляд, це твердження суперечить біографії самого Перетця, який виступав як театральний рецензент на шпальтах київських газет, однак насправді йдеться про розмежування критики й академічної науки: «Різниця між “суб'єктивним” та “об'єктивним” в нашій науці, саме — в прийомах <...>. Констатування явищ <...> визначення її генези — одне; оцінка цих явищ — естетична, моральна — інше <...> чи не найбільшою помилкою є суміш цих двох прийомів — підміна судження оцінкою» [8, 19]. Не вважаючи критику мертвим жанром, Перетц піддавав сумніву методи, на які вона спиралася: «Коли виявилось, що і суспільні, втім, як і художні смаки, — перехідні та мінливі, —

стало неможливим <...> користуватися прийомами імпресіоністичної критики» [9, 43].

Визначаючи свій метод дослідження як філологічний, Перетц описував його як процес «вивчення пам'яток літератури з боку їхньої мови, способу передачі, походження, часу та місця виникнення, способу проникнення ззовні в дане літературне середовище», а також широко спирався на дані суміжних наук: «бібліографії, палеографії, історії мови, хронології, історії суспільних та історії релігійних поглядів, історії літератур античних, слов'янських і західноєвропейських народів, історії мистецтва» [7, 52]. Віддаючи перевагу у власних працях історичному, порівняльному, філологічному та біографічному методам, інколи в межах одного дослідження, Перетц застосовував одразу декілька з них; тож не випадково Михайло Бахтін вважав праці Перетця «взірцем академічного еkleктизму» [10, 237].

Незважаючи на те, що намір спиратися на той або інший метод оголошували й сучасники Перетця (приміром, Іван Стешенко і Володимир Резанов вважали, що спираються на порівняльний метод, а питання методології дослідження історії театру ставили у своїх працях Дмитро Антонович, Олександр Кисіль і Петро Рудін), коло питань, на які вони шукали відповіді, отже, й процедурні аспекти їхніх досліджень, істотно відрізнялися. Це змушує зосередити увагу саме на операційних питаннях, на реалізованих Перетцем у своїх працях методологічних принципах і відповідних «сценаріях дослідження» («характері і послідовності запитань, з якими різні дослідники звертаються до минулого театру, а також способи, якими намагаються отримати правдиві відповіді» [11, 131]).

Ледь не найяскравішим жанром, в якому реалізувалася у Перетця «воля до методу», були рецензії на праці колег, що посідають значне місце не лише у науковій спадщині науковця, а й у тогочасній гуманітаристиці в цілому. Рецензії В. Перетця на дослідження істориків театру формально можна розділити на дві категорії: інформативні та аналітичні, хоча навіть в «інформативні» рецензії Перетц завжди вносив аналітичний елемент.

До інформативних його рецензій належить коротеньке повідомлення 1901 року — «Н. М. Петровський. К истории русского театра» (1901). Рецензія містить загальні відомості про опублікований матеріал (місце, час написання, жанр, автор). У цій праці, що за обсягом не перебільшує півсторінки, показовим є використання філологічного (формального) методу дослідження, завдяки якому Перетц робить припущення про місце проживання

автора комедії [12, 154–155]. У наступній рецензії «В. Ф. Миллер. Новый интерлюдий XVIII в. СПб. 1900» (1901) Перетц, виходячи за межі жанру рецензії, визначає інтерлюдії як «зародки народної комедії» [13, 201], розширює список джерел і, аналізуючи стиль текстів, типологію персонажів, сюжетні лінії, встановлює зв'язок «між південним та північним репертуаром інтерлюдій» [13, 202].

До аналітичних належать рецензії Перетца на праці М. Дашкевича, І. Шляпкіна, Вс. Всеволодського-Гернгросса, а також «Новый труд по истории украинского театра». Першу дискусію в цьому жанрі Перетц ініціював 1894 року з приводу літературних джерел опери Івана Котляревського «Москаль-Чарівник». Перетц, охарактеризувавши рецензоване дослідження Дашкевича як «вельми цікаве», однак, не надто зупиняючись на чеснотах праці, виявив інше літературне джерело опери Котляревського — «малоросійську народну казку» [14, 549].

Рецензія на працю Іллі Шляпкіна «Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени» (1899) є найбільш схвальною з усього опрацьованого доробку Перетца у цьому жанрі. Власні критичні зауваження Перетц обмежив додаванням нових архівних документів [15, 540].

У рецензії 1915 року на дослідження Всеволодського-Гернгросса Перетц акцентує важливість обраної теми, відзначає вдалий спосіб викладення матеріалу (за царюваннями), переказує зміст кожного розділу і переходить до недоліків, серед яких: неповне використання доступних джерел, акцент на матеріальній стороні вистави [16, 211] (це зауваження Перетца доволі показове, адже у своїх подальших працях вчений виступатиме саме за вивчення образотворчої, матеріальної сторони вистави); спотворення змісту текстів, питання щодо концепції [16, 212] та висновків [16, 219]. Загалом схвальний відгук Перетца можна пояснити тим, що підхід Всеволодського-Гернгросса до вивчення історії театру (робота з першоджерелами, залучення широкого кола допоміжних матеріалів, локалізація теми) та його погляди на історію театру (насамперед, розмежування театру і літератури) були суголосні принципам самого Перетца.

Найтривалішою, довжиною в кілька десятиліть, стала дискусія Перетца з Володимиром Резановим, початок якій поклала рецензія Перетца «Новый труд по истории украинского театра» (1911). Ця рецензія є не менш важливою публікацією, ніж самостійні розвідки Перетца, адже критичні коментарі та зауваження, викладені у ній, як і сама структура рецензії, більш чітко унаочнюють методологічні принципи та прийоми побудови дослідження Пе-

ретца. Свою рецензію науковець розпочинає часто повторюваною ним тезою про неможливість побудови загальної історії театру на даному етапі існування театрознавства. Після цього подає загальний огляд літератури, присвяченій вивченню як європейського, так і російського театру. Й особливо зупиняється на театрі українському, де відчувається, на думку Перетца, нестача «історико-літературного аналізу на фоні загальної еволюції театру Європи» [17, 4]. Здійснивши короткий переказ праці Резанова, Перетц переходить до аналізу окремих частин, що включає: загальну характеристику плану праці та змісту кожної частини; використані і пропущені, але необхідні для дослідження, джерела; самостійність дослідження (порівняння висновків Резанова з більш ранніми працями, співвідношення нових і вже відомих даних); функціональність (принципи побудови дослідження та завдання — систематизація, класифікація даних, принципово нове дослідження); принципи аналізу; недоліки (перенасиченість допоміжним (чорновим) матеріалом; тематичні та методологічні прогалини [17, 9, 13, 31, 41] тощо.

Того ж року Резанов видрукував відповідь, в якій намагався спростувати більшість зауважень Перетца, зокрема, стосовно закиду про невикористану іконографію він писав: «В <...> різдвяних драмах мотив про піднесення подарунків [до якого Перетц пропонує застосувати іконографічний аналіз] повністю відсутній <...> в такому випадку зачіпати гіпотези проф. Перетца про вплив іконографії у мене не було жодного приводу» [18, 142–143] та ін.

Дискусія між ученими затягнулася на кілька десятиліть і дістала надзвичайно емоційний характер, що, зокрема, свідчить про те, що Резанов зачепив найгостріші для Перетца питання наукової етики та методології дослідження. Незважаючи на критику, Перетц віддавав належне Резанову як одному з перших, хто почав досліджувати театр, а не літературу [19, 223].

Зауваження Перетца у рецензії, що вийшла 1926 року в «Известиях отделения русского языка и словесности» [20], Резанов охарактеризував як «тенденційно-суб'єктивні»: «...[Перетц] з усією вагою свого академічного авторитету мокрим рядном напавсь на початкові випуски, люто пориваючися усяко <...> зганити видання» [21, 227]. Більшість висунутих Перетцем зауважень стосувалися форми викладу матеріалу (дроблення п'єс, вибірковість представлених текстів, нехтування правилами видання тощо); фактичних помилок у виданих текстах [20, 373]; повторів власного дослідження минулих років [20, 382]; і головне — методологічної некомпетентності («своєрідне розуміння “порівняльного

методу”, який зводиться до примітивного підбору паралелей...» [20, 381]). Лише з останнім зауваженням Резанов частково погодився: «Порівняльний матеріал, “параллели” поки що доводиться лиш призибувати; генетичну залежність українських обробок од західноєвропейських пощастить сконстатувати <...>, лише тоді, коли стануть доступні тексти <...> старовинного театру польського...» [21, 230].

На цьому дискусія не завершилася. Видруквавши «Вимушену відповідь» у Записках історико-філологічного відділу, Перетц ще раз перелічив недоліки праці Резанова (розділивши їх на 12 пунктів), навів нові приклади недбалості у дослідженні Резанова і завершив сподіванням, що «читач сам розбереться в тому, оскільки мої зауваження <...> “тенденційно-суб’єктивні”» [22, 328].

Дискусія між Перетцем і Резановим привернула до себе увагу широкого кола дослідників театру, а згодом втягнула їх у полілог, адже йшлося не лише про ставлення до публікації Резанова, а й про методологію театрознавчого дослідження. Пропагуючи чіткість поставлених завдань і методів, Перетц обстоював принцип дослідження локальних питань історії театру, розкладання явища на елементи, вивчення матеріальних елементів театру, методологічну гнучкість. На відміну від Перетця, Резанов виходив із необхідності видання великого масиву інформації, з метою якнайшвидшого написання загальної історії українського театру. Питання поглибленого аналізу, концепції та чіткості відходили для нього на другий план, вчений лише намічав екстремуми історії театрального мистецтва, нерідко помиляючись через відсутність повноцінного дослідження окремих питань і, на думку Перетця, недостатнього для такої роботи рівня знань. Крім питань наукової етики, дискусія виявила два принципи дослідження, що панували на початку ХХ ст., в українському театрознавстві, — індуктивний (В. Перетц) і дедуктивний (В. Резанов).

На відміну від багатьох його сучасників (Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін та ін.), котрі зосереджували увагу здебільшого на видатних історичних явищах, включаючи сучасність, територією історичного дослідження для Перетця було лише хронологічно віддалене минуле (не раніше початку ХІХ століття), чітко локалізоване, котре зазвичай сприймалося як неактуальне, узбіччя. Виступаючи проти досліджень, темою яких була близька до дослідника епоха, Перетц казав: «Все, що відноситься до ХІХ століття — дуже близьке до нас, і спроби опрацювання літературного матеріалу за цей період неминуче хиблять через надмірну сторонність,

суб’єктивність, і <...> вже занадто далеко стоять від самого скромного ідеалу науковості» [23, с. 22]. Цей принцип корелює з полнезалежністю, адже чим ближчий у часі об’єкт до дослідника, тим важче історикові залишатися неупередженим.

За відсутності достатньої кількості накопичених історичних фактів, вважав Перетц, говорити про створення «синтетичної історії» передчасно. Приділяючи увагу дослідженню локальних фактів, Перетц подеколи розкладав їх на елементи; він не намагався охопити досліджуване явище у цілому, зосереджуючи увагу на одному із його аспектів, якому зазвичай відповідало чітко сформульоване питання. Цей принцип можна виявити навіть у ранніх працях Перетця (історичний нарис, персоніфіковані й енциклопедичні статті), в яких, у звичній формі подієвої історії, він реалізує нові принципи дослідження.

Історичний нарис «Кукольный театр на Руси» (1895) — єдина монографія у театрознавчій спадщині Перетця. У цьому дослідженні Перетц одним із перших звернув увагу не на «високий» театр, а на явища низової культури, поставивши завдання «дати огляд вистав театру ляльок в Росії» [24, 3]. До роботи він залучив широке коло допоміжного матеріалу: журнальні статті, записки мандрівників, щоденники, лубочні картинки, схеми театрів, гравюри тощо. Саме ж дослідження включає огляд історії європейського театру ляльок (зміна функції маріонеток, розвиток жанрів, європейська модель вертепу); театру ляльок в Росії (репертуар постійних театрів ляльок і гастролерів, рівень зацікавленості глядачів), вертепної драми України та Білорусії (джерела походження, час появи; принципи побудови, роботи ляльок і вертепної коробки (можливі сценічні ефекти); сюжет, актори; вплив українського вертепу на російський [24, 73]); стадії «переробки вертепних вистав» [24, 78]. Попри те, що праця була доволі критично зустрінута вчителем Перетця О. Соболевським («великий недолік: немає особистого знайомства. У Вас Петрушка — лише те, що у Ровинського, і те, що в Алфьорова; але можна було б сказати, далєбі, вдесятеро більше» (Цит. за [25, 179]), вона по праву вважається класикою театрознавства театру ляльок.

Персоніфіковані статті Перетця зосереджено на творчій постаті та її доробку («А. С. Грибоедов и его ранние произведения» (1895), «Иван Андреевич Крылов как драматург» (1895)). Цей тип досліджень, крім есеїстичного стилю викладу, об’єднує чітко сформульована проблема, оголошена на початку дослідження («Що було причиною подібної маси суджень, іноді навіть суперечливих, про цю п’єсу

Грибоедова [“Лихо з розуму”] та її героя?» [26, 171]; «Під чий впливом перебував Крилов? Хто з трагічних і комічних письменників слугував зразком і прикладом для драматурга-початківця?» [27, 51]). Ці питання є типовими для праць В. Перетца, в яких учений намагається простежити зв'язок між творчістю того або іншого автора і смаками його сучасників. Аналіз драматургії включає у Перетца: визначення дати написання твору та періоду творчості автора, до якого належить п'єса; переказ сюжету; характеристику історичних прототипів і самих персонажів; відомості про акторів, які першими виконували ролі у п'єсі; стиль п'єси («Грибоедов не належав до жодної школи. Але якщо можна щось відзначити в <...> п'єсі, то лише одну чисто класичну особливість <...> дотриману єдність в усіх трьох актах» [26, 175]; «Усі персонажі <...> говорять природною народною мовою» [27, 6]); коментарі глядачів і критиків. Статті були написані на початку дослідницької кар'єри Перетца. Більше персоніфіковані дослідження з історії театру він не друкуватиме, так само як не повертатиметься до тем ХІХ–ХХ століття, обстоюючи думку, що ставлення дослідника до «актуального» матеріалу є упередженим.

На момент виходу першої енциклопедичної статті (1896) Перетц ще не мав високого академічного статусу, тож підставою для такої пропозиції авторитетного видавництва «Брокгауз та Ефрон» двадцятишестирічному дослідникові мали бути праці вченого. Загалом, Перетц написав три енциклопедичні статті, присвячені театру: «Марионетки», «Раек» та «Русская драма». Статті написано за однією схемою, що містить: загальні відомості (визначення [28, 29]; всі значення терміна [28]); походження (історія появи і назви; період і джерела походження [30, 29]; перші згадки в різних країнах [153]); літературну складову (зміна функцій, репертуар [28, 29, 30]); жанрову систему [30, 29]; загальну характеристику текстів — сюжет, принцип побудови, основні герої; роль європейської драми та театру в Російській імперії, порівняння зі шкільною драмою [30]); матеріальну складову (принципи гри, устрій) [28, 30, 29]; мову вистав і виконавців [30].

До цього ж типу досліджень належать публікації стародруків, непретензійний жанр, який, однак, посідав помітне місце у науковій спадщині Перетца. Наукову публікацію рукописів і стародруків науковець вважав важливим підготовчим етапом дослідження. Цей жанр, на думку Перетца, дає можливість, шляхом порівняння з іншими творами, виявити, звідки було запозичено сюжет, або довести оригінальність твору, тобто простежити

його генезу. Перетц не намагався дійти якогось конкретного висновку, розглядаючи такі публікації як спробу накопичення і класифікації матеріалів [31, 188]. Однак, на відміну від перших публікацій у цьому жанрі [32; 33], у пізніших працях він істотно розширив коментар, подеколи подаючи лише найпоказовіші уривки тексту, натомість акцент переніс із самого віднайденого тексту на ті факти, що з нього можна видобути [34; 35; 36; 37]. Коментар Перетца стосується відомостей про рукопис (місце зберігання, кількість сторінок, стан, імовірний автор, характеристика його почерку); особливостей *сюжету* (як характеристика жанрової природи); функцій окремих частин тексту, мовних характеристик (визначення часу, місця написання, призначення для певного типу театру, оригінальність твору) [34, 122]); особливостей сценічного втілення (Перетц подає ремарки автора «наче програму дій, вочевидь, для керівництва виконавцям» [35, 62]); паралелей та запозичень, руху традицій (від колядок до релігійних віршів [36]). Показово, що це чи не єдиний жанр, в якому дослідження Перетца не позбавлене суб'єктивних оцінок («нудна суперечка» [35, 58], «чорт тут з'являється істотою простуватою та довірливою» [35, 60], «нездогадливий син» [35, 60], «інтерлюдія дає живу, опуклу картинку народного життя» [35, 60], «простакуватий чоловік» [35, 61], «як понуре відлуння, звучать ці жалібні вигуки Диявола та Смерті» [35, 62], «чи не найвдаліша і оригінальна п'єса зі збірника» [37, 276]). Незважаючи на певну обмеженість публікацій цього жанру, саме в цьому форматі Перетц вперше впроваджує нову для історії театру методологію. У праці «Властолюбивый образ человеколюбия Божия» [35], «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском» [34] використовує ремарки як інструмент для визначення образотворчої складової вистави, а саме як вказівки для режисера й акторів; іконографічний матеріал — у дослідженні «Скоморошья вирши» [39]; ставить під сумнів панівні концепції доби (наголошуючи на взаємозв'язку літературних явищ і народної творчості, відмежовується від популярної на той час концепції народництва, віддаючи домінуючу роль літературі освічених верств [36; 37]).

Нарешті абсолютно новим, запозиченим із етнографії, був жанр анкети, представлений у театрознавчій спадщині Перетца публікацією «Письмо в редакцию» ([40, 187]), що згодом була повторена. У цій публікації виявлено один із найяскравіших методологічних прийомів дослідника. Серед інших, у цій анкеті Перетц ставить такі питання: «І. Чи існує в тій місцевості, де ви живете постійно або тимчасово, ляльковий театр: а) релігійний (вертеп,

бетлейка, шопка) або б) світський (“Петрушка” або щось у такому самому дусі) <...> II. Яке ставлення а) місцевих жителів і б) головним чином — поліції до вистав, що показуються? <...> III. Хто зазвичай займається устроєм та показом ляльок? а) національність, віросповідання, вік, ім’я та прізвища показувачів та музиканта <...>; б) від кого засвоїли це мистецтво показувач <...> Винагорода, яку вони отримують? IV. Який устрій лялькового театру: сцени та ляльок? <...>. V. Якою мовою ведуться вистави? Їхній зміст? <...>. VI. Чи існує у вашій місцевості панорама (райок)? Повідомте його устрій <...>, а також текст? <...> У кого навчаються райошники?» [40, 34–36]. Анкета була своєрідною формою відповіді Перетця на питання про те, чим є вистава, які ознаки вона має та в якій спосіб ці ознаки можна визначити. Опосередковано питання, що їх ставить Перетц, можна визначити як завдання вивчення лялькового театру.

Значне місце у театрознавчій спадщині Перетця належить історичним дослідженням, змістом яких було полемічне спростування поширених міфів. Зазвичай у цих публікаціях Перетц ставить під сумнів загальноприйняте твердження або ж спростовує його, обґрунтовуючи власну позицію. На початку полемічної статті Перетц формулює тезу, яку надалі піддає сумніву: «... початок свій театр в Росії отримав тільки з 1756 р. за ініціативою Федора Волкова з товаришами» [41, 181]; «Кажучи про початок театральних вистав на Україні покликуються зазвичай на свідчення видатного українського письменника, атонського ченця Івана Вишенського, а власне на його лист р[оку] 1606» [42, 14]; у дослідженні «До історії вертепної драми» Перетц ставить під сумнів залежність українського вертепу від польської шопки [43, 2]; у праці «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» — перевіріці підлягає традиція сприйняття шкільного театру як схоластичного, нудного і малопривабливого для глядачів [44]. Шляхи дослідження в цих працях відрізняються, як і отримані результати (в одному випадку — сформульоване твердження, що спростовує загальноприйнятту думку [41], в іншому — поставлено нове запитання [43]).

Так, у статті «Найдавніша згадка про театр на Україні», розглядаючи відоме свідчення Вишенського про перші вистави на етнічній території України, Перетц ставить запитання: «... чи існував так само і в українській школі звичай влаштовувати вистави під час Вишенського, чи він писав про це на Атоні — з людського поговору?» [42, 15]. Взявши за основу українські та польські стародруки, Перетц доводить, що ще у 1560–1570 рр.

подібні думки висловлювалися як в українських, так і польських полеміках, а Вишенський, як «вчений експерт в справі про книгу П. Скарги на користь Унії», не міг не знати їх. Окрім цього, Перетц вказує на відсутність збережених драматичних творів цього періоду. Наприкінці праці Перетц висуває власне припущення: «чи не є напад Вишенського — лише літературне явище» [42, 15] і ставить запитання: «чи можливо з певністю сказати, що слова Вишенського про “строющих и играющих комедії” стосуються до українських шкіл його часу?» [42, 15].

Іншу працю В. Перетця «До історії вертепної драми» було спровоковано дослідженням І. Франка. Вона містить «декілька думок про методу досліду над вертепом» [43, 2]. Перетц ставить під сумнів залежність українського вертепу від польської шопки і висуває власний критерій достовірності даних: «Навіть коли ми наперед приймемо за аксіому присутність польського впливу <...>, то було б великою методологічною помилкою не спробувати перевірити сю “аксіому” об’єктивними даними <...> Нам здається потрібним <...> перед констатуванням якого небудь “впливу”, визначити в вертепній драмі все, що могло би бути роз’яснене даними місцевого побуту та обряду. Тільки “нерозпускальний останок”, <...>, може бути основою, щоб з певністю говорити про присутність того або іншого “впливу”» [43, 2]. Намагаючись встановити час появи вертепної драми в Україні, Перетц збирає відомості про розташування персонажів, аналізує малярські правила написання ікон і, власне, іконографічний матеріал («церковна іконографія <...> була <...> неминучим і вірним шаблоном, згідно з яким автор і режисер містерії розміщав на сцені свої персонажі, одягав їх в те чи інше вбрання, надавав відповідні їх стану та ролі атрибути» [43, 4]). Коментуючи зміст зображень, Перетц розташовує збережені пам’ятки у хронологічній послідовності, порівнює їх із європейськими зразками, простежує еволюцію «схеми» зображень і, зважаючи на те, що «нічого від старинної іконографії <...> [вертеп] не зберіг у своїй обстанові, а скористався тим, що надавала західно-європейська католицька іконографія» [43, 14], робить висновок: вертеп у Україні з’явився не раніше початку XVII століття. Цією працею, на думку Р. Пилипчака, Перетц «руйнував систему доказів І. Франка», спираючись «на вельми плідну» думку, що український вертеп тісно пов’язаний з іконографією [45, 268].

У праці «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» Перетц ставить завдання «оцінити історичну вагу шкільного театру» [44, 16] і для характеристики естетичної цінності шкільного

театру використовує прийоми формального аналізу: «Очевидно — і ми змушені припустити це — в самій будові й розкладі дії, в засобах її сценічного втілення були такі елементи й такі сценічні засоби та способи, які діяли і на виконавців, і на глядачів умисно чи ні <...>, підбадьорювали увагу глядачів, викликаючи в них естетичні емоції театрального порядку» [44, 16]. Перетц наголошував: «кожна театральна форма творила свої засоби, які утримували увагу глядача і загострювали його сприйняття» [44, 17]. Під засобами сценічної дії Перетц розуміє сценічні ефекти, виявленню яких і присвячує подальше дослідження. Усі засоби шкільної драми він поділяє на дві категорії: авторські (закладені драматургом) і театральні (створені режисером, актором, бутафором). Спираючись на аналіз ремарок та авторського тексту, Перетц створює функціональну класифікацію, де для кожної групи ефектів наводить приклади її використання, інколи з цитуванням, інколи з переказом: ефекти дії (переодягання, крадіжка, бійка, смерть, танці, пародії; ефекти глядні (польоти у повітрі, масові сцени; «замало було розповісти про події та чудеса хоч би в найживішому діалозі: треба було поставити їх перед очі» [44, 20]); світлові ефекти (вогонь, феєрверки); звукові ефекти (грим, глас Божий, луна, плачі, співи, акцент). Крім того, Перетц також намагається встановити джерела походження шкільної драми (сюжетів і сценічних ефектів) в Україні.

Нарешті у кількох програмних працях Перетц формулює методологічні принципи і завдання театрознавчого дослідження.

У статті «К постановке изучения старинного театра в России» (1923) [46] дослідник формулює завдання вивчення старовинного театру, зокрема: створення бібліографії театрального мистецтва, визначення сюжетів та літературних стилів п'єс, окреслення теоретичних уявлень «про завдання театру, побудову п'єси, реалізацію задумів автора актором, режисером та іншими працівниками театру» [19, 224], накопичення відомостей про устрій, організацію театру та акторів, реконструкція образотворчого аспекту вистави.

Праця «Несколько мыслей о старинном русском театре» (1920) починається з фундаментального твердження як для методології Перетца, так і для його театрознавчих досліджень взагалі: російський театр сформулювався «внаслідок вторгнення чужої традиції <...> Спроби вивести початок російського театру, що склався наприкінці XVII ст., до народного хорового дійства — неможливі» [19, 217]. Перетц окреслює межі «запозичення»: «...наслідуванню, щоб переносити на свій театр чужі спочатку твори,

потрібно мати всю ту суму культурних звичок, всю сукупність психічних навичок, котрі створюють характер людини, певної епохи та певного середовища» [19, 219]. Далі Перетц характеризує типологічні ознаки старовинного театру: статичність («сталість типів, положень, драматичних форм, — і в методі сценічної реалізації думок драматурга, тобто у грі актора» [19, 220]), умовність (схематичність, яку Перетц пояснює недостатнім професіоналізмом актора, психіка якого мала «наблизитись до психіки автора») [19, 221], примітивність драматургії.

У праці «К вопросу об основаниях научной литературной критики», спираючись на тезу про те, що «суспільні віяння та настрої, так само як і художні смаки, минуші та мінливі» [9, 43], Перетц демонструє власні критичні принципи, засновані на «аналізові прийомів композиції й образотворчих засобів» [9, 43], тобто на спробі типологізації явища. Ці авторські прийоми Перетц послідовно досліджує через типові ідеї (випадковість, рок, «жіноче питання» тощо), типових героїв (психологічна характеристика через мову — нечленороздільні звуки, спотворення слів) [9, 57], сюжетні мотиви («жінка зрадила чоловіка», «дівчина зваблена негідником» [9, 49] та ін.), засоби і способи викладу (сон або віщий сон, смерть дитини від дифтериту як рушій дії [9, 54] тощо).

Ще раз до питань методології Перетц звернувся в одному з останніх своїх досліджень — «К вопросу о сравнительном методе в литературоведении» (1934), в якому намагався окреслити можливості порівняльного методу і розглянути сам механізм запозичення у культурі [47].

Репресії проти Перетца, як свідчать документи ДПУ, було розпочато у зв'язку з його націоналістичною діяльністю [48]. Проте не менше підстав для репресій давала і методологія Перетца, про ставлення до якої з боку ідеологів марксизму свідчить, зокрема, видрукувана у журналі «Под знаменем марксизма» погромна рецензія на його «Короткий нарис методології...»: «Напрямок, який починається Белінським і через Чернишевського завершується марксизмом. <...> Цей об'єктивний метод дослідження шановний академік забув включити дванадцятим до свого списку» [49].

Отже, попри те, що наукова спадщина В. Перетца у галузі історії театру представлена різними жанрами (статті, рецензії, монографії, публікації стародруків тощо), більшості його досліджень притаманні такі ознаки: «воля до методу»; полнезалежність; локалізація теми, її хронологічна віддаленість; концептуальна чіткість у постановці локальних завдань і у висновках; аналіз понять, на

яких базується дослідження і лексики досліджуваної доби; дослідження матеріального аспекту театру; домінування формального принципу аналізу; розкладання аналізованого явища на елементи; залучення до аналізу «непрямих свідків»; верифікація фактів і висновків; типологія замість міфологізованих «взірців»; аналіз стосунків виконавців і глядачів; методологічна гнучкість.

### Джерела та література

1. Костюк Ю. Український театр // *История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941*: Сб. / Отв. ред. Хайченко Г. М.: Наука, 1985. С. 12–24.
2. Королева Н. Древнерусский театр и театр XVIII века // *История советского театроведения: Очерки. 1917–1941*: Сб. / Отв. ред. Хайченко Г. М.: Наука, 1981. С. 132–149.
3. Клековкін О. Школа Володимира Перетця. Театр при століку. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. ПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2013. С. 152–211.
4. Демин А. Труды В. Н. Перетца по истории русского театра / Демин А. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / отв. ред. Гребенюк В. М.: Языки славянской культуры, 2003. 760 с.
5. Архангельский А. Из лекций по истории русской литературы. Несколько заметок по поводу книги: проф. В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. Пг.: Самообразование, 1914. 32 с.
6. Перетц В. Лист до Н. П. Кистяківської. 26. 03. 1930 // *Институт рукопису Национальної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського*. Ф. 203. № 15. 1 арк.
7. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Пг.: Academia, 1922. 164 с.
8. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Коррекционное издание на правах рукописи. Киев, 1914. 496 с.
9. Перетц В. К вопросу об основаниях научной литературной критики // *Ученые записки Самарского университета*. Саратов, 1919. Вып. 2. С. 43–68.
10. П. Н. Медведев [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / Бахтин М. (под маской). *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка*. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 186–348.
11. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник. К.: АртЕк, 2017. 336 с.
12. Перетц В. [В. П.]. [рец.] Н. М. Петровский. К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне // *Литературный вестник*. СПб.: Типо-Литография А. Э. Варенке, 1901. Т. II. Кн. VI. С. 154–155.
13. Перетц В. [рец.]. В. Ф. Миллер. Новый интерлюдий XVIII в. СПб. 1900 // *Литературный вестник*. СПб.: Типо-Литография А. Э. Варенке, 1901. Т. I. Кн. II. С. 201–235.
14. Перетц В. [рец.] К исследованию о литературном источнике оперы И. П. Котляревского «Москаль Чаривный» // *Киевская Старина*. К.: Типография Императорского университета св. Владимира, 1894. Т. 44. № 3. С. 548–551.
15. Перетц В. [рец.] И. А. Шляпкин. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, 189 // *Журнал Министерства народного просвещения*. СПб.: Типография «В. С. Балашев и К<sup>о</sup>», 1899. Ч. CCCXXIV. № 8. С. 538–549.
16. Перетц В. [рец.] В. Всеволодский-Гернгросс. Театр в России при императрице Анне Иоановне и императоре Иоанне Алексеевиче. СПб., 1914 // *Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия*. СПб, 1915. Ч. LV. № 1. С. 205–221.
17. Перетц В. Новый труд по истории украинского театра. СПб.: Сенатская типография, 1911. 42 с.
18. Резанов В. Замечания на рецензию профессора В. Н. Перетца // *Журнал Министерства народного образования. Новая серия*. СПб: Сенатская типография, 1911. Ч. XXXIV. № 7. С. 132–145.
19. Перетц В. Несколько мыслей о старинном русском театре // *Ежегодник Петроградских государственных театров*. Сезон 1918–1919. Пг., [б. в.], 1920. С. 217–225.
20. Перетц В. [рец.] Проф. В. Резанов. Драма українська. У Києві, 1926. I, 202 с.; III, 323 с. // *Збірник історично-філологічного відділу Української Академії наук*, ч. 7). *Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР*. Л., 1926. Т. XXXI. С. 369–383.
21. Резанов В. З приводу рецензії акад. Вол. Перетца на: Проф. В. Резанов. Драма українська, в. в. I, III. У Києві, 1926 // *Записки історично-філологічного відділу Української Академії Наук*. К.: Друкарня Української Академії Наук, 1927. Кн. XV. С. 227–230.
22. Перетц В. Вимушена відповідь // *Записки історично-філологічного відділу Української Академії Наук*. К.: Друкарня Української Академії Наук, 1928. Кн. XVIII. С. 326–328.
23. Перетц В. Найближчі завдання вивчення історії української літератури // *Записки Українського наукового товариства в Києві*. 1908. Кн. 1. С. 16–24.
24. Перетц В. Кукольний театр на Русі. Исторический очерк // *Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894*. СПб.: Типография Императорских Санкт-Петербургских Театров, 1894. Приложение. Кн. 1. С. 85–185.
25. Робинсон М. Академик В. Н. Перетц — ученик и учитель // *Славянский альманах*. М., 2002. С. 178–236.
26. Перетц В. А. С. Грибоедов и его ранние произведения // *Исторический вестник*. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1895. Т. LIX. С. 171–176.
27. Перетц В. Иван Андреевич Крылов как драматург // *Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894*. СПб.: Типография Императорских Санкт-Петербургских Театров, 1895. Приложение. Кн. 2. С. 1–54.
28. Перетц В. [В. П.]. Марионетки // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*: В 86 т. / Сост. Брокгауз Ф., Ефрон И. СПб.: Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1896. Т. XVIIIа. С. 631–634.
29. Перетц В. [В. П.]. Ракс // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*: В 86 т. / Сост. Брокгауз Ф., Ефрон И. СПб.: Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1899. Т. XXVI. С. 106.
30. Перетц В. [В. П.]. Русская драма // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*: В 86 т. / Сост. Брокгауз Ф., Ефрон И. СПб.: Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1899. Т. XXVII. С. 300–303.
31. Перетц В. [рец.]. Нова метода вивчати казки (В. Пропп. Морфологія сказки. Вопросы поэтики) // *Етнографічний вісник*. К.: Друкарня ВУАН, 1930. Кн. 9. С. 187–195.
32. Перетц В. Итальянские комедии и интермедии представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735. Пг.: Типография Имп. Академии Наук; К.: Типография 2-й Артели Печатников, 1917. 489 с.
33. Перетц В. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1903. 570 с.

34. Перетц В. Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском // *Известия Отделения русского языка и словесности*. Пг., 1921. Т. XXVI. С. 103–123.
35. Перетц В. Властотворный образ человеколюбия Божия // *Ежегодник императорских театров. Сезон 1897–1898*. СПб.: Типография Императорских Санкт-Петербургских Театров, 1898. Приложения. Кн. 1. С. 55–78.
36. Перетц В. К истории польского и русского народного театра (Окончание) // *Известия Отделения русского языка и словесности*. СПб., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 4. С. 39–66.
37. Перетц В. К истории польского и русского народного театра, XVIII–XIX // *Известия Отделения русского языка и словесности*. СПб., [б. в.], 1911. Т. XVI. Кн. 3. С. 248–319.
38. Перетц В. Скоморошья вириши по рукописи половины XVIII века // *Отдельный оттиск из Ежегодника императорских театров. Сезон 1896–1897*. СПб.: Типография главного управления Уделов, 1898. 19 с.
39. Перетц В. Письмо в редакцию // *Киевская старина*. К.: Типография Императорского университета св. Владимира, 1897. Т. 58. № 7–8, июль–авг[уст]. Отд. 2. С. 34–36.
40. Перетц В. Из начального периода жизни русского театра // *Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1908. Т. XII. Кн. 3. С. 181–225.
41. 41. Перетц В. Найдавніша згадка про театр на Україні // *Україна*. К., 1924. Кн. 1–2. С. 14–15.
42. 42. Перетц В. До історії вертепної драми: Замітки та матеріали // *Записки Наукового Товариства імені Шевченка / під ред. Грушевського М. Львів, Друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1908. Т. LXXXV. Кн. V. С. 5–20.*
43. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // *Україна*. К., 1926. Кн. 1. С. 16–33.
44. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // *Верховина*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 263–285.
45. Перетц В. К постановке изучения старинного русского театра // *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. / Под ред. акад. Перетца В. Пг.: Academia, 1923. С. 7–33.*
46. Перетц В. К вопросу о сравнительном методе в литературоведении // *Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ*. Л.: Академия наук СССР, 1934. Т. 1. С. 327–339.
47. Ксерокопии уголовного дела на Перетц Владимира Николаевича // *Архив СБУ*. Ф. 68. КДВ. 136. Спр. № 3906. 365 с.
48. В. Р. [реп.] Акад. В. Н. Перетц. «Краткий очерк методологии истории русской литературы» // *Под знаменем марксизма*. М.: Материалист, 1922. № 4. С. 121–123.
6. Peretts, V. Lyst do N. P. Kystiakivskoi. 26. 03. 1930 // *Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. F. 203, № 15. 1 ark.
7. Peretts, V. (1922). *Kratkiy ocherk metodologi istorii russkoy literatury: Posobie i spravochnik dlya prepodavateley, studentov i dlya samoobrazovaniya*. Pg.: Academia. 164 c.
8. Peretts, V. (1914). *Iz lektsiy po metodologii istorii russkoy literatury. Istoriya izucheniy. Metody. Istochniki. Korrekturnoe izdanie na pravakh rukopisi*. Kyuiv. 496 s.
9. Peretts, V. (1919). *K voprosu ob osnovaniyakh nauchnoy literaturnoy kritiki // Uchenye zapiski Samarского universiteta*. Saratov. Vyp. 2. S. 43–68.
10. P. N. Medvedev [M. M. Bakhtin] (2000). *Formalnyy metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvvedenie v sotsiologicheskuyu poetiku // Bakhtin M. (pod maskoy). Freydzizm. Formalnyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka*. Statti. M.: Labirint. S. 186–348.
11. Klekovkin, O. (2017). *Istoriografiiya teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati: Navchalnyi posibnyk*. K.: ArtEk. 336 s.
12. Peretts, V. [V. P.] (1901). [rets.] N. M. Petrovskiy. *K istorii russkogo teatra. Komediya o grafe Farsone // Literaturnyy vestnik*. SPb.: Tipo-Litografiya A. E. Varenke. T. II. Kn. VI. S. 154–155.
13. Peretts, V. [rets.]. (1900). V. F. Miller. *Novyy interlyudiy XVIII v. Spb. // Literaturnyy vestnik*. SPb.: Tipo-Litografiya A. E. Varenke, 1901. T. 1. Kn. II. S. 201–235.
14. Peretts, V. [rets.] (1894). *K issledovaniyu o literaturnom istochnike opery I. P. Kotlyarevskogo «Moskal Charivnyk» // Kievskaya Starina*. K.: Tipografiya Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira. T. 44. № 3. S. 548–551.
15. Peretts V. [rets.] (1899). I. A. Shlyapkin. *Tsarevna Natalya Alekseevna i teatr ee vremeni. 1898 // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvyashcheniya*. SPb.: Tipografiya «V. S. Balashev i Ko». Ch. CCCXXIV. № 8. S. 538–549.
16. Peretts, V. [rets.] (1915). V. Vsevolodskiy-Gerngross. *Teatr v Rossii pri imperatritse Anne Ioanovne i imperatore Ioanne Alekseeviche*. SPb, 1914 // *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvyashcheniya*. Novaya seriya. SPb. Ch. LV. № 1. S. 205–221.
17. Peretts, V. (1911). *Novyy trud po istorii ukrainskogo teatra*. SPb.: Senatskaya tipografiya. 42 s.
18. Rezanov, V. (1911). *Zamechaniya na retsenziyu professora V. N. Perettsa // Zhurnal ministerstva narodnogo obrazovaniya*. Novaya seriya. SPb.: Senatskaya tipografiya. Ch. XXXIV. № 7. S. 132–145.
19. Peretts, V. (1920). *Neskolko mysley o starinnom russkom teatre // Yezhegodnik Petrogradskikh gosudarstvennykh teatrov. Sezon 1918–1919*. Pg., [b. v.]. S. 217–225.
20. Peretts, V. [rets.] (1926). Prof. V. Rezanov. *Drama ukrainska. U Kiivi, 1926. I, 202 str.; III, 323 s. (Zbirnik istorichno-filologichnogo viddilu Ukrainskoi Akademii nauk, ch. 7) // Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti AN SSSR*. L. T. XXXI. S. 369–383.
21. Riezanov, V. (1927). *Z pryvodu retsenzii akad. Vol. Perettsa na: Prof. V. Riezanov. Drama Ukrainska, v. v. I, III. U Kyivi, 1926 // Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu Ukrainskoi Akademii Nauk*. K.: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk. Kn. XV. S. 227–230.
22. Peretts, V. (1928). *Vymushena vidpovid // Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu Ukrainskoi Akademii Nauk*. K.: Drukarnia Ukrainskoi Akademii Nauk. Kn. XVIII. S. 326–328.
23. Peretts, V. (1908). *Naiblyzhchi zavdannia vyvchennia istorii ukrainskoi literatury // Zapysky Ukrainskoho naukovohto tovarystva v Kievi*. Kn. 1. S. 16–24.
24. Peretts, V. (1894). *Kukolnyy teatr na Rusi. Istoricheskiy ocherk // Yezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1893–1894*. SPb.: Tipografiya Imperatorskikh Sank-Peterburgskikh Teatrov. Prilozhenie. Kn. 1. S. 85–185.
25. Robinson, M. (2002). *Akademik V. N. Peretts — uchenik i uchitel // Slavyanskiy almanah*. Moscow. S. 178–236.

### References:

1. Kostyuk, Yu. (1985). *Ukrainskiy teatr // Istoriya teatrovedeniya narodov SSSR: Ocherki. 1917–1941: Sb. / Otv. red. Khaychenko G. Moscow: Nauka. S. 12–24*
2. Koroleva, N. (1981). *Drevnerusskiy teatr i teatr XVIII veka // Istoriya sovetskogo teatrovedeniya: Ocherki. 1917–1941: Sb. / Otv. red. Khaychenko G. Moscow: Nauka. — S. 132–149 [in Russian]*.
3. Klekovkin, O. (2013). *Shkola Volodumura Perettsa. Teatr pry stolyku. Metodolohiia teatroznavstva: Podorozhnii shchodennyk / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 2013. S. 152–211 [in Ukrainian]*.
4. Demin, A. (2003). *Trudy V. N. Perettsa po istorii russkogo teatra // Demin A. O drevnerusskom literaturnom tvorchestve: Opyt tipologii s XI po seredinu XVIII vv. ot Ilariona do Lomonosova / Otv. red. Grebenyuk V. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury, 2003, 760 [in Russian]*.
5. Arkhangel'skiy, A. (1914). *Iz lektsiy po istorii russkoy literatury. Neskolkto zametok po povodu knigi: prof. V. N. Peretts. Iz lektsiy po metodologii istorii russkoy literatury*. Pg.: Samoobrazovanie. 32 s.



26. Peretts V. (1895). A. S. Griboedov i ego rannie proizvedeniya // *Istoricheskiy vestnik*. SPb.: Tipografiya A. S. Suvorina. T. LIX. S. 171–176.
27. Peretts, V. (1895). Ivan Andreevich Krylov kak dramaturg // *Yezhegodnik imperatorskikh teatrov*. Sezon 1893–1894. SPb.: Tipografiya Imperatorskikh Sankt-Peterburgskikh Teatrov. Prilozhenie. Kn. 2. S. 1–54;
28. Peretts, V. (1896). [V. P.]. Marionetki // *Entsiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Yefrona*: V 86 t. / Sost. Brokgauz F., Yefron I. SPb.: Akts. Obshch. Brokgauz-Yefron. T. XVIIIa. S. 631–634.
29. Peretts, V. (1899). [V. P.]. Raek // *Entsiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Yefrona*: V 86 t. / Sost. Brokgauz F., Yefron I. SPb.: Akts. Obshch. Brokgauz-Yefron. T. XXVI. S. 106.
30. Peretts, V. (1899). [V. P.]. Russkaya drama // *Entsiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Yefrona*: V 86 t. / Sost. Brokgauz F., Yefron I. SPb.: Akts. Obshch. Brokgauz-Yefron. T. XXVII. S. 300–303.
31. Peretts, V. [rets.] (1930). Nova metoda vyvchaty kazky (V. Propp. Morfolohyia skazky. Voprosy poetyky) // *Etnohrafichniy visnyk*. K.: Drukarnia VUAN. Kn. 9. S. 187–195.
32. Peretts, V. (1917). Italyanskie komedii i intermedii predstavlenne pri dvore imperatritsy Anny Ioannovny v 1733–1735. Pg.: Tipografiya imp. Akademii Nauk; K.: Tipografiya 2-y Arteli Pechatnikov. 489 s.
33. Peretts, V. (1903). Pamyatniki russkoy dramy epokhi Petra Velikogo. SPb.: Izdanie Imperatorskoy Akademii Nauk. 570 s.
34. Peretts, V. (1921). Akt o Sarpide, dukse Assiriyskom // *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti*. Pg. T. XXVI. S. 103–123.
35. Peretts, V. (1898). Vlastotvornyy obraz chelovekolyubiya Bozhiya // *Yezhegodnik imperatorskikh teatrov*. Sezon 1897–1898. SPb.: Tipografiya Imperatorskikh Sankt-Peterburgskikh Teatrov. Prilozheniya. Kn. 1. S. 55–78.
36. Peretts, V. (1911). K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra (Okonchanie) // *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti*. SPb., [b. v.]. T. XVI. Kn. 4. S. 39–66.
37. Peretts, V. (1911). K istorii polskogo i russkogo narodnogo teatra, XVIII–XIX // *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti*. SPb., [b. v.]. T. XVI. Kn. 3. S. 248–319.
38. Peretts, V. (1898). Skomoroshi virshi po rukopisi poloviny XVIII veka // *Otdelnyy ottisk iz Yezhegodnika imperatorskikh teatrov*. Sezon 1896–1897. SPb.: Tipografiya glavnogo upravleniya Udelov. 19 s.
39. Peretts, V. (1897). Pismo v redaktsiyu // *Kievskaya starina*. K.: Tipografiya Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira. T. 58. № 7–8, iyul–avg[ust]. Otd. 2. S. 34–36.
40. Peretts, V. (1908). Iz nachalnogo perioda zhizni russkogo teatra // *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk*. SPb.: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk. T. XII. Kn. 3. S. 181–225.
41. Peretts, V. (1923). K postanovke izucheniya starinnogo russkogo teatra // *Starinnyy teatr v Rossii XVII–XVIII vv.: Sb. / Pod red. akad. Perettsa V. Pg.: Academia*. S. 7–33.
42. Peretts, V. (1924). Naidavnisha zghadka pro teatr na Ukraini // *Ukraina*. Kiev. Kn. 1–2. S. 14–15.
43. Peretts, V. (1908). Do istorii vertepnoi dramy: Zamitky ta materialy // *Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka / Pid red. Hrushevskoho M. Lviv, Druk. Nauk. Tovarystva im. Shevchenka*. T. LXXXV. Kn. V. S. 5–20.
44. Peretts V. (1926). Teatralni efekty v starovynnomu ukrainskomu teatri // *Ukraina*. Kiev. Kn. 1. S. 16–33.
45. Pylypchuk, R. (2003). Do pytannia pro pochatok ukrainskoho vertepu, abo shche raz v oboroni Erazma Izopolskoho // *Verkhovyna*. Drohobych: Kolo. S. 263–285.
46. Peretts, V. (1924). K voprosu o sravnitelnom metode v literaturovedenii // *Trudy otdela drevne-russkoy literatury IRLI*. L.: Akademiya nauk SSSR. T. 1. S. 327–339.
47. Kserokopii ugolovnoho dela na Peretts Vladimira Nikolaevicha // *Arkhiv SBU*. F. 68. KDV. 136. Spr. № 3906. 365 s.
48. V. R. [rets.] (1922). Akad. V. N. Peretts. «Kratkiy ocherk metodologi istorii russkoy literatury» // *Pod znamenem marksizma*. M.: Materialist. № 4. S. 121–123.

## ПОЧАТКИ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У СКЛАДІ ІМПЕРІЇ ГАБСБУРГІВ

*У статті досліджується процес становлення циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів кінця XVIII — початку XIX ст. На основі матеріалів преси досліджуваного періоду описуються циркові трупи та артисти, які відвідали з гастрольями Львів та Чернівці в 20–30-ті рр. XIX ст., їх артистичний склад і репертуар; зроблено спробу аналізу сприйняття у суспільстві циркових і театральних-видовищних вистав і визначення їх статусу та місця в культурному просторі того часу.*

**Ключові слова:** циркове мистецтво, менажерія, циркові наїзники, акробати, атлети, статус циркового мистецтва, Галичина, Львів, Чернівці.

*В статье исследуется процесс становления циркового искусства на западно-украинских землях в составе империи Габсбургов конца XVIII — начала XIX в. На основе материалов прессы исследуемого периода описываются труппы посетившие с гастрольями Львов и Черновцы в 20–30-е гг. XIX в., их артистический состав и репертуар; сделана попытка анализа восприятия в обществе цирковых и театральных-зрелищных представлений и определения их статуса и места в культурном пространстве того времени.*

**Ключевые слова:** цирковое искусство, менажерия, цирковые наездники, акробаты, атлеты, статус циркового искусства, Галиция, Львов, Черновцы.

*In the article, the process of the formation of circus arts in the Western Ukrainian lands of the late eighteenth and early nineteenth centuries, during the time that they were a part of the Habsburg Empire, is researched. Based on the materials of the press of the studied period, it describes the troupes which visited Lviv and Chernivtsi in the 20-th and 30-th years of the nineteenth century, and their artistic cast and repertoire. An attempt was made to analyze the perception in the society of circus performances, and to determine their status and place in the cultural space of that time.*

**Key words:** circus, menagerie, circus riders, acrobats, athletes, Galicia, status of circus, Lviv, Chernivtsi.

У другій половині XVIII — на початку XIX ст. на етнічних територіях України почали з'являтися перші професійні трупи майстерних наїзників, акробатів, атлетів, ілюзіоністів, дресирувальників із Західної Європи, — ті, кого сьогодні ми називаємо «артистами цирку», а розмаїття їх умінь і жанри, в яких вони виступали, в XX ст. об'єднали у поняття «циркове мистецтво». Поділені між двома імперіями, українські простори стали благодатним ґрунтом для укорінення початків циркового мистецтва та його подальшого розвитку. Циркові виступи в українських містах у складі Російської імперії знайшли відображення у низці наукових досліджень радянських та сучасних українських авторів. В цьому сенсі особливий дослідницький інтерес викликає маловідомий аспект розвитку циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі Австро-Угорської імперії, який досі залишався поза належною увагою науковців.

Матеріали львівської, чернівецької та віденської преси XIX — початку XX ст. містять цінні відомості про виступи в Галичині та Буковині визначних циркових труп і відомих свого часу артистів. Дані ці, втім, вимагають систематизації, перекладу і є унікальною основою для простеження та аналізу розвитку циркового мистецтва на західноукраїнських землях. Таку мету поставлено автором цієї статті, завданням якої є визначення особливостей початкового періоду гастрольної діяльності циркових труп в Західній Україні, що припадає на першу третину XIX ст.

Єдиним дослідженням, яке зачіпає тему цирку в Галичині, є стаття Барбари Ласоцької, присвячена виступам акробатів, магів та панорамам у Львові першої половини XIX ст., написана в 1960-ті рр. і надрукована у польському театральному журналі [26]. Дані цієї статті згодом слугували допоміжним матеріалом для досліджень історії цирку на тери-

торії Польщі, зокрема, книги польського історика Яніни Хери [23]. 2017 року в Польщі вийшла друком книга «Цирк в світі видовищ» [2], в якій фрагментарно згадуються циркові виступи у Львові.

У порівнянні зі спробами попередників, у пропонуваній статті розширено джерельну базу, для аналізу використано газетні публікації та рекламні циркові афіші досліджуваного періоду з музеїв і бібліотек Німеччини, Польщі, Австрії, Голландії, США.

Перша документована згадка про акробатичні виступи у Львові відноситься до 1770–1780-х років. 1840 року до рук кореспондентів «Gazeta Lwowska» випадково потрапила афіша, яка запрошувала львів'ян на відвідини «комедії від славного Ангельчика»: передбачався виступ з небаченими до цього різноманітними вправами на дроті та канаті, показ пантоміми під назвою «Лукавий Арлекін», механічний феєрверк, який мав відобразити Версальський сад, а також вогняне шоу. Акробатично-магічна вистава відбувалася у приміщенні Гетьманської кам'яниці, колишній садибі польського короля Яна III Собеського. Час друку афіші було визначено приблизно, виходячи з техніки друкування, адже саме такими були книги, які друкувалися у Львові в 1770–1780-х рр. [56, 99]. Імовірно, подібні театральні-видовищні вистави могли відбуватися і раніше, але документальних підтверджень цьому наразі немає.

На території імперії Габсбургів ліноскоки та інші подорожуючі комедіанти розважали як аристократію, так і решту населення ще в XVII ст. [62, 103]. Визначення «Seiltänzer» (канатний танцівник) в ті часи було узагальнюючим для акробатичних жанрів. Таке формулювання в середині XVIII ст. містилося в державних правилах і законах Імперії, де акробатам були присвячені окремі параграфи [58, 712, 817].

Цирк, який ми знаємо сьогодні, датується приблизно 1770 роком, коли Філіп Естлі, англійський сержант та інструктор з верхової їзди, побудував у Лондоні невелику арену і представив публіці виступи наїзників, балансерів на канаті, акробатів, стрибунів, жонглерів, клоунів [62, 7].

Виступи на манежі цирку сприяли естетизації виступів комедіантів, які отримали «місце проживання» для своїх «мистецтв». Цирк надавав акробатичним номерам більш культурну форму, а вони наповнювали циркові програми різноманітністю та змістом. На вищий щабель піднімався соціальний статус виконавців.

Дослідник театральної культури Львова Станіслав Шнюр-Пепловський писав про перебування

у Львові взимку 1795 року великого звіринця та мандрівного цирку, в котрому, окрім самих виступів, багата молодь брала уроки кінної їзди [61, 38].

У Галичині відбувався процес розвитку видовищних показів і поступовий перехід від виступів мандрівних комедіантів до гастролей професіональних майстрів цирку.

У наступні 50 років після перших вистав Естлі цирк поширювався в Європі [62, 7].

Початок професіональних циркових виступів в Австрії пов'язаний з ім'ям наїзника Крістофа де Баха [62, 103]. В листопаді 1808 року віденська газета сповіщала про відкриття у Пратері, улюбленому парку та розважальному центрі Відня, стаціонарного Гімнастичного Цирку: «У Відні знаменитий наїзник Крістоф де Бах відкрив Гімнастичний Цирк. Цей цирк в Пратері побудований в стилі древніх цирків, але має повне накриття. Це — ротонда з вестибюлем, яка отримує світло через купол. Всередині амфітеатр побудований з великим смаком» [24, 677–678]. До середини XIX століття Гімнастичний Цирк був провідною ареною Австро-Угорської імперії.

На початку 1810-х рр. Крістоф де Бах виступав у Львові. Про це писалося 1842 року в статті присвяченій львівським гастролям Олімпійського Цирку Алесандро Гверри, в якій автор пригадав виступи визначних товариств наїзників у Львові протягом попередніх 30 років: де Баха з Відня, Турнієра, Стефані, Вольфа, Кенебеля [20, 281–282].

Основою циркових труп у першій половині XIX ст. були династії наїзників, в яких майстерність передавалася з покоління в покоління, а на аренах поряд з дорослими виступали дітлахи, демонструючи найскладніші вправи на конях. В німецько- та польськомовних джерелах того часу вправи наїзників визначалися як «мистецтво майстрів верхової їзди», а їх трупи, як «товариства майстерних наїзників» (нім. *Kunstreiter Gesellschaft*; пол. *Towarzystwo Sztucznych Jeźdźców*). Німецька енциклопедія, видана у Відні 1829 року, визначала майстерну верхову їзду як основу тогочасної гімнастики і називала серед провідних артистичних товариств — Естлі в Лондоні та Франконі в Парижі, а також де Баха, Турнієра, Блондіна, Стефані та Кьяріні [54, 485]. Виступи майстерних наїзників сприяли значній зацікавленості цирковими виставами привілейованих верств Європи. В той період верхова їзда була частиною повсякденного життя, коні використовувалися для пересування, полювання, кавалерія була військовою елітою. На циркових аренах демонструвалися пантоміми на історичні теми, в яких наїзники виступали в героїчних об-

разах, на іподромах відбувалися перегони на колісницях, які нагадували про змагання та вистави часів Стародавнього Риму. Поширення історичних пантомім і їх популярність, особливо після періоду наполеонівських війн, пов'язані з формуванням національних історій. Простір манежу і майстерність наїзників давали змогу здійснювати масштабні постановки з вражаючими декораціями, масовими сценами, карколомними трюками, відтворюючи сюжети з історичного минулого. Відзначивши загальноєвропейське захоплення кінними виставами, Б. Ласоцька метафорично назвала перші гастролі товариств наїзників у Львові «кінською інвазією» [26, 139].

В пресі кінця 1810-х рр. трапляються відомості про функціонування у Львові «Школи верхової їзди Ранца» (нім. Ranzischen Reitschule), яка розміщувалась в Єзуїтському Саду (в наш час — Парк ім. Ів. Франка). Споруду цю на початку XIX ст. побудував «титолований професор» верхової їзди Йозеф Крупп (Józef Krupp), а 1810 року її придбав Валенті Ранц (Walenty Ranc). Це приміщення було довгим і відносно низьким; у першій половині XIX ст. воно стало місцем для виступів циркових труп, які відвідували з гастрольями місто [61, 98].

Також 1818 року писали, що на продаж було виставлено приватний будинок зі стайнею і школою верхової їзди графа Ксав'є Старзенського [28, 228].

З початку 1820-х рр. циркові виступи у Львові починали регулярно висвітлюватися у пресі.

У серпні 1819 р. в Єзуїтському Саду, «львівському Пратері», виступала гімнастична трупа Козак і Фенеролі. Стрибки у їх виконанні були сміливими, мадам Козак була особливо вправною на дроті. Їх вистави постійно користувались високим попитом. Артисти приваблювали публіку, пересуваючись містом в африканському вбранні, на високих ходулях [63, 380]. У жовтні у Школі верхової їзди Ранца з великим успіхом показала верхову їзду, акробатичні стрибки та вправи на канаті сімейна трупа Коен (die Familie Cogen) з Парижа (?) [64, 572]. Дослідник австрійського театру у Львові Єжи Гот відзначав надзвичайну популярність акробатичних виступів серед львів'ян у цей період [21, 208].

У липні 1825 року шанувальники гімнастичних вистав насолоджувались виступами росіянина П. Іваневича (P. Iwaniewicz Rossyianina), який називав себе «учнем Пінетті» (?) [56, 216]. У серпні 1821 року «Школа верхової їзди» з 18-ма кіньми та зручними помешканнями запрошувала охочих до навчання наїзницькій майстерності. [29, 510]. Верховою їздою захоплювались вельможні й багаті громадяни.

Влітку 1823 року подією державного масштабу став візит до Львова ерцгерцога Австрійського Франца Карла Габсбурга. В цей же час у Львові виступала одна з провідних труп наїзників першої третини XIX ст. під керівництвом Жака Турнієра. Так, численна аудиторія, яка зібралася на виставі 18 липня 1823 року, удостоїлася честі бачити присутність «його Високості» [30, 389], а за тиждень трупа Турнієра взяла участь в організованому місцевими землевласниками Фестивалі Врожаю в парку Погулянка, де також був присутній ерцгерцог. Велика карусель вершників Турнієра завершувала розважальну програму фестивалю, котра складалася з національних танців, ігор та розваг [31, 405]. Ще за кілька днів ерцгерцог знову відвідав виступ Цирку Турнієра [32, 417]. На арені майстерність у кінних вправах демонстрували Луї Фуру, сини Жака Турнієра Бенуа та малий Франсуа Турнієри, дочка Софі Елоїза, (у заміжжі — пані Фуру). Виступи відзначалися смаком і пишністю костюмів [20, 281–282].

У серпні 1825 року у Львові гастроллював «Гімнастичний Цирк» Йозефа Готьє, наїзника, який два роки тому виступав у складі трупи Жака Турнієра. Цього разу Готьє очолював власну трупу канатоходців та наїзників. В програмі демонструвалися також стрибки на батуті. Трупа виступала з великим успіхом [33, 483].

Взимку 1825–1826 рр. Львів відвідала сімейна трупа наїзника Людвіга Кенебеля. Газета писала, що сміливість і безстрашність Кенебеля, легкість і спритність на конях навряд чи будуть перевершені. Урізноманітнювали виставу граціозні виступи дружини Кенебеля та «чарівна солодкість» маленької доньки Віргінії. В складі трупи Кенебеля виступали виконавець рідкісних номерів на натягнутих та провисаючих канатах п. Мустафа і клоун (Bajazzo) з трупи Гертнера [34, 774].

У березні 1826 року до Львова завітав «Олімпійський Цирк», трупа наїзників, вольтижерів, стрибунів на батуті з 36 дресированими кіньми під керівництвом Петера Стефані. Реклама у львівській газеті представляла трупу Стефані як «Академію вищої школи верхової їзди» [35, 126]. Програма виступів у Цирку, що розміщувався в Єзуїтському Саду, змінювалася щоденно, інформація про зміни містилася на спеціальних друкованих афішах [36, 174]. У травні трупа Стефані зробила невелику перерву у виступах і готувала показ масштабних пантомімічних вистав на історичну тематику. Це — «Битва при Кульмі» та «Гора Везувій біля Неаполя» [39, 280]. Через брак простору у приміщенні помпезні покази відбувалися в Єзуїтському Саду просто неба

[40, 296]. Стефані першим представив львів'янам історичні пантоміми з масовими сценами, подібні до тих, які демонструвалися в Амфітеатрі Естлі та Олімпійському Цирку Франконі в Парижі, адже виступи у Львові попередників — труп Турнієра, Кенебеля та Готьє — обмежувалися верховою їздою, невеликими сценами за участі десятка артистів, вправами на канаті та стрибками на батуті.

Під час гастролей у Львова Петер Стефані раптово помер. Виступи трупи продовжувались під керівництвом його вдови Софії Стефані. У трупі виділялися наїзник на прізвисько «Американець» та П. Прайс. Їх відвага була на найвищому рівні: перший демонстрував впевненість і силу, другий прагнув виконати все найретельніше. Американець з незрівнянною майстерністю виконував вольтижування, Прайс на шаленій швидкості сміливо скакав без вуздечки на трьох і чотирьох конях. Однакової похвали заслуговували також Пані Дункель, Панна Адалі, пп. Модест, Юзеф, Чарі та інші [57, 227].

Наприкінці березня 1826 року до Львова приїхав загадковий майстер ілюзії з Туріна Бартоломео Боско, який перед цим з великим успіхом демонстрував свої механічно-фізичні вистави в багатьох містах Європи. Перед гастрольями у Львові Боско здивував королівську родину в Берліні, а наразі повертався з Санкт-Петербурга, де він виступив перед імператорською сім'єю, міністрами і поважними громадянами [19, 410].

Львівська публіка з захопленням відвідувала вистави Боско, і вже після перших виступів в місцевому «Redoutensaal» він здобув суспільне визнання. Газета писала, що «його виступи далекі від шарлатанства, він демонструє майстерність з пристойністю та гідністю, як справжній артист. Важко уявити більш досконалий рівень майстерності, продемонстрований голими руками. Такі майстри мають виступати у Львові частіше і якомога більше шанувальників цього мистецтва мають відвідати виступ Боско» [37, 195].

Сам Боско через газетні оголошення запрошував львів'ян відвідувати вистави і обіцяв дивувати, перевершуючи вже продемонстроване раніше, хизуючись великим успіхом попередніх виступів у європейських столицях. Він анонсував новий показ, під час якого «дванадцять солдатів мають зарядити кулями рушницю в кінці залу і вистрілити в Боско, який знаходитиметься на протилежному кінці. Він спіймає всі дванадцять куль однією рукою і продемонструє їх у долоні публіці. Навіть ті, хто вважає такий трюк небезпечним, не повинні нервувати, адже артист впевнений в успіху і це жодним

чином не зашкодить ані йому, ані присутнім в залі» [38, 245–246].

Виступи Боско були настільки успішними, що він кілька разів відкладав від'їзд, аби задовольнити побажання публіки новими виставами [40, 295]. І, навіть залишивши Львів у червні 1826 р., повернувся знову у жовтні після виступів у Яссах, щоб дати ще кілька вистав [42, 632].

Регулювання діяльності циркових артистів було прописано в «Провінційній Збірці Законів Королівства Галіції і Лодомерії» 1827 року. Так, для виступів у Львові акробатам потрібно було мати дійсний паспорт і отримати дозвіл на виступи в управлінні поліції. Артистична діяльність прирівнювалася до торгівлі і підлягала оподаткуванню залежно від розмірів отриманих доходів [22, 214–217].

З середини 1820-х рр. Львів регулярно відвідували звіринці (менажерії), концепція яких передбачала поєднання «зоопарку» та дресури диких звірів. В уяві публіки це відтворювало романтичну атмосферу далеких екзотичних заморських країв.

Першим до Львова приїздив у березні 1827 року Голанський Звіринець п. Ван Дінтера. Власник запевняв, що живі змії, земноводні та ссавці, зібрані завдяки великим зусиллям та витратам в Азії, Африці та Індії, привезені в Європу капітанами Джорджем Блоу та Фредеріком Хамондом. Їх вже з захопленням бачили Імператор та Ерцгерцог Австрійський, Король Пруський в Берліні, Його Величність Король Саксонії в Замку Пілнітц, баварська королівська родина в Мюнхені. Програма показу включала приборкання смугастої гієни, дикого, хитрого і лютого хижака, яке є можливим лише завдяки наполегливості й терпінню приборкувача. Крім того, Ван Дінтер обіцяв увійти в клітку до трьох левів і левиці і довести, що приборкання цих хижаків може бути успішним. Також були продемонстровані великий удав та два леопарди [43, 145–146]. Менажерія Ван Дінтера дивувала львів'ян протягом майже місяця [44, 199].

1829 року директор львівської Реальної Школи та краєзнавець Алоїз Уле писав, що наприкінці 1820-х рр. у львівському уряді обговорювалися плани будівництва стаціонарного приміщення для гімнастичних виступів та менажерій на місці колишнього «нижнього Замку» (niedere Schloss), на площі між будівлею Університету, Педагогічним Училищем, Краківським м'ясним ринком та річкою Полтва. Цирк був необхідним у місті, зважаючи на часті гастролі, а будівля Школи верхової їзди, де зазвичай відбувалися подібні виступи, знаходилася в незручному місці. За розпорядженням Губернської Ради (Gubernialrath) площу було розчищено,

навколо майбутнього цирку планувалося розбити сад. Проте, оскільки міській громаді знадобилися кошти для будівництва Ратуші, приведену до ладу площу по частинах спродали під приватну забудову, і план будівництва цирку не був реалізований [18, 719–720].

1830 року в приміщенні будинку Креппа львів'ян дивували зміями та крокодилами Томас Гюлі і Шмідт. Гримучу змію та алігаторів до Львова привезли вперше [45, 134]. Ще за 4 роки, в січні 1834 року, Менажерія Росії демонструвала вишукано-гарну велику пантеру, прекрасну смугасту гієну, красивого трансільванського ведмеда, американського дикобраза, великого і сильного вовка з Норвегії, великого білого пелікана, різних папуг [46, 19].

Навесні 1834 року у Львові потерпав від негоди «*Cirque olympique*» Гайнріха Вольфа з Берліна. Суворий, морозно-холодний вітер завдав руйнувань дерев'яному амфітеатру, який мав повне накриття. Газета писала, що «виступи наїзників були сміливими, в них відчувалося щось „дитяче“, та хоча сама ідея залишалася популярною, проте вже втрачала прихильників» [60, 398]. У вересні трупа Вольфа залишила Львів і вирушила до Константинополя. Під час виступів, у трупі виділявся акробат п. Стелла. Достойними бути включеними до біографічних словників, на думку львівського доповідача на ім'я Амікус, також були артисти Жоко та Консортен [61, 674].

У вересні у Львові анонсувався скорий приїзд до міста Театру Мавп Гайнріха Шрейєра з Відня. Сам директор звертався до львів'ян, обіцяючи здивувати слухняністю чотирилапих артистів, яким вже аплодувала публіка найбільших міст Європи [47, 544]. За місяць сповіщалося про успішні виступи трупи, в якій артисти не отримували гонорарів, не вимагали бенефісів, годувалися і розміщувалися наймачем, при цьому віртуозно грали на фортепіано чотирма руками, а також на кількох найдревніших інструментах. У Львові це товариство стало улюбленцем публіки, як і в будь-якому місті, де воно виступало раніше. Навіть маленька трупа майстерних наїзників, яка в цей же час виступала у Львові, не могла успішно конкурувати з Театром Мавп [25, 1046]. Сам підприємець заслуговував всілякої похвали, влаштувавши життя цих тварин так, щоб вони виявляли таку вражаючу майстерність у виконанні своїх чудових трюків. Гардероб був доречним і підібраним зі смаком, сам театр досить красиво оздобленим, машинерія була в порядку, дія відбувалася швидко і не переривалася нудними паузами, грав живий оркестр. Зала була завжди повною [4, 3].

В середині 30-х рр. XIX ст. популярності набували виступи на театральних сценах атлетичних та акробатичних труп. Мистецьке видання «*Mnemosyne*» писало, що «в 1835–1840 рр., за часів директорства п. Нойфельда, на сцені міського театру Львова виступили канатоходці Далло, Фуру, «геркулеси» Раппо, Дюпої, відомий мім Клішніг» [52, 140]. Англієць Едуард Клішніг був визнаним майстром у новому жанрі, який на честь нього отримав назву «клішнік». У театральних постановках він демонстрував гнучкість, пластичність, м'якість тіла, майстерно перевтілюючись в образи мавпи та жаби [55]. Насправді, у Львові 1837 року виступав не Едуард Клішніг, а інший артист на ім'я Луї Далло, який зіграв роль Мавпи у виставі Нестроя «Мавпа і наречений» і «дав чітке уявлення про те, що робив п. Клішніг» [17, 88]. Сам Едуард Клішніг виступив у Львові 1857 року на сцені Театру гр. Скарбека [27, 1].

Наприкінці 1835 року у міському театрі Львова виступала сімейна акробатична трупа Далло з Франції [5, 3]. Генрік Далло, «перший канатоходець Театру мадам Сакі в Парижі» збирав повні зали і зробив сенсацію у Львові своїми майстерними виступами на мотузці [6, 4]. Далі Далло вирушав до Чернівців, плануючи відвідати Станіславів та Броди. Виступи його настільки сподобалися львів'янам, що навесні у Львові чекали на повернення майстра [7, 3–4]. Не менш вдало Далло виступив у школі верхової їзди в Чернівцях. Легкість, з якою він виконував найскладніші і найнебезпечніші стрибки, викликала здивування. Також вражала майстерність дружини Генріка мадам Далло та маленького сина Августа [9, 4]. Влітку 1836 року Далло повернувся до Львова. 3 липня Єзуїтський Сад перетворився на паризький Тиволи: Далло поєднав свої виступи з феєрверком, та, незважаючи на загрозові хмари, цирк був заповнений і публіка повністю задоволена [11, 4].

Навесні 1836 року у львівській «Школі Верхової Їзди Ранца» «гімнастичну силову виставу» показували атлет Жан Дюпої на прізвисько «Незрівнянний» та «єдина в світі» жінка надзвичайної сили, «Жінка-Геркулес» (*нім.* Herkulesin) пані Тойч. Одним з атракціонів в програмі була «римська боротьба». Дюпої мірявся силою з охочими позмагатися за чималий грошовий приз у 1000 флоринів. Через оголошення в газеті артист запрошував претендентів особисто з'явитися в готель, де він зупинився (*Hotel de Russie* Nr. 14) і залишити свою адресу та ім'я [48, 98]. Виклик прийняв відомий своєю силою, двадцятивосьмирічний львів'янин Йоганн Хоффманн, який досі не зазнавав поразок у боротьбі [49, 101]. 1 березня відбувався поєдинок. Здавалося успіх

був на боці Хоффманна, як раптом він опинився на спині на підлозі і програв бій [3, 120]. Влітку Дюпої та п. Тойч показували «силові вистави» в міському театрі Чернівців. Відбувалися і змагання з боротьби. Кореспондент припустив, що «Дюпої використовував підсадного компаньйона, сила якого не претендувала на призові 1000 флоринів, і якого бачили під час змагань у трьох містах». Директор театру п. Нойберт докладав великих зусиль для залучення глядачів, проте чернівчани залишили виступи Дюпої поза увагою. [9, 4].

У червні 1836 року у Львові гастролював великий звіринець З. Політо. Покази відбувалися в Цирку п. Майєра в Єзуїтському Саду [50, 296].

1834 року у Відні помер Крістоф де Бах, і власницею Гімнастичного Цирку стала його дружина Лаура де Бах, наїзниця та балерина, яка активно взялася до продовження циркової справи в партнерстві з французьким наїзником Луї Сульє, з яким вона невдовзі взяла шлюб [57, 12–13].

Влітку 1836 року газети сповіщали про скорий приїзд трупи мадам де Бах до Львова, для чого в Єзуїтському Саду спеціально споруджували новий цирк [10, 4]. Подорожуючи з Відня до Львова, трупа з великим успіхом виступала в містах Імперії. Тим часом у Львові, за винятком кількох прикрас та елементів внутрішнього декору, було майже завершено будівництво нового цирку-амфітеатру, який мав забезпечити максимальний комфорт публіці [12, 4]. 23 серпня 1836 року відбувся перший довгоочікуваний виступ у новозбудованому цирку у Львові [13, 4].

Невдовзі львівська преса анонсувала небачені до цього перегони на конях та римських колісницях у виконанні майстрів трупи де Бах, подібні до тих, які були показані 1834 року у віденському Бельведері [51, 480]. 25 вересня 1836 року у Львові відбулися «Великі амфітеатральні кінні перегони». Це видовище Лаура де Бах і Луї Сульє підготували як демонстрацію продовження традицій перших Олімпійських Ігор 776 року до н. е. та змагань, які в античні часи відбувалися на численних аренах Греції та Риму. До участі в перегонах Сульє запрошував львів'ян з власними кіньми, охочі мали заздалегідь попередити його особисто про участь. Товариство обіцяло забезпечити учасників яскравими костюмами та виставити на загальний огляд нагороди та прапори майбутніх переможців [52, 491–492].

Програма вистави розпочиналася з великої презентації всіх членів трупи, потім мали відбутися кінні перегони двох дітей, кінні перегони трьох листонош, великі перегони без сідел, перегони двох наїзниць — Нанет Гері і Амалії Гаспаріні, перего-

ни чотирьох англійських жокеїв. Потім великий незвичайний заїзд на сімох неосідланих конях мав здійснити сам Луї Сульє. За 4 хвилини 2 секунди він повинен був тричі об'їхати велику арену, подолавши найбільший бар'єр. Перше відділення мали завершити перегони двох жокеїв-переможців. У другому відділенні відбувалися мальовничі перегони на трьох давньоримських бігах (колісницях). Далі газета сповіщала, що найближчим часом до трупи мав приєднатися комічний наїзник, улюбленець віденської публіки Луї Далло, який завершував виступи в Берліні. Дирекція в особі Л. Сульє і Л. Де Бах робила все можливе для задоволення шановної львівської публіки [52, 491–492].

У Львові відбулося 37 вистав, які мали великий успіх. Далі трупа прямувала до Константинополя, плануючи відвідати Чернівці, Ясси, Бухарест [14, 4].

Наприкінці листопада 1836 р. трупа Сульє–де Бах завітала до Чернівців. Серед наїзників особливо вирізнялися, окрім самого п. Сульє, також пп. Кокі, Кеглієні та Альберт де Бах [15, 4]. Але за місяць віденська газета розчаровано сповіщала, що в Чернівцях відбулося лише 11 вистав, і виступи мали найменший інтерес у порівнянні з будь-яким іншим містом. На п'яту виставу прийшло лише 20 глядачів, тож її відмінили. Більш популярним у місті був театр, на чолі якого стояв п. Сеусерт [16, 4].

Досліджуючи акробатично-магічні та пантомімічні вистави в Україні кінця XVIII—початку XIX ст., Кость Копержинський дійшов висновку, що «виступи ліноскоків та фіглярів в свідомості глядачів у цей період сприймалися не як твір мистецтва, а як видовище, і були, власне, не цирковим видовищем, а театральною виставою» [1, 61]. Галичина в першій половині XIX ст. переживала спалах культурного розвитку, і одним з його виявів стали часті гастролі провідних майстрів цирку, які водночас були і культурними подіями, і вишуканою розвагою. Їх із захопленням описували провідні газети, спеціалізовані мистецькі видання, в яких рецензії на циркові вистави містилися поряд з відгуками про театральні постановки, новинами літератури; для характеристики виступів гімнастів, магів та наїзників у тогочасних друкованих джерелах постійним було використання морфем «kunst» (мистецтво, мистецький) «künstlerisch» (художній). Німецька Енциклопедія 1829 року, визначаючи «мистецтво» (Kunst) як те, «що впливає з майстерності», відносила до «красних мистецтв простору і часу» пантоміму (Mimik), танець (Tanzkunst) та акторську гру (Schauspielkunst) [54, 481–482]. Елементи цих мистецьких категорій можна знайти і в історичних пантомімах, і в акробатичних номерах (танцях) на

канаті, і в пластичних виставах Едуарда Клішніга, якого німецькі видання визначали, як міма, імітатора (Mimiker), та його наслідувачів і послідовників, і в механічно-фізичних виставах Бартоломео Боско.

Серед особливостей досліджуваного періоду слід відзначити:

1) Саму по собі *новизну явища гастрольної діяльності* професіональних циркових труп, які ще тільки починали подорожувати містами Європи. Театральні трупи активно застосовували гастрольну практику, і перейняття цього досвіду значно розширило творчі можливості цирків. Зважаючи на те, що циркові наїзники, акробати довго відпрацьовували обмежений набір трюків і показ вистав в межах одного, навіть великого міста швидко вичерпував їх потенціал і можливості, гастрольна практика ідеально відповідала специфіці цирку.

2) *Будівництво спеціальних «циркових» приміщень*. В Австро-Угорщині початку XIX ст. існував лише один стаціонарний «Circus Gymnasticus» у віденському Пратері. Наїзники, під час гастролей в містах Імперії, виступали або в популярних в ті часи школах верхової їзди, або в тимчасових дерев'яних цирках. Хоча методи їх будівництва постійно вдосконалювались, значною перешкодою для виступів ставала холодна пора року. Циркові трупи змушені були робити перерви у виступах, бо вистави взимку ставали справжнім випробуванням і для виконавців, і для публіки. 1834 року негода зіпсувала гастролі Олімпійського цирку Вольфа і, можливо, була однією з причин невдалих гастролей цирку Л. Сульє та Л. де Бах в грудні 1836 року в Чернівцях.

3) *Мультикультуризм*. У багатонаціональній і різномовній Австро-Угорщині, особливо після нещодавніх поділів Польщі, природно, виникали національні суперечності. В цих умовах цирк, з його інтернаціональним складом труп та легкістю сприйняття вистав публікою, відігравав об'єднуючу і миротворчу роль.

4) *Увага спеціалізованої та публічної міської преси*. Через недостатню кількість розваг і інших видовищ, ефектні, яскраві, екзотичні виступи циркових майстрів, природно, викликали підвищений інтерес публіки і отримували відповідне відображення на сторінках газет. Своєю справою робила і якісна реклама в пресі, яка гідно представляла митців публіці. Люди жадали побачити те, чим захоплювались європейські монархи.

Віденські газети ретельно відстежували циркові гастролі у провідних містах Європи, приділяючи увагу і Львову. Можна констатувати синхронність загальноєвропейського розвитку циркового мис-

тецтва і помітне місце галицької столиці в ієрархії тогочасних культурних осередків.

5) *Емпіричність* — відсутність системної освіти, спеціальної «циркової» термінології, невизначеність жанрів, їх поступовий розвиток і урізноманітнення, рух від трюкових виступів наїзників, кінних перегонів, історичних пантомім, акробатично-гімнастичних, атлетичних, магічних вистав у напрямку умовного об'єднуючого поняття «циркове мистецтво».

6) *Дуалізм (подвійність)*, — «розсіювання» виступів між сценою та ареною. Через одночасну невизначеність статусу та популярність «циркові мистецтва» поширювались і стверджувались як на манежах цирків, так і в театральних залах. Директори театрів запрошували до виступів акробатів і навіть наїзників (!) для залучення публіки, яка погано відвідувала драматичні вистави.

7) *Конкуренція*. Попри впевненість у тому, що «публіки вистачить на всіх», поступово циркові трупи починали стикатися з конкуренцією, причому конкурувало це розмаїття різних видовищних мистецтв не лише з театром, а й між собою. Траплялося, що у місті майже одночасно виступав цирк, у театрі забавляли публіку акробати, а десь поблизу гостював звіринець з дресированими левами і гієнами.

8) *Невизначеність і суперечливість статусу*. Попри те, що за критеріями визначень тогочасних естетик та енциклопедій окремі «циркові мистецтва», формально, потрапляли у категорію «красних мистецтв», інтелектуальна еліта обережно і стримано сприймала «цирк» і не робила спроб його естетичного аналізу, вочевидь, займаючи очікувальну позицію. Хоча навіть найсуворіших критиків захоплювала складність трюків і демонстрація людських надможливостей, перспективи розвитку цирку були неясними. Явище було відносно новим і ще не встигло зайняти свою нішу у системі тогочасної культури.

Вже в першій третині XIX ст., як в енциклопедіях, так і в окремих брошурах та есе, друкувалися біографії провідних виконавців. Артистичну діяльність регулювали окремі законодавчі норми, кращі вистави відвідувалися першими особами Імперії, які поділяли загальне захоплення і «освячували» циркові вистави своєю присутністю, що свідчило про високий суспільний статус циркових показів. Особливу роль у стосунках «цирку» з владою відігравали покази історичних пантомім, які були елементом політичного і освітнього впливу на суспільство, ці покази залучали можновладців до лав шанувальників цирку, а це, в свою чергу, забезпечувало циркам заступництво.



Подібно до акробатів-канатоходців, «цирк» досліджуваного періоду балансував між мистецтвом, видовищем і розвагою, посідаючи помітне місце в культурному та політичному житті як Галичини, так і всієї Австро-Угорської імперії.

### Джерела та література

1. Копержинський Кость. Магічно-акробатичні й пантомімічні вистави на Україні в другій половині XVIII та на початку XIX ст. *Україна. Науковий тримісячник українознавства*. Кн. 3. Київ: Державне видавництво України, 1924. С. 53–61.
2. *Cyrk w świecie widowisk / pod redakcją Grzegorza Kondrasiuka*. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017. 484 s.
3. «Der Telegraph». *österreichisches Conversationsblatt für Kunst, Literatur, geselliges Leben, Theater, Tagsbegebenheiten, Industrie und Fabrikwesen*. Wien. 1836. Nr. 30. 16.03.
4. «Der Wanderer». 1834. Nr. 293. 20.10.
5. «Der Wanderer». 1836. Nr. 4. 04.01.
6. «Der Wanderer». 1836. Nr. 8. 08.01.
7. «Der Wanderer». 1836. Nr. 20. 20.01.
8. «Der Wanderer». 1836. Nr. 81. 21.03.
9. «Der Wanderer». 1836. Nr. 174. 22.06.
10. «Der Wanderer». 1836. Nr. 197. 15.07.
11. «Der Wanderer». 1836. — Nr. 200. — 18.07.
12. «Der Wanderer». 1836. Nr. 228. 15.08.
13. «Der Wanderer». 1836. Nr. 247. 03.09.
14. «Der Wanderer». 1836. Nr. 311. 06.11.
15. «Der Wanderer». 1836. Nr. 326. 21.11.
16. «Der Wanderer». 1836. Nr. 358. 23.12.
17. «Der Wanderer». 1837. Nr. 22. 26.01.
18. Die Verschönerungen Lembergs, der Hauptstadt des österreichischen Galiziens, von 1820 bis 1829. Von Aloys Uhle, Director der k.k. Realschule zu Lemberg. *Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst*. 1829. Nr. 91. 13.11. S. 716–720.
19. «Gazeta Lwowska». 1826. Nr. 35. 24.03.
20. «Gazeta Lwowska». 1842. Nr. 43. 12.04.
21. Got, Jerzy. Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert: aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997. 2 v. (875 s.)
22. Gubernial — Dekret vom 5. Mai 1827 Gub. Zahl 22062. *Prowincjonalny Zbiór Praw Królestwa Galicyi i Lodomerji za rok 1827*. Wydany za najwyższym Rozkazom pod dozorem c.k. Galicyjskiego krajowego Gubernium. We Lwowie: Drukiem Piotra Pillera. 507 s.
23. Hera, Janina. *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. 409 s.
24. «Intelligenzblatt der Jenischen Allem. Literatur-Zeitung». 1808. Nr. 82. 12.11.
25. «Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben». Wien. 1834. Nr. 261. 31.12.
26. Lasocka, Barbara. O czarodziejach, akrobatach, panoramach. Lwów 1800–1850. *Pamiętnik Teatralny: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru*. Tom 18. Nu. 1/2 (69/70). 1969. S. 127–149.
27. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». Tagesblatt für Handel und Gewerbe, Kunst, geselliges Leben, Unterhaltung und Belehrung. 1857. Nr. 67. 30.07.
28. «Lemberger Zeitung». 1818. Nr. 44. 13.04.
29. «Lemberger Zeitung». 1821. Nr. 96. 10.08.
30. «Lemberger Zeitung». 1823. Nr. 85. 18.07.
31. «Lemberger Zeitung». 1823. Nr. 88. 25.07.
32. «Lemberger Zeitung». 1823. Nr. 90. 30.07.
33. «Lemberger Zeitung». 1825. Nr. 94. 22.08.
34. «Lemberger Zeitung». 1825. Nr. 149. 30.12.
35. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 26. 03.03.
36. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 35. 24.03.
37. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 40. 10.04.
38. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 49. 01.05.
39. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 55. 17.05.
40. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 58. 24.05.
41. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 60. 29.05.
42. «Lemberger Zeitung». 1826. Nr. 119. 18.10.
43. «Lemberger Zeitung». 1827. Nr. 30. 14.03.
44. «Lemberger Zeitung». 1827. Nr. 51. 09.04.
45. «Lemberger Zeitung». 1830. Nr. 28. 10.03.
46. «Lemberger Zeitung». 1834. Nr. 5. 15.01.
47. «Lemberger Zeitung». 1834. Nr. 104. 12.09.
48. «Lemberger Zeitung». 1836. Nr. 24. 26.02.
49. «Lemberger Zeitung». 1836. Nr. 25. 29.02.
50. «Lemberger Zeitung». 1836. Nr. 64. 06.06.
51. «Lemberger Zeitung». 1836. Nr. 104. 12.09.
52. «Lemberger Zeitung». 1836. Nr. 107. 19.09.
53. «Mnemosyne». 1840. Nr. 33. 25.04.
54. *Neuestes Conversations-Lexicon, allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände. Von einer Gesellschaft von Gelehrten ganz neu bearbeitet. Zehnter Band. (Kar–Lan)*. Wien: Gedruckt und verlegt von Franz Ludwig, 1829. 604 s.
55. *Österreichisches Biographisches Lexikon. Der populärste Tiermimiker der Theatergeschichte: Eduard Klischnigg*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://www.oaaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio/Archiv/bio\\_2013\\_10.htm](https://www.oaaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio/Archiv/bio_2013_10.htm)
56. «Rozmaitości» (Iwowskie). «Dawne afisze Iwowskie». 1840. Nr. 11. 14.03.
57. Saltarino, Signor — *Artisten-Lexikon: biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc.: aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: Druck und Verlag von Ed. Lintz, 1895. 316 s.
58. *Sammlung aller k.k. Gesetze vom Jahre 1740 bis 1780. In einer chronologischen Ordnung, und sistematischen Verbindung*. Wien: verlegt bei Joh. Georg Mößle k-k. privil. Buchhändler, 1787. 821 s.
59. Schnür-Pepłowski, Stanisław. *Z przeszłości Galicyi (1772–1862)*. Wydanie drugie uzupełnione. Lwów: Jakubowski & Zadurawicz, 1895. 627 s.
60. «Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben». Wien. 1834. Nr. 99. 20.05.
61. «Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben». Wien. 1834. Nr. 196. 01.10.
62. The situation of the circus in the EU Member States (Working Paper) European Parliament Education and Culture Series. — 2003. — 181 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT\\_ET\(2003\)326724\\_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_EN.pdf)
63. *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. 1819. Nr. 95. 10.08.
64. *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. 1819. Nr. 143. 20.11.

### References

1. Koperzhinsky, Kost'. (1924). Magic-acrobatic and pantomime performances in Ukraine in the second half of the XVIII and the beginning of the XIX century. Kyiv: State Publishing House of Ukraine. 53–61 [in Ukrainian].
2. Kondrasiuk, G. (Eds.). (2017). The Circus in the world of the spectacles. Lublin: Workshops of Culture in Lublin, 484 [in Polish].
3. «The Telegraph». *Austrian Conversations sheet for art, literature, social life, theater, day events, industry and factory*. (1836). No. 30. 16.03. Vienna [in German].

4. «The Wanderer». (1834). Nr. 293. 20.10. Vienna [пп. 4–17 — in German].
5. «The Wanderer». (1836). Nr. 4. 04.01. Vienna.
6. «The Wanderer». (1836). Nr. 8. 08.01. Vienna.
7. «The Wanderer». (1836). Nr. 20. 20.01. Vienna.
8. «The Wanderer». (1836). Nr. 81. 21.03. Vienna.
9. «The Wanderer». (1836). Nr. 174. 22.06. Vienna.
10. «The Wanderer». (1836). Nr. 197. 15.07. Vienna.
11. «The Wanderer». (1836). Nr. 200. 18.07. Vienna.
12. «The Wanderer». (1836). Nr. 228. 15.08. Vienna.
13. «The Wanderer». (1836). Nr. 247. 03.09. Vienna.
14. «The Wanderer». (1836). Nr. 311. 06.11. Vienna.
15. «The Wanderer». (1836). Nr. 326. 21.11. Vienna.
16. «The Wanderer». (1836). Nr. 358. 23.12. Vienna.
17. «The Wanderer». (1837). Nr. 22. 26.01. Vienna.
18. Uhle, Aloys. (1829). The embellishments of Lemberg, the capital of Austrian Galicia, from 1820 to 1829. *New Archive for History, States, Literature and Art*. No. 91. 13.11. pp. 716–720. Vienna [in German].
19. «Lwowska Gazette». (1826). Nr. 35. 24.03. Lwow [in Polish].
20. «Lwowska Gazette». (1842). Nr. 43. 12.04. Lwow [in Polish].
21. Got, J. (1997). The Austrian Theater in Lviv in the 18th and 19th centuries: from the theater life of the multi-ethnic monarchy. Vienna: Publishing House of the Austrian Academy of Sciences, 875 [in German].
22. Gubernial — Decree from 5. Mai 1827. (1827). *Provincial Collection of the Rights of the Kingdom of Galicia and Lodomeria for 1827*. Lwow: A print by Piotr Piller, 507 [in German and Polish]
23. Hera, J. (1975). From the history of pantomime, or the enchanted palace. Warsaw: State Institute of Publishing, 409 [in Polish].
24. «Intelligence Journal of the Yenish All. Literary Newspaper». (1808). Nr. 82. 12.11. Vienna [in German].
25. «Art, literature, music, fashion and social life». (1834). Nr. 261. 31.12. Vienna [in German].
26. Lasocka, B. (1969). About wizards, acrobats, panoramas. Lviv 1800–1850. *Theatrical Monument: quarterly magazine devoted to the history and criticism of the theater*, Vol. 18, Number 1/2 (69/70), 127–149 [in Polish].
27. «Lemberger general Gazette». Daily newspaper for trade and commerce, art, social life, entertainment and instruction. (1857). Nr. 67. 30.07. Lemberg [in German].
28. «Lembergs Newspaper». (1818). Nr. 44. 13.04. Lemberg [пп. 28–52 — in German].
29. «Lembergs Newspaper». (1821). Nr. 96. 10.08. Lemberg.
30. «Lembergs Newspaper». (1823). Nr. 85. 18.07. Lemberg.
31. «Lembergs Newspaper». (1823). Nr. 88. 25.07. Lemberg.
32. «Lembergs Newspaper». (1823). Nr. 90. 30.07. Lemberg.
33. «Lembergs Newspaper». (1825). Nr. 94. 22.08. Lemberg.
34. «Lembergs Newspaper». (1825). Nr. 149. 30.12. Lemberg.
35. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 26. 03.03. Lemberg.
36. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 35. 24.03. Lemberg.
37. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 40. 10.04. Lemberg.
38. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 49. 01.05. Lemberg.
39. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 55. 17.05. Lemberg.
40. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 58. 24.05. Lemberg.
41. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 60. 29.05. Lemberg.
42. «Lembergs Newspaper». (1826). Nr. 119. 18.10. Lemberg.
43. «Lembergs Newspaper». (1827). Nr. 30. 14.03. Lemberg.
44. «Lembergs Newspaper». (1827). Nr. 51. 09.04. Lemberg.
45. «Lembergs Newspaper». (1830). Nr. 28. 10.03. Lemberg.
46. «Lembergs Newspaper». (1834). Nr. 5. 15.01. Lemberg.
47. «Lembergs Newspaper». (1834). Nr. 104. 12.09. Lemberg.
48. «Lembergs Newspaper». (1836). Nr. 24. 26.02. Lemberg.
49. «Lembergs Newspaper». (1836). Nr. 25. 29.02. Lemberg.
50. «Lembergs Newspaper». (1836). Nr. 64. 06.06. Lemberg.
51. «Lembergs Newspaper». (1836). Nr. 104. 12.09. Lemberg.
52. «Lembergs Newspaper». (1836). Nr. 107. 19.09. Lemberg.
53. «Mnemosyne». (1840). Nr. 33. 25.04. Lemberg [In German]
54. Newest Conversation Lexicon, general German Real Encyclopedia for educated estates. (1829). Tenth volume. (Karlan). Completely reworked by a society of scholars. Vienna: Printed and published by Franz Ludwig, 604 [in German].
55. Austrian Biographical Dictionary. The most popular animal mime in theater history: Eduard Klischnigg. URL: [https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio\\_Archiv/bio\\_2013\\_10.htm](https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio_Archiv/bio_2013_10.htm)
56. «Various Things» (Lviv). «Old Lviv posters». (1840). Nr. 11. 14.03. Lwow [in Polish].
57. Saltarino, S. (1895). Artist's dictionary: biographical notes on art riders, sculptors, gymnasts, clowns, acrobats, specialties, etc.: all countries and times. Dusseldorf: printing and publishing by Ed. Lintz, 316 [in German].
58. Collection of all Laws from 1740 to 1780. — in a chronological order, and systematic connection. (1787). Vienna: published by Joh. Georg Mößle k-k. privil. Booksellers, 821 [in German].
59. Schnur-Pepłowski, S. (1895). From the past of Galicyja (1772–1862). Lwow: Jakubowski & Zadurawicz, 627 [in Polish].
60. «Theater newspaper and original sheet for art, literature, music, fashion and social life». (1834). Nr. 99. 20.05. Vienna [in German].
61. «Theater newspaper and original sheet for art, literature, music, fashion and social life». (1834). Nr. 196. 01.10. Vienna [in German].
62. The situation of the circus in the EU Member States (Working Paper) (2003). European Parliament Education and Culture Series. URL: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT\\_ET\(2003\)326724\\_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_EN.pdf) [in English].
63. Vienna General Theater newspaper. (1819). Nr. 95. 10.08. Vienna [in German].
64. Vienna General Theater newspaper. (1819). Nr. 143. 20.11. Vienna [in German].

## ОНТОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ВТІЛЕННЯ СПЕЦИФІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ

*Стаття уточнює визначення специфіки мистецтва ігрової ляльки як його онтологічної особливості та визначає ступінь специфічності відповідних засобів виразності заради створення термінологічного та методологічного консенсусу через застосування культурологічного підходу та класифікації мистецьких дискурсів за принципом Фрідріха Ніцше.*

*Методи: аналіз, порівняння, деконструкція.*

**Ключові слова:** предмет, скульптура, маска, тіло, специфіка мистецтва ігрової ляльки, специфічні та неспецифічні засоби виразності, театр ляльок, «оживлення», аполонічність, діонісійство.

*Статья уточняет определение специфики искусства игровой куклы как его онтологической особенности и определяет степень специфичности соответствующих средств выразительности ради создания терминологического и методологического консенсуса путем применения культурологического подхода и классификации художественных дискурсов по принципу Фридриха Ницше.*

*Методы: анализ, сравнение, деконструкция.*

**Ключевые слова:** предмет, скульптура, маска, тело, специфика искусства игровой куклы, специфические и неспецифические средства выразительности, театр кукол, «оживление», аполоничность, дионисийство.

*The article clarifies the definition of the specificity of the puppet art, which is its ontological peculiarity, and determines the degree of specificity of the corresponding means of expressiveness for the purpose of creating a terminological and methodological consensus through the application of the cultural approach and the classification of artistic discourses by the principle of Friedrich Nietzsche.*

*Methods: analysis, comparison, deconstruction.*

**Key words:** object, sculpture, mask, body, specialty of the puppet art, specific and non-specific means of expressiveness, puppet theatre, «revival», apolonism, dionysion.

*Актуальність теми дослідження.* Питання специфіки мистецтва ігрової ляльки є ключовим для визначення його онтологічних особливостей та автентичності. Сьогодні маємо констатувати факт наявності розбіжностей між визначенням специфіки самого мистецтва ігрової ляльки та специфічності певних засобів виразності, які широко використовуються у театрі ляльок, проте традиційно вважаються неспецифічними. Розбіжності дійшли до рівня конфлікту, що зафіксовано у спеціальній літературі та програмних документах різних професійних шкіл лялькарів України, тому питання специфічності як відповідності засобів виразності до специфіки потребує розв'язання. Для цього маємо визначити специфіку мистецтва ігрової ляльки та ступінь специфіч-

ності засобів виразності, що використовуються мистецтвом ігрової ляльки, де під специфікою ми розуміємо загальну сутність даного виду мистецтва, а під специфічністю — форми, через які вона втілюється. Культурний стан мистецтва ігрової ляльки вимагає, щоб сутність мистецтва, як план змісту, узгоджувалась із його формою — як планом вираження, чого на даний момент ми не спостерігаємо, оскільки так звані неспецифічні засоби виразності використовуються як специфічні та навіть як основні. В театрознавчому дискурсі специфікою мистецтва ігрової ляльки вважається «оживлення» неживого матеріалу, проте філософсько-естетичний дискурс, починаючи з Платона, вважає «оживлення неживого» загальною рисою мистецтва в цілому. Отже, для того щоб зрозуміти

особливості «оживлення неживого» саме в мистецтві ігрової ляльки, маємо визначити поняття «живого», «неживого», «оживлення», яким способом це «оживлення» відбувається та через які виражальні засоби. Таким чином, ми опинилися у герменевтичному колі, де розуміння специфічності засобів виразності потрібне для уточнення поняття специфіки даного мистецтва у філософсько-естетичному дискурсі, а точне розуміння специфіки як сутності мистецтва потрібне для класифікації засобів виразності за ступенем їхньої специфічності заради узгодження форми вираження мистецтва із її сутністю.

У застосуванні засобів виразності і полягає творча діяльність лялькаря, а значить результати дослідження онтології мистецтва ігрової ляльки зможуть бути використані як у практичній діяльності, так і у навчанні майбутніх лялькарів: акторів, режисерів і сценографів.

*Мета дослідження.* Крізь призму культурної символіки неживого предмета здійснити диференціацію специфічних та неспецифічних засобів виразності мистецтва ігрової ляльки, як чинників визначення його автентичності, та уточнити термінологічний інструментарій для його застосування у професійній діяльності лялькарів.

*Завдання дослідження:*

1) Визначення історико-філософських передумов, що вплинули на формулювання принципів специфіки мистецтва ігрової ляльки.

2) Визначення відношення засобів виразності до специфіки мистецтва ігрової ляльки.

3) Класифікація засобів виразності та уточнення термінології на підставі результатів дослідження.

*Ступінь опрацювання питання.* Неузгодженість у питанні засобів виразності проявилася у дискусії професійних шкіл мистецтва ігрової ляльки, які у різний спосіб вирішували суперечності, що закралася у розуміння специфіки ще з 70-х років ХХ століття, коли питання її визначення набуло вирішального значення. Звідтоді книжка засновника першої радянської професійної школи лялькарів М. М. Корольова «Мистецтво театру ляльок» сприймалася, як посібник зі специфіки, а у ній деякі засоби виразності автор назвав неспецифічними: «Всі спроби підмінити ляльку на натуральний предмет або руки ведуть до виснаження образних засобів. Твердження, що театр ляльок — це театр оживлених предметів, визначення ляльки розширеним поняттям — предмет — приховує у собі небезпеку відмови від ляльки. Так само збільшення використання у ви-

ставах актора без ляльки та актора в масці призводить до втрати лялькової специфіки» [9, 58]. Така позиція викликає більше питань, ніж дає відповідей, а аргументи на її користь потребують аналізу, оскільки неспецифічні, з точки зору Корольова, засоби виразності традиційно застосовуються як у виставах театрів ляльок, так і під час навчання лялькарів. Важко уявити навчальний курс без розділів «пластика рук» чи «оживлення предметів» — першооснови навчання специфіці. Своєрідною спробою усунення суперечності стало перейменування кафедри театру ляльок Харківського національного університету мистецтв на кафедру театру анімації. Такий підхід обмежує засоби виразності театру ляльок до ляльки та декларує існування більш широкого мистецтва — театру анімації, куди театр ляльок входить як складова частина. Для театру анімації, на відміну від театру ляльок, всі названі засоби виразності є специфічними, отже для реабілітації «неспецифічних» засобів виразності задекларовано створення нового виду мистецтва, що ніяк не розв'язує проблеми, а лише її перейменовує. Такий шлях не є продуктивним, бо розв'язання проблеми слід шукати у її причинах, а саме у розбіжностях між визначенням Корольовим специфіки мистецтва театру ляльок як «оживлення» неживого матеріалу та його розумінням специфічності засобів виразності, що і призвело до непорозуміння у професійному середовищі.

Дискусію було продовжено питанням щодо кількості основних систем ляльок. Корольов визначає їх шість: петрушкова, тростинна, маріонетка, тіньова, вертепна та планшетна [9, 77–90]. Деяка інша класифікація артикулюється програмними документами спеціалізації «Ляльки на естраді» Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. До основних систем віднесено і зростову (скафандрову) ляльку. Цю позицію у своїй дисертації підтвердила кандидат мистецтвознавства О. Бучма, завідувач кафедри естрадних жанрів КМАЄЦМ [5, 68]. Отже сьогодні в офіційних програмних документах різних професійних шкіл лялькарів зафіксована різна кількість основних систем ляльок, що разом із суперечністю щодо засобів виразності та назви мистецтва є свідченням відсутності термінологічного і методологічного консенсусів щодо ставлення до різних аспектів специфіки.

На початку ХХ ст. Н. Симонович-Єфімова намагалася розібратися у «ляльковості» [13, 105–108], проте питання специфіки повною мірою постало із виникненням так званого «третього жан-

ру» у середині ХХ ст. Саме на цей час і припадає діяльність М. М. Корольова, і саме його позиція тривалий час вважалася загальноприйнятною. Перебуваючи в контексті «системи» Станіславського, одним із базових постулатів якої було протиставлення шкіл удавання та переживання [14, 7–12], лялькарі, опонуючи спробам нав'язування ляльці «життя людського духу» після кризи натуралізму 30–50-х років, погодились, що вони належать до школи удавання, навіть не ставлячи під сумнів коректність застосування до театру ляльок класифікації театрального мистецтва за принципом внутрішніх почуттів актора. Незважаючи на те, що Станіславський на науковість та об'єктивність не претендував, а слово «система» завжди писав у лапках, його погляди значним чином ускладнили розуміння специфіки ігрової ляльки. Найпершим деконструктором бінарної опозиції «удавання–переживання» у драматичному театрі виявився Бертольд Брехт, який запропонував зовсім іншу бінарну пару, створену за іншими ознаками: свій театр він називав епічним, а «систему» Станіславського — «театром ілюзії» [4, 16]. Отож Корольов розпочав аналіз специфіки мистецтва ігрової ляльки, перебуваючи в сумнівній парадигмі «удавання–переживання», що і спричинило у подальшому низку непорозумінь. Аби уникнути їх, спробуємо подивитися на проблему під іншим кутом, застосувавши естетичну класифікацію, запропоновану Фрідріхом Ніцше, щодо якої у мистецтвознавстві та культурології є консенсус.

*Викладення основного матеріалу.*

В силу онтології мистецтва ігрової ляльки під «оживленням неживого матеріалу» слід розуміти імітацію неживим матеріалом поведінки живих істот, що здійснюється актором-лялькарем. У загальномистецькому дискурсі поняття «оживлення» має метафоричний характер, а у мистецтві ігрової ляльки у процесі «оживлення» неживий предмет за допомогою актора починає поводитись як жива істота, — саме ця риса і вважається головним фактором специфіки.

Лялькарі поняття «неживе» часто зводять до ляльки, тобто динамічної скульптури, між тим, фактично спектр неживого набагато ширший. Отже, нам необхідно визначити діапазон поняття «неживе», для чого ми маємо перейти до загальноестетичних засад та до специфіки мистецтва взагалі, що допоможе кореляції вузького театрознавчого дискурсу із більш об'ємним культурологічним підходом. Це дасть нам змогу розширити погляд на специфіку та специфічність засобів виразності, серед яких неспецифічними вважають-

ся: предмет, руки актора, актор у масці, актор без маски. Ми поставили першим у цей ряд предмет, оскільки його приклад у культурологічному контексті є найбільш показовим. Предмет — неживий артефакт, який «оживає» в театрі ляльок, імітуючи поведінку живого організму. Проблема лише в тому, що предмет не є скульптурою, а Симонович-Єфімова назвала театр ляльок мистецтвом скульптур, котрі рухаються [13, 244]. Корольов уточнює це визначення: «театр ляльок — це такий вид театрального мистецтва, в якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного, матеріального інструменту» [9, 30]. Отже Корольов розширює поняття ляльки від скульптури до «штучно створеного матеріального інструменту», але предмет він до цієї категорії не відносить. Ще на початку ХХ століття розгорнулася боротьба із штучністю мистецтва: з одного боку, проти неї виступали творці інсталяції та редімейду в особі Марселя Дюшана, з іншого — реалісти, репрезентовані Костянтином Станіславським. Дюшан кинув виклик Лесінгу та Вінкельману — класицистам, шанувальникам скульптури, Станіславський опонував мистецьким принципам Дідро [8, 3–12]: Дюшан через використання готових предметів, Станіславський — готових почуттів, природних, а не штучно створених. Дискусія Станіславського з Дідро щодо штучності й породила бінарну опозицію «переживання–удавання», коректність застосування якої щодо мистецтва ігрової ляльки викликає сумніви, адже парадигма Корольова пов'язує театр ляльок із мистецтвом удавання.

Класифікація запропонована Фрідріхом Ніцше, який розділив мистецькі явища на дві умовних групи, названі іменами Аполона та Діоніса [11, 20–25], і стала би альтернативою та інструментом деконструкції названої бінарної опозиції.

Класицисти спиралися на філософію Просвітництва, ідею *tabula rasa* Джона Локка [10, 60–68] — концепції людини — як чистої дошки, на якій можна написати будь-який текст. Ця ідея співзвучна з іудео-християнським концептом творення Богом світу з нічого. Творець — це провідник чистої ідеї з платонівської «гіперуранії» до матеріального світу. Отже мистецтво — сфера ідеального, а митець — творець свого світу з нічого — зображує світ не таким, яким він є, а яким він має бути. Звідси й народжується погляд на скульптуру як на застиглий ідеал: «Спинися мить, прекрасна ти!» — писав Гете у «Фаусті». В цій застиглій (статичній) ідеальній миті не може бути

нічого випадкового, непродуманого, привнесеного цим недосконалим світом, цього не може бути і на театральній сцені, на думку Дені Дідро [8, 3–12]. Суть мистецтва у створеності, а значить і штучності. Мистецтво класицизму є стовідсотково позитивістським та аполонічним. Бритвою Оккама відтинається все зайве, що відволікає від ідеї, яка завдяки художньому творові ввійшла до матеріального світу з ідеального. Тому предмет на сцені — це лише предмет і не більше, бо інакше примножуються сутності понад необхідне, а це не є розумним та раціональним. Деякі з естетичних позицій просвітників актуальні й дотепер: основи сучасного театру та теорії драми були закладені ними. Французька революція спричинила кризу класицизму, примусила переглянути деякі його базові позиції, основані на домінанті раціональності. Розчарування у позитивізмі Просвітництва спонукало до пошуку щастя поза межами цього світу в іншому вимірі, що дало можливість поглянути на предмет з іншого боку: з точки зору пам'яті через сентименталізм Шиллера [15, 360–389]. Предмет стає більшим ніж лише предмет, він відсилає глядача до спогадів, з'єднує із минулими подіями, викликаючи емоції. Він стає порталом пам'яті, носієм ознак презентованого явища, перетворюючись на метафору. Вийшовши за межі предмета, спостерігач виходить за межі об'єктивного раціонального світу до ірраціонального світу персональних переживань.

Романтизм, що прийшов на зміну класицизму, надає перевагу живописові, де об'єм намальованого світу існує не об'єктивно, як скульптура, а лише в уяві глядача. Таке ірраціональне мистецтво — стовідсотково діонісійське, як і предмет, котрий, виходячи за власні межі, набуває динамічних рис, на противагу аполонічній статиці, репрезентованій мистецтвом класицизму. Предмет, що «ожив», — однозначний маркер діонісійства, а значить, театр ляльок, специфікою якого є «оживлення» неживого, є діонісійським явищем. Микола Бердяєв [1, 324–343] вважав, що ознакою аполонізму є об'єктивізм або натуралізм, домінанта аполонічного мистецтва — форма, а її причина — зміст. Звідси і походять реалістичність, наслідування, достовірність та буквальність аполонізму, що спонукає до буквального розуміння предмету. Таким чином, усі виразні засоби мистецтва ігрової ляльки у аполонічному дискурсі звужуються до ляльки. Вершина аполонічності у театрі ляльок — натуралізм 30–50-х років у СРСР. Домінанта ж діонісійства — символічність, яка фіксує нестійку єдність форми та змісту, а символічне

перекодування дає можливість їхньої комбінації. Символічне перекодування дозволило Дюшану розширити поняття «скульптура», включивши у нього готові предмети, що розширює і поняття «лялька».

Отже аполонічний дискурс оперує категоріями: скульптурне, формальне, рельєфне, зовнішнє; діонісійський: внутрішнє, екстатичне, емоційне, символічне. В аполонічному дискурсі форма і зміст перебувають у відповідності одне одному, в діонісійському — форма та зміст розходяться, а значить розширюється спектр засобів виразності, а це означає, що метафоричним чином ознаки аполонічної ляльки-скульптури можуть бути перенесені на інші артефакти, зокрема на предмет. Лялькою стає все, що може рухатись та імітувати життя.

Діоніс — бог, що помирає та відроджується, отже екстатичність «оживлення» — ознака усього некласичного дискурсу від стародавнього східного мистецтва до постмодернізму. Сентименталізм Шиллера та редімейд Дюшана — явища діонісійські, а класицизм та реалізм Станіславського — аполонічні. Для реалізму характерні позитивізм та повернення у об'єктивний, раціональний, хоча і, на відміну від класицизму, недосконалий світ. Аполонічні рамки реалізму проявилися у «четвертій стіні», почутті правди й вірі у запропоновані обставини. Тобто заочна дискусія Станіславського з Дідро, переживання з удаванням, реалізму з класицизмом є лише дискусією всередині аполонічного дискурсу, ворожого діонісійському мистецтву ігрової ляльки; свідченням ворожості стала страта ляльки-Полішинеля на гільйотині під час Французької революції. Отож театр ляльок не має ніякого відношення до класицистичного мистецтва удавання, застосування класифікації Станіславського до театру ляльок є помилковим, а криза натуралізму 30–50-х спровокована аполонічними інтервенціями на територію мистецтва ігрової ляльки: скульптурності класицизму та переживання реалізму. Це була неорганічна спроба усунення діонісійства із театру ляльок, а народження «третього жанру» стало діонісійським ренесансом, спробою відкрити таємницю, сховану до того за ширмою: таємницю «оживлення неживого» на очах у глядача, у цьому і полягає причина появи «живого» актора на сцені. Коректність застосування терміна «третій жанр» також є сумнівною, адже він лише констатує формальне об'єднання засобів виразності, названих Корольовим специфічними та неспецифічними. Тобто цей термін також міститься у контексті аполонічного дис-

курсу, що не може вважатися коректним. Іншими словами, «третій жанр» і є театром ляльок, згідно з діонісійським дискурсом. Ознакою «третього жанру» вважалася присутність живого актора на сцені поруч із лялькою, проте його присутність чи відсутність, без визначення наявності факту імітації неживим матеріалом поведінки живих істот, не може бути маркером специфіки мистецтва ігрової ляльки. Драматичний театр часто звертається до ляльки, як до додаткового засобу виразності, це не дає підстав вважати даний прийом проявом «третього жанру». Лише факт застосування та домінування специфіки мистецтва ігрової ляльки у виставі є критерієм ідентифікації її як вистави театру ляльок. Якщо специфічні засоби виразності виконують у виставі лише допоміжну роль, а головними є засоби виразності драматичного театру, то така вистава є драматичною, навіть якщо постановка здійснена у театрі ляльок.

Таким чином, значна частина сучасної методологічної конструкції мистецтва ігрової ляльки залежить від коректності визначення специфічності засобів виразності, що є предметом нашого дослідження. Застосування ж принципів штучності, як головного чинника визначення специфічності засобів виразності, виявилось помилковим. Корольов, навіть назвавши ляльку інструментом, висунув умову: інструмент має бути «штучно створеним». Він опинився не лише на передовій вічної війни Аполлона та Діоніса, він опинився одразу у двох таборах. Як діонісієць, він усвідомлював значення «оживлення», як заручник аполонічних ідей Просвітництва, — значення штучності та театральності. Так він захищав театр від буденності та побутовості, куди поступово вели послідовники «системи» Станіславського, демонструючи зворотний бік відкриття Дюшана — руйнівником грані між скульптурою та готовим предметом, який сам по собі може бути витвором просторового мистецтва. Протистояти останньому доволі складно, особливо зважаючи на точку зору Шиллера. Дюшан довів, що предмет може бути скульптурою, а значить, у разі застосування до нього специфічного «оживлення», перетворитися на ляльку. Отже, слова Корольова про те, що визначення ляльки розширеним поняттям «предмет» приховує у собі небезпеку відмови від ляльки, — мають сенс лише у тому разі, коли між предметом і скульптурою лежить нездоланна прірва. Проте така прірва може існувати лише у аполонічному дискурсі, що заповнив театр ляльок у натуралістичний період, рудименти якого цим твердженням і демонструє автор «Мистецтва театру ляльок».

Зрештою, маємо дійти висновку, що скульптура, а значить і лялька мають право на будь-яку форму, залежно від задуму художника, у тому числі й форму готового предмета, а не навмисно штучно створеного за принципами Дені Дідро.

Ми обгрунтували розширення поняття «неживе» через предмет, проте використання живих рук у процесі «оживлення неживого» потребує окремого аналізу. Руки людини не є неживим предметом із біологічної точки зору, проте застосування біології щодо мистецтва несе у собі риси позитивізму, а значить аполонізму, що утримує руки, як і предмет, у власних межах. Діонісійське символічне перекодування дає нам можливість дивитися на них, як на неживий предмет, адже у процесі анімації руки актора імітують життя абсолютно іншого організму. Руки, як і тіло актора, у такому разі символічно неживі, живе тіло перетворюється на субстанцію, яку Жиль Дельоз назвав тілом без органів [7, 33–42]. Органи не виконують свої прямі функції, а через символічне перекодування піддаються «оживленню» як неживий фізичний матеріал, наділений символічними властивостями, по якому культура прокочує свої коди. Ми розглядаємо руки не біологічно, а символічно, з них можна створити скульптуру, яка навіть у аполонічному дискурсі вважатиметься лялькою. Символічна точка зору не переймається якістю та молекулярним складом матеріалу предмета, до якого буде застосована специфіка ігрової ляльки. Олександра Василькова у книзі «Душа і тіло ляльки» розповідає про релігійні обряди деяких народів Азії та Африки, під час яких театральному «оживленню» як імітації життя піддавалися тіла померлих, які навіть формально слід вважати неживим матеріалом [6, 19–20]. Отож символічно руки актора, якщо вони не виконують свої прямі біологічні функції, а імітують життя штучно створеного персонажа, є неживим матеріалом, який піддається анімації актором, а значить є специфічним засобом виразності, оскільки відповідає специфіці мистецтва ігрової ляльки. Продовжуючи цю логіку, зазначимо, що не лише руки, а й усе тіло актора може символічно розглядатися як неживе, якщо існує на сцені не буквально, не за законами біології, а стає інструментом донесення символічного меседжу до глядача. Нетеатральними прикладами такого тіла у культурі є пластичні операції, фотешопінг, транскультура, явище, назване Ж. Бодрійяром транссексуальністю [2, 32–40] та тілом-лялькою [3, 26–28]. Органи та все тіло актора розглядаються не як оператори своїх прямих біологічних функцій, а як нежива субстанція, що

набуває необхідної форми залежно від художньої мети та піддається «оживленню» як лялька. У такому разі руки актора можуть виконувати роль, наприклад, ніг і, навпаки, коліно може стати головою, голова — тулубом тощо. Якщо до такого дельзівського «тіла без органів» із метою анімації приєднати маску, що до того ж є предметом та витвором художника, то, безумовно, ми теж отримаємо ляльку. Маска — глибоке соціокультурне явище, що супроводжує людство впродовж усієї його історії. Її головна функція — захист обличчя, вона слугує певною межею між людиною та світом із метою взаємного захисту сторін. Саме як символ такої метафізичної межі маска посіла знакове місце у культурі та мистецтві людської цивілізації. Зафіксоване незворушне зображення обличчя на масці переводить її знаковий сенс на грань життя та смерті. «Оживлення» маски, що свого часу мало символічний характер у численних язичницьких культурах із балансуванням на межі життя та смерті, є діонісійською ознакою специфіки мистецтва ігрової ляльки. Скафандрову ляльку у такому разі ми можемо розглядати як маску, що закриває все тіло актора, тобто вона є повноцінною лялькою із оригінальним способом водіння, коли актор знаходиться всередині її. Таким чином, актор у масці, за визначенням О. Бучмою ляльки-тантамарески, стає тантамарескою — гібридом скафандрової ляльки та тіла актора, тобто теж є лялькою [5, 91–92].

Корольов намагався виправдати «неспецифічність» актора у масці, посилаючись на пластику самого актора: «Це більше схоже на те, що робить лялька. І зовсім не схоже на те, що робить актор-лялька, який стоїть під нею, за нею, поруч з нею або над нею» [9, 62–63]. Або іншими словами, класичний дискурс дає змогу розмістити актора де завгодно по відношенню до ляльки, лише не всередині її, фіксуючи таким способом нездоланну межу між лялькою та актором, демонструючи обмеженість аполонізму, де вихід за будь-які кордони речей та явищ неможливий в принципі, оскільки це небезпечно для позитивістської картини світу.

Оскільки основні системи ляльки різняться за методами водіння, то ці методи диктують і розташування тіла самого актора: наприклад до тростинної ляльки актор пристосовується знизу, до маріонетки — згори. Розташування тіла актора диктує система ляльки, а не філософія позитивізму. Особливість скафандрової ляльки в унікальному способі водіння, що робить її основною системою. Отже «оживлювати» таку ляльку треба всім тілом,

що й зумовлює поведінку актора. Для визначення специфічності важлива сутність процесу в якому перебуває актор, а не пристосування, котрими він при цьому користується, адже всі пристосування різні та продиктовані системою ляльки. Актор, який водить скафандрову ляльку, робить те саме, що й будь-який лялькарь, — «оживлює» неживий матеріал, який до того ж є скульптурою, котра рухається. Факт «оживлення» свідчить про специфіку мистецтва ігрової ляльки, отже немає жодної обставини, що може заперечити «ляльковість» скафандрової ляльки. Звідки взялася думка про те, що спосіб оживлення має визначальне значення у специфіці? Вочевидь, річ у тому ж «штучно створеному інструменті». Тіло не є штучно створеним інструментом, навіть якщо воно рухається за законом ляльки, навіть якщо відбувається специфічний акт «оживлення» неживого. Корольов просто не може визнати людське тіло, людські руки, готові предмети штучно створеним інструментом. Тобто це є аполонічна позиція, що вступає в конфлікт із діонісійським фактом «оживлення» неживого. Причини відповідного ставлення Корольова до специфічності засобів виразності полягають у тому, що він розглядав специфіку ігрової ляльки не за схемою «Аполлон–Діоніс», а за схемою Станіславського «удавання–переживання». Корольов опонував Станіславському в контексті його ж парадигми та шукав принципи театру удавання, що їх репрезентував Дідро у театрі ляльок. Заперечивши переживання реалізму, він прийшов до штучності класицизму, не помічаючи Дюшана, який стояв на порозі розуміння специфіки, а відкриття Сергієм Образцовим ефекту від використання готових предметів у концертних номерах стало емпіричним підтвердженням специфічності використання готового предмета у витворі мистецтва ігрової ляльки [12, 69–72].

Проблему специфічності засобів виразності слід вирішувати не через декларування додаткового виду мистецтва — театру анімації, а через розширення самого поняття «лялька», куди входить не лише скульптура, штучний інструмент та навіть предмет, що «ожив», а всі символічно неживі динамічні форми, які в процесі анімації виконують не свої прямі функції, а стають метафорами явищ, що їх ми вважаємо живими. Або простіше: використання предмета за його функціоналом не є проявом специфіки, а у разі, коли предмет за допомогою актора починає імітувати життя, ми можемо відзначити прояв специфіки. Ляльку слід розуміти як річ, одухотворену актором-лялькарем.



Відмінність ляльки-скульптури від інших одухотворених речей лише у тому, що її створено із єдиною метою — анімації; всі інші спроби використання ігрової ляльки — вторинні. Лялька підлягає «оживленню» за визначенням і безумовно. Так звані неспецифічні засоби виразності не є створеними безпосередньо для анімації, а їх «оживлення» є вторинним відносно їхньої головної функції, значить і їхня специфічність не є безумовною, але у разі участі цих засобів у акті «оживлення» на них поширюється дія специфіки і на той момент вони стають специфічними. Логічно називати такі засоби виразності не неспецифічними, а умовно-специфічними із визначенням за умову специфічності факту «оживлення». Театральна маска є найбільш близькою до специфіки мистецтва ігрової ляльки з усіх умовно-специфічних засобів виразності, оскільки, як і лялька, створюється безпосередньо для сценічного використання, проте вона може використовуватись і драматичним актором не як елемент ляльки-тантамарески, створеної з неї та тіла актора, а як реквізит, необхідний героєві драматичної вистави для того, щоб приховати обличчя. Акт «оживлення» маски у такому разі відсутній, маска має лише допоміжну функцію, а факт мистецтва відноситься до особливостей засобів виразності драматичного театру. Неспецифічні засоби виразності у театрі ляльок теж мають місце, застосовуються вони для створення додаткових ефектів, їх ми визначаємо за принциповою нездатністю до «оживлення» актором, такими засобами є нерухомі предмети, рідини та гази: наприклад, поки ще невідомі способи анімації диму, хоча не варто виключати такої можливості у майбутньому.

Отож, застосувавши культурологічний підхід до театрознавчого визначення засобів виразності на підставі парадигми К. С. Станіславського «удавання–переживання», ми дійшли висновку, що проблема суперечності у розумінні специфіки мистецтва ігрової ляльки викликана аполонічним дискурсом у аналізі переважно діонісійського виду мистецтва. Виходячи із вище наведеного, ми здійснили диференціацію засобів виразності таким чином: театральна лялька, безперечно, є специфічним засобом виразності; предмет, театральну маску, людські руки та інші засоби виразності, що в принципі можуть піддаватися анімації, ми віднесли до умовно-специфічних, де умовою їхньої специфічності виступає акт динамічної імітації життя. Таким чином, «третій жанр», що виник у результаті об'єднання специфічних та умовно-специфічних засобів виразності, нічим не

відрізняється від мистецтва ігрової ляльки взагалі, а значить окремий термін не є актуальним. Ми довели, що скафандрову ляльку, складовою частиною якої є маска, безперечно, слід вважати лялькою, що належить до основних систем, а актора у масці, за умови анімації останньої, слід вважати лялькою-тантамарескою, гібридом скафандрової ляльки та людського тіла. Предмети та інші форми, створені за допомогою людських рук та тіл, за умови застосування до них специфіки, слід вважати ляльками, що відносяться до відповідної системи залежно від способу керування ними.

### Джерела та література

1. Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Харьков: Фолио, 2002. 688 с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва: Добросвет, 2000. 356 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. Москва: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1977. 366 с.
5. Бучма О. С. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАККіМ, 2015. 191 с.
6. Василькова А. Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. Москва: Аграф, 2003. 224 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесловие Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
8. Дідро Д. Парадокс про актора. — Київ: Мистецтво, 1966. 146 с.
9. Королев М. М. Искусство театра кукол. Ленинград: Искусство, 1973. 112 с.
10. Локк Дж. Сочинения в 3-х т. Т. 1. Опыт о человеческом разумении. (Философское наследие. Т. 93). Москва: Мысль, 1985. 621 с.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 208 с.
12. Образцов С. В. Моя профессия. Москва: Искусство, 1938. 171 с.
13. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. Ленинград: Искусство, 1980. 272 с.
14. Станіславський К. С. Работа актора над собою. Щоденник учня: Ч. 1, 2 / перекл. Т. Ольховського. Київ: Мистецтво, 1953. 671 с.
15. Шиллер Ф. О наивной и sentimentalной поэзии / Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 т. Москва: Художественная литература, 1957. 630 с.

### References

1. Berdyayev, N. A. (2002). The meaning of creativity: the experience of justifying the person. Kharkiv: Folio, 688 [in Russian].
2. Baudrillard, J. (2002). The Transparency of Evil. Moscow: Dobrosvet, 356 [in Russian].
3. Baudrillard, J. (2015) Simulacra and Simulation (A. Kachalov, trans). Moscow: POSTUM, 240 [in Russian].

4. Brecht, B. (1977). About the theatre art. Kyiv: Mystetstvo, 366 [in Ukrainian].
5. Buchma, O. Ye. (2015). The latest acting techniques of the modern puppet theater as a factor in the transformational processes of artistic culture. Dissertation for the degree of candidate of art studies. Kyiv: NAKKiM, 191 [in Ukrainian].
6. Vasilkova, A. (2003). Puppet's soul and body. The nature of the puppet conventionality of in the art of the 20th century: theater, cinema, television. Moscow: Agraf, 224 [in Russian].
7. Deleuze, J. & Guattari, F. (2007). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (D. Kralechkin, Trans). Ekaterinburg: U-Factoria, 672 [in Russian].
8. Diderot, D. (1966). The actor's paradox. Kyiv: Mystetstvo, 146 [in Ukrainian].
9. Korolev, M. M. (1973). The Art of the Puppet Theater. Leningrad: Iskusstvo, 112 [in Russian].
10. Locke, J. (1985). An Essay Concerning Human Understanding. Moscow: Mysl, 621 [in Russian].
11. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music (G. Rachinskiy Trans). Sanct-Peterburg: Azbukaclassika, 208 [in Russian].
12. Obraztsov, S. V. (1938). My profession. Moscow: Iskusstvo, 171 [in Russian].
13. Simonovich-Efimova N. Ya. (1980). Notes of parsleychnik. Leningrad: Iskusstvo, 272 [in Russian].
14. Stanislavsky, K. S. (1953). Work of the actor over himself. Diary of a student: P. 1, 2 (T. Olkhovsky Trans). Kyiv: Mystetstvo, 621 [in Ukrainian].
15. Schiller F. (1957). On Naïve and Sentimental Poetry. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 630 [in Russian].

## ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МОВИ ПІД ЧАС РОБОТИ НА СЦЕНІ ТА В КАДРІ

*У статті досліджено особливості використання мовних елементів під час роботи в театрі, кіно та на телебаченні. Розглянуті відмінності подачі голосу актором на сцені та в кіно, особливості роботи з мікрофоном. Доведено, що техніка сценічної/екранної мови — провідний елемент акторської майстерності, основними ознаками якої є звучність (резонатори); гнучкість, об'єм голосу (регістри); рівень розвитку дихання, чіткість і виразність вимови (дикція); інтонаційна виразність. Це один з основних професійних засобів виразності актора, телеведучого.*

**Ключові слова:** мова, голос, майстерність актора, театр, кіно, телебачення.

*В статье исследовались особенности использования речевых элементов во время работы в театре, кино и на телевидении. Рассмотрены отличия подачи голоса актером на сцене и в кино. Доказано, что техника сценической/экранной речи — главный элемент актерского мастерства, главной особенностью которого служат — звучность (резонаторы); гибкость, объем голоса (регистры); уровень развития дыхания, четкость и ясность произношения (дикция); интонационная выразительность. Это одно из профессиональных средств выразительности актера, телеведущего.*

**Ключевые слова:** речь, голос, мастерство актера, театр, кино, телевидение.

*The article explored the peculiarities of using speech elements during work in the theatre, cinema and television. Distinctions of a voice giving by the actor on a scene and in cinema are considered. It is proved that the technique of stage / screen speech is the main element of acting, the main feature of which is sound (resonators); flexibility, volume of voice (registers); level of development of breathing, clarity and clarity of pronunciation (diction), intonation expressiveness. This is one of the main professional means of expressiveness of an actor, TV presenter.*

**Key words:** speech, voice, actor's skill, theatre, cinema, television.

*«Від точно знайденого руху та вірної інтонації залежить, наскільки актор буде сприйнятий глядачами».*  
В. Мейєрхольд

Мова — процес психофізичний. Тому не слід сприймати дикцію як окреме правильне уміння виголошення звуків. Мова невід'ємно пов'язана з фонаційним диханням, м'язовою свободою артикуляційного апарату, а також з тим творчим завданням, що його планує виконати актор/телеведучий на сцені та в кадрі. Чим цікавішою буде мета, тим активніше її домагатиметься митець. Адже дія мовного апарату напрямки залежатиме від сили та якості думки. Живі, яскраві думки, що хвилюють митця, та особиста потреба поділитися ними з людьми приведуть весь механізм мовного

апарату в бойову готовність, що дасть можливість розкрити особистість митця, поділитися повним спектром набутих ним емоцій.

За К. С. Станіславським, «...слово є найконкретнішим засобом висловлення людської думки...». Сценічне слово Станіславський визначає як словодію [14, 408].

Найголовніше запитання у роботі актора над роллю — «Що я роблю?».

Російська дослідниця Т. В. Романенко у статті «Глаголь» взяла за основу «феномен дії» в акторській майстерності. Вона пропонує новий підхід до активізації уваги та дії як основу творчості та, відповідно до цього, методику усвідомлення дієслів засобом самої системи дієслів: «...нівелюючи дієслова, що означають фізичну дію, висловлюючи почуття та їх відтінки як тренажери, цікаво ство-

рювати історії, в яких би відображалися дієслова, що мають вольовий початок та мету». На думку авторки, саме дієслова, що містять у собі якості вольового походження та прагнення до мети, і є сутністю акторської майстерності [12, 61].

За приклад авторка подає дієслово «ремонтував». Акторові озвучуються запропоновані обставини, оголошується форма дієслова в певній категорії та часі. (Я) ремонтував (свою кімнату)! (З азартом) ремонтував і ремонтував. Ремонтував (годину), ремонтував (дві), ремонтував (три). Ремонтував (увесь день). Ремонтував (підбадьорюючи себе)! Ремонтував і ремонтував (пересилуючи себе). Відремонтував!

Ця вправа передбачає і тренаж, і рухомість м'язів артикуляційного апарату, а також ігрову імпровізацію та осмислене слово!

Акторський текст може не збігатися з акторською дією. Але дія актора на сцені має бути зрозумілою так само, як і текст.

Мова є невід'ємною частиною характеру та визначає особистість. У візуальних категоріях голоси можна визначити так: глибокий голос, голос плаский, голос яскравий, тьмянний, сонячний. Акторів з надзвичайно яскравими, самобутніми голосами, такими, що відразу і надовго запам'ятовуються, багато. Найвідоміші це — Єфим Копелян (голос за кадром у фільмі «Сімнадцять миттєвостей весни»), Євген Євстигнєєв у ролі професора Преображенського у фільмі «Собаче серце», Людмила Касаткіна та її граційна пантера із мультфільму «Мауглі», Євген Леонов у мультфільмі «Вінні Пух», Богдан Бенюк у мультфільмі «Капітошка», ледь хрипливатий голос Богдана Ступки із характерною національною вимовою у фільмі «Білий птах з чорною ознакою».

Однією із вад сучасного покоління акторів, російський дослідник В. Галендєєв називає недбале ставлення до власного мовного апарату: «Змінився тембр голосу. Він став більш вульгарним. Якщо говорити по-науковому, стало менше обертонів, менше гармоніки; звуки голосів наблизилися до так званого основного тону. В театрі це іноді називають «білим звуком». <...> Голоси дедалі більше “вимиваються”. В сухому залишку — голос, як засіб спілкування мінус атмосфера спілкування. Мінус — ставлення до співрозмовника. Такий <...> мовний тят-ляп, голосова халтура. Голос, над яким не попрацювала культура. З якого ті чи інші особливості епохи відминували всі архітектурні надмірності» [4, 36].

Українська дослідниця А. Гладишева додає, що сучасне молоде покоління акторів «...читає недостатньо. І це позначається на загальній культурі

молодих акторів», і — як наслідок — такий актор не може бути цікавим глядачеві [5, 7].

Творчі особистості так само індивідуальні, як і їх голоси. Але неможливо миттєво та безпричинно заговорити зрозуміло та красиво. Зміни в мові не відбудуться без змін особистості. Мова — це людина в цілому. Мова насамперед потрібна для спілкування. А отже митцеві, передусім, слід зрозуміти **що** він хоче досягнути своєю промовою. Процес передачі інформації глядачеві має бути зручним та комфортним. Якщо ці відчуття будуть органічними, то думка організується засобом слова. Сформується дихання, активізується дикція. Обов'язковою умовою є те, що митець має бути зацікавленим у тому, аби його почули і зрозуміли. Проте є магія особистості, яка надає своєрідного шарму, здавалося б, невиразним голосам.

«Трапляються голоси немовби невеличкі та тьмяні, в усякому разі такі, що не справляють враження в невеликому приміщенні. Але на великій сцені театру вони не лише не втрачають звучності, а немовби посилюються: їх прекрасно чути в усіх куточках, сріблястим передзвоном вони виблискують у хаосі навколишніх звуків» [4, 61].

Голос актора так чи інакше складається із сукупності особистісної культури і цілісності, власного досвіду. Голос актора є інструментом, яким слід користуватися віртуозно. Голос — це відображення внутрішньої реальності. І професійний та досвідчений актор може віртуозно користуватися своїм мовним інструментом [10, 97].

Загалом мовна підготовка актора театру мало відрізняється від підготовки теле/кіно актора. Особливо початкова форма навчання, коли відбувається закладання основ роботи над голосом та дикцією. Проте театр і кіно існують за різними законами. Робота перед камерою — це не лише декорації, це інший посил. Вона не передбачає подачі на зал, відповідної реакції залу тощо.

У театральній постановки — свій власний алгоритм. Так, у третьому акті потрібно набирати відповідний темпоритм, потрібен вибух емоцій, інша подача тексту та більш яскраве використання голосу актором. Досвідчений режисер, який відчуває свого актора, вміло допомагає йому в цьому, використовуючи індивідуальні голосові та мовні якості актора над роллю.

«Обличчя та голос актора, його існування на сцені — це певною мірою відображення задуму режисера. Режисерська концепція, його бачення, світосприйняття — все це впливає на акторів, а відповідно і на формування їх акторсько-мовного стилю. Простіше кажучи, індиві-

дуальний мовний стиль актора формується у тісному взаємозв'язку з режисерським баченням» [16, 43].

В кіно та на телебаченні, на відміну від театру, послідовність сцен над якими працює актор, частіш за все порушується. Так, після зйомок першої сцени можуть перейти до останньої. Актор має бути готовим до швидкого «перемикання» емоцій. Тому «...актор повинен перед роботою над окремою сценою чітко розуміти, що відбувається з його героєм в даний момент» [3, 67].

У театрі, де сюжетна дія не розривається на частини, й історія розвивається поступово, у актора є можливості «розкачатися», прожити характер свого персонажа, глибше передати його емоції [6, 118–140].

Актор театру повинен знати свої репліки напам'ять і, як правило, не має права їх змінювати: якщо п'єса відома, то будь-яку текстову помилку або заміну слів можуть помітити глядачі. Актори кіно в цьому плані більш вільні.

Для гри в театрі особливо важливі вміння пластично рухатися і володіти голосом. При цьому і рухи, і манера проголошувати репліки завжди ширші і надмірні: тому що акторові потрібно «заповнити» собою простір сцени.

В кіно рухи будуть скупіші й природніші, і передавати емоції, скоріш за все, буде не пластика тіла, а обличчя. Саме тому для зйомок важлива кіногенічна зовнішність і здатність грати сцену мовчки, самим обличчям. Тому що без крупного плану не працює жоден режисер. Тут важливо все, навіть вираз очей. Адже на крупному плані буде видно найменші деталі.

Театральний актор не може відбутися без уміння чітко проголошувати кожне слово, кіно ж не ставить таких жорстких обмежень. Акторові завжди можна дозволити зробити кілька дублів та спроб озвучення ролі, якщо щось вийшло невдалим. Можна навіть запросити іншого актора на переозвучення персонажа. Невиразний голос, акцент, не ідеальна дикція або проблеми з мовою для кіноактора не будуть настільки великою проблемою, як для актора театру. Відомий факт, що голоси деяких акторів Голлівуду, наприклад Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварценеггера, абсолютно невиразні [3].

Але! Кіно- та телеактор повинен уважно стежити, аби його характер, інтонаційний малюнок та подача матеріалу відповідали емоційному та змістовному малюнку епізоду.

Так, під час запису він має чітко голосом відтворювати не лише зовнішню, а й внутрішню драматургію сцени. А в голосі актора можуть з'являтися

фарби, що відтіняють своєрідний підтекст: в одному випадку голос може зірватися, в іншому — затремити, в ньому можуть з'являтися хрип, вібрація, може перерватися дихання, — все це надає ролі емоційної своєрідності.

Наприклад, по ходу дії героїня читає листа, слова якого самі по собі не містять нічого трагічного, але героїня знає трагічні обставини, що передували написанню цього листа, і її голос зривається, тремтить. «Враховуючи емоційні складові моменту не варто записувати голос актора чисто, без хрипів. Адже це знизить їхню художню достовірність» [1, 26].

Процеси сприйняття навколишнього світу тісно пов'язані з емоційною пам'яттю людини. Так імпульсом для збудження людської уяви слугує слово. А процес сприйняття слова відбувається засобом системи збудників, що оживляють емоційні рецептори людини, її пам'ять, все це перероджується в емоційно-почуттєве уявлення людини. Отже те, як людина говорить, які емоції вона вкладає у слова, яким чином проголошує окремі звуки, як правило, значно важливіше за те, що саме вона говорить. Надзвичайної цінності звучанню слова, містично-сакральної значимості звукам у словах надавав видатний актор і теоретик Михайло Чехов.

Звуки для актора — це як палітра для художника. Цінність та емоційність звуків М. Чехов визначав ще у своїй книжці «Про мистецтво актора» [18, 218].

«Звуки для актора, це окремі живі істоти з індивідуальною душею і тільки їм притаманною сутністю. Приголосні — результат імітації зовнішнього світу. Так, наприклад, звук «PPP» схожий на грім. Намагаючись зрозуміти це явище, прадавня людина імітувала його не лише в звуках, й у жестах. Все, що котилося, кружляло, все, що було спіральним або ж колоподібним, — усе це було у звукові «PPP». Все, що лилося, цвіло, лагідно гладило людину, сформувалось поступово у звукові «ЛЛЛ».

В голосних звуках можна відчути відлуння почуттів та пристрастей людини. Так, у звукові «А» — жест розкриття, прийняття. Зокрема, якщо людина дивується або рада бачити когось, вона вигукує — ААА. Якщо людина налякана або намагається закритися, вона вигукує — УУУ» [18, 107].

Сила слова, за Чеховим, полягає не у силі діафрагми, а у ступені того, як його відчув і прожив актор. І пластичний жест має слугувати підкріпленням слова. Тренінгові вправи, за М. Чеховим, передбачали читання сонетів В. Шекспіра засобом жестів.

«До того, як почати говорити, потрібно приготувати жест голосу, аби він випромінювався навсібіч.

Голосні виражають суб'єктивність, а приголосні відображають зовнішній світ. Силою мови актори будують із повітря».

Загалом, слово і емоції — дві невід'ємні складові діяльності актора. «Дивіться у вашій уяві на вашого театрального або кіногероя так довго й інтенсивно, поки його почуття (які ви також «бачите» у вашій уяві) не пробудять у вас самих ті ж самі почуття. Поки почуття вашого героя не стануть вашими [17, 157].

У кіно час на душевну розкачку обмежений. Тому, аби протистояти холодній атмосфері знімального майданчика, Чехов пропонує деякі прийоми.

Так, наприклад, він радить здружитись із декораціями. «Уявіть собі, що, коли ви входите у ці декорації, вам немовби відчиняються двері у дружній світ. Доторкніться до стола, наприклад, сядьте у крісло».

Майстер радить увімкнути уяву, аби певним чином оживити меблі й зробити їх своїми союзниками. І найважливіше завдання — оживити камеру. Здружитися з нею.

«Актор прагне подобатися, аби його підбадьорювали. Але поспіх кіно і продюсерів цього не передбачає. В такому разі актор може безсловесно привітати камеру, що внутрішньо надасть їй дружнього характеру. Це також дозволить не затискатися під час зйомок, при тому, що актор може бути розкутим під час репетиції. Довіряйте собі і ви будете «випромінюватись перед камерою»» [20, 170].

В кіно і на телебаченні Чехов радить уявити перед собою зацікавлену, задоволену публіку. Це надасть людських рис бездушній техніці. Привітатися з технічною командою — значить встановить з нею подумки контакт і невидимий зв'язок.

Читання тексту (сценарію), повтор подумки, аби «насититися» ним. Попри те, що актор не бачить безпосередньої глядацької реакції, він у театрі чи кіно має випромінювати свій емоційний і мовний спектр. Кінокамера висвітлює кожен вираз обличчя, кожен порух очей, роблячи їх більш помітними і виразними. Але, незважаючи на це, згідно з порадами М. Чехова, економити жести та міміку не можна, потрібно маскувати їх.

«Слід сконцентрувати свою енергію і всі необхідні емоції, аби потім уявити собі, як легка вуаль спускається на тебе, аби пом'якшити їх, зробити делікатнішими. Таким чином актор збереже свою «присутність» без надмірної жестикуляції».

Аби крупні плани були вдалими, Чехов радить акторові дати вільний вихід емоціям і залишити їх «варитися у власному соку», зберігаючи м'язи обличчя розкутими.

Також особливу увагу в кіно відводять звучанню голосу. До тембральних, мовних та інших негараздів виконавців ставляться критично не лише з точки зору отримання якості звуку, а й, головним чином, з метою використання всіх творчих можливостей для максимального та всебічного розкриття художнього образу [2, 17].

Разом з тим, «сприйняття голосу з екрана в кінозалі і на знімальному майданчику зовсім не одне і те саме. Часто в ажіотажі захоплення зйомкою можна не помітити, що ніжний голос героїні захрипів або зробився тьмяним, маловиразним, а на крупному плані подих або прискорене дихання, зафіксоване мікрофоном, абсолютно не відповідає створюваному характеру, ніби невеличкий звуковий нюанс, але — це може внести неточність у створюваний кінообраз!» [7, 253].

Гра в невеликому залі на 50 осіб і гра на кінокамеру — дві абсолютно різні речі, навіть у психологічному плані. Театр при всіх його сучасних змінах не може досягнути природності та тієї інтимної атмосфери, яку може створити камера. Тому вважається, що театральна гра умовна, надмірно експресивна, а гра в кіно відбувається в камерних умовах, тому більш природна, наближена до реального життя.

Широко відома розповідь К. Станіславського про те, що одного разу він із товаришами гуляв парком і запримітив мальовничий куточок, надзвичайно схожий на декорації однієї зі сцен «Місяця в селі». Метру захотілося зіграти цю сцену в реальній обстановці. Станіславський та Кніппер вимовили перші репліки, але відразу зупинились. Вони відчували, що все те, що на сцені було життям в образі, миттєво зруйнувалось у реальному середовищі, в натурі, як сказали б кінематографісти. Театральні інтонації прозвучали неправдою, гра вступила у суперечність із дійсністю.

А от «...кінематографіст живе натурою, кіномистецтво включає реальне середовище у свою образну систему» [13, 18].

Є й інші відмінності: в театрі актор чітко розуміє, кому призначається його гра — глядачам у залі, і це усвідомлення дає йому додаткове натхнення. Актори, що працюють у фільмі, позбавлені такого адресата і можливості отримати емоційний відгук на свою гру.

Проте абсолютно інша річ — актори телебачення й телеведучі. Телеекран вимагає чіткої вимови, гарного голосу, приємного тембрального забарвлення і уміння природно подати потрібний текст. Більш того, телеекран, немов лакмусовий папір, акцентує, гіперболізує вади актора/телеведучого.

Сучасні телепроекти вимагають від актора/телеведучого бездоганного володіння мовою та уміння імпровізувати. Телебачення сьогодні тяжіє до швидкого виготовлення продукту або ж подачі інформації в прямому ефірі. І дублі тут неможливі.

Незрозумілий текст актора/телеведучого, неприємний голос та неприродна подача інформації призведуть до того, що глядач перемкне телеканал. Отже актор, який не спроможний швидко і бездоганно показати всі мовні та акторські уміння — ризикує залишитися без роботи. Також у телеведучих є можливість спілкування із глядачами в прямому ефірі, що безперечно підсилює відповідальність ведучого і дає йому можливість для додаткової імпровізації тепер і зараз [8, 70].

Тепер трішки про манеру проголошення тексту в театрі й на теле-, кіноекрані. В кіно промовлена з екрана фраза монологу, діалогу від першої особи і від інших персонажів містить у собі не лише думки і почуття, а й створює додаткову емоційну напругу завдяки тому чи іншому акторському трактуванню, тій чи іншій манері подачі матеріалу.

Написані в сценарії слова не є закінченим художнім дійством. Нові риси надає словам їх вимова: звучання та наспівність голосу, інтонація, варіювання мелодійності відтінків голосу, динаміка мови, прискорення та уповільнення в окремих фразах. Саме тому, що майстерніше актор/телеведучий володіє власним мовним апаратом, то досконалішим буде загальний кінцевий твір (вистава, кіно картина, телестановка, телепраграма).

Особливості тембрального та ритмічного характеру надають самобутності мові кожної окремої людини, відрізняють її від інших, постулюють неповторність особистості митця. Одна й та сама думка, висловлена тими ж самими словами, але по-різному висловлена, може спонукати до різних почуттів, викликати різне сприйняття, різну реакцію. І тут слід пам'ятати, що недосконале володіння мовним апаратом може спровокувати непрогнозовані результати. Так, наприклад, зізнання у коханні Ромео до Джульєтти в однойменній п'єсі, проголошене зі сцени актором, що погано володіє мовним апаратом, може викликати регіт.

Закадровий голос — це голос-образ, що розповідає історію. Глядач хоче почути правдиву, красиво промовлену історію, розказану розбірливою мовою, з донесеними думками, що допоможе глядачу правильно оцінити те, що відбувається на екрані [9, 74].

«Мова актора може характеризуватися динамікою, розмаїттям інтонацій, дикцією, ритмом, специфікою проголошення слів та букв, тоді як голосові дані оцінюються частотним та динамічним

діапазоном, силою звуку, характерним наповненням обертонів, що створюють індивідуальну неповторність голосу» [11, 18].

Розвиваючи та удосконалюючи голос, можна навчитися гарному володінню голосом. Мовні навички не даються людині від народження, а лише в процесі її розвитку, навчання і практики напручуються такі елементи мовної культури, як вимова, дикція, уміння точно передавати мовою всі бажані відтінки думок та почуттів, володіння системою мовних норм.

Певні недоліки голосу актора телебачення можна підкорегувати технічно. А от мовні потрібно викорінювати самому актору, адже мікрофон їх ще підсилює.

Під час читання трапляються такі вади, як наголошення окремих звуків, призвуки під час вимовляння наголошених голосних або шиплячих, прицмокування, іноді навіть буває чутно, як людина ковтає слину, у літніх акторів мова може мати специфічні дефекти, викликані віковими змінами ротової порожнини [11, 42].

Постановка дихання під час роботи з мікрофоном — також має характерні особливості. У окремих осіб дихання ускладнене, під час вдиху-видиху прослуховується підсвистування, не всі вміють знаходити правильний, рівномірний ритм дихання, що погано позначається на записаному матеріалі. Такі недоліки характерні для молодих та недосвідчених акторів. Коли вони схвильовані, то часто говорять, не лише задихаючись та ковтаючи слова та склади, а й чергуючи скоромовку з паузами для того, аби перевести дихання. Потім починають наступне слово з різкого видиху, що призводить до браку запису. «В таких випадках особливо важливо стежити за тим, аби різкий потік повітря під час видиху не потрапив у мікрофон, адже на слух це буде сприйматися, як удар чи сторонній звук» [15, 57].

Під час тонування, аби наблизити характер виконання до обстановки озвучувальної сцени, акторові важливо відтворити біля мікрофона пластику, наближену до тієї, що ми бачимо на екрані. Якщо в кадрі актор сидить, потрібно сісти і перед мікрофоном, якщо лежить, важливо лягти, але, звісно, так, аби це не заважало акторові гарно бачити екран і чітко вимовляти текст. Якщо за сценарієм актор, розмовляючи, їсть, слід відтворити це і перед мікрофоном.

Актор має наблизитися чи віддалитися від мікрофона, якщо кадри змінюються від крупного до середнього, загального планів тощо.

Важливо також під час роботи в колективному озвучуванні не підпадати під тональність партнерів.

Актор має чітко відчувати голосову амплітуду всіх учасників сцени. Кожен голос має дисонувати, тоді масова сцена буде багатобарвною і виразною.

«Варто звернути увагу на те, як на знімальному майданчику через мікрофон чути людський гомін під час перерви, коли люди не грають і просто спілкуються. Ніхто не намагається потрапити в унісон голосам оточення, кожен веде свою «партію». В результаті складається багатобарвна, жива картинка», — писав Л. Трахтенберг у книжці «Майстерність звукооператора» [15, 78].

Загалом голос людини — унікальний та досконалий апарат, творений природою для відтворення звуків. Мова — візитівка людини. Важливо не лише те, що вона говорить, але не менш важливо і як звучить її голос під час передачі думки. Вміння користуватися своїм мовним апаратом — потужний засіб невербальної дії співрозмовника в ефірі та актора на сцені і в кадрі. «Оціночні характеристики голосу — польотність, сила, тембр, діапазон. Для людей, чия професійна діяльність пов'язана з голосом (зокрема, актори, телеведучі), необхідна голосова витривалість» [11, 32].

Сучасні реалії вимагають від актора універсальності. Сьогодні актори не **обмежуються одним видом діяльності, а, як правило, грають у театрі, в кіно**, ведуть програми на телебаченні. Відповідно і акторська техніка сьогодні має бути більш гнучкою та динамічною, ніж раніше. Актор має легко переходити від однієї манери гри до іншої, якісно володіти цією перебудовою. Сучасний актор має швидко адаптуватися до сучасного технічного інструментарію, зокрема кіно- та телетехніки і тонко відчувати манеру гри на камеру, чітко дотримуватися відповідної пластичної поведінки у студії та в кадрі. Недосконале володіння елементами акторської і мовної техніки може коштувати акторові перспективи в професії.

#### Джерела та література:

1. Андронникова М. И. От прототипа к образу. Москва: Наука, 1974. 240 с.
2. Андронникова М. Сколько лет кино. Москва: Искусство, 1968. 172 с.
3. Бородин Б. Б. Virtuoznost: istoriya ponyatiya. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: K novomu sinkretizmu: sb. nauch. tr. / pod red. G. A. Zhernovoy.* Кемерово: КеМГУКИ, 2005. Вып. 4. 228 с.
4. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. Санкт-Петербург, 2006. 10 Водяной знак. 2007. № 5 (49), 176 с.
5. Гладисева А. О. Сценічна мова. Монологи. Композиції. П'єси. Навчальний посібник-хрестоматія. Біла Церква: ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2013. 368 с.
6. Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля / П. П. Громов. *Написанное и ненаписанное.* Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 351 с.
7. Лоусон Джон Говард. Фильм — творческий процесс. Москва, 1965. 273 с.
8. Матвеева Л. В., Шкопоров Н. Б. Связь с аудиторией в телекоммуникации. *Прикладные исследования.* Москва: Гостелерадио, 1991. Ч. 1–2. С. 74.
9. Матвеева, Л. В., Аникеева Т. Я., Мочалова Ю. В. Психология телевизионной коммуникации. Москва: РИП-холдинг, 2002. 316 с.
10. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Москва: изд-во «Наука», 1967. 204 с.
11. Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности. Днепропетровск, 1975. 132 с.
12. Романютенко Т. В. Глаголь. *Изд-е «Сценическая речь в театральном вузе».* Москва–Екатеринбург Кабинетный ученый, 2012. С. 60–68.
13. Ромм М. Построение киномизансцены. Москва: Искусство, 1960. 46 с.
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский: в 9 т.; редкол.: О. Н. Ефремова и др. Т. I. Москва, 1988. 656 с.
15. Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. Москва: Искусство, 1972. 192 с.
16. Царегородцева Е. Г. Уходящие голоса. Москва–Екатеринбург Кабинетный ученый, 2012. С. 16–17.
17. Чехов М. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1995. 542 с.
18. Чехов М. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1999, 271 с.
19. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в шести т. Т. 5. Москва, 1968. 696 с.
20. M. Chekhov. Afterword by Mala Powers \_With M. Chekhov in Hollywood\_. *On the technique of Acting.* Op. cit. 1991. P. 169.

#### References:

1. Andronnikova, M. I. (1974). Ot prototipa k obrazu. Moscow: Nauka, 1974, 240 [in Russian].
2. Andronnikova, M. (1968). Skolko let kino. Moscow: Iskusstvo, 1968, 172 [in Russian].
3. Borodin, B. B. (2005). Virtuoznost: istoriya ponyatiya. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: K novomu sinkretizmu: sb. nauch. tr. / pod red. G. A. Zhernovoy.* Кемерово: КеМГУКИ. Вып. 4, 228 [in Russian].
4. Galendeev, V. N. (2006). Ne tolko o stsenicheskoy rechi. Sankt-Peterburg. 10 Vodyanoy znak. 2007. № 5 (49), 176 [in Russian].
5. Gladisheva, A. O. (2013). Stsenichna mova. Monologi. Kompozitsii. P'esi. Navchalniy posibnik-khrestomatiya. Bila Tserkva: PAT «Bilotserkivska knizhna fabrika», 368 [in Ukrainian].
6. Gromov, P. P. (1994). Ansambl i stil spektaklya / Gromov P. P. *Napisannoe i nenapisannoe.* Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 351[in Russian].
7. Louson, Dzhon Govard (1965). Film — tvorcheskiy protsess. Moscow, 273 [in Russian].
8. Matveeva, L. V., Shkoporov N. B. (1991). Svyaz s auditoriey v telekommunikatsii. *Prikladnye issledovaniya.* Moscow: Gosteleradio. Ch. 1–2. S. 74 [in Russian].
9. Matveeva, L. V., Anikeeva T. Ya., Mochalova Yu. V. (2002). Psihologiya televizionnoy kommunikatsii. Moscow: RIP-kholding, 316 [in Russian].
10. Morozov, V. P. (1967). Tayny vokalnoy rechi. Moscow: Nauka. 204 [in Russian].
11. Nosenko, E. L. (1975). Osobennosti rechi v sostoyanii emotsionalnoy napryazhennosti. Dnepropetrovsk, 132 [in Ukrainian].
12. Romanuytenko, T. V. (2012). Glagol. *I-e «Stsenicheskaya rech v teatralnom vuze».* Moskwa–YekatYerinburg KabinYetnyy uchYenyu. S. 60–68 [in Russian].



13. Romm, M. (1960). Postroenie kinomizantseny. Moscow: Iskusstvo, 46 [in Russian].
14. Stanislavskiy, K. S. (1988). Sobranie sochineniy: v 9 t., redkol.: O. N. Efremov i dr. T. I, 656 [in Russian].
15. Trakhtenberg, L. (1972). Masterstvo zvukooperatora. Moscow: Iskusstvo. 192 [in Russian].
16. Tsaregorodtseva, Ye. G. (2012). Ukhodyashchie golos. Moscow — Yekaterinburg KabinYetnyy uchYeny. S. 16–17 [in Russian].
17. Chekhov, M. (1995). Literaturnoe nasledie. Moscow: Iskusstvo, 542 [in Russian].
18. Chekhov, M. (199). Ob iskusste aktera. Moscow: Iskusstvo, 1999. 271 [in Russian].
19. Eyzenshteyn, S. (1968). Izbrannye proizvedeniya: v shesti tomah. Moscow, 1968. T. 5, 696 [in Russian].
20. Chekhov, M. Afterword by Mala Powers \_With M. Chekhov in Hollywood' (1991). *On the technique of Acting*. Op. cit. P. 169 [in English].

## НА ПЕРЕТИНІ МИСТЕЦТВ: МУЗИКА — ЖИВОПИС — ХОРЕОГРАФІЯ

*Стаття присвячена синтезу таких складових балетної вистави, як музика, хореографія, живопис. Їх взаємодія сприяє створенню цілісного сценічного образу. Дослідження базується на сучасних балетних постановках провідних західноєвропейських, українських, азійських хореографів.*

**Ключові слова:** балет, синтез, взаємодія, музика, хореографія, сценографія, колорит.

*Статья посвящена синтезу таких составных балетного спектакля, как музыка, хореография, живопись. Их взаимодействие способствует созданию цельного сценического образа. Исследование базируется на современных балетных постановках ведущих западноевропейских, украинских, азиатских хореографов.*

**Ключевые слова:** балет, синтез, взаимодействие, музыка, хореография, сценография, колорит.

*This article is dedicated to the synthesis of such constituents of balletic performance as music, choreography and painting. It investigates their interaction which contributes to the creation of the whole stage image. The investigation is based upon the contemporary balletic production of the prominent choreographers from Western Europe, Ukraine and Asia.*

**Key words:** ballet, synthesis, interaction, music, choreography, staging, colouring.

Упродовж багатовікової історії мистецтва виникали і розвивались різні типи художнього синтезу. Це було не механічне поєднання складових, а опора на певні спільні риси кожного з мистецтв. Синтез виявляється «і в поєднанні різних мистецтв у загальній композиції, і в розвитку синтетичних мистецтв, і у переведенні одного художнього ряду в інший, і у взаємостосунках мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, і у використанні окремими мистецтвами виражальних засобів, художньої мови й матеріалу інших мистецтв тощо» [1, 17].

Балет, синтетичне за своєю природою мистецтво, не може існувати й розвиватися поза зв'язками з іншими мистецтвами. Найтісніше він контактує з музичним мистецтвом, адже музика і хореографія — елементи сценічного цілого. Їх органічний синтез можливий завдяки спільній виражальній основі — інтонації: наспівній у музиці, рухомій у танці. Музика і балет належать до часових видів мистецтва, отже мають такі споріднені основи, як ритм, метр, темп, що сприяє створенню художніх образів.

Спільні риси балету можна виявити зі скульптурою, яка, як і танець, базується на пластиці

людського тіла: в русі — у статиці. Певні сцени балетної вистави можна порівняти з живописними картинами або нагадувати їх. «Подібно до того як художники говорять про “співаючі лінії”, “кольорові гармонії” та ін., так серед музикантів досить поширені висловлювання “звуковий простір”, “темброве забарвлення звука”, “барвисті гармонії”, “звуквисотна лінія”, “ритмічний малюнок”, “темні” й “світлі” звучання тощо, запозичені зі сфери образотворчого мистецтва» [2, 3].

Музика здатна передати емоційні відчуття музикантами живописних полотен чи скульптур. Так, музичне відображення творчості майстрів італійського Відродження знаходимо у фортепіанній музиці Ференца Ліста — «Заручини» за картиною Рафаеля, «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело. Це його ж симфонічні поеми «Битва гунів» за картиною Кульбаха та «Від колиски до могили» за малюнком М. Зічі, «Танок смерті» для фортепіано з оркестром під впливом фрески А. Орканьї «Тріумф смерті».

Музичне прочитання композиторами полотен живописців бачимо також у творчості західноєвропейських та американських авторів ХХ ст.: Гар-

рі Соммерса («Пікассо-сюїта»), Цезаря Брессена («Танці смерті» за гравюрами Ганса Гольбейна), Отмара Нуссіо («Рубенсіана»), Шандора Вереша («Присвята Паулю Клее») та ін.

Приклади асоціативно-образного сприйняття живописних праць — творчість східноєвропейських композиторів XIX–XX ст.: М. Мусоргського (фортепіанна сюїта «Картинки з виставки» за творами художника й архітектора В. Гартмана), І. Габелі (Концертна сюїта для 6 мідних інструментів за картинами Ніко Піросмані), І. Шамо (фортепіанний цикл «Картини російських живописців»), Л. Дичко (балет «Катерина Білокур») тощо.

Хореографічне прочитання саме таких музичних творів знаходимо у творчому доробку балетмейстерів XX—початку XXI ст. В. Єлизарьєва, Р. Поклітару, В. Браздиліса, А. Рубіної, Н. Касаткіної та В. Васильова.

У березні 1971 року в Ленінградському театрі опери і балету (нині Маріїнському) відбулась прем'єра балету А. Петрова «Створення світу» за циклом графічної серії відомого французького карикатуриста Жана Еффеля. Художник надзвичайно дотепно переоповів давній міф, створив оригінальну нову «біблію для невіруючих». Оживили мальованих чоловічків лібретисти й постановники балету Наталя Касаткіна і Володимир Васильов. Французький колорит малюнків Еффеля тонко відтворив у музиці Андрій Петров. Музика сповнена гумору, цікавих темброво-інструментальних характеристик; її стилістична палітра надзвичайно барвиста: від вишуканих завитків рококо, тонкої стилізації старовинної пасторалі до прийомів симфонізму, від умисно дисонантних співзвуч до широких ліричних мелодій, чистих «янгольських» дитячих голосів.

Вся пластика вистави, хореографія природно й вільно зростає з музичного ґрунту. Хореографи Касаткіна і Васильов створили (безперечно, у співдружності з танцівниками) рельєфні образи. Сценограф Енар Стенберг не скопіював буквально малюнки Жана Еффеля, хоча й зберіг стиль його дотепної та витонченої графіки. Всі складові цієї балетної вистави сприяли сучасному, пародійному переказові біблійної легенди.

У подальшому вистава була перенесена на сцени театрів Таллінна, Ташкента, Москви. Власну хореографічну версію музики А. Петрова створили В. Єлизарьєв у Мінську, М. Газієв у Харкові та Кишиневі.

До хореографічної інтерпретації фортепіанного циклу Мусоргського «Картинки з виставки» звертались такі балетмейстери, як Броніслава Ні-

жинська (1944 рік, американська трупа «Балле інтернешенал»), Федір Лопухов (1963, Московський музичний театр імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка), Ельза-Маріанна Розен (1972, м. Гетеборг); Леонід Якобсон — хореографічна мініатюра «Баба-Яга» (1965), один з номерів циклу.

Відомий український хореограф Радю Поклітару на сцені Національної опери України імені Тараса Шевченка здійснив на початку XXI ст. постановку «Картинок з виставки» Мусоргського. Дія балету-дефіле розгортається у сучасній арт-галереї, де перед відвідувачами виставки розгортається показ колекції «Haute Couture» (сценограф А. Злобін, художник костюмів Г. Іпатьєва). Дефіле чергується з інтермедійними сценками — живими картинками вернісажу. Кожна з них, волею Кутюр'є, складається з двох персонажів-антиподів: потворний Троль і вишуканий Красень, Мадам із Сином епохи Людовика XV й Інтелігент з Дочкою XX століття, Лицар з Дамою часів Середньовіччя та сучасні Юнак і Дівчина, страшна Баба-Яга й чарівна Красуня тощо. Потім Кутюр'є заманює відвідувачів по той бік реальності — до своєї творчої майстерні, де перетворює їх на живих манекнів, як похідний матеріал для нової колекції.

Звертались хореографи і до створення танцювальних мініатюр за мотивами відомих скульптур, адже скульптура спирається на пластику людського тіла в статиці, а балет — у русі. Наприклад, Л. Якобсон здійснив постановку кількох хореографічних композицій за мотивами скульптур О. Родена — «Одвічна весна», «Мінотавр і Німфа», «Поцілунок». Деякі скульптури І. Шадра — «Сіач», «Булижник — зброя пролетаріату» — знайшли хореографічне прочитання на сцені радянської естради.

Статична виразність скульптур сприяла появі у балеті таких прийомів, як «скульптурна група», «статичний барельєф» тощо. Приклади — постановки балету Хачатуряна «Спартак» Якобсоном (Ленінград) і Григоровичем (Москва). У Якобсона це були своєрідні епіграфи до певних картин балетної вистави або замість них (сцена бою), у Григоровича — завершення ними кожної дії.

«Скульптура, що ожила», «скульптура, що рухається» — такі терміни доречно використати до циклу хореографічних мініатюр «F. L. O. W. Заради кохання до Жінки», поставлених американським балетмейстером Мозесом Пендлтоном для відомої балерини Діани Вишневи. Особливо ці терміни стосуються двох перших композицій (з трьох). Перша — «Лебедині сні» на музику

«panO» з альбому «oz One» у виконанні «zeroOne»: чорний кабінет, повне затемнення тіл трьох виконавиць, часткове висвітлення у синіх тонах їх рук (від ліктів до кінцівок пальців) та ніг (від колін до стіп), які утворюють дивовижні фігури (квадрати, сердечка, лінії прямі й під кутом), обриси птахів, метеликів — живописно-графічні візерунки.

Друга композиція — «Дзеркальне пробудження» на музику Space Weaver з альбому Лізи Джеррал «Silver Tree»: підлога сцени — велике дзеркало, на якому в лежачому положенні виконавиця творить скульптурно-пластичну танцювальну дію.

Образотворче мистецтво взагалі є невід'ємною складовою балетної вистави, це її художнє оформлення (декорації, костюми, освітлення) — *сценографія*, яка існує в синтезі з музикою та хореографією.

Жанр балету висуває певні умови щодо сценографії. Насамперед це створення зручної, вільної для танців сценічної площадки, придатних для танцювальних рухів костюмів з урахуванням індивідуальності головних героїв, національної та історико-соціальної характерності персонажів.

Прикладом не лише зручності та придатності до танців костюмів і реквізиту, а й їх дієвості може слугувати балет «Маленька смерть» на музику В. А. Моцарта, поставлений голландським хореографом (чеського походження) Іржі Кіліаном (1991). Це своєрідний хореографічний переказ, близький за змістом до французького вислову «любовний екстаз». Тут діють як персонажі (шість пар виконавців), втілюючи у танці різнобарв'я любовних почуттів, так і костюми й різні предмети. Це рапіри у чоловіків, які вони спочатку тримають горизонтально на вказівному пальці лівої руки. Потім рапіри «застигають» у вертикальному положенні, далі — зображають поєдинок тощо. Це й накладні криноліни на роликах у жінок, що діють самі по собі, навіть «тікають» від них зі сцени. Кожну нову оповідь позначає біла полотнина, що швидко пролітає над сценою.

«Завдання художника у балеті полягає в тому, щоб виразити ідейне “зерно” вистави, створити середовище й зовнішній вигляд дії у формах, що відповідають образній сутності хореографії. У цьому випадку досягається художня цілісність спектаклю, в якому зображальне рішення втілює драматургію, музику і хореографію в їх єдності» [3, 85].

Саме до створення балетної вистави, що підпорядкована спільному музично-драматично-декораційному художньому задуму, прагнув видатний хореограф Михайло Фокін. У його балетних

постановках органічно поєднувались музика М. Равеля і К. Дебюссі, живописно-декораційне оформлення О. Бенуа, Л. Бакста, О. Головіна, М. Рериха та блискуча майстерність танцівників А. Павлової, В. Ніжинського, Т. Карсавіної.

Показова щодо цього — балетна вистава «*Дафніс і Хлоя*» з музикою М. Равеля, в якій яскраво втілено образи античності: використання натуральних ладів, солююча флейта і кларнет, розширення межі стилізації під античність. Відповідно до музики М. Фокін побудував більшість танцювальних епізодів на грецькій пластиці. Своєрідне трактування античності за принципом етнографічної вірогідності здійснив Л. Бакст у декораційно-художньому вирішенні.

Одна з ланок синтезу музики і живопису у балетній виставі — *колорит*. Він у живописові «є одним з досить важливих засобів емоційної виразності, в музиці ж він — один з головних елементів звукової зображальності. У живописові колорит — найбільш музичний елемент, у музиці — найбільш живописний» [3, 80–81].

Той чи інший колорит декорацій і костюмів може бути тотожним з тим чи іншим колоритом музики балету або його окремого епізоду, може й суперечити, бути контрастним. Значна роль у створенні колориту належить і освітленню, яке має сприяти більшій виразності предметів, танцівників, створенню певних зображальних ефектів (схід сонця, місячна ніч тощо), емоційної атмосфери вистави.

Яскравим прикладом такого балету може бути «*Сон у бамбуковій гаю*» (2002), поставлений китайським хореографом Лін-Хвай-міном у театрі, яким він керує — Cloud Gate Dance Theatre (Тайвань). Хореографічна композиція нав'язана оповіданнями і легендами про одвічнозелений бамбук — символ чистоти й вишуканості. Бамбук у китайському фольклорі — це прихисток богів; він слугує захистом для вдумливих людей у смутні та небезпечні часи.

У танцювальній лексикі поєднані традиційні рухи в китайській опері, прийоми медитації, стародавніх бойових мистецтв, побутова пантоміма, техніка класичного танцю й модерн-танцю.

Хореографічна лексика, безперечно, зросла з музики, що створена естонським композитором Арво Пяртом у поєднанні з імпровізаціями китайської флейтистки Юанг Шенг-Кай. З творчого доробку А. Пярта використано такі твори, як Концерт для двох скрипок і підготовленого рояля «*Tabula rasa*» (1977), III симфонія «*Cantus*», присвячена пам'яті Бенджамена Бріттена (1977), ін-

струментальні композиції «For piano and violin», «For 12 cellos», «Darf ich...». Виконавці музичної композиції — всесвітньо відомі музиканти: скрипаль Гідон Кремер і його Kremerata Baltica, композитор Альфред Шнітке (партія підготовленого рояля), 12 віолончелістів Берлінського філармонійного оркестру та ін.

Танцювальна програма складається з семи епізодів, в яких поєднуються і взаємодіють паростки первісно-ритуальної пластики (четвертий номер «Осіній шлях»), класична балетна техніка (другий — «Віє весняний вітер», п'ятий — «Дощ припинився», сьомий — «Сніг»), танець-модерн (третій — «Спекотне літо»), медитативні, «рапідні» рухи (перший номер — «Ранковий туман», шостий — «Опівночі»).

Колорит декорацій та костюмів у балеті «Сон у бамбуковім гаю» відповідає музиці й танцювальній лексиці: білий колір одягу танцівників (перший і другий номери — «Ранковий туман», «Віє весняний вітер»), червоний (третій — «Спекотне літо»), тілесний колір (четвертий — «Осіній шлях»). Дія відбувається на тлі бамбукового гаю, що то віддзеркалює рухи танцівників, то частково відтворює блакить неба. В останньому номері («Сніг») костюми червоного кольору у жінок контрастують з білою площиною сцени, яку поступово заносить снігом.

Приєм віддзеркалення на заднику дії, що розгортається на сцені, застосований хореографом Лін-Хвай-мінгом в іншій балетній виставі, створеній дещо раніше, у 1998 році, «Місячна вода» (фіксація на телебаченні — 2008-й рік). До того ж на підлозі сцени є тонкий прошарок натуральної води, яка від рухів танцівників утворює різноманітні малюнки хмар на нічному небі (на заднику).

Музичне тло балету — музика Йоганна Себастьяна Баха: окремі частини сюїт для віолончелі соло, різні за емоційним змістом, рухом, метро-ритмом, хоча й превалюють помірні та повільні темпи. Це викликало відповідну танцювальну лексику, в якій переважає «рапідна» пластика: жести, рух, скульптурні композиції, що оживають.

У колоритній аурі перебувають персонажі балетної вистави «Бхакті», постановник якої — відомий французький балетмейстер Моріс Бежар. Він поєднав академічну європейську хореографію з класичним танцем Індії.

Бхакті у релігійно-філософській традиції індуїзму — прихильність, відданість, причетність до Бога. Виконавці — танцівники бежарівського театру «Балет ХХ вік». Тут три танці-історії та три головні герої. Перший — Рама, інкарнація

Вішну, його кохання до Сіти, що оспіване у відомій поемі «Рамаяна». Другий — Кришна, інша інкарнація Вішну; він закоханий у Радху. Кришна — Бог молодості й краси, грає на чарівній флейті, він же Вчитель, той, хто говорить у Бхагавадгіта (релігійно-філософська поема). Третій — Шива, Бог руйнації, Бог танцю; його дружина Шакті — це його життєва енергія, яка зходить від нього і повертається до нього, яка нерухома і разом з тим знаходиться у безперервному русі.

Музична основа балету — традиційна музика Індії, що звучить на народних інструментах: сітар (тип лютні), алгода (флейта), дхол (двосторонній барабан) та ін.

З колоритом музики тотожна й кольорова гама костюмів та освітлення (дизайн сцени і костюми — Жерміналь Касадо). Білий колір одягу і світлого тла панує у першому епізоді «Рама», символізуючи чистоту кохання до Сіти. Пастельно-жовті та рожеві кольори переважають у другому епізоді «Кришна», створюючи атмосферу краси й чарівності; червоні у третьому — «Шива», передаючи невичерпну енергію Бога танцю.

З образотворчим мистецтвом пов'язана і лексика балету: застигли танцювальні пози та скульптурні композиції, пластично-калейдоскопічні малюнки.

Фольклорне спрямування у хореографічній лексиці в поєднанні з візуальним рядом (костюми, реквізит, освітлення) властиве творчим роботам українського балетмейстера Алли Рубіної. Це драматична вистава «Шакунтала», візуально-пластичний ряд якої сповнений індійським національним колоритом. Це й фольк-балети «Майська ніч» (музика Є. Станковича), «Обранець сонця» (композитор О. Шимко), «Катерина Білокур» (музика Л. Дичко) та фольк-опера «Цвіт папороті» (композитор Є. Станкович). Хореографічна складова цієї опери вибудована на українських фольклорно-танцювальних елементах у поєднанні з художнім оформленням — традиційними українськими рушниками. Блакитні рушники є уособленням кохання, червоні — вогню, білі символізують весла, що допомагають героям поринути в оновлений після випробувань світ.

Організуючою основою для хореографії та сценографії у балеті «Перехрестя» стала музика Мирослава Скорика. Постановку здійснив балетмейстер Радю Поклітару з трупкою Kiev Modern Ballet, сценографію — художник Олександр Друганов. «Власне, для цього балету, який ми зробили з Поклітару, — згадував Друганов, — я придумав і назву “Перехрестя”, і всю концепцію перетину —

людей та доль, зірок і планет. З музикою Скорика я працював як з книгою — намагався якнайшвидше записувати всі образи, тільки-но вони народжувалися... Поклітару у цій виставі відпрацьовує земну, емоційну частину, а я працюю над езотерично-філософською, космічною. Відеоряд тут працює як деякий бекграунд».

Унікальні костюми, створені Другановим, — легкі й еластичні трико, розкреслені горизонтальними та вертикальними лініями; кожен з них індивідуалізований. Це підкреслено й пластичним малюнком у хореографії: узагальнений образ усього людства, єдиний організм, колективна свідомість — особистість, яка виринає з натовпу, самотність.

У сценографії поєднуються старовинні гравіюри і змодульований у 3D рух планет, що проєктується на задник; тобто утворюється певна часова пара.

У хореографії та сценографії наголошено концепцію одного з персонажів: кожна людина має три катушки з нитками різної довжини — тіла, серця й душі. Нитки перехрещуються, утворюючи тканину світу й життя. На кожну з ниток припадає певна кількість переживань, і якась із них швидше, ніж інші, закінчується.

Прикладом синтезу образотворчого мистецтва, музики і хореографії є балетна вистава Національної Паризької опери «*Знаки*» («*Signes*»); прем'єра відбулась у травні 1997 року, зафіксована французьким телебаченням (Telmondis) у 2004 році.

Задум належить художнику Олів'є Дебре і являє собою ряд картин. Виходячи з декоративної функції задніх декорацій, пейзажів, намальованих Дебре (його сценографія і костюми), визначився сценарій, що розподілив балет на сім послідовних частин. Саме ці вражаючі візуальні предмети й світло, винайдені Патрісом Безомбесом, та електронна музика Рене Обрі надихнули французького хореографа (американського походження) Каролін Карлсон на створення цього балету.

Перша картина — «Знак посмішки», друга — «Ранок Луари» (найдовша річка Франції), третя — «Гори Гуайлінь» (у китайській провінції Гуанси), четверта — «Монахи Балтійського моря», п'ята — «Дух блакитного», шоста — «Кольори Мадурай» (найстаріше місто півострова Індостан, збудоване пандійським раджею Кулашекхара, було столицею Південної Індії), сьома — «Перемога знаків».

За постановку балету «*Знаки*» К. Карлсон була відзначена премією «Бенуа де ла данс» (1998). Преса називала цю балетну виставу надзвичайно гармонійною, сповненою «чистої краси, поезії, лірики й грації». Злиття сценографії

та хореографії, електронно-фантастична музика Р. Обрі, оманливо-магічне світло П. Безомбеса, графічно-ритмічні лінії хореографії К. Карлсон, як зазначала преса, зачаровують «ідилічною трансформацією кольорово-пластичних і звуко-світлових гармоній».

Ускладнення сучасної музичної мови призвело до ускладнення хореографічної лексики, використання засобів виразності цирку, спорту, світлових шоу тощо. До інсталяцій неодноразово звертався у своїй творчій діяльності французький хореограф Філіпп Декуфле. Створені ним просторові композиції з різних елементів танців, акробатики, співу, світлових феєрій являють собою художнє ціле, як-от «*Codex*», «*Тритон*», «*Декодекс*», «*Маленькі п'єси*», «*Technicolor*», «*Шазам*».

Балет «*Shazam*» (2001) — це поєднання пластично-танцювальної дії, вокально-інструментальної музики, балаганно-циркових елементів, світлового шоу. Музичний простір створюють досить різнометрові музичні інструменти: продольна флейта, саксофон, ксилоримба, фортепіано, цимбали, гармонька, акордеон, гітара, подвійний барабан, гонг, ударна установка.

Цей балет називали виставою-фокусом, виставою-чаклунством, в якій дія не зупиняється ні на мить. Образи, що виникають, розширюють рамки класичного театрального простору, який створюється і руйнується на очах у глядача.

Арсенал художньо-виражальних засобів сучасних балетних вистав, створених на перетині мистецтв, надзвичайно багатий і різнобарвний. Це засвідчує перспективність подальшого співробітництва й взаємодії музики, хореографії, образотворчого мистецтва.

### Джерела та література

1. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Сб. Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–20.
2. Ванслов В. О музыке и о балете. Теоретико-эстетические этюды. Москва: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
3. Ванслов В. Статьи о балете. Ленинград, 1980. 192 с.

### References

1. Zis, A. (1978). Theoretical pre-conditions of synthesis of arts. *Sb. Vzaimodeystvie i sintez iskusstv*. Leningrad: Nauka. S. 5–20 [in Russian].
2. Vanslov, V. (2007). About music and about ballet. *Teoretiko-esteticheskie etyudy*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy myisli, 332 [in Russian].
3. Vanslov, V. (1980). Articles about ballet. Leningrad, 192 [in Russian].

## РЕЖИСЕРСЬКА ЕКСПЛІКАЦІЯ В ТЕАТРИ: СУТНІСТЬ І ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДУ

*Предмет статті — метод режисерської експлікації як основний підхід театрального постановника на етапі формування режисерського задуму. Уточнено визначення експлікації в межах концепції знаного режисера-лялькаря ХХ ст. Михайла Корольова, викладено сутність та етапи методу, його основний понятійний апарат. Сформульовано сучасну проблематику методу.*

**Ключові слова:** режисерська експлікація, режисерський задум, постановка сценічного твору, школа М. Корольова.

*Предмет статьи — метод режиссерской экспликации как основной подход театрального постановщика на этапе формирования режиссерского замысла. Уточнено определение экспликации в рамках концепции известного режиссера-кукольника ХХ ст. Михаила Королева, изложены суть и этапы метода, его основной понятийный аппарат. Сформулирована современная проблематика метода.*

**Ключевые слова:** режиссерская экспликация, режиссерский замысел, постановка сценического произведения, школа М. Королева.

*The subject is a method of stage director's explication (director's script) as a main approach to creating director's conception (initial key ideas of play staging). The definition of the stage explication is concretized within the concept of well-known in the XX th c. puppet theatre director Mikhail Koroliiov's School. The essence and the steps of the method are represented as well as its main terminology bases. The current problems of the method implementation are indicated.*

**Key words:** stage director's explication (director's script), director's conception, play staging, M. Koroliiov's School.

Роль режисера у втіленні твору на театральній сцені є основоположною. Він не лише є автором задуму, співавтором драматурга, а й головним двигуном практичної реалізації задуму на сцені. Або, точніше, локомотивом, який не лише приводить у рух весь механізм, а й очолює його, задаючи напрям. Як зазначає Г. Товстоногов, «театральний режисер сьогодні — це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера в трактуванні п'єси сьогодні безмежні» [1, 28].

Режисер є ланкою, що з'єднує всі окремі елементи постановки й забезпечує комунікацію між усіма її учасниками, скеровуючи їх, визначаючи їм завдання, контролюючи й координуючи зусилля колективу. Керувати творчим процесом, не маючи чіткого розуміння й ясного уявлення про його закони й якості, мету й завдання, неможливо. Цитуючи київську дослідницю М. Мельник, «організуючи творчий процес, режисер насампе-

ред повинен бути лідером <...> Художнім лідером режисер може стати тільки в тому випадку, якщо у нього буде чітка художня програма» [2, 130].

Отже, передусім потрібен розумний *проект* майбутньої постановки, який деталізує й пояснює кожен її етап, пов'язуючи їх у художньо й змістовно цільне творіння. На жаль, у сучасній практиці театральні режисери досить часто недооцінюють важливість першого етапу й беруться до постановки «з листа», без належної підготовки, сподіваючись на те, що рішення прийдуть самі собою на якомусь із пізніших етапів. Як результат — сумнівний художньо-естетичний рівень твору.

Несправедливе нехтування важливими принципами початкового етапу постановки — його задуму — вимагає актуалізації настанов режисури, вироблених і відточених протягом ХХ ст., по праву названого режисерським. Побіжно й поверхове висвітлення зазначеної теми в сучасній науковій

полеміці доводить потребу повернення її в коло актуальних проблем, вартих розвитку й подальшої дискусії.

Отож мета цієї роботи — дати визначення методові режисерської експлікації, окреслити основні терміни, на яких базується метод.

Об'єктом дослідження є перший етап постановки — режисерський задум.

Предмет дослідження — режисерська експлікація та її специфіка в роботі театрального режисера-постановника.

Основними завданнями є: привернути увагу до методу створення режисерського задуму, розкрити його сутність, систематизувати уявлення про метод шляхом точного формулювання, що дає змогу уникнути плутанини; навести основний термінологічний апарат методу, окреслити основну проблематику застосування методу.

В основі дослідження — праці визнаного лялькаря М. Корольова, досвід видатних митців — К. Станіславського, О. Попова, С. Образцова та ін., проаналізовані в сучасних реаліях.

Наукова новизна полягає в спробі систематизації відомостей про метод режисерської експлікації в театрі, в уточненні її визначення та місця в актуальному контексті.

Теоретична цінність полягає в розширенні уявлень про сутність і зміст феномену режисерського задуму, його особливості в театрі.

Практичну цінність має спроба актуалізувати метод майстрів минулого, привернути до нього увагу сучасних фахівців сцени, повернути його в практику.

Метод *режисерської експлікації*, розглянутий у статті, відповідає термінології знаного режисера-лялькаря повоєнної доби М. Корольова. Він визначає експлікацію як «створений, вибудований <...> [за законами органічного розвитку древа мистецтва, за законами поетапної послідовності] й записаний замисел» [3].

Створення проекту вистави має обов'язкові етапи: уважне прочитання й аналіз авторського тексту, пошук образу твору, розробка режисерського задуму в цілому й принципових рішень кожного компонента постановки, а відтак визначення конкретних завдань, творчих і технічних, спрямованих на втілення сценічного твору. *Деталізований комплекс таких задумів, рішень, цілей, завдань, структурованих у логічній послідовності й закріплених письмово, являє собою режисерську експлікацію.* Це режисерський письмовий твір, своєрідна технологічна карта майбутньої постановки. Потрібна гранична ясність і точність задуму в усіх його деталях.

Зрозуміло, що готовий твір на сцені не збігатиметься на всі 100% з проектом, адже творчий процес, мов живий організм, який розвивається й росте, змінюється, як і саме життя довкола. Однак наявність занотованого плану не дає схибити, утративши курс, і допомагає передусім усвідомити, а відтак зберегти й утілити основний замисел. Хибними видаються застереження, що постановка за наперед визначеним проектом утратить художність, бо в ній нібито не залишається місця для творчості. Уже сама розробка проекту — це цілковито творчий процес, свого роду експериментальне відтворення режисерського задуму в лабораторних умовах, здійснюване, аби побачити можливі помилки вже на етапі задуму, побачити й підійти до їх вирішення в повному озброєнні.

Особисте спілкування з постановниками театрів, драматичних і лялькових, спостереження за їхніми методами роботи виявляє практично повну відмову від написання експлікації, принаймні в тому детальному й систематичному вигляді, як це визначає М. Корольов. Однією з причин непопулярності методу експлікації є, хоч як би тривіально це звучало, елементарні лінощі, адже складний аналітично-творчий процес потребує великої роботи. З іншого боку, характерним для фахівців сцени буває неадекватне уявлення про ступінь власної обдарованості, яка нібито дає простір «імпровізації». Разом із тим, далеко не всі вони добре знайомі з методом експлікації, чи то через пробіли в професійній освіті, чи то через брак досвіду, широти світогляду тощо. Поширена і нетерплячість поміж режисерів, які прагнуть якомога швидше взятися до постановки, щойно їм спадуть на думку перші ідеї. У них буцімто немає часу на нудні записи, а подальші розмірковування видаються непотрібними. Покладаючись на свою інтуїцію і навіть на щасливу зірку, вони беруться відразу до завдань акторам, декораторам, композиторам та іншим учасникам постановки, забуваючи про колективну природу сценічної творчості. Тим самим колектив автоматично перетворюється на виконавця, а мав би бути співтворцем. Чи, скажімо, режисер чекає творчих рішень від команди, яка без чіткої цільової установки, сформованої режисером, дасть строкаті результати, хай навіть і творчо натхненні, але ніяк не пов'язані один із одним. Чи не тут прихована одна з причин невдач чи, як мінімум, прикрих промахів, на які приречені в масі своїй такі спонтанні спроби? Іншою причиною є квапливість, продиктована економічними реаліями, яка не дає змоги постановці повноцінно розвинутися, як це відбувається з живим організмом.



На все має бути відведений свій час. М. Корольов наводить приклади з практики лялькового театру щодо того, як забігання наперед виявляє потім згубні наслідки. Приміром, під час дійового розбору ролей на початку репетиційного процесу він радить суворо дотримуватися методу поетапної послідовності. Завдання кожного етапу мають виконуватися акторами цілеспрямовано аж до досягнення потрібного результату, і лише потім можна переходити до наступного кроку. У застольному періоді, наприклад, режисерові слід простежити, аби актори-лялькарі не почали пробувати грати, адже завдання цього етапу конкретне: розібратися в головних особливостях твору й ролей. Якщо застольний етап невиправдано довгий, актори починають фантазувати над образами ролі, ще не бачивши ляльок, придумують інтонації й ходи, які встигають закріпити і які потім можуть виявитися неорганічними конкретній ролі й постановці в цілому. Щойно отримавши ляльок і вперше вийшовши з ними на сцену, актори ще не готові працювати над образом ролі. Режисер має дати їм час вивчити характеристики ляльки, освоїтися на сцені, подолати скутість. На всякий розвиток потрібен час. Адже коли на актора раптом звалюється увесь складний комплекс завдань водночас, часто це спричиняє втрату впевненості в собі або спробу замінити творчий пошук готовими штампами. Виконавцеві потрібен запас часу, щоб визріло розуміння ролі, режисер же має чатувати, аби вчасно скоригувати актора, допомогти йому точно збагнути завдання, у потрібний момент визначити нові цілі, заразити його ідеями, повести за собою. Цей процес «темного управління» має бути так само послідовним, як і вся робота над постановкою. Тоді й акторські ходи й пристосування будуть збагачувати твір, а не йти врозріз із задумом режисера. Ранні знахідки потребують перевірки, акторські ж відкриття на останніх репетиціях набагато досконаліші й відповідніші духові твору, ніж ідеї застольного періоду [3].

Наведений приклад роботи з актором є наочним для розуміння факту, що так само й усі інші складові постановки потребують часу, поетапності, правильної послідовності й розумної організації дій. Саме це покликана забезпечити експлікація. Вона розробляється за чітким алгоритмом, де кожен наступний крок зумовлений логічною послідовністю. Критично важливими є два моменти: по-перше, неодмінно письмова форма, точність формулювань і детальність викладу і, по-друге, поетапність: треба будь-що

уникати передчасного переходу до наступних етапів чи, гірш того, братися до реалізації напівготового задуму.

Усі етапи є письмовими й мають чітку послідовність. Початковим є «нульовий», доексплікаційний етап, коли режисер ще лише шукає твір для постановки, накопичує відомості про автора, його життєве кредо, епоху, індивідуальні риси творчості, обставини особистого життя тощо. Ці дані знадобляться майже на всіх наступних етапах розробки замислу. Відтак розпочинається власне написання експлікації, що має такі етапи:

1. Розбір авторського твору (тема, ідея, персонажі, події, сюжет, фабула, композиція, конфлікт, жанр, стиль тощо);

2. Формування режисерського задуму (образ постановки й ключове режисерське рішення, надзавдання, принципові композиційно-часові рішення, вибудова кривої емоційного напруження тощо задля формування цілісного задуму).

3. Вирішується принцип просторово-часового рішення, тобто, по-перше, сценічні рішення (атмосфера, декорації, світло, темпоритм, музичне рішення, шуми); по-друге, розробка ролей, визначення наскрізної дії й накреслення акторських завдань; по-третє, мізансценування.

Відтак експлікацію завершено і режисер поспілкується нею для втілення твору й контролю вже готової вистави.

При написанні експлікації режисер має добре орієнтуватися в термінологічному апараті літературознавства та сценічного мистецтва. Ось деякі з ключових для методу експлікації понять.

На етапі розбору авторського тексту важливими є літературознавчі терміни. *Подія* — це щось значне, що відбулося, певне явище, факт, дія, що сталися. У подіях виражається конфліктний розвиток твору, тому основною ознакою події є факт, що породжує або продовжує конфліктні відносини [4]. На ланцюгу подій базується *сюжет* твору. Те, у якому порядку викладаються у творі події, визначає його *композиція*.

Події можуть бути головними, основними, епізодичними, незначними. Усі події логічно пов'язані між собою причинно-наслідковими зв'язками: одна є причиною або наслідком іншої. Ще Аристотель, розвиваючи теорію про «*єдність дії*», наголошував на тому, що у творі не повинно бути зайвих подій, тобто тих, які не пов'язані з метою твору напрямки. Інакше кажучи, якщо виключити якусь подію з сюжету й на його хід це ніяк не вплине, така подія порушує «єдність дії», отже є недоречною [5, 1077].

Перелік основних подій у їхній логічно-часовій послідовності без урахування художніх деталей є *фабулою* твору. Якщо взяти основні події, виписані на попередньому етапі, й поставити їх у причинно-наслідковий зв'язок, заданий автором, можна скласти коротку й зрозумілу розповідь про авторський твір.

Важливою в розборі є *тема* й *ідея* твору. Тема — це життєвий зміст твору в загальній формі, головна життєва проблема, що її ставить у центр автор, намагаючись знайти їй рішення впродовж твору. Ідея — це критично важлива думка, яку прагне донести автор. Вона простежується в усіх подіях, образах, персонажах, нею просякнутий увесь твір.

Необхідним для режисера є визначення *жанру* авторського твору. Жанр — це єдність характерних якостей форми й змісту твору, набір ознак, що притаманні окремому типові творів мистецтва. Кожен такий окремий тип творів, вирізнений на основі сукупної наявності певних, властивих лише йому рис, є жанром. Тобто кожен жанр — це не випадкова сукупність рис, а наділена характерним для нього художньо-емоційним змістом система компонентів, з яких складається форма твору. Становлення жанрового поділу припадає на епоху Відродження в Європі, коли формується уявлення про основні жанри в різних видах мистецтва. Разом із тим, система жанрів постійно розвивається, збагачується новими видами, гібридними формами й розвинутими різновидами традиційних жанрів.

Тісно пов'язаним із жанром є *стиль* твору. Стиль часто називають єдністю у різноманітті. Він задає колорит і характер творові, створюючи в глядача аллюзію з певною епохою, фольклором, мистецькою течією тощо. Певне стильове забарвлення ніби споріднює твір із низкою інших, створених у дусі відповідного стилю. Разом із тим під стилем розуміють і певний індивідуальний набір ознак, характерних для творчості певного автора, тобто йдеться про щось неповторне й властиве лише одному даному письменникові.

Приєм *стилізації* має на меті наслідування певного стилю шляхом запозичення окремих його елементів і характерних особливостей задля індивідуально осмисленого творчого втілення у творі: створення належної атмосфери, досягнення відповідного психоемоційного впливу, створення певних смислових асоціацій тощо. Стилізація має бути цілком підпорядкована режисерському рішенням, інакше неможливо досягти художньої єдності твору.

На етапі формування режисерського задуму важливим є поняття *надзавдання*. Це мета творчих зусиль автора в конкретному творі, емоційно осмислена режисером і пропущена ним крізь призму власного світосприйняття й цільової установки; це синтез творчих спрямувань автора й режисера, що становлять єдину спільну мету. Отже під поняттям надзавдання п'єси, введеним К. Станіславським, розуміють головну мету твору, її ключову ідею, до якої прагнуть усі його дії: «усе, що відбувається на сцені, у п'єсі, усі її окремі й малі завдання, усі творчі помисли артиста прагнуть до виконання “надзавдання п'єси”. Надзавдання і наскрізна дія — головна життєва суть, артерія, нерв, пульс п'єси ...» (цит. за М. Кнебель, ученицею й послідовницею К. Станіславського [6, 32]). Надзавдання виокремлюють також для кожної ролі, епізоду й т. ін.

Важливим у системі суто режисерських рішень є поняття *сценічної атмосфери*. Не випадково воно набуває ваги водночас зі становленням професійної режисури у ХХ ст. Як важливий виражальний засіб вона вперше була осмислена в МХАТі, де режисери стали цілеспрямовано домагатися створення особливого духу, у якому акторське перевтілення набувало природності [7, 365]. Це досягається відтворенням на сцені історичного, громадського, побутового середовища, властивого епосі й органічного дійовим особам. Ефект створюється як засобами сценографії та режисерськими прийомами, як-от музично-звукове, світлове оформлення, темпоритм тощо, так і засобами акторської гри.

За влучним висловом О. Попова, «правильно знайдена атмосфера й точно вирішені засоби її вираження в спектаклі завжди є комплексом творчих зусиль режисера, актора й художника. Вона вибирає все — у ній відбивається ідея вистави, виражаються ритми сценічного життя, з нею неминуче пов'язані характери дійових осіб, їхні стосунки» [7, 372].

Атмосфера напряму пов'язана з епохою, особистістю автора, з побутом і т. д., але найголовніше — з художнім образом постановки, з її емоційним зерном. Таким чином, вона є тісно пов'язаною з усією системою образів у творі, а отже й з акторським образом.

Усі компоненти постановки керуються законами *перспективи*. Наростання образотворчих засобів (у сукупності з усіма іншими режисерськими засобами) — це і є перспектива вистави, продумана, задана режисером і художником. Вона аналогічна «перспективі артиста й ролі» К. Ста-

ніславського: «розважливе гармонійне співвідношення і розподіл частин при охопленні всього цілого п'єси й ролі» є необхідним, тож «треба бути економним і розважливим і весь час мати на прицілі фінальний і кульмінаційний момент п'єси» [8, 135].

Одним із ключових понять у просторово-часовому вирішенні сценічного твору є мізансценування. *Мізансцена* — це схема розташування й переміщення дійових осіб у просторі сцени в ході акторської дії. Розрізняють статичні сцени, де переміщення акторів немає або воно обмежене, і динамічні, де персонажі пересуваються з одного місця сцени в інше. Мізансцени бувають площинні й глибинні, побудовані за горизонталлю, вертикаллю, діагоналлю, по колу і по спіралі, симетричні й асиметричні тощо [7, 456].

У цій праці наведено лише основні з понять, що ними оперує постановник під час написання якісної режисерської експлікації. Палітра інструментів має бути значно ширша на практиці, втім, навіть в усіченому вигляді дотримання технології експлікації наразі є проблематичним.

Підсумково слід наголосити таке. Режисерській експлікації надається неналежна увага в сучасній практиці. Проаналізована проблематика свідчить про нагальність повернення уваги професіоналів і теоретиків до її вирішення. Успішний досвід майстрів минулого свідчить про ефективність і потрібність експлікації. Метод вартий оволодіння ним і обов'язкового застосування, глибшого вивчення й приділення належної уваги його викладанню. Непопулярність методу має негативні наслідки, втім, їх можливо подолати, повернувши його в практику. Виявлення причин відмови від використання режисерської експлікації й пошук шляхів пристосування її до потреб сьогодення дають імпульс подальшій аналітиці.

#### Джерела та література

1. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю. С. Рыбаков; предисл. К. Рудницкого. Ленинград: Искусство, 1980. 303 с.
2. Мельник М. М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. *Вісник Державної академії керівних*

- кадрів культури і мистецтв. *Щоквартальний науковий журнал*. Київ: Міленіум, 2012. № 2'2012. С. 126–130.
3. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории [Электронный ресурс] / под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. *Newdrama*. Ленинград: Искусство, 1973. 111 с. URL: [http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev\\_book.html](http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev_book.html) (дата обращения 27.12.2017). Название с экрана.
4. Поламышев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы [Электронный ресурс]. Москва: Просвещение, 1982. 224 с. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1035183> (дата обращения 20.10.2017). — Название с экрана.
5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории [Электронный ресурс] / *Театральная библиотека*. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Aristotel/Poetika/> (дата обращения 25.10.2017). Название с экрана.
6. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: Искусство, 1982.
7. Попов А. Д. Творческое наследие: в 3 т. [Электронный ресурс]; ред. кол.: Ю. С. Калашников (ответств. ред.), М. И. Кнебель, К. Н. Кириленко и др.; ред. В. В. Фролов. Т. / А. Д. Попов. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. Москва: ВТО, 1979. 519 с. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/> (дата обращения 17.10.2017). Название с экрана.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. кол.: М. Н. Кедров (гл. ред.), О. Л. Книппер-Чехова и др. // К. С. Станиславский. Т. 3. *Работа актера над собой* / ред. тома В. Н. Прокофьев. Москва: Искусство, 1955. 504 с.

#### References:

1. Tovstonogov, G. A. (1980). The stage of mirror: v 2 kn. Kn. 1: O professii rezhissera. Leningrad: Iskustvo, 303 [in Russian].
2. Melnyk, M. M. (2012). Professional qualities of the director as a specialist in stage arts / *Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystectv*. Kyiv, Milenium. № 2. Pp. 126–130 [in Ukrainian].
3. Koroliov, M. M. (1973). The puppet theater art: Bases of the theory. Leningrad: Iskustvo, 1973. 111 s. URL: [http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev\\_book.html](http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev_book.html) (accessed 27.12.2017) [in Russian].
4. Polamishev, A. M. (1982). The stagecraft of director: The Active analysis. Moscow: Prosveschenie, 224. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1035183> (accessed 20.10.2017) [in Russian].
5. Aristotle (1998). Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories. Minsk: Literatura, 1998. Pp. 1064–1112. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Aristotel/Poetika/> (accessed 25.10.2017) [in Russian].
6. Knebel, M. O. (1982). About the active analysis of the play and role. Moscow: Iskustvo, [in Russian].
7. Popov, A. D. (1979). Creative legacy: 3 Volumes. V. 1 Memoirs and reflections about the theatre. Artistic integrity of the play. Moscow: VTO, 519. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/> (accessed 17.10.2017) [in Russian].
8. Stanislavskiy, K. S. (1955). Collected edition: 8 volumes. V. 3: Actor's self-improvement. Moscow: Iskustvo, 504 [in Russian].

## АРТМОБ: ХУДОЖНЯ АКЦІЯ У ПРОСТОРИ ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Стаття презентує погляд на естетичний різновид флешмобу — артмоб — як сучасне втілення художньої акції. Розглянуто інструментальний, вокальний та танцювальний артмоби; наведено приклади.*

**Ключові слова:** флешмоб, артмоб, художня акція, вуличне мистецтво.

*Статья представляет взгляд на эстетический вид флешмоба — артмоб — как современное воплощение художественной акции. Рассмотрены инструментальный, вокальный и танцевальный артмобы; приведены примеры.*

**Ключевые слова:** флешмоб, артмоб, художественная акция, уличное искусство.

*The article presents the view on the aesthetic appearance of the flash mob — art mob as a contemporary embodiment of the artistic action. Instrumental, vocal and dance art mobs are considered; examples are given.*

**Key words:** flash mob, art mob, artistic action, street art.

У сучасних умовах суцільної інформатизації особливою популярністю користуються різні моделі віртуальної взаємодії — зокрема, мережеві спільноти. Одним з напрямів життєдіяльності подібних спільнот є творчо-ігрові форми, прикладом яких став флешмоб та його різновид артмоб. З часу виникнення флешмобу минуло лише п'ятнадцять років, але він уже став однією з найулюбленіших видовищно-ігрових практик у сучасному соціумі. Здається, настав час поміркувати про природу артмобу, особливості його існування та поширення.

Великі соціальні мережі (релігійні, політичні, навіть терористичні тощо) існували завжди, але засоби комунікації в них були недосконалими. Розвиток комп'ютерних технологій кінця ХХ — початку ХХІ ст. надав мережевим організаціям нових комунікаційних можливостей, поступово сформувавши віртуальні спільноти. Таким спільнотам, крім особливої мови, власних цінностей та інтересів, притаманна здатність утворювати спільні дії у кіберпросторі та поза ним. Ці дії, організовані через Інтернет-мережу, досить часто мають ігровий характер.

Однією з таких форм і є флешмоб. Флешмоб (англ. *flash* — спалах, мить; *mob* — натовп) — заздалегідь спланована через Інтернет масова акція,

у якій група людей раптово, несподівано для перехожих, з'являється у визначеному громадському місці, виконує впродовж нетривалого часу певні оговорені дії, після чого дуже швидко «розчиняється». Перші флешмоби відбулися влітку 2003 р. у багатьох містах Америки, Європи, Японії, країн СНД.

Організація флешмобу відбувається анонімно через спеціалізовані сайти, де кожен охочий може зареєструватися, пропонувати свої сценарії та голосувати за сценарії інших. Ідеальним вважається сценарій, що буде абсурдним, загадковим, не дуже помітним і не провокуватиме сміх: дії мобберів мають здаватися випадковим глядачам безглуздими, однак виконуватись вони повинні так, ніби в цьому є сенс. Анонімність флешмобу виявляється і в тому, що охочі взяти участь у флешмобі до моменту здійснення акції не знають, скільки буде учасників.

Основними принципами флешмобу є: спонтанність (учасники не збираються на місці події до початку акції, адже має справлятися враження, що моббери — такі само випадкові перехожі, як і інші люди); відсутність рекламних чи фінансових цілей (ніхто з учасників не платить і не отримує грошей); заборона висвітлення події у ЗМІ до її проведення; абсурдність сценарію, який не

піддається логічному обґрунтуванню (флешмоб має викликати не сміх, а подив).

Цікавий підхід до феномена флешмобу пропонує М. Жаркова, розглядаючи його у контексті поняття «молодіжний субпотік». Останній дослідниця визначає «постмодерністською стадією розвитку молодіжних субкультур» [4, 7], відносячи його до явища постсубкультури. Під молодіжними постсубкультурами авторка розуміє субкультурні явища, що мають гедоністичне спрямування і не містять антисоціального змісту, натомість виконують комунікативно-компенсаторні та креативно-стимулюючі функції. Відповідно, субпотік виникає внаслідок об'єднання масових потоків бажань індивідів, що знайшли самовираження в отриманні задоволення, почуття свободи та творчої самореалізації. Тому, на думку авторки, флешмоб є типом ігрового молодіжного субпотіку, в якому реалізовані принципи загальної рівності, процесуальності, пріоритету змісту над іміджем, відкритості, тимчасовості й раптовості [4, 10–11].

Схожий шлях у дослідженні флешмобу обрала дослідниця А. Петренко-Лисак, оперуючи концептом «соціальна рухливість». Справедливо стверджуючи, що флешмоб не є соціальним рухом, авторка доводить його належність до проявів соціальної рухливості. Так, флешмобу не вистачає ідейності та конвенціональності, він не породжує соціальні норми та цінності, проте використовує їх як підґрунтя для об'єднання прихильників масових, публічних акцій. Соціальна рухливість флешмобу виявляється у тимчасовому зрушенні соціальної свідомості та поведінки [6, 27–29]. Ще одна властивість флешмобу, яку хочеться відзначити у цьому контексті, — «неослабний пафос подолання меж». Моббери ніби перемагають об'єктивні сили простору, часу, соціального розшарування [3, 55].

Розглядаючи флешмоб у комунікативному аспекті, дослідники С. Демченков та Н. Паршанина доходять логічних висновків. Флешмоб не вписується у вже наявні концепти міжособистісної та масової комунікації («*one to one*», «*one to all*», «*all to all*») і вимагає формування ще однієї комунікативної моделі — «*nobody to nobody*». Набуваючи дедалі більш дифузної спрямованості, повідомлення сучасних ЗМК врешті-решт зовсім позбавляються адресності. Знеособлена комунікація, народжена Інтернетом, ілюструється і вуличним флешмобом [2, 75]. Отже, в результаті взаємодії віртуального та реального просторів стає можливою специфічна форма соціальної комунікації — повідомлення, передане ніким нікому і ні про що [2, 78].

Останнім положенням пояснюється неприховане здивування випадкових свідків перших флешмоб-акцій, що відбулися у 2003 р., зокрема таких: 300 людей зайшли до книгарні й попросили неіснуючу книгу (Рим); кілька сотень відвідувачів меблевого магазину сказали одну фразу: «Вау, оце так диван!» (Лондон); сто перехожих на вулиці одночасно зняли по одному черевіку і постукали ним по бруківці (Сан-Паулу); кілька десятків людей у чорних окулярах плескали в долоні і фотографували «об'єкт пальму» у торговельному центрі (Київ, перший український флешмоб у «Глобусі»); півсотні людей у чорному зі скорботним видом поклали по дві квітки до ніг клоуна перед «Макдональдсом» (Одеса). У таких та подібних акціях найпривабливішим для мобберів є отримання швидкого відгуку містян через початковий подив, подальший інтерес та фінальний виплеск тієї чи іншої реакції.

Отже, флешмоб безперечно має карнавальний характер, видовищну природу, театральний компонент демонстрації-презентації та яскраво виражений ігровий контекст. Останній виявляється не лише у наявності правил та виконанні ролей, а й у пріоритеті процесу над результатом. Названі особливості уможливають тлумачення флешмобу як новітньої форми акціонізму, поряд з «давнішніми» хепенінгом, перформансом, акцією. Маючи певні перетини і з перформансом, і з хепенінгом, флешмоб, на нашу думку, є новітнім втіленням акції, котра, як відомо, здійснюється у громадському місці, розрахована на непідготовлену публіку і має, як правило, разовий характер.

Одним з естетизованих різновидів флешмобу, що впритул наближує художню акцію до стріт-арту, є артмоб — акція, що має певну художню цінність, адже спільні дії, виконувані мобберами, передбачають презентацію мистецького продукту. Саме тому артмоб порушує основне правило флешмобу — анонімність: моббери готують свій «номер» заздалегідь, проводять репетиції. Втім, інші умови та правила зберігаються: акція проводиться у публічному, громадському місці без явної підготовки, виникаючи для глядача неочікувано і спонтанно. Виконавці артмобів не повинні зовні виділятися з натовпу, тому в таких акціях не застосовуються уніформа, костюми, маски, спільні аксесуари чи реквізит. Арт-моб це «перформанс, організований за принципами флешмобу» [3, 52].

Дослідниця М. Веселова вважає, що артмоб як культурний текст, що описує міську специфіку та особливий місцевий колорит, фокусується на кризі у стосунках людини та міського середо-

вища, що спостерігається сьогодні. І тому він дає змогу людині не лише інтегруватися у довкілля через художній об'єкт, а й відчути себе вільним від суспільних стереотипів та спробувати себе у різних поведінкових сценаріях [1, 79–80].

Артмоби можна поділити на три основні групи: інструментальні, вокальні, танцювальні, — і вже з назви стає зрозумілим, яку мистецьку форму презентує кожна з груп. Інструментальне виконавство, звісно, передбачає наявність музичних інструментів: як правило, вони з'являються ніби нізвідки, а музиканти приєднуються до спільного музикування поступово.

Так, у квітні 2012 р. у метро Копенгагена відбувся артмоб за участю філармонійного оркестру, котрий під час руху виконав фрагмент «Ранку» з сюїти «Пер Гюнт» Едварда Гріга. У випадку цієї акції відбулася певна підготовка пасажир-слухача: на табло, де з'являється інформація про прибуття потягів, пройшла інформація, що зараз прибуває спеціальний музичний поїзд, з побажанням насолоджуватися музикою. Утім, зважаючи на відеозапис, мало хто з пасажирів звернув на це увагу чи зрозумів, про що йдеться. У заповненому вагоні починають лунати звуки флейти, потім приєднуються інші інструменти: дивним чином окремі пасажир метро виявляються музикантами. Люди, що опинилися всередині «гріговського лісу», реагують вкрай позитивно: дехто розчулений чи захоплений, хтось дивується чи щиро радіє. Така реакція людей переконує у безперечній щиросердності та найвищій гуманності подібних акцій ([https://www.youtube.com/watch?v=gww9\\_S4PNV0](https://www.youtube.com/watch?v=gww9_S4PNV0)).

Вокальні артмоби представлені переважно хором співом, який теж «виникає з натовпу». Найчастіше це буває музика академічної традиції, що дає можливість, за влучним виразом О. Крилової, створити «просторово-часові лакуни, наповнені аурую духовності», а паралельно — популяризувати і саме мистецтво, і конкретний колектив [5, 44].

Так, у листопаді 2010 р. у канадському місті Велланд (провінція Онтаріо) подібний артмоб могли спостерігати відвідувачі кафе у торговельному центрі *Seaway Mall*: зазвучала музика, і дівчина «з натовпу», начебто розмовляючи по телефону, почала співати відомий фрагмент з ораторії Генделя «Месія» — «Алілуя». На другій фразі її підтримав хлопець з іншого боку кафе, потім почали приєднуватися ще й інші хористи. По завершенні номера кілька десятків співаків миттєво «розчинилися» серед відвідувачів фаст-фуду,

присівши за столики по всьому залу, — начебто нічого і не відбулося (<https://www.youtube.com/watch?v=SXh7JR9oKVE>).

Досить незвично хоролий спів сприйматиметься і у просторі бібліотеки: саме такий артмоб був влаштований у читальній залі публічної бібліотеки іспанської провінції Вальядолід у червні 2012 р.: такою акцією бібліотека вирішила краще наблизитися до свого читача, влаштовуючи артмоб напередодні Всесвітнього дня музики. Окремі читачі «спалахнули у натовпі», перетворившись на співаків, а після співу знову занурилися у читання (<https://www.youtube.com/watch?v=YCm6Rxy1H78>).

Танцювальні артмоби (інколи можна зустріти назву *flash dance*) найчастіше виконуються під фонограму, що починає лунає «у незвичному місці у невідповідний час», а танцівники підключаються до загального виконання групами. Як правило, саме танцювальні артмоби відзначаються найчисленнішим контингентом учасників: якщо інструментальне та хорове виконавство передбачають участь виключно музикантів-професіоналів, то танцювальний артмоб з послідовністю нескладних рухів може бути організований та зрепетований з десятками, сотнями і навіть тисячами учасників.

Дослідниця танцювальних артмобів О. Платонова зазначає, що, окрім ідеї «чистої творчості» та боротьби з нудьгою, такий артмоб може переслідувати й інші цілі, зокрема рекламні (просування певного танцювального стилю, презентація танцювальної школи) та соціальні (формування суспільної думки, комунікація між різними прошарками населення) [7, 48].

У 2009 р. на залізничному вокзалі бельгійського Антверпена відбувся чудовий флешденс: після звичайного вокзального дикторського тексту щодо прибуття/відправлення потягів раптом починає звучати пісня «До, ре, мі» з легендарного мюзиклу «Звуки музики». Пасажир дещо здивований, але що їх чекає далі! Раптом один чоловік починає танцювати, до нього приєднується дівчинка, потім ще двоє «пасажирів», ще і ще — і ось уже танцює майже весь вестибюль, полишивши на підлозі наплічники та інший багаж. Цікаво спостерігати, як реагують на танець справжні пасажир: радіють, посміхаються, фотографують, підспівують та підтанцювують. Інформація в мережі стверджує, що ця акція була частиною рекламної кампанії бельгійського телебачення щодо кастингу однойменного мюзиклу (<https://www.youtube.com/watch?v=bQLCZOG202k>).

Наймасовіший артмоб, в якому взяли участь близько 21 тисячі осіб і який завдяки цьому було занесено до Книги рекордів Гіннеса, відбувся 8 вересня 2009 р. у Чикаго на відкритті 24-го сезону знаменитого телевізійного шоу Опри Вінфрі. На відкритій сцені група Black Eyed Peas почала виконувати пісню «I Gotta Feeling» перед заповненою людьми площею. Спочатку перебільшені танцювальні рухи однієї дівчини перед сценою можуть здатися звичайним екстазом захопленої фанатки, але коли до неї поступово починають приєднуватися чимдалі більші групи «сусідів» — розумієш, що так задумано. Наприкінці пісні вже багатотисячна площа існує у синхронному русі, а музиканти та Опра Вінфрі, що також перебуває на сцені, у здивованому захваті спостерігають за дійством: інформаційні ресурси стверджують, що артмоб став сюрпризом для ведучої (<https://www.youtube.com/watch?v=rMyw17XrVqU>).

У статті наведено всього декілька прикладів, але сьогодні вже десятки чи навіть сотні інструментальних, вокальних та танцювальних артмобів у всьому світі виконано і зафіксовано для перегляду: кожний охочий може переглянути їх у мережі.

Головною особливістю у сприйнятті артмобу є незвичність середовища для виконання мистецького твору: коли жива симфонічна музика лунає на ринку чи у вагоні метро, хоровий спів звучить у фаст-фуді, а танець розгортається у приміщенні залізничного вокзалу чи аеропорту, — випадковий глядач відчуває позитивне здивування, переживає момент казки, дива, адже у звичний темпоритм його буденного життя вторгається експресивна святковість.

Ще однією особливістю сприйняття артмобу, недоступною глядачеві на звичайному концерті, є відчуття себе ніби всередині твору. Відеофіксація артмобів свідчить, що перехожі/пасажери/відвідувачі кафе тощо, опинившись у локації виконання артмобу, щиро занурюються у раптово створений арт-простір, долучаючись в той чи інший спосіб до виконавства: більшість глядачів починають пританцьовувати, плескати в долоні, підспівувати, «диригувати» тощо. Як влучно зазначила М. Веселова, артмоб є «інтегративною практикою, котра націлена і на створення арт-об'єкта, і на включення глядача як арт-об'єкта» [1, 80].

Отже, мистецька природа артмобу, що поєднує його як з іншими формами акціонізму, так і з видовищними мистецтвами (театром, кінематографом, телебаченням), виявляється у таких характерних рисах, як: самоцінність художнього процесу, демократизм, комунікативна спрямова-

ність «на глядача», стирання грані між життям і мистецтвом, естетизація середовища і навіть творення нової реальності.

## Джерела та література

1. Веселова М. Н. Арт-моб как инструмент взаимодействия человека с городской средой. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2017. № 2 (31). С. 79–82.
2. Демченков С. А., Паршанина Н. С. Флешмоб как урбанистический феномен: социально-философский и коммуникативный аспекты. *Омский научный вестник*. 2015. № 1 (135). С. 75–78.
3. Демченков С. А., Паршанина Н. С. Флешмоб как форма массовой коммуникации: типология, прагматика и поэтика. *Речевая коммуникация в современной России: материалы III Междунар. конф.* Омск, 2013. С. 48–56.
4. Жаркова М. А. Молодёжный субпоток: особенности формирования, функционирования и трансформации в современном российском обществе (на примере флешмоба города Казани): автореф. дис. ... канд. социол. наук: спец. 22.00.04 «Социальная структура, социальные институты и процессы». Саранск, 2013. 24 с.
5. Крылова А. В. Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства. *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 1 (12). С. 42–45.
6. Петренко-Лисак А. О. Теоретико-методологичний аналіз соціальних рухливостей: флешмобу, буккросінгу та паркуру. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2011. Вип. 12. С. 27–32.
7. Платонова О. А. Танцевальный флешмоб как социокультурное явление: экранный образ и внеэкранная реальность. *Наука телевидения*. 2017. № 13.4. С. 39–54.

## References

8. Veselova, M. N. (2017). Art-mob kak instrument vzaimodeystviya cheloveka s gorodskoy sredoy. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*. № 2 (31). S. 79–82 [in Russian].
9. Demchenkov, S. A., Parshanina, N. S. (2015). Fleshmob kak urbanisticheskiy fenomen: sotsialno-filosofskiy i kommunikativnyy aspektiy. *Omskiy nauchnyy vestnik*. № 1 (135). S. 75–78. [in Russian].
10. Demchenkov, S. A., Parshanina, N. S. (2013). Fleshmob kak forma massovoy kommunikatsii: tipologiya, pragmatika i poetika. *Rechevaya kommunikatsiya v sovremennoy Rossii: materialy III Mezhdunar. konf.* Omsk. S. 48–56 [in Russian].
11. Zharkova, M. A. (2013). Molodyozhnyy subpotok: osobennosti formirovaniya, funktsionirovaniya i transformatsii v sovremennom rossiyskom obschestve (na primere fleshmoba goroda Kazani): avtoref. dus. ... kand. sotsiol. n.: spets. 22.00.04 «Sotsialnaya struktura, sotsialnye instituty i protsessy». Saransk. 24 [in Russian].
12. Krylova, A. V. (2013). Fleshmob i inye sposoby aktivizatsii massovogo potrebleniya muzyikalnyih form iskusstva. *Problemy muzyikalnoy nauki*. № 1 (12). S. 42–45 [in Russian].
13. Petrenko-Lisak, A. O. (2011). Teoretiko-Metodologichniy analiz sotsialnih ruhivostey: fleshmobu, bukkrosingu ta parkuru. *Aktualni problemi sotsiologiyi, psihologiyi, pedagogiki*. Vip. 12. S. 27–32 [in Ukrainian].
14. Platonova, O. A. (2017). Tantsevalnyy fleshmob kak sotsiokulturnoe yavlenie: ekrannyiy obraz i vneekrannaya realnost. *Nauka televideniya*. № 13.4. S. 39–54 [in Russian].

## РОБОТА НАД «МОНОАКТОМ» У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ АКТОРА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

*У статті розглянуто суттєві аспекти методики викладання основ майстерності актора драматичного театру на кафедрі «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». Основна увага акцентована на моноакті (насиченому фізичними діями уривку з літературного твору, де діє один персонаж) — як комплексній вправі для оволодіння елементами сценічної дії.*

**Ключові слова:** театр ляльок, моноакт, внутрішній монолог, фізична дія, акторська майстерність.

*В статье рассмотрены существенные аспекты методики преподавания основ мастерства актера драматического театра на кафедре «Актерское искусство и режиссура театра кукол». Основное внимание акцентировано на моноакте (насыщенном физическими действиями отрывке из литературного произведения, где действует один персонаж) — как комплексном упражнении для овладения элементами сценического действия.*

**Ключевые слова:** театр кукол, моноакт, внутренний монолог, физическое действие, актерское мастерство.

*The article deals with the essential aspects of the method of teaching the basics of the drama theater acting on the department "Acting and directing of the puppet theater". The main attention is focused on monoact (excerpt from a literary work full of physical activity in which acts one character) - as a complex exercise for mastering the elements of stage action.*

**Key words:** puppet theater, monoact, inner monologue, physical activity, acting.

У 2003 році на базі другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого розпочався набір студентів зі спеціалізації «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». А пізніше, 1 лютого 2005-го року, на факультеті театрального мистецтва створено кафедру «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». І перед щойно створеною кафедрою постало питання власної навчальної програми. Зокрема, з майстерності актора драматичного театру. Адже сьогодні кожний творчий навчальний заклад розробляє свою методологію викладання профільних дисциплін.

Лялькарям основи майстерності актора драматичного театру в різних навчальних закладах викладають переважно за методологією, розробленою для підготовки акторів драми, не враховуючи фахової специфіки актора театру ляльок, котрий більш тяжіє до театру удавання (ігрового

театру), на відміну від драматичного, що базується на психологізмі.

Для актора драматичного театру інструментом для створення художнього образу є він сам, а для лялькаря — лялька. «Тут неможлива така дефініція, як “Я — в запропонованих обставинах”, тут дійова особа з самого початку “не — Я”, а персонаж, не людина, а іносказання, образ людини; не вчинок, а подоба, образ вчинку. Крім того, є різниця і в процесі переживання (або проживання) дії: в одному випадку дію “собой” та дію “сам” (я в запропонованих обставинах), в другому — дію лялькою та діє лялька» [1, 19]. Та проте, зважаючи на вагомій фаховій розбіжності, було б абсолютно неконструктивно для театру ляльок сьогодні відсторонятися від системи К. Станіславського.

Мистецькі події останніх десятиліть з усією очевидністю демонструють, як театр ляльок користується виразними засобами всіх видів мистецтва. Режисери дедалі частіше виводять акторів



з-за ширми. Ця тенденція розпочалася ще наприкінці 70-х — початку 80-х років минулого століття і створила поняття «третього жанру», яке щільно увійшло в театральну лексику. В сучасному театральному процесі ми постійно можемо спостерігати ці тенденції: вистави М. Яремчука — «Дім, який побудував Свіфт», «Макбет»; О. Дмитрієвої — «Вишневий сад», «Гамлет», «Так загинув Гуска»; Л. Попова — «Лісова пісня», «Бременські музики»; Е. Гимельфарба — «Декамерон», «Майстер і Маргарита»; М. Урицького «Оскар і Рожева пані» та багато інших. Чимдалі частіше від актора-лялькаря потребують універсальності «... котрим підвладне і драматичне мистецтво, і лялькове, і балет, і пантоміма» [3, 241].

Отже, перед викладачем з «Основ майстерності актора драматичного театру» на кафедрі акторського мистецтва та режисури театру ляльок постає необхідність розробити спеціалізовану та адаптовану для лялькарів навчальну програму. Спираючись на свій багатолітній досвід викладання, авторкою статті була сформована програма, яка включила в себе тренінги, етюди, інсценівки та дипломні вистави з урахуванням фахової специфіки лялькарів.

Важливим аспектом, на якому хочеться зосередити увагу, є етюд, котрий надає студентові можливість розвитку та вдосконалення акторської техніки. Етюд — фр. *Etude*, від латин. *Stadium* — наполегливість, старання [8]. Існує велика кількість варіацій етюдів, залежно від поставлених завдань: «на органічне мовчання», «на одне слово», «на фантазію», «на зміну ставлення до предмета, людини, часу та місця дії» і т. п. Однією з варіацій етюду є моноакт. Моноакт (*mono* — *один*, *akt* — *дія*) — це цільний та закінчений ланцюжок психофізичних дій, де діє один персонаж, на основі уривка з літературного твору. Він спрямований на психологію людини з її суперечностями і певною логікою фізичних дій.

Понад 20 років тому в нашому університеті (КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого) цю вправу почав використовувати в своїй майстерні народний артист України М. Рушковський. За свідченнями викладачів майстерні М. Рушковського (засл. арт. України Н. Кудрявцевої, нар. арт. України І. Славинського), які багато років працювали з ним та розробляли методологію викладання майстерності актора, саме М. Рушковський дав цій вправі назву «моноакт».

Моноакт є перехідним етапом від етюду до уривка. Але, перш ніж пропонувати студентам спілкування та взаємодію, потрібно навчити їх

відповідати собі на питання: «Хто виходить діяти на майданчик?», «Ким є мій персонаж?» Моноакт змушує шукати відповіді на ці питання через аналіз та виконання дій та вчинків персонажа.

Звернімося до історії виникнення цієї вправи. В своїй книжці «Відкрита педагогіка» В. Фільштинський пише, що свого часу на режисерському курсі Л. Додін запропонував студентам-режисерам виписати з літературних творів «ланцюжки» фізичних дій. В свою чергу В. Фільштинський запропонував перевести це завдання в практичну площину, тобто виконати «ланцюжок» фізичних дій вже на майданчику. Обов'язковою умовою завдання було виконувати фізичні дії від свого імені, в жодному разі не перевтілюючись у героя [7, 42–43].

Згодом у В. Фільштинського виникла потреба збагатити цю вправу новими елементами сценічної дії — фізичним відчуттям (відчуття запахів, смаку, дотику) та фізичним самопочуттям (голодний, хворий, стомлений і т. п.) А також відчуттям простору (я в келії, я в палаці, я в музеї). До того ж у завданні починає виникати поняття «мета», адже фізична дія, безперечно, пов'язана з метою, але, передусім, через обставини, які власне і впливають на характер дії, — наголошує В. Фільштинський. — Продовжуючи практики з «ланцюжками», до фізичної дії та відчуттів додається уява та мислення, що виводить цю вправу на новий рівень — тепер це не просто «ланцюжки» фізичних дій, а епізоди з літератури [7, 44–46].

На різних етапах розвитку цієї вправи виникли різні її назви — «концепція фізичних дій та відчуттів», «етюд на літературній основі», «ланцюжок», «моноакт» тощо. Але хоч як би називалася ця вправа, хоч як би вона розвивалася та вдосконалювалася — вона має одну мету: «...проникнути у серцевину корінних відкриттів К. Станіславського, зокрема, зрозуміти у чому суть пріоритету фізичних дій в його методології» [7, 42].

Розробка К. Станіславським прийому звернення до логіки фізичних дій — як засобу оволодіння внутрішнім життям ролі — була спрямована на те, щоб не допустити насильства над творчою природою артиста (студента). Саме тому К. Станіславський рекомендує спочатку найбільш доступні фізичні та елементарно-психологічні завдання [5, 78–79].

Тема і спосіб реалізації «ланцюжка фізичних дій» В. Фільштинського співзвучна з методом моноакту М. Рушковського. Але в моноакті є низка умов, що відрізняють його від роботи з «ланцюжками».

Необхідними умовами для моноакту є: наявність у літературному тексті влучного уривка (цільного і неперервного), його придатність до законів сцени. А саме — зовнішня дія як застава сценічності моноакту та чітко прописані внутрішні мотивації вчинків персонажа.

Важливо, що за зовнішньою та внутрішньою неперервністю моноакту для навчального процесу ховаються дуже важливі обставини — на прикладі літературного уривка надається можливість говорити про цільність та сукупність у житті фізичних та психічних процесів, які до цього, в рамках тренажу, здебільшого розділені різними вправами. Це перший приклад злиття елементів майбутньої психофізичної дії, що підкріплені не лише приватним досвідом, а й літературним прикладом. Тобто більш яскравим та об'ємним, адже хороші автори завжди тяжіють до переконливості та достовірності.

Крім того в уривку, який ми збираємося використовувати як моноакт, внутрішній світ персонажа (його думки, мотиви поведінки, опис почуттів) і зовнішній малюнок (опис дії, навколишнього світу та ситуації) мають перебувати у рівновазі. Обов'язковою є наявність чіткої та конкретної події в уривкові. А також єдність часу, місця дії та сюжетної лінії.

І, безперечно, в моноакті не має бути сторонніх учасників, які своїми діями можуть впливати на головного персонажа. Важливо, що слово в моноакті — підсумок психофізичного процесу. «Головне полягає в тому, що все має відбуватися з тіла та через тіло. Насамперед на все, що відбувається навколо вас, має бути фізична реакція...» [4, 222]. Бажано, щоб слів в уривку була мінімальна кількість, в ідеалі — не було зовсім. На тому етапі навчального процесу, на якому знаходиться студент (перший курс), надати йому текст — це значить навантажити його додатковими умовами. Текст змушує учня «ховатися» за ним, підмінюючи дію промовлянням тексту. Тим більше, що слово на сцені здебільшого спрямоване на партнера. У разі моноакту партнера (людини) студент не має. Є кола та об'єкти уваги. Є мета та засоби її досягнення. А людина як партнер з'являється пізніше, в інших вправах.

Автор статті з 2006-го року впровадив цю вправу на кафедрі театру ляльок, розділивши роботу над нею на три етапи — самостійну, теоретичну та практичну. Самостійна робота студента починається з пошуку матеріалу, що дає йому змогу проявити творчу ініціативу, дисциплінує й розвиває смак. Рекомендується обирати ури-

вки з класичної літератури, бо література такого типу рясніє екзистенційними роздумами героїв, детальним описом «життя людського духу» й тіла. «...Велике значення серйозні письменники надають фізичному існуванню людей, як точно та скрупульозно описуються фізичні процеси та, нарешті, як хитро через ці описи вони підбираються до людської душі» [7, 42]. Зауважимо, в пошуках уривка не слід звертатися до казок, сатири і фантастичної літератури. Тому що подібний матеріал навантажує студента зайвими та складними обставинами, до яких він ще не готовий.

У моїй практиці був випадок, коли один зі студентів, Павло К., запропонував уривок з повісті Ф. Кафки «Перевтілення», саме той момент, де головний герой перетворюється у комаху. І тут ми зіткнулися з проблемою, яка не дає змоги студенту діяти органічно. Адже принциповий момент у роботі над моноактом — діяти від свого імені та в знайомих запропонованих обставинах.

Коли матеріал затверджено, ми переходимо до теоретичної частини завдання — знайомства з творчістю й біографією автора твору, детальне вивчення часу та побуту, в якому відбувається дія уривка. Через подібне вивчення деталей та нюансів студент досить чітко може побачити картину запропонованих обставин, а значить і зрозуміти логіку поведінки персонажа, від якої він сам відокремлений багатьма роками або умовами життя.

Необхідною умовою є ведення творчого щоденника, куди записуються всі дані щодо аналізу уривка. Студент має виписати обставини місця дії (де? коли?), зовнішню характеристику героя (костюм), «предметний світ» (реквізит). Слід зазначити, що, на відміну від В. Фільштинського, який пропонує студентам виконувати цю вправу з уявними предметами (що, безумовно, розвиває уяву, послідовність дії, відчуття) [7, 44], ми, навпаки, приділяємо велику увагу «предметному світові», де існуватиме студент. Детальне відтворення обставин місця дії (меблі, звуки, предмети, костюм) створюють атмосферу, яка допомагає правдивому сценічному існуванню, фізичному самопочуттю, темпо-ритму та стосункам із навколишнім побутом.

«Атмосфера — це повітря часу та місця, в якому живуть люди, оточені цілим світом звуків та всіляких речей. <...> Люди, занурені в свої обставини та події» [5, 15]. Студент повинен звикати до думки, що раптових предметів на сцені не буває — кожен з них містить певну інформацію і допомагає викликати правильне сценічне самопочуття. Робота з конкретними, а не уявними

предметами також допомагає студентіві в наступному, практичному етапі, позбавлятися від м'язевих затисків, які блокують органічну фізичну дію та процес мислення.

Продовжуючи теоретичну роботу, ми розпочинаємо дієвий аналіз уривка. Вводимо «подієвий ряд», який, у свою чергу, тісно пов'язаний ще з одним важливим аспектом сценічного існування — ставленням до події (почуттями). В роботі над моноактом у лексику студента вводяться терміни — вихідна подія, кульмінація, надзавдання уривка (мета), запропоновані обставини. Ми знайомимо його з основами методу дієвого аналізу для того, щоб з перших кроків на майданчику він розумів — заради чого?, для чого?, через що?, тобто мав мотивацію та діяв свідомо. Далі в творчому щоденнику студентіві потрібно розділити сторінку на шість частин: «ланцюжок» фізичних дій, внутрішній монолог героя, самопочуття та відчуття, подія, ставлення до події, уява. І за цими розділами поділяється весь літературний уривок.

Пропонуємо розглянути як приклад розбору уривок з роману Е.-Л. Войнич «Овід».

*Артур повертається після тюрми з рішенням вчинити самогубство.* «Він зайшов до своєї кімнати та постояв хвилину на порозі...». *Фізичні дії.* *Із подальшого внутрішнього монологу ми розуміємо, що, зупинившись, він оглядає кімнату.* «Тут після арешту нічого не змінилося. Портрет Монтанеллі стоїть на столі на тому ж місці, де я його залишив, а в алькові, як і раніш, видніється розп'яття.» Артур прислухався — у домі не чути було ні звуку. *Уява* «Вочевидь мене ніхто не турбуватиме.» *Внутрішній монолог, який стає поштовхом для фізичної дії.* «Він тихенько ввійшов у кімнату і замкнув двері: «Отже, я дійшов до краю. Нема про що думати, нема про що турбуватись. Треба лише позбутися докучливих непотрібних думок, і всьому кінець. А все ж таки, як це безглуздо та безцільно! Про самогубство я, навіть, не думаю. Це, ж і так очевидно та неминуче. Я навіть як слід не уявляю, як саме заподіяти собі смерть. Аби тільки швидше покінчити з цим і забутись...» *Внутрішній монолог.* *Артур починає подумки шукати засоби здійснення самогубства.* «У мене в кімнаті немає ніякої зброї, навіть складаного ножа.» *При цьому Артур очима озиряє кімнату, і раптом...* «Прямо над вікном стирчав великий цвях.» *Проблема засобу самогубства майже вирішена.* «Та дарма... (і тут нам слід розшифрувати авторську думку — трьома крапками він зазначає, що в кімнаті немає мотузки) можна взяти рушник або подерти на довгі

шматки простирadlo. От і чудово (рішення прийняте), аби тільки він витримав.» *І процес мислення переходить в активну фізичну дію.* «Артур виліз на стілець і спробував. Цвях трохи хитався, і Артур дістав із шухляди молоток. Забивши його глибше, він хотів зняти з ліжка простирadlo, але раптом пригадав (різко вмикається мислення), що ще не молився: «Звичайно, перед смертю треба помолитись; усі християни так роблять. Є навіть особливі молитви на відхід душі.» «Він зайшов в альков і опустився навколішки перед розп'яттям: «Отче всемогутній та милостивий...» — голосно сказав він і зупинився, не додавши більше ані слова.» *Фізична дія переходить в самопочуття, яке об'єдналось з мисленням.* «Світ став таким тьмяним (самопочуття), що я не знаю, за що помолитись, від чого оберігати себе молитвами. Хіба Христу знайомі такі страждання? Адже його лише зрадили, як Боллу, але ж пасток йому ніхто не розставляв, і сам він не був зрадником!». *Внутрішній монолог.* «Артур підвівся, перехрестившись за старою звичкою. Потім подійшов до столу, та побачив лист Монтанеллі, написаний олівцем. *Подія.* *Прочитав лист Монтанеллі, який викликав в ньому співчуття до Padre.* «Артур, зітхаючи, поклав лист (фізична дія зі ставлення).» «Padre буде важко це перенести» *До процесу мислення підключається уява.* «А як сміялися та балакали люди на вулицях! Нічого не змінилось з того дня, коли він був сповнений життям. Жодна з повсякденних дрібниць не стала іншою від того, що людська душа, жива людська душа, скалічена вщент. Все це було і раніше. Струменіла вода фонтанів, цвірінькали горобці під навісами дахів; так вони цвірінькали вчора, так вони будуть цвірінькати завтра. А я... я мертвий». *Внутрішній монолог переходить у фізичну дію.* «Артур опустився на край ліжка, схрестив руки на його спинці та поклав на них голову: «Часу ще багато — а у мене так болить голова, болять самі мізки...» *Головний біль супроводжує Артура від самого початку. Саме це самопочуття і задає темпо-ритм майже всього уривка.* «...все це так нерозумно, так безглуздо...» *Але раптом...* «Біля зовнішньої двері різко задзвонив дзвінок.» *Подія, яка впливає на зміну темпо-ритму, об'єднує і ставлення, і самопочуття, і внутрішній монолог, і фізичну дію, і уяву.* «Артур скочив (дія), задихаючись від жаху (самопочуття), та підніс руки до горла (дія, яка переходить в мислення) «Вони повернулися, а я сиджу тут і дрімаю! Дорогоцінний час втрачено, і тепер мені доведеться побачити їх обличчя, почути жорстокі слова та знущання. Якби під руками був ніж!» Він

з відчаєм оглянув кімнату (*фізична дія і ставлення*). «В шифоньєрці стояла робоча корзинка моєї матері. Там мають бути ножиці. Я вскрию вену. Ні, простирadlo та цвях надійніші... аби лише вистачило часу.» *Внутрішній монолог який переходить у фізичну дію* «Він зірвав із ліжка простирadlo та з лихоманковою швидкістю почав відривати від нього смужку (*фізична дія, самопочуття*). На сходах пролунали кроки. *Вмикається уява, але не перериває внутрішнього монологу та фізичної дії*. «Ні, смужка занадто широка: не затягнеться — адже треба зробити петлю.» Він поспішав — кроки наближались. Кров пульсувала у його скронях (*уява, самопочуття*). «Скоріш, скоріш! О боже, лише б п'ять хвилин!» В двері постукали. *Подія. Це стає кульмінацією уривка. Артур змушений відмовитись від своєї мети, розуміючи, що спізнився. Змінюється темпо-ритм, фізична дія припиняється*. «Клапоть простирadла випав у нього з рук, він завмер та затамував подих, прислухаючись (*уява та самопочуття*). Хтось торкнувся зовні ручки дверей; почувся голос Джулі: «Артур, відчини двері, ми чекаємо.» *Він розуміє, що ховатися недоцільно, він не встиг, треба відчиняти. І, щоб приховати свої наміри, починає діяти активно та зібрано*. ...«схопив розірване простирadlo, запхав його в шухляду комоду і поспіхом (*темпо-ритм*) поправив постіль. Артур оглянув кімнату, переконався, що все в порядку, й відчинив двері» [2, 78–80].

Коли авторський текст проаналізовано та виявлено всі вищезазначені аспекти теоретичного етапу, ми переходимо до практичного. Спочатку студентові пропонується виконати лише ланцюжок фізичних дій. Потім до ланцюжка додається самопочуття, мета та внутрішній монолог, якому в роботі над моноактом приділяється велика увага. Проблема «внутрішнього монологу» виникне у повному обсязі пізніше, коли студенти зустрінуться з авторським словом, але вкрай важливо, щоб ще до зустрічі з текстом, з роллю, вони усвідомлювали «внутрішній монолог» як явище, що притаманне життю кожної людини в будь-яких театральних умовах [6, 136]. Як зазначала М. Кнебель: «Студент забов'язаний навчитися діяти свідомо. Це означає, що зі своїх перших кроків на шляху до мистецтва він повинен уміти думати на сцені <...> думати по-справжньому» [6, 137].

Враховуючи методику М. Кнебель у роботі над внутрішнім монологом, студент повинен на першому етапі, виконуючи ланцюжок фізичних дій, промовляти внутрішній монолог уголос, щоб

переконатися, що процес мислення відбувається правильно. Коли він оволодів авторським текстом, дозволяється обмежуватися переказом думок, які виникають у процесі виконання фізичних дій. Завданням студента стає створення точного, влучного, саме для цього персонажа та обставин, монологу, який промовляється у процесі репетицій, аж поки не стане невід'ємною частиною партитури моноакту. Внутрішній монолог промовляється вголос для того, щоб переконатися у відповідності думок та дій.

У сценічному просторі думка, як і дія, завжди має бути активною та конкретною. Обов'язково треба звертати увагу на те, щоб студент, промовляючи текст, не грав його, не розфарбовував, не інтонував — лише точно та дієво мислив. Коли для студента стає органічним діяти проговорюючи внутрішній монолог уголос, тоді дозволяється перевести його в думку. Але при цьому потрібно постійно контролювати студента, бо як тільки він припиняє думати, а починає вдавати мислення, — необхідно зупинити вправу, аби виконавець не фіксував помилки, і повертати його до промовляння внутрішнього монологу. Цей процес не припиняється до відкритого показу даної вправи на заліку.

Підбиваючи підсумки, хочеться зазначити, що в процесі роботи студент набуває необхідні професійні навички, а також розкриває свою індивідуальність, адже моноакт містить дуже багато самостійних, творчих та інтелектуальних завдань. Саме у роботі над моноактом студент має можливість оволодіти «ланцюжком»: «сприймаю — оцінюю — приймаю рішення — дію», бо моноакт є не набором вправ та правил з техніки, а можливістю оволодінням студентом глибинного почуття правди сценічного існування, відчуття часу та простору. Елементи внутрішньої техніки актора — увага, оцінка, уява, енергія тощо — в цій вправі існують не окремо, а комплексно, і таким чином у нас виходить повноцінний уривок, який охоплює великий спектр елементів сценічної дії.

Завдяки представленому сегменту навчальної програми, що вже певний час застосовується на практиці, майбутній актор театру ляльок має можливість в рамках стислому часу навчання (з майстерності актора драматичного театру) оволодіти необхідними навичками. Він готовий до роботи з автором, роллю та текстом (готовий до слова в сценічному просторі), а також розуміє, що процес мислення не менш важливий, ніж фізичний.

Зауважимо, що моноакт не є універсальною моделлю для опанування всіх елементів сценічної

дії, але, як показує практика, є вкрай результативною творчою вправою.

---

### Джерела та література

1. В профессиональной школе кукольника: Вып. IV / Сост. Н. П. Наумов. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 280 с.
2. Войнич Э. Л. Овод. Киев: Государственное изд-во детской литературы УССР, 1961. 299 с.
3. Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. Москва: ВАЙН ГРАФ, 2013. 320 с.
4. Гротовский Е. К Бедному Театру. Москва: АРТ, 2009. — 304 с.
5. Зверева Н. А, Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов (создание актерского образа). Москва: Российская академия театрального искусства. ГИТИС, 2007. 136 с.
6. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: ГИТИС, 2005. 576 с.
7. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. — СПб: «Балтийские сезоны», 2006. 368 с.

8. Энциклопедический словарь. Этюд [Электронный ресурс] URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/slovar-EA/82372.shtml>

---

### References

1. At professional school of puppet's: Vyip. IV (2009) / Sost. N. P. Naumov. St. Peterbyrg: izd-vo SPbGATI, 280 [in Russian].
2. Voynich, E. L. (1961) Gad-fly. Kiev: Gosudarstvennoe izd-vo detskoy literaturyi USSR, 299 [in Russian].
3. Goldovski, B. P. (2013). Stage-director art of theatre of dolls of Russia of the XX century. Essays of history. Moscow: «VAYN GRAF». 320 [in Russian].
4. Grotofskiy, E. (2009). To Poor Theatre. Moscow: «ART», 304 [in Russian].
5. Zvereva, N. A, Livnev, D. G. (2007). Dictionary of theatrical terms (creation of actor character). Moscow: Rossiyskaya akademiya teatralnogo iskusstva. GITIS. 136 [in Russian].
6. Knebel, M. O. (2005). About the active analysis of the play and role. Moscow: izd-vo «GITIS», 576 [in Russian].
7. Filshtinskiy, V. M. (2006). Open pedagogics. St. Peterbyrg: «Baltiyskie sezonyi», 368 [in Russian].
8. Encyclopaedic dictionary. Etude. URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/slovar-EA/82372.shtml>

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИЗНАЧЕННЯ, РОЗУМІННЯ ТА ПРАКТИЧНОГО ЗАСТОСУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕРМІНА «ТЕМПО-РИТМ»

*У статті розглянуто та висвітлено коло питань, які стосуються театрального терміна «темпо-ритм». Висновки та рекомендації ґрунтуються на енциклопедичних визначеннях та практичних розробках визначних майстрів сцени. Для практичного оволодіння окремими поняттями «темпо-ритму» використано драматургічний матеріал з доробку класиків української літератури. Автор наголошує на тому, що теоретичне та практичне засвоєння всього комплексу творчих дій, пов'язаних з темпо-ритмом, є необхідною та важливою складовою сучасного навчального процесу театральних закладів освіти.*

**Ключові слова:** темпо-ритм сценічної дії, темпо-ритм вистави, композиційна вибудова подій, емоційні та смислові акценти, домінантна обставина, першорядні події п'єси.

*В статье рассмотрен и освещен круг вопросов, касающихся театрального термина «темпо-ритм». Выводы и рекомендации основываются на энциклопедических определениях и практических разработках выдающихся мастеров сцены. Для практического овладения отдельными понятиями «темпо-ритма» использован драматургический материал из наследия классиков украинской литературы. Автор отмечает, что теоретическое и практическое освоение всего комплекса творческих действий, связанных с темпо-ритмом, является необходимой и важной составляющей современного учебного процесса театральных учебных заведений.*

**Ключевые слова:** темпо-ритм сценического действия, темпо-ритм спектакля, композиционное построение событий, эмоциональные и смысловые акценты, ведущее предлагаемое обстоятельство, первостепенные события пьесы.

*In the article the circle of questions concerning the theatrical term «tempo-rhythm» is considered and covered. Conclusions and recommendations are based on encyclopedic definitions and practical developments of outstanding stage masters. For practical mastering of certain concepts of «tempo-rhythm», a dramatic material from the heritage of the classics of Ukrainian literature is used. The author notes that the theoretical and practical mastering of the whole complex of creative activities related to the tempo rhythm is a necessary and important component of the modern educational process of theatrical educational institutions.*

**Key words:** tempo-rhythm of scenic action, tempo-rhythm of the performance, compositional construction of events, emotional and semantic accents, leading the proposed circumstance, the primary events of the play.

Про темпо-ритм написано багато і практиками сцени, і теоретиками театру. Мета статті — зосередитись саме на конкретизації понять і положень даної теми для залучення до практичного використання у навчальному процесі. Тобто здійснюється спроба певного свідомого відбору теоретично обґрунтованих і підтверджених практикою висновків і положень, оминаючи ускладнення та широту діапазонів висновків різного змісту та походження.

Автор має надію на те, що стаття буде цікавою і корисною тим, хто займається професійним вихованням майбутніх режисерів та акторів драматичного театру.

У різноманітних сферах людської діяльності поняття ритму і темпу існують окремо. Великий тлумачний словник сучасної української мови дає поняттю темп таке визначення: 1. Ступінь швидкості виконання музичного твору. // Ступінь швидкості виконання танцю, художнього

читання тощо. // Ступінь швидкості вимовляння слів у мовному потоці. // У спорті — ступінь швидкості розмірених або повторюваних рухів, з яких складається та чи інша вправа. 2. Швидкість здійснення, виконання або інтенсивність розвитку чого-небудь. // Швидкість перебігу дії, процесу, явища [1, 1440]. У цьому ж словнику поняття ритм має таке визначення: 1. Рівномірне чергування впорядкованих елементів (звукових, мовних, зображальних і т. ін.), циклів, фаз, тих чи інших процесів і явищ. // муз. Чергування і співвідношення довгих і коротких долей і акцентів. 2. *перен.* Розміреність, злагодженість у протіканні чогось [1, 1223]. Ці визначення допоможуть нам надалі більш точно і предметно означити параметри термінів, що стосуються теми дослідження.

Оскільки поняття та визначення темпу і ритму раніше сформувалося у галузі теорії та практики музики, є сенс звернутися до музичної енциклопедії, яка дає таке визначення: «Темп (італ. *tempo*, лат. *tempus* — час) — швидкість розгортання муз. фактури твору в процесі його виконання або відчуття внутрішнім слухом; визначається кількістю метричних долей, які проходять за одиницю часу (переклад наш — А. З.)» [2, 491].

Щодо поняття ритм, маємо таке визначення: «Ритм (грець. *ρυθμός*, від *ρέω* — текти) — сприйняття в часі форми перебігу будь-яких процесів. Різноманіття виявів ритму в різних видах і стилях мистецтва (не лише часових, а й просторових), а також за межами художньої сфери (ритм мови, ходи, трудових процесів і т. ін.) породило безліч суперечливих один одному визначень ритму (що позбавляє це слово термінологічної чіткості). У найширшому розумінні ритм — часова структура будь-яких процесів, що сприймаються, один з трьох (разом з мелодією і гармонією) основних елементів музики, який розподіляє відносно часу (за висловом П. І. Чайковського) мелодичні і гармонійні поєднання. Ритм творять акценти, паузи, членування на частки (ритмічні одиниці різних рівнів аж до окремих звуків), їх групування, співвідношення за тривалістю тощо; у вузькому значенні — послідовність тривалостей звуків, відмінна від їх висоти (ритмічний малюнок, на відміну від мелодичного). Естетичне значення ритму пояснюється організуючою дією та концентрацією уваги... У музиці таке розуміння ритму урівнює його з рівномірним темпом або з тактом — музичним метром (переклад наш — А. З.)» [3, 657].

«Але в музиці (так само, як і в поезії), де роль ритму особливо важлива, його частіше протиставляють метру і пов'язують не з правильною пов-

торюваністю, а з важко пояснюваним «відчуттям життя», енергією тощо («Ритм — це головна сила, основна енергія вірша. Пояснити його неможливо», — В. В. Маяковський). Сутність ритму за Е. Куртом — устремління вперед, сконцентрований у ньому рух і наполеглива сила. На противагу визначенням ритму, які ґрунтуються на співвідносності (раціональності) і стійкій повторюваності (статичності), тут виділяється емоційна і динамічна природа ритму, яка може проявлятися без метра та бути відсутньою у метрично правильних формах (переклад наш — А. З.)» [3, 657].

«Ритм переживається як зміна емоційних напружень та послаблень, які у точних маятниковоподібних повторах зникають. У ритмі, таким чином, об'єднані статичні і динамічні ознаки, але, оскільки критерієм ритмічності залишається емоційна складова і, отже, значно суб'єктивна, межі, що відділяють ритмічні рухи від хаотичних і механічних, не можуть бути строго визначеними, що робить законним наведений вище підхід, який лежить в основі багатьох конкретних досліджень як мовного (у віршах і прозі), так і музичного ритму (переклад наш — А. З.)» [3, 658].

Отже, ми переконуємося, що визначення термінів темп і ритм мають широку гаму нюансів і варіацій, що свідчить про виключно творчий зміст цих понять.

Звернімося до історії виникнення саме театрального терміна темпо-ритм. Темп і ритм об'єднані у єдине поняття К. С. Станіславський у процесі формування своєї системи виховання актора та режисера реалістичного театру. Реформатор театральної справи надавав великого значення впровадженню свого розуміння темпо-ритму як у навчальному процесі, так і в практиці театру. Погляди на сутність предмета нашого дослідження він виклав у розділі «Темпо-ритм», що увійшов до третього тому шеститомного видання 1954–1961 років. Розділ містить надзвичайно важливі визначення та висновки. Цитати будуть наведені нижче мірою розкриття суті досліджуваної теми.

Цей розділ містить 50 сторінок друкованого тексту і розрахований на проведення 16 групових практичних занять зі студентами, що в умовах сучасного навчального процесу зайняв би два місяці, тобто половину семестру. Такий об'єм матеріалу і тривалість часу, виділеного для засвоєння матеріалу свідчить про важливість теми для формування правильного розуміння природи творчого процесу реалістичного театру.

Треба зауважити, що цей розділ — це не опрацьована і вивірена частина до нової книги

К. С. Станіславського, а лише підібрані матеріали, що надалі мали б стати основою теми, яка досліджує комплекс питань, присвячених темпо-ритму. Про кінцевий зміст розділу ми можемо лише здогадуватись. Але слід пам'ятати, що в останні роки творчого життя К. Станіславський намагався оформити систему у більш компактні форми і позбувався зайвого і надто складного у визначенні тих чи інших термінів. Автор системи розмежовував поняття темпо-ритму кожної окремої ролі, темпо-ритму сценічної дії, сценічної мови та темпо-ритму вистави в цілому. А саме: «У кожної людської пристрасті, стану, переживання свій темпо-ритм. Кожний характерний, внутрішній або зовнішній образ: сангвінік, флегматик, Гордничий, Хлестаков, Земляника — має свій темпо-ритм. Кожний факт, подія відбуваються, безперечно, у відповідному їм темпо-ритмі (переклад наш — А. З.)» [4, 152].

Театральна енциклопедія дає таке формулювання: «Ритм вистави (від грець. ρυθμός — співмірність, виваженість) — узгоджений у часі і просторі рух, чергування і узгодженість усіх елементів і засобів виразності сценічної дії. Ритм пов'язаний з наростанням або спадом, прискоренням або сповільненням, плавним перебігом або бурхливим розвитком дії. В даному випадку ритм немов зливається з темпом, поєднуючись із ним. Тому К. С. Станіславський застосував термін “темпо-ритм”, який об'єднує ці поняття. Він виявив складну взаємодію внутрішнього (відчуття актора, пов'язане з психологічним завданням, настроєм того чи іншого епізоду) темпо-ритму і зовнішнього (споглядуваного глядачем, втіленого в характерність, в рухах персонажа, в його поведінці). В одному і тому ж зовнішньому темпі можливі різні внутрішні ритмічні акценти... (переклад наш — А. З.)» [5, 619].

Не обійшов увагою тему темпо-ритму і визначний режисер та реформатор українського театру Лесь Курбас. У своїх теоретичних викладах він не об'єднував поняття темп та ритм. Але в судженнях про природу ритму вистави, акторського існування у сценічному образі, ритму сценічного процесу український режисер має багато положень і висновків, що не суперечать узагальненням К. С. Станіславського, а в чомусь навіть доповнюють і розширюють їх практичне застосування. Лесь Курбас зазначав: «Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові. Підтягування чужого ритму під свій — не є акторський

спосіб, це є тривання в зовнішньому ритмі і є гра характеру» [6, 248].

Що ж стосується інших аспектів предмета цього дослідження, Лесь Курбас зауважував: «що основа основ у мистецтві це є ритм у широкому розумінні. Специфічність ритму ми бачимо, наприклад, і в нації, і в епосі, в геометричній формі — у всьому є свій ритм... Основа театрального мистецтва є — просторовість, часовість і силовість. Просторове розподілення матеріалу, яке в собі містить часовість і силовість, і є мізансцена. Від ритму залежить, що саме з цих трьох моментів дійде до глядача» [6, 248]. Тобто режисер наполягає на тому, що ритм дії та вистави в цілому важливий не лише для творця задуму та його виконавців, а й для глядача, який має сприйняти сценічну композицію драматургічного твору.

Поняттям темпо-ритм широко користуються у своїй практиці викладачі режисури драми та акторського мистецтва драматичного театру. Працюючи над роллю чи уривком з драматургічного твору, викладач рано чи пізно має познайомити студентів з поняттям темпо-ритму та навчити користуватися ним у практичній роботі. Особливо важливо донести до уваги студентів настанову К. С. Станіславського: «На розум безпосередньо впливають слово, текст, думка, уявлення, що викликають судження. На волю (бажання) безпосередньо впливають надзавдання, задачі, наскрізна дія. На почуття ж безпосередньо впливає темпо-ритм (переклад наш — А. З.)» [4, 187].

Деякі викладачі починають тренувати відчуття темпо-ритму на стадії виконання вправ та етюдів, чим значно полегшують засвоєння та подальше використання цього важливого засобу організації сценічної дії. Для визначення темпу сценічної дії достатньо градації з п'яти позицій, а саме: дуже повільний, повільний, середній, швидкий і дуже швидкий. Цих позицій абсолютно достатньо для використання в типових життєвих та сценічних ситуаціях. Більш розширена градація плутає студентів і ускладнює їх сприйняття даного питання. Кожну з цих градацій можна додатково характеризувати залежно від запропонованих обставин відповідним прикметником. Наприклад: темп середній розслаблений, темп швидкий напружений, темп повільний тривожний тощо.

Розглянемо конкретний випадок аналізу та побудови темпо-ритму уривка з драматургічного твору. Для цього дослідження добре підійде класична п'єса з гострим конфліктом, яскравими сценічними персонажами та змістовними подіями, а саме, драма «Олеся», що належить творчо-



му доробку М. Л. Кропивницького. У першій яві першої дії служниця Горпина та чередник Павло прибирають горницю у панському будинку. Приготування пов'язані з іменинами господаря маєтку. Очікується візит поважних гостей. Час наближається до обіду. Ніщо не заважає дійовим особам виконувати свою роботу, вони діють зладжено та уміло. Запропоновані обставини яви підказують, що дія має розвиватись у швидкому темпі. Для Павла сьогоднішній день — особливий. Його покликали в дім на допомогу у хатній роботі, а досі він служив чередником. Павло налаштований виявити себе з найкращого боку і стати лакеєм при господарях. Його завдання всім сподобатись, створити враження необхідності. Першою перепоною на шляху реалізації далекого плану стає Горпина. З одного боку, вона може бути хорошою помічницею в майбутньому, а з іншого — недовірлива, непоступлива і самостійна у своїх судженнях і діях. Дію очолює Павло. Ява складається з декількох дієвих епізодів. Вони диктують зміни пристосувань і напрямів впливу, що в свою чергу творить ритмічний малюнок. Взаємодія відбувається у швидкому темпі, у ритмі посилення емоційного тиску Павла на опір Горпини. Зміна дієвих епізодів, пристосувань впливів та паузи формують темпо-ритм дії через реалізацію сценічного завдання.

У другій яві першої картини з'являється новий персонаж — господар маєтку Балтиз. Темп дії зразу змінюється зі швидкого на середній. Прислуга — люди залежні і безправні. Присутність хазяїна впливає на них гнітюче. Горпина не витримує напруження і під приводом пошуку віника втікає до іншої кімнати. Павло, користуючись відсутністю дівчини, пропонує Балтизу допомогу у його намірах звабити Горпину. Дію очолює Балтиз і різко відкидає будь-які пропозиції щодо своїх таємних намірів. Робить це він у декілька прийомів у дуже грубій формі, не даючи Павлові скористатися ситуацією. У цій яві темп взаємодії теж продиктований обставинами, а ритм творить дійова особа, яка очолює дію, через подолання неприйнятних для неї вчинків партнера. Зрештою господар дому дозволяє Павлу залишитись при горницях лакеєм, але встановлює чіткі межі його обов'язків і поведінки.

З появою у наступній яві господині дому сценічна ситуація докорінно змінюється. Тепер дію очолює Лукерія Степанівна. Вона користується правом вирішувати, керувати, командувати. Будь-які самостійні дії хатніх робітників піддаються нещадній критиці і осуду. Вона вимагає від під-

легких абсолютно точного виконання своїх вимог, хоча вони часто безглузді. Дія відбувається у середньому темпі, а ритм задає персонаж, що очолює дію. Спілкування господині з прислугою важко назвати нормальним, оскільки вона увесь час ображає та принижує їх.

Робимо висновок, що темпо-ритм сценічної дії — це такий спосіб організації творчого процесу, при якому моменти посилення та послаблення напруження дії пов'язані з необхідністю та певними умовами вирішення того чи іншого сценічного завдання. До того ж, пам'ятаємо, що: «... правильно використаний темпо-ритм п'єси або ролі уже сам по собі, інтуїтивно, підсвідомо, часто механічно може оволодівати почуттям артиста і викликати точні переживання (переклад наш — А. З.)» [4, 186].

Проаналізовані яви з першої дії драми М. Л. Кропивницького «Олеся» мають надзвичайно вигідні художні особливості, які з успіхом можна використати у практичній роботі зі студентами. У кожній з розглянутих яв змінюється дійова особа, що очолює дію. Це призводить до корінної зміни темпо-ритмів взаємодії та розвитку конфлікту. Оволодіння цим творчим процесом — важливе завдання для тих, хто хоче не лише розуміти природу темпо-ритму дії, а й засвоїти її практично. Пам'ятаємо про настанову К. Станіславського: «Якщо темпо-ритм вибудований правильно, то правильне почуття і переживання створюються природно, самі собою. Але якщо темпо-ритм хибний, то так само, на тому ж місці ролі народжуються неправильні для нас почуття і переживання, яких не можна виправити без зміни хибного темпо-ритму (переклад наш — А. З.)» [4, 147].

Для вивчення аспекту темпо-ритму ролі звернемось до драми І. Я. Франка «Украдене щастя». У третій яві четвертої дії відбувається перший діалог між Анною і Миколою після повернення чоловіка з тюрми. Темп дії у третій яві визначають обставини: 1) — треба встигнути вирішити важке питання до приходу Михайла; 2) — у Миколи немає сил терпіти невизначеність свого становища. Тож темп, у якому розвивається дія, можна визначити як середній. Але маємо й інші обставини, а саме: розмова є важкою чисто з психологічних міркувань. До визначення темпу дії як середній можна додати характеристику — напружений.

Ця сцена чітко ділиться на три дієві епізоди і визначення сценічного завдання в кожному з них не виявляє труднощів, якщо враховувати запропоновані обставини, що призвели до специфічних стосунків між дружиною і чоловіком. Змучений несподіваними негараздами, втратами, розчарова-

ний Микола не втрачає надію повернути сімейне щастя і спокій. У першому дієвому епізоді герой щиро і проникливо умовляє Анну повернутись у сім'ю, забути про зраду і жити як раніше. Микола готовий пробачити дружині зраду і благає її повернутись до звичного сімейного життя. З одного боку, його намагання обґрунтовані і виважені, а з іншого — слабкі й безперспективні. Анна більше не кохає його і не має ні сил, ні бажання до примирення. Завдання повернути дружину стає нереальним і безглуздим. Тож у другому дієвому епізоді Микола змінює напрямок і мету зусиль. Він уже не просить, а вимагає від дружини дотримуватись хоча б зовні пристойності у своїй поведінці. А саме — не з'являти разом з Михайлом привселюдно. Анна не сприймає та заперечує цю вимогу, бо не вважає свої стосунки аморальними. Вона щиро кохає Михайла і кохала його завжди. І в даному епізоді сценічне завдання вичерпує себе не на користь зраженого чоловіка. У третьому дієвому епізоді третьої яви четвертої дії Микола усвідомлює, що втратив дружину остаточно. А от за свою чоловічу честь і людську гідність він має боротись не з Анною, а зі своїм кривдником. За змістом і значенням розглянута нами ява у структурній побудові п'єси є першорядною подією. Домінантна обставина цієї події — щире кохання Миколи до дружини. Це почуття утримує його від грубих випадів, звинувачень та засудження поведінки Анни. Сценічну дію у розглянутій події очолює Микола, тож і темпо-ритмічний малюнок ролі формується рішучими намаганнями змінити важку ситуацію з моментами слабкості і невпевненості у взаємодії з Анною. Позиція дружини у цьому протистоянні непохитна, хоч дається їй це непросто.

У четвертій яві четвертої дії драми «Украдене щастя» темпо-ритм сценічної дії змінюється. З приходом Михайла напруження у стосунках дійових осіб наростає. Темп сценічної дії — швидкий. Гурман обмежений у часі і не має наміру відкладати побачення з Анною. Він очолює дію у спосіб нав'язування Миколі свого бачення і розуміння ситуації, яка склалась у результаті порушення моральних норм людського існування. Саме вчинки Михайла і творять ритмічний малюнок сцени, який полягає у тиску, висміюванні та залякуванні Миколи, у перешкоджанні останньому скористатись правом господаря дому та чоловіка своєї дружини. Ця ява за силою протистояння і глибиною змісту є першорядною подією п'єси, в якій Михайло для досягнення своєї мети застосовує фізичну силу до свого супротивника. Цим вчинком він переводить протистояння дійо-

вих осіб п'єси в іншу площину, більш небезпечну і непередбачувану. Гурман не вірить, що Микола здатен на серйозний супротив. Ця обставина є домінантою у події.

Робимо висновок, що темпо-ритм ролі — це здійснення ряду сценічних вчинків по лінії наскрізної дії, напруження та послаблення яких обумовлене запропонованими обставинами п'єси та способом взаємодії персонажів, тобто реалізацією сценічного завдання.

Розглядаючи питання темпо-ритму вистави, будемо спиратися на визначення К. С. Станіславського: «Темпо-ритм усієї п'єси — це темпо-ритм її наскрізної дії і підтексту (переклад наш — А. З.)» [4, 167]. Оскільки наскрізна дія вистави реалізується через основний конфлікт, що відбувається у першорядних подіях п'єси, то зосередимо увагу на творчому задумові вистави. Він починається з аналізу всіх компонентів драматургічного твору: сюжету, обставин, подій, природи конфлікту, теми, ідеї, наскрізної дії та надзавдання. Наступний етап — це композиційна побудова подій, взаємин та взаємодії персонажів.

Як приклад визначення та формування темпо-ритму вистави пропонуємо звернутися до п'єси Л. Українки «Йоганна, жінка Хусова». Свій твір Л. Українка назвала драматичним етюдом, маючи на увазі цілу низку інших драматичних сюжетів, об'єднаних темою становлення християнства від перших років виникнення до організації світової релігійної спільноти. При ознайомленні з цим твором стає очевидним, що перед нами повноцінна п'єса, яка темою, ідеєю та глибиною конфліктів має емоційний відгук у сучасного українського глядача. Події твору розгортаються в рік страти Ісуса Христа і характеризують надзвичайно напружені стосунки між імперським Римом і його колонією Галілеєю. Поява у Єрусалимі людини, яка своїми проповідями та етичним прикладом поведінки заволоділа душами знедолених верств єврейського народу, не на жарт налякала імперську окупаційну владу. Ідея Царства Божого заперечувала нероздільну владу римського імператора і ставила під загрозу всю систему управління єврейською державою. Тож імперські емісари блискавично зреагували на виклики часу. З іншого боку — місцева правляча еліта не бажала втратити нагоду збагатитись ціною зради інтересів свого народу. Саме таким діячем єврейської імперської правлячої еліти постає помічник тетрарха Галілеї Хуса. Від його дій залежить не лише близьке оточення, а й доля народу, за спиною якого нечисті на руку державні діячі вирішують доленосні питання. Говорячи су-

часною мовою, Хуса задумав здійснити державний переворот, а саме, подавши донос імператорові, змістити тетрарха та посісти його місце. Обставини, що склалися в колонії, сприяють намірам Хуси. Тож тема твору — взаємодія еліт Риму та Галілеї на тлі виникнення нової релігії. Єврейська держава уже давно втратила незалежність. Ця обставина є домінантною у п'єсі. Галілеєю правлять лояльні до імперської влади представники древніх єврейських родів, що проводять в життя колоніальну політику стосовно свого народу.

Для визначення наскрізної дії п'єси виокремимо конкретні сценічні події. Перша серед них — сцена зібрання підлеглих Хуси, в якій господар дає суворі розпорядження щодо приготувань до зустрічі поважних гостей з Риму. В події обов'язково має відбутись щось важливе для подальшого розвитку сюжету та конфлікту п'єси. Тож і в цьому разі, внаслідок взаємодії господаря з обслугою, стає очевидним, що прийняти гостей на належному рівні неможливо. Дружина Хуси Йоганна якийсь час тому покинула чоловіка, повірила у вчення Христа і разом з іншими однодумцями помандрувала за проповідником. У покинутій оселі немає ладу. До того ж, за римським звичаєм, не годиться відвідувати будь-чий дім, якщо в ньому відсутня господина. Однак у разі зриву візиту римських гостей на кар'єру Хуси чекає крах — це домінанта події. Виникає проблема з пошуком особи, яка б замінила дружину. Хуса плекає надію на допомогу матері.

Наступна подія містить у собі спробу Хуси домовитись з матір'ю щодо її участі у святковому прийомі. У сина з матір'ю давній і непримиренний конфлікт на ґрунті релігійних та патріотичних позицій. Це — домінанта події. Але Мелхола, жінка вихована в національних традиціях неприйняття окупаційної влади та чужої культури, рішуче відмовляється йти на компроміс зі своїми переконаннями. Більш того, вона засуджує наміри сина. Хуса гостро відчув небезпеку свого становища і згоден вислухати від матері будь-які докори. Але суперечності у сина з матір'ю настільки серйозні, що домогтись домовленості не вдалося. Хуса відчайдушно шукає спосіб вирішення нагальної проблеми і готовий вдатися до відвертої авантюри.

Проблема перетікає у наступну подію. Хусі не залишається вибору, і він примушує коханку Сабіну зіграти роль дружини. Але Сабіна — рабиня і має свої далекоглядні плани щодо стосунків з господарем. Це — домінанта події. Коханка погоджується на обман тільки в разі оголошення себе дружиною Хуси. Ціна за послугу надто висо-

ка. Господар не погоджується і готовий покарати непокірну на смерть. Ситуація набуває рис безвиході. Проблема вирішується у наступній події.

Несподіване повернення Йоганни змінює розстановку сил і створює нові можливості для Хуси. Послуги рабині втрачають актуальність. Зіткнення життєвих позицій чоловіка і дружини формують наступну подію, у якій Хуса брутально ламає опір дружини і майже силоміць примушує її прийняти гостей з Риму. Йоганна стала християнкою і за своїми переконаннями мусить коритися чоловікові. Це — домінанта події. Хуса підкоряє волю непокірної дружини і примушує її допомогти у вирішенні завдання, що стоїть перед ним. Хусі вдалося подолати всі негативні для нього обставини, і тепер прийому гостей ніщо не загрожує.

Наступна подія — прийом Публія та Марції. Вона складається з двох частин, але об'єднана конкретною дією. Хуса вже не бореться за можливість здійснити свій злочинний намір, а догоджає в усюму гостям та намагається їм будь-що сподобатись. Він переконливо демонструє вірність імператору та любов до всього римського світу. Публій та Хуса уособлюють негативні людські якості, з півслова розуміють один одного і відчують потребу у злочинній співпраці — ця обставина є домінантою. У першій частині події Хуса здійснює донос на тетрарха, а в другій дає хабара Марції. В результаті він отримує запрошення до Риму. Тобто відбувається реалізація наскрізної дії п'єси, яку очолює Хуса.

Але Л. Українку цікавить не тема здійснення цинічної авантюри, а щось інше, більш суттєве і важливе. Авторка ставить проблему свободи особистості і свободи віри. Успіх зради свого законного господаря і підкупу римських емісарів відбувається за мовчазної і пасивної позиції Йоганни, яка розуміє, що чоловік творить зло. Її моральні і духовні сили паралізовані заповідями вчителя. Драматургиня не ставить явного акценту, а віддає право судити вчинки героїв твору глядачеві.

Ідея твору: державні мужі, які зраджують інтереси свого народу, — небезпечні. Їх дії потрібно пильно відстежувати та контролювати.

Надзавдання п'єси лежить у сфері усвідомлення значення релігійних почуттів у боротьбі за свободу людської особистості, яку Л. Українка ставить на перше місце.

Тож, визначивши першорядні події, потрібно поставити смислові та емоційні акценти з урахуванням розвитку наскрізної дії та основного конфлікту п'єси.

Частина роботи з організації темпо-ритму вистави припадає на період творчого задуму.

Творчий задум вистави — процес надзвичайно складний, багатогранний та в чомусь непередбачуваний. Але обов'язково його формування та реалізація опиратимуться на моменти аналізу всіх компонентів художнього твору. В цьому разі здійснюється спроба організації конкретно наскрізної дії через формування темпо-ритму вистави.

Після того, як проведений аналіз п'єси та виокремлені події, слід через практичні проби з акторами визначитись із темпо-ритмом у кожній події, про що наголошувалося вище. Саме ця практична робота і має забезпечити майбутню конфігурацію темпо-ритму вистави через розставлення смислових та емоційних акцентів.

Наскрізна дія п'єси реалізується не в усіх подіях, а в першорядних. Подія, в якій запускається механізм розвитку конфлікту та сюжету надзвичайно важлива саме для глядача. Актори, які працюють над виставою, добре знають обставини та смисл взаємодії в цій події, а от глядачеві необхідно подати всі компоненти чітко, виразно і без поспіху. Сильні емоційні сплески тут будуть не до місця. Інакше частина глядачів, менш підготовлених до художнього сприйняття, опиниться поза зоною співпереживання і не стане співучасницею вистави.

Наскрізна дія не виникає за межами п'єси і «не падає з неба». Вона формується в певній події на очах у глядача. Тож режисер і актори мають подбати про це важливе місце у композиції творчого задуму через загострення уваги глядача та підвищення емоційності дії акторами.

Наскрізна дія обов'язково набуде найбільшого емоційного розвитку в певній події. Це саме той момент, де можна і необхідно використати всі засоби сценічної виразності, а саме: високий темпо-ритм взаємодії, виразна мізансцена, психологічно наповнена пауза, музика, світло тощо.

Наскрізна дія вистави — це боротьба когось із кимось і за щось. Тобто дійова особа або група осіб, котрі очолюють дію, долають спротив своїх опонентів заради досягнення бажаної мети. Будь-яка боротьба опонентів закінчується або перемогою або поразкою. Іншими словами, наскрізна дія вистави вичерпує себе в конкретній події.

Головна подія п'єси стоїть немовби відокремлено від магістральної лінії боротьби і не є продовженням наскрізної дії. Вона є її результатом і завершує основний конфлікт.

Як приклад, можна звернутись до аналізу п'єс, створених у різних історичних умовах та культурних традиціях. Зокрема, до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та комедії М. Гоголя «Ревізор». У трагедії В. Шекспіра наскрізну дію очо-

люють Ромео і Джульєтта в устремлінні реалізації свого кохання. Домінантною обставиною трагедії є одвічна ворожнеча родів Монтеккі та Капулетті. Головна подія трагедії розгортається вже після смерті молодих героїв. Втративши найдорожче — дітей, ворогуючі колись родини миряться. В. Шекспір звертає нашу увагу на ту високу ціну, яку заплатило європейське суспільство на шляхах гуманізації людських стосунків. У комедії М. Гоголя «Ревізор» наскрізну дію очолює Сквозник-Дмухановський з компанією однодумців і полягає вона в тому, щоб перехопити ревізора зі столиці, купити його і зробити безпечним для чиновницької братії. Місто, де обжилося компанія злочинців на державних посадах, «пограбоване до нитки» — це домінуюча обставина комедії. Справжній ревізор прибуває в момент розгубленості й розчарування городничого та його поплічників, що й паралізує волю останніх і унеможливує здатність до результативного опору — це головна подія комедії. М. Гоголь наголошує на принципі невідворотності покарання за скоєні злочини.

Таким чином, темпо-ритм вистави — це композиція побудови наскрізної дії у подіях драматургічного твору, що забезпечує вирішення основного конфлікту п'єси у напрямку реалізації надзавдання вистави. Гармонійне співвідношення смислових та емоційних акцентів у подіях вистави створить цільну художню форму, яка, з одного боку, твориться акторським ансамблем, а з іншого — забезпечує сприйняття глядачами творчого задуму.

Універсального закону відбору запропонованих обставин не існує, тож той чи інший постановник буде вибудовувати сценічну подію з позицій власного творчого досвіду, своїх естетичних уподобань та певного рівня театральної культури. Тож сучасний театр пропонує нам різні за змістом та формою вистави одних і тих самих п'єс.

У тих театральних системах, де сценічна дія не є метою і засобом реалізації сценічної задачі — темпом буде часовий вимір перебігу творчого процесу, а ритмом — чергування моментів напруження та послаблення тих чи інших складових театральних видовища.

#### Джерела та література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.
2. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия. 1981. Т. 5. С. 491.
3. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия. 1981. Т. 4. С. 657–658.

4. Станіславський К. С. Собр. соч.: в 8 т. Москва: Гос. изд-во «Искусство». 1954–1961. Т. 3. 500 с.
5. Театральная энциклопедия: в 5 т. Москва: Сов. энциклопедия. 1965. Т. 4. С. 619.
6. Лесь Курбас. Філософія театру. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2001. С. 248.
2. Muzykal'naya éntsyklopedyya / Hl. red. YU. V. Keldysh (1981). Moskva: Sov. éntsyklopedyya. T. 5. S. 491 [in Russian].
3. Muzykal'naya éntsyklopedyya / Hl. red. YU. V. Keldysh (1981). Moskva: Sov. éntsyklopedyya. T. 4. S. 657–658 [in Russian].
4. Stanyslavskiy K. S. Sobranye sochynenyy v 8 t. (1954–1961) Moskva: Hos. izd-vo. «Iskusstvo». T. 3. 500 s. [in Russian].
5. Teatral'naya éntsyklopedyya: v 5 t. (1965). Moskva: Sov. éntsyklopedyya. T. 4. S. 619 [in Russian].
6. Les' Kurbas. Filosofiya teatru (2001). Kyev: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko «Osnovy». S. 248 [in Ukrainian].

---

### References

1. Velykyy tlumachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy (z dod., dopov. ta CD) / Uklad. i holov. red. V. T. Busel (2009). Kyev; Irpin': VTF «Perun». 1736 s. [in Ukrainian].

# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



## СІМЕЙНО-ПОБУТОВА ТЕМАТИКА НА РАДЯНСЬКОМУ КІНОЕКРАНИ (1920–1930-ті рр.)

*Стаття концентрує увагу на соціокультурних і моральних аспектах радянських фільмів сімейно-побутової тематики 1920-х-1930-х років.*

**Ключові слова:** кінематограф радянського періоду, сімейно-побутова тематика, соціокультурний і моральний аспекти.

*Статья концентрирует внимание на социокультурных и моральных аспектах советских фильмов семейно-бытовой тематики 1920-х-1930-х годов.*

**Ключевые слова:** кинематограф советского периода, семейно-бытовая тематика, социокультурный и моральный аспекты.

*The article focuses on the socio-cultural and moral aspects of Soviet films in the family and household subjects of the 1920s-1930s.*

**Key words:** cinema of the Soviet period, family-household themes, socio-cultural and moral aspects.

1920-ті роки минулого століття в Країні Рад були позначені кардинальними змінами в усіх сферах суспільного життя, зокрема в сфері статевих стосунків, нової концепції шлюбу та сім'ї. Питання інтимного характеру виносилися на обговорення РСДПР ще до революції 1917 року. Ще К. Маркс і Ф. Енгельс, зокрема в «Маніфесті комуністичної партії» пророкували відмирання сім'ї у її традиційному буржуазному розумінні. Сімейне господарство при соціалізмі має стати частиною суспільної праці, а виховання дітей, як народжених у шлюбі, так і позашлюбних, суспільним обов'язком, — зазначав Ф. Енгельс у праці «Походження сім'ї, особистої власності та держави». Ці ідеї підтримував і В. Ленін, який на III з'їзді партії доручив Л. Троцькому розробити теорію відносин між чоловіком та жінкою. Соціальна революція безпосередньо пов'язується із революцією сексуальною, а сексуальна свобода із боротьбою за соціалізм.

Ще 1911 року у своєму листуванні з Леніним Троцький пише: «Любовне пригнічення — головний засіб поневолення людини. Доки пригнічують, мови не може бути про свободу. Сім'я, як інститут, себе зжила». Ленін зазначає: «... не тільки сім'я. Всі заборони з питань інтимного характеру треба зняти. Варто застосувати досвід суфражисток і дозволити одностатеву любов тощо» [1].

19 і 20 грудня 1917 року виходять два декрети за підписом Леніна: «Про відміну шлюбу» і «Про громадянський шлюб, про дітей і про внесення в акти громадянського стану». Обидва закони позбавляли чоловіка права на керівництво сім'єю і надавали жінці повне матеріальне і, відповідно, сексуальне самовизначення, свободу вибору імені, місця проживання та громадянства.

Ідея сексуальної революції, як однієї зі складових соціально-політичних зрушень, змінила насамперед місце жінки в традиційних сімейно-побутових відносинах патріархального суспільства, запроваджуючи елементи матріархату. Водночас, зміни у сфері міжстевих стосунків віддзеркалювали суттєві зрушення у духовній сфері людської діяльності, зокрема в галузі культури. «Без усвідомлення сексуального процесу в Радянському Союзі неможливо зрозуміти і процес культурного розвитку, котрий там відбувається», — писав австро-американський лікар і психолог, учень Фрейда, один із засновників європейської школи психоаналізу В. Райх [2, 208].

Проте марксизм так і не дав чітких орієнтирів сексуальної революції. Ленін критикуючи концепцію Рут Фішер наголошував, що сексуальна революція, як і в цілому процес суспільної сексуальності, зовсім ще не усвідомлена з позиції діалектичного

матеріалізму і його осмислення потребує накопичення великого досвіду. Таким чином, теорії радянської сексуальної революції не існувало [2, 238].

Отож за відсутності чітко визначеної політики держави, нові лозунги набули кардинального тлумачення. З'явилася так звана «теорія склянки води». Суть її полягала у запереченні любові і зведення міжстатевих стосунків до інстинктивної сексуальної потреби, яка мала отримувати задоволення без будь-яких «умовностей», так само просто, як угамування спраги (зайнятися сексом так само просто, як випити склянку води).

19 грудня 1918 року в Петрограді святкували річницю декрету «Про відміну шлюбу» ходою лєсбіянок. Ленін радісно відреагував: «Так тримати, товариші!» У цій же ході брали участь представники руху «Геть стид», який активно підтримувала Олександра Колонтай. Голі чоловіки і жінки почали з'являтися не лише на нудистських пляжах, а й у центрі Петрограда і Москви, чим шокували добропорядну публіку.

У Рязанській губернії влада в 1918 році видала декрет «Про націоналізацію жінок», а в Тамбовській у 1919 — «Про розподіл жінок». У Вологді ж агітували: «Кожна комсомолка, робфаківка або інша, яка навчається, котра отримала пропозицію від комсомольця чи робфаківця вступити у статеві стосунки, повинна її виконати. Інакше вона не заслуговує звання пролетарської студентки» [3].

Почалася справжня сексуальна вакханалія. Кількість сексуальних злочинів випереджала всі інші. Особливо це стосувалося робітничої молоді. Великого розголосу набула в 1926 році сумнозвісна «Чубаровська справа» в Ленінграді про звіряче групове звалтування молоді робітниці своїми ж пролетаріями, в якому брали участь двадцять п'ять чоловік. П'яні оргії з розпустою і поножовщиною, кастрації — як помста за зраду, — про все це писали в рубриці «Події» газети «Вечерняя Москва», «Красная газета» в Ленінграді.

Прообраз шведської сім'ї, хоч як дивно, народився в Росії. Звичайним явищем післяреволюційного часу були комсомольські комуни. На добровільних засадах у такій «сім'ї» мешкало 10–12 осіб обох статей. Як і в сучасній «шведській сім'ї» велося загальне господарство і статева любов. Поділ на постійні пари не допускався. На відміну від шведського аналога, народження дітей не віталася; якщо дитина народжувалась, її віддавали в інтернат. Поступово статеве комунарство поширилося по всіх великих містах Росії [1].

Як наслідок вільної любові на початку 20-х років спостерігається різке підвищення народження

позашлюбних дітей. Зокрема в Москві у 1923 році кількість позашлюбних немовлят сягає половини від загального числа. Зростають безпритульність, дитяча злочинність, розширюється будівництво дитячих будинків, трудових колоній.

У другій половині 1920-х років вакханальні тенденції у статевих стосунках ще не канули в Лету, проте почали набувати певного критичного осмислення в суспільстві.

До цієї проблеми звернувся радянський кінематограф. Зокрема картина Фрідріха Ермлера (у співавторстві з Е. Йогансоном) «Катька — паперовий ранет» («Катька — бумажный ранет») вийде 1926 року. Сюжет для радянського кінематографа був досить сміливим. Сільська дівчина Катерина (акт. В. Бужинська) приїздить до Ленінграда, щоб заробити грошей на купівлю корови. Вона незаконно торгує яблуками «паперовий ранет», за що і отримує своє прізвисько. Її зваблює професійний злодій на прізвисько Жбан (акт. В. Соловцов). Проте Катька — жінка нової формації, їй не потрібні ані жалість, ані крихти уваги негідника. Вона жене свого коханця, більш того поводить зухвало і навіть плює йому в обличчя. Торгуючи на вулиці, вагітна Катька з сумом і заздрістю дивиться на крокуючих піонерів, які уособлюють нове, щасливе життя.

В сюжет вплітається лінія ще одного героя — занепаłego інтелігента Вадьки (акт. Ф. Нікітін). Добрий, але слабкий він прив'язується до Катьки та її дитини. Вадьку тероризує і б'є Жбан, а захищає і рятує його Катька. Проте у вирішальну мить недолугий Вадька проявляє свої кращі якості, затримує Жбана, який скоїв черговий злочин, і не дає йому вкрасти дитину Катьки. Любовний трикутник розв'язано. Катька влаштовується працювати на завод і обіцяє влаштувати туди Вадьку. Нове життя відчиняє свої двері перед щасливими героями. Мелодрама (жанр був заявлений у титрах) доходить до свого логічного кінця. Зазначимо, що 1926 року був затверджений новий шлюбний кодекс, який прирівнював усі фактичні шлюби до зареєстрованих.

Тему нового побуту радянської молоді, ставлення до жінки, її місця в новому суспільстві Ф. Ермлер продовжує в фільмі «Парижський швець» («Парижский сапожник») 1928 року. Сюжет картини був розгорнутий за фельетоном «Злочин Кирика Руденка» в газеті «Комсомольская правда», сценарій М. Нікітіна і Б. Леонова. В центрі — стосунки комсомольського активіста Андрія (акт. Соловцов) і комсомолки Катерини (акт. В. Бужинська).

Андрій дізнається, що Катерина завагітніла від нього. Проте що для нього статеві стосунки? «Що таке любов?» — ставить він риторичне запи-



тання і відповідає: «Голе розмноження, міщанство і більше нічого». Йому не потрібні зайві проблеми, попереду велика кар'єра. Він заохочує місцевого хулігана Мотьку із його компанією розважитися з Катєю і розпустити чутки про її легковажну поведінку. У справу втручається закоханий у дівчину глухонімих швець Кирик (акт. Ф. Нікітін), над майстернею якого висить надпис «Паризький швець». Герой Ф. Нікітіна свідчить проти Андрія і поновлює репутацію дівчини, проте, заступаючись за неї, вбиває Мотьку.

Концептуальне місце в фільмі приділено секретареві комсомольської організації — «організований старий» (акт. С. Антонов), який вивчає різні розумні книжки, проте не бачить за ними реального життя.

Фільм закінчується запитанням: «Хто винен?» (у моральному падінні Андрія і ситуації, в яку потрапила Катерина). Останні кадри фокусують увагу на крупному плані секретаря комсомольської організації, який протирає свої окуляри, крізь які не зміг розгледіти драми своїх підопічних і завадити трагічній розв'язці «побутової історії».

Історики кіно відзначали успіх «Паризького шевця» у глядачів та преси. «Часто-густо після перегляду картини у молодіжних клубах спалахували дискусії, що намагалися дати відповідь на головне питання: “Хто ж винен?”».

На наш погляд, фільм «Катя — паперовий ранет» був більш досконало вибудований з драматургічної точки зору, проте «Паризький швець» мав чітко означену соціальну спрямованість, яка відповідала наріжним проблемам часу — становище жінки в новому суспільстві, котре має брати на себе відповідальність за кардинальні зміни в сфері гендерних стосунків.

Означену проблематику Ф. Ермлер продовжує в фільмі «Уламок імперії», хоча їй відводиться роль другого плану. Колишня дружина головного героя Філімонова (акт. Ф. Нікітін), який втратив пам'ять під час Першої світової війни і якого вважали загиблим, виходить за такого собі робітника культурного фронту. Цей суб'єкт читає на підприємствах лекції про розкріпачену роль жінки у соціалістичному суспільстві, а вдома влаштовує справжній домострой, знущаючись над дружиною.

Та, мабуть, найбільш помітним явищем в руслі означеної проблематики радянського кінематографа 1920-х років стала картина А. Роома «Третя міщанська» («Любов у трьох») 1927 року. За версією біографа А. Роома І. Герашенкової, (історію) сюжет фільму запропонував Ю. Шкловський, запозичивши його зі шпальт газети «Комсомольська правда» (Брак в трьох, с. 90), коли до породіллі у лікарню прийшли

двоє чоловіків, які одночасно жили з жінкою і не знали, хто був батьком дитини.

«Третя міщанська» — назва вулиці, де відбуваються події, проте назва символічна — можливо, осередок міщанського побуту? В основі сюжету лежить дивний любовний трикутник. Такі стосунки не були рідкістю в 1920-х роках (згадаймо хоча б Маяковського та сім'ю Осипа та Лілі Брик). До сім'ї Баталових Миколая та Людмили приїздить старий друг чоловіка Володимир. Старі друзі радо зустрічаються, і Володимир залишається жити у Баталових на дивані.

Микола постійно на роботі, у відрядженнях. Людмила, яка не працює, сумує, їй не вистачає чоловічого піклування, уваги. Це відчуває Володимир, який радо береться виправляти помилки свого друга. Скоро дружні стосунки переходять у любовні, про що дізнається Баталов. Проте йому нікуди подітися і він залишається жити в своїй квартирі. Та ось з'ясовується, що Людмила завагітніла. Жоден з чоловіків не хоче брати на себе відповідальність, підозрюючи, що дитина від іншого. Людмила наважується на аборт, але в останню мить відмовляється. Вона бачить за вікном немовля, посміхається і обирає нове життя, залишаючи двох остогидлих чоловіків.

Фінал стрічки символічний: чоловіки залишаються пити чай удвох на «міщанській», героїня сповнена надій, їде на поїзді, який мчить її у невідомий, але, мабуть, більш яскравий і щасливий світ.

Зауважимо ще одну сюжетну лінію, означену пунктиром. Відомий радянський кінознавець Нея Зоркая прямо відсилає нас до одностатевої любові [4]. Двоє героїв самодостатні: енергійний, кароокий, мускулистий Микола і тендітний, білявий, блакитноокий Володимир. Недарма Микола, зажмуривши очі, сприймає руку Володимира за жіночу — своєї дружини.

Щодо теми любовного трикутника, заявленого в «Третій міщанській», вона спливе ще в 1930-ті роки, але в більш коректному трактуванні у стрічці «Приватне життя Петра Виноградова» («Частная жизнь Петра Виноградова», 1934, реж. О. Мачерет). Троє вірних друзів випускників школи: Петро Виноградов, Семен Кауфман і Котя Охотников сміливо вступають в нове життя. Головний герой Петро Виноградов (акт. Б. Ліванов) людина талановита, хоча й не без недоліків. У нього є дівчина Валентина, в яку він начебто закоханий. Проте приїзд до великого міста, цікава робота закружляли хлопцеві голову, він не помітив, як закохався в іншу дівчину — Надію. І ось він бігає на побачення до двох коханих. Він один, а їх двоє — «несправедливо», — констатують

друзі, яким подобаються дівчата. Фільм закінчується першим уроком життя для Петра, його дівчата, втомившись від любовної інтриги, виходять заміж за Семена і Котю. Та герої не тримає образи на друзів — він щасливий своєю роботою. Світосяйно посміхаючись з екрана, чудовий актор і красень Борис Ліванов промовляє: «Дружба — особлива річ. Справжню дружбу трьох хлопців ніщо не може зруйнувати». Усі п'ятеро із щасливим виглядом вирушають на дружню прогулянку.

Проте любовний адюльтер руйнує дружбу старих друзів у комедії «Три товарища» («Три товарища», 1935, реж. С. Тимошенко). На якийсь завод у далекому містечку, де працюють позитивні герої Захар Лаціс (акт. М. Баталов) та Василь Глінка (акт. А. Грюнов), приїздить такий собі не дуже хороший Григорій Зайцев (акт. М. Жаров). Чоловіки, чия дружба скріплена роками громадянської війни, радо зустрічаються. Та ось починаються випробування дружби. З'ясовується, Григорій — корупціонер, до того ж у нього зав'язується любовна інтрижка з дружиною Лаціса, доволі меркантильною особою, внаслідок чого пара розлучається. Врешті-решт настає розв'язка — всі отримують «по заслугі»: Григорій погану дружину в особі Ірини, Василь, подолавши непорозуміння, залишається зі своєю дружиною, яка щиро кохає його, а Захар, у якого постійно болять зуби, потрапляє до стоматологічного кабінету, де над ним знущається ангельське створіння, яке, слід гадати, і стане його наступною дружиною.

Загалом, фільми присвячені сімейно-побутовій тематиці в 30-ті роки були поодиноким явищем у радянському кінематографі. Можна згадати ще дві картини — «Раптова зустріч» («Случайная встреча» 1936, реж. І. Савченко) та «Кохана дівчина» («Любимая девушка», 1940, реж. І. Пир'єв).

Перша стрічка розповідала невігядливу історію про те, як в якомусь містечку на фабрику іграшок, де працює Ірина (акт. Г. Пашкова) приїздить новий спортивний інструктор Григорій (Є. Самойлов). Він помічає спортивні здібності дівчини і починає готувати її до змагань. Їхні стосунки переростають у сильні почуття, які закінчуються шлюбом. Та Ірина завагітніла. Григорій категорично проти дитини, адже це заважає його планам, він не готовий морально, а Ірина не зможе тренуватися. Подружжя розводиться. Та Ірина незламна, вона ростить сина, працює і продовжує готуватися до спортивних змагань, у чому її всіляко підтримують друзі. Минає кілька років, настає час «Х». Ірина посідає перше місце у бігові на всесоюзних змаганнях, на яких неочікувано присутній Григорій з іншою дівчи-

ною Тетяною. Григорій бачить колишню дружину і свою дитину. Він розуміє, що припустився помилки, але пізно, Ірина влаштувала своє життя, в якому йому немає місця. Від нього відвертається і Тетяна. Звучить оптимістична музика із малорозбірливим співом, ракурс згори показує Григорія маленьким і нікчемним на тлі монументальної скульптури дискобла в дусі сталінських часів — народ на трибунах стадіону радіє!

Автори ж фільму «Кохана дівчина» намагалися глибше зануритися в проблему сімейних стосунків у молодій Країні Рад. Зазначимо: якщо шлюбно-сімейний кодекс 1926 року прирівнював усі фактичні шлюби до зареєстрованих, то в 1930-х роках ситуація почала змінюватися. 1932 року відбулася паспортизація населення країни. В паспорті з'явилася графа про сімейний стан. 1934 року Відділ актів громадянського стану перейшов із підпорядкування органам місцевого самоврядування до Наркомату внутрішніх справ. Розпочалося повернення до імперських традицій, старих устоїв інституту сім'ї і шлюбу.

Отож фільм «Кохана дівчина» розповідав історію двох молодих людей — Лунгіної Варвари (акт. М. Ладиніна) і Василя Добрякова (акт. В. Санаєв). В якесть містечко (назва, як і в багатьох картинах цього часу, не позначена) приїздить відомий токар-багатоверстатник Добряков. Він відшукує свою, так би мовити, «громадянську дружину» Лунгіну. Вони кохають одне одного, і Варвара охоче погоджується переїхати до Василя. Невдовзі вона повідомляє, що чекає дитину. Ось тут розгортається головний конфлікт. Почувши звістку, Василь каже: «Припустимо, я тебе кинув. У загсі ми ще не зареєстровані. Ніхто не знає, що ти зі мною жила. Як дізнатися, хто батько дитини?». У відповідь Варвара спалахує: «Що ти сказав? Я — батько!» Звичайно, молода жінка йде від недбайливого чоловіка. Обмеженість і гонористість Добрякова і гонорова гордовитість Лунгіної заважають їм порозумітися. Варвара не бажає, щоб нею командували, постійно називає коханого «феодалом». Вона загалом вважає, що дитині не обов'язково мати батька. На питання Василя «яке прізвище та по батькові отримає дитина», вона наївно відповідає: «Якщо буде дівчинка — Варварівна, якщо хлопчик — Варварович».

Водночас героїня Ладиніної глибоко переживає розрив. Її дядько заспокоює жінку, мовляв, ти молода, все життя попереду. «А життя то яке! Куди хочеш йди, все відкрито, все зрозуміло і ніякого туману». — «Так, — відповідає Варвара, — туману нема, все відкрито, але не все зрозуміло. От я молода, спритна начебто. Я знаю, куди мені йти.

Я добре працюю. Іноді навіть думаю, правильно живу. У мене навіть вчиться дехто. Я поради даю. Та хто мені зараз дасть пораду? Де, в якій книжці написано, що робити в моєму становищі?!» — «Це правда, що в книжках про це замовчується. Чому?...» — відповідає дядько. «Ось раніше, — продовжує Варвара, — писали про бідних дівчат, яких кидали безчесні спокусники, Та мене ніхто не кидав, я сама можу кинути і сама можу прогородувати мою дитину. І все ж таки мені чомусь дуже погано...»

Незважаючи на художні та ідейні обмеження свого часу, не дуже вдालу гру Марини Ладиніної, хороший письменник і кінодраматург Павло Нілін намагається поглибити характери, відійти від поверхового освітлення проблеми, підштовхуючи глядачів до власних роздумів.

За традицією кіномоделі 30-х років фільм має щасливий кінець. Молоді миряться тепер, вочевидь, з твердим наміром офіційно оформити свої стосунки.

Говорячи про сімейно-побутову тематику неможливо обминути проблему місця дитини в сім'ї та суспільстві. ХХ століття в цілому і російська революція зокрема кардинально змінили погляди на це питання. Раніше мати-одиначка зазвичай мала маргінальний статус у суспільстві, згадаймо хоча б «Катерину», «Наймичку» Т. Шевченка. Тепер неповноцінна сім'я була доволі нормальним явищем, про що красномовно свідчив радянський кінематограф 20-х років. Зокрема, активного поширення у післяреволюційній Росії набула теорія «суспільного права колективу на дитину».

Як вже зазначалося, в 20-ті роки масштабно будувалися дитячі будинки, трудові колонії для неповнолітніх. Та в кінематографі ця тема була чітко заявлена 1931 року в звуковій стрічці М. Екка «Путівка в життя» і набула свого емоційно-художнього апогею у фільмі Г. Александрова «Цирк» (1936). Одна з останніх сцен картини розгортається довкола арени цирку: бідолашне негрятко радо плекають представники різних народів СРСР, тут росіяни і, звісно, українці, представники республік Середньої Азії, грузини та євреї. Всі співають рідною мовою коліскову з ідеологічним підтекстом: «Сто доріг, сто шляхів для тебе відкрито!». Отак уся країна стає рідним домом для кожної ображеної капіталізмом людини, і всі її мешканці раді всиновити дитинча, позбавлене батьківської турботи.

У порівнянні з минулим десятиліттям, у 1930-ті роки концепція «суспільного права колективу на дитину» начебто відійшла на другий план. Все той же пропагандист сексуальної революції та скасування «репресивної» моралі В. Райх у цей час не

без сумніву зазначав, що боротьба з «власницьким інстинктом» і «зловживанням владою» з боку батьків стосовно дітей у Радянському Союзі пішла на спад. Але це була лише ілюзія. Репресивна машина працювала як ніколи «плідно»: сотні тисяч репресованих, десятки тисяч осиротілих дітей «ворогів народу». Ними займається країна в особі професійних вихователів — відданих протагоністів партії. Проте про цю проблему вважали за краще не говорити надто голосно.

Однак ідея колективного виховання дітей не зникла і продовжувала хвилювати увагу, небайдужих до проблеми статевої та родинних стосунків.

У 1957 році був надрукований науково-фантастичний твір Івана Єфремова «Туманність Андромеди», який став новаторським не лише для радянської, а й для світової літератури. Вперше був створений роман-утопія, який по суті спростовував цей жанр, оскільки його філософське підґрунтя було далеко не утопічним, автор розвивав добре відомі ідеї марксистсько-ленінської філософії, екстраполюючи їх у суспільство третього тисячоліття.

На думку письменника, у далекому майбутньому людство назавжди переборне сторінки доби непорозуміння і розбрату. Нова доба — ера Великого Кільця, об'єднавши людство, розширила поняття свободи і демократії, сприявши максимальному розквіту творчих можливостей кожного члена суспільства. Принципово нових змін зазнали соціальні функції жіноцтва. «Одне з найвеличніших завдань людства, — розмірковує одна з героїнь твору, — це перемога над сліпим материнським інстинктом. Тільки колективне виховання дітей спеціально вивченими і відібраними людьми може створити людину нашого суспільства. Тепер майже немає безумної, як у давнину, материнської любові. Кожна мати знає, що весь світ лагідний до її дитини. Ось і зникла інстинктивна любов вовчиці, що виникла з тваринного страху за своє дитя» [5, 415–416]. Щоправда, ще залишилися пережитки старих часів у вигляді острова Матерів, де живуть усі, хто бажають самі виховувати свою дитину.

Так звана теорія «суспільного права колективу на дитину» спалахне ще у середині 1940-х років, а саме у 1945-му, коли на екрани вийде комедійна стрічка К. Юдіна «Близнюки» («Близнецы»), в якій така собі Люба Карасьова (акт. Л. Целіковська) прагнутиме всиновити двох загублених близнюків. Майже чи не все місто візьме активну участь у долі малюків, усі допомагатимуть Любі, бажаючи не полишити дітей сиротами. Все скінчиться щасливо — знайдеться мати, а потім і безталанний батько, якому винесуть суспільну догану.

Ця картина з'явиться не раптово, адже під час Другої світової війни значно збільшиться кількість громадянських шлюбів, зростуть лави так званих військових дружин. Відтак зросте й кількість покинутих дітей, безбатченків при живому батькові. Законодавчо сталінську модель сімейного союзу (сім'я — осередок суспільства) закріпив Указ Президіуму Верховної Ради СРСР від 8 липня 1944 року, де юридично дійсним визнавався лише зареєстрований шлюб, ускладнилася процедура його розторгнення.

Ідея сексуальної революції, як однієї зі складових соціально-політичних зрушень, змінила насамперед місце жінки в традиційних сімейно-побутових відносинах патріархального суспільства, запроваджуючи елементи матріархату.

Не секрет, що будь-яке гармонійне стійке об'єднання, союз, спільнота мають будуватися на рівноправних, толерантних засадах. Відсутність співдружності, зокрема у стосунках чоловіка та жінки, врешті-решт спричинює до того, що домінантне начало втрачає свій потенціал і занепадає. Водночас пригнічена сторона накопичує потенціал, який проявляється у прагненні домінувати, перебирати на себе невластиві функції та риси.

Для російського суспільства на межі XIX–XX століть ця проблема набула особливого значення. Ще Микола Костомаров у своїй статті «Дві російські народності» (1861) писав, що росіяни — це народ «матеріалістичний», на відміну від українців, яким властиве одухотворення світу. Закріпачений, пригнічений стан жінки в російському суспільстві яскраво висловив Микола Некрасов:

Доля ты! — русская долюшка женская!

Вряд ли труднее сыскать.

Не мудрено, что ты вынешь до времени,

Все выносящего русского племени

Многострадальная мать!»

Революція 1917 року випустила джина з пляшки. Доречно навести роздуми Миколи Бердяєва, який у праці «Російська ідея» писав, що росіяни схильні до розгулу та анархії за умов втрати дисципліни [6, 17]. Отож нав'язлива месіанська ідея росіян, прагнення перебудувати світ за власними уподобаннями химерним чином проявилися у сімейно-побутовій сфері.

Справедливе прагнення жінки на початку XX ст. відстояти свої суспільні права і водночас вульгарне тлумачення природи жіночого, поступово призвели до того, що жіноцтво отримало право на чоловічі обов'язки на виробництві та в сім'ї (дійова ініціатива, матеріальне забезпечення, захист і т. ін.), і в той же час почало втрачати свої

природні обов'язки матері-Берегині сімейного вогнища.

Потворність набула типових ознак, позначаючись як на зовнішньому вигляді жінки, так і на її внутрішньому світі. «Ви чоловік чи жінка?» — із неприхованою зацікавленістю звертається герой фільму «Собаке серце» до особи невизначеної статі, вдягнутої як чоловік, проте за манерою поведінки нагадуючу жінку.

Ця тенденція залишається і в сучасному суспільстві, коли звичними стають оксиморони — «мужні жінки» і «жіночі чоловіки». До речі, процес нехтування природним змістом статі, який є наслідком духовного знекровлення, зумовив викривлення поняття міжстатевої, тобто еротичної любові, підмінивши її поняттям сексу. Водночас природна жіночність і мужність не мають нічого спільного із сексуальністю, до чого прагне сучасне суспільство, зокрема, мистецтво і мода. Тотальна «сексуалізація» життя, всіх його сфер (політичної, культурної, побутової тощо) прагне заповнити лакуни духовного життя, підмінити собою реальні цінності міжлюдських стосунків.

Саме з фільмів 1920-х-1930-х років у радянському кіно вийшли сильні духом жінки, а також їхні слабохарактерні чоловіки: «Випробування вірністю» («Испытание верностью», 1954, реж. І. Пир'єв), «Урок життя» («Урок жизни», 1955, реж. Ю. Райзман), «Круті гірки» («Крутые горки», 1956, реж. М. Розанцев), «Людина народилася» («Человек родился», 1956, реж. Ю. Ординський) та ін.

Український науковець Н. Хамітов переконаний, що в родовому спілкуванні людей жіноче постійно домінує над чоловічим, оскільки головне завдання — подовження роду лягає на жінку. З іншого боку, захист свого роду, його матеріальне забезпечення обумовлює більш загальне коло стосунків, яке включає і підкорює родові начала, що його автор визначає, як цивілізацію [7, 44].

Ми, своєю чергою, визначимо родовід як сім'ю, а цивілізацію як суспільство в широкому значенні слова.

Жіноче начало має своєю домінантою душевність, а чоловіче — духовність. Між цими формами буття існує суперечка, яка призводить до самовідчуження особистісного начала — душевність відсторонюється від духовності і навпаки. Самовідчуження особистісного начала веде до відкритої і прихованої самотності в сім'ї та суспільстві.

Цей процес досить красномовно віддзеркалив кінематограф. Чим більш самодостатніми в соціальному плані ставали жінки, тим більш нещасними вони відчували себе в житті особистому: «Старша

сестра» («Старшая сестра», 1966, реж. Г. Натансон), «Липневий дощ» («Июльский дождь», 1967, реж. М. Хуциев), «Короткі зустрічі» («Короткие встречи», 1968, реж. К. Муратова), «Ще раз про кохання» («Еще раз про любовь», 1968, реж. Г. Натансон), «Слово для захисту» («Слово для защиты», 1976, реж. В. Абдрашитов), «Прошу слова» («Прошу слова», 1976, реж. Г. Панфілов), «Дивна жінка» («Странная женщина», 1977, реж. Ю. Райзман), «Поклич мене в далину світлу» («Позови меня в даль светлую», 1977, реж.: Г. Лавров, С. Любшин), «Де кілька інтерв'ю з особистих питань» («Несколько интервью по личным вопросам», 1979, реж. Л. Гогоберідзе), «Без свідків» («Без свидетелей», 1983, реж. М. Міхалков) та ін.

Непорозуміння між чоловіком і жінкою, духовним і душевним, суспільством і сім'єю дедалі більше виступає на перший план у 1960-ті — 1970-ті роки, і не лише в радянському кінематографі. Недарма головними героїнями чимдалі більше стають жінки. Чому це відбувається? Чи не тому, що наша цивілізація дедалі більше бере крен у матеріальну, науково-технічну сферу, якій притаманний інтелект і його похідні: раціональність, прагматизм, доцільність і т. ін. Це царина чоловічого з його волею до влади. Жінка — істота із найбільш розвиненими душевними якостями: співчуття, співстраждання, милосердя, прощення тощо, і вона, як чутливий барометр суспільства, відчуває всі його викривлення і хиби. Їй не вистачає розуміння, душевного тепла і любові. Цю екзистенціальну проблему чудово відобразив Ф. Фелліні у фільмі «Дорога» (1954). Головні герої — Дзампано, який втілює брутальне чоловіче начало, руйнівну силу вогню, і ніжна Джельсоміна, яка асоціюється з життєдайною силою стихії води.

З іншого боку, жінка у ХХ столітті чимдалі більше почала перебирати на себе чоловічі обов'язки. Як рівні соціальні суб'єкти, жінки розділяють з чоловіками конкурентні, агресивні якості у боротьбі за кар'єру, матеріальне становище, соціальний статус тощо. У цьому спостерігається щось неприродне і загрозливе.

Звернімося, наприклад, до фільму «Час бажань» («Время желаний», 1984, реж. Ю. Райзман). Її героїня — моложавка, приваблива, розумна і, здається, порядна жінка Світлана Василівна (акт. В. Алентова) — мріє влаштувати своє життя: вийти заміж за доброго чоловіка, що має хорошу роботу і квартиру в Москві. Її таланить, і в неї закохується вже не молода, але інтелігентна і м'яка людина Володимир Дмитрович Лобанов (акт. А. Папанов). Чоловічі обов'язки Світлана перебирає на себе. Вона вимінює квартиру в центрі столиці, облаштовує її

і навіть підвищує чоловіка на службі. Вона абсолютно впевнена, що діє правильно згідно з законами сучасного суспільства. Здається — ось воно щастя, час бажань здійснився! Проте чоловікові все це не потрібно, він не витримує «бурі і натиску» занадто дбайливої дружини, його серце зупиняється. Можливо, це один з найбільш драматичних фільмів зазначеного циклу, який виходить на актуальні соціально-моральні проблеми. Закадровий останній відчайдушний крик героїні підводить останню риску і водночас ставить багато крапок у сучасній гендерній проблематиці.

Ця тенденція, звичайно, у значно спрощеному вигляді, знаходить своє відображення у маскультурі. «Її звали Нікіта», «Ксена — принцеса-воїн», «Леді-термінатор» тощо. Образ Ерінні з палаючими очима, яка хвацько розмахує різноманітною зброєю і наводить жах на чоловічу стать, міцно закріпився у нашій свідомості. Не є винятком феномен спортивних змагань — миролюбної демонстрації фізичного культу чоловічого начала (культуризм, важка атлетика, різноманітні бої та ін.), який заохочує сучасне жіноцтво до розвитку невластивих йому якостей воїна, захисника, мисливця, культивує агресивні сторони натури.

Отож — де той ідеал гендерних стосунків, про який мріяв Г. Маркузе, коли антитезис «чоловіче-жіноче» трансформується в синтез — легендарну ідею андрогінності [8].

Не хотілось би писати етюд у похмурих тонах, та райдужної перспективи поки не вбачається. Щодо сучасного кінематографа, справляється враження, що його не цікавлять проблеми сім'ї, шлюбу, гендерних стосунків, хоча в суспільстві вони, звісно, залишилися. Хоч як дивно — час повертається: узаконюються громадянські шлюби, ніхто не дивиться скоса на матір-одиначку, дедалі більше секс заміняє кохання, «теорія склянки води» на часі, нікого не дивує нудизм не лише на пляжі, а й у житті. Сучасна людська спільнота зробила крок ще далі — узаконюються одностатеві шлюби, усиновлення такими «сім'ями» дітей. І якщо сім'я є віддзеркаленням духовного стану суспільства, його культури, то що ж там — по той бік дзеркала?

Справляється враження, що людська спільнота не знає, куди прямує: відсутні соціальні, політичні, економічні і, головне, моральні орієнтири. А відтак немає ідеалів, які надають сенсу людському життю, підтримують людину в найважчі часи історії. Все ж таки хочеться сподіватися, що людство кінець-кінцем подолає цю невизначеність і розгубленість, адже воля до життя завжди залишається сильнішою.

**Джерела та література**

1. Свободная любовь в Советской России: как это было — URL: <http://russian.7.ru/post/svobodnaya-lybov-v-sovetskoy-rossii-k/>
2. Райх В. Сексуальная революция. Санкт-Петербург; Москва: Университетская книга, 1997. 352 с.
3. Секс-революция 20-х и чубаровское дело — URL: <http://bestbashni.livejournal.com/70290.html>
4. См. Зоркая Н. Брак втроем — советская версия. Искусство кино. 1997. № 5. С. 89–97.
5. Ефремов И. Туманность Андромеды (Библиотека современной фантастики). Т. 1. Москва: Молодая гвардия, 1965.
6. Бердяев Н. Русская идея. Самопознание. — Москва: Книга, 1991.
7. Хамитов Н. Пределы мужского и женского / Н. Хамитов. Философия человека: поиск пределов. Киев: Наукова думка, 1997. 172 с.
8. Маркузе Г. Марксизм и феминизм — URL: [http://www.redflora.org/2013/blog-post\\_7.html](http://www.redflora.org/2013/blog-post_7.html)

**References**

1. Free love in Soviet Russia: how it was. URL: <http://russian.7.ru/post/svobodnaya-lybov-v-sovetskoy-rossii-k/>
2. Reich, V. The Sexual Revolution (1997). St. Petersburg; Moscow: University Book, 352 [in Russian].
3. The sex revolution of the 20's and Chubar's case. URL: <http://bestbashni.livejournal.com/70290.html>
4. See: Zorkaya, N. Marriage the threesome — the Soviet version (1997). The Art of Cinema. № 5. P. 89–97 [in Russian].
5. Efremov, I. The Andromeda Nebula. Library of modern fiction (1965). T. 1. Moscow: Young Guard [in Russian].
6. Berdyaev, N. Russian idea. Self-knowledge (1991). Moscow: The Book, 446 [in Russian].
7. Khamitov, N. Limits of male and female (1997) / N. Khamitov. Philosophy of man: the search for limits. Kiev: Naukova Dumka, 172 [in Russian].
8. Marcuse, G. Marxism and feminism. URL: [http://www.redflora.org/2013/blog-post\\_7.html](http://www.redflora.org/2013/blog-post_7.html)

## ФІЛЬМ НУАР: ВИТОКИ, ТЕНДЕНЦІЇ, СТИЛІСТИКА

*У статті розглядається один з найважливіших напрямів у світовому кіно — фільм нуар, його теми, герої, структура, стилістичні особливості. Аналізуються фільми, що стали визнаною класикою нуару, твори визначних митців: режисерів, акторів, операторів.*

**Ключові слова:** нуар, експресіонізм, освітлення, ностальгія, місто.

*В статье рассматривается одно из наиболее важных направлений в мировом кино — фильм нуар, его темы, герои, структура, стилистические особенности. Анализируются фильмы, которые стали выдающейся классикой нуара, а также произведения известных авторов: режиссёров, актеров, операторов.*

**Ключевые слова:** нуар, экспрессионизм, освещение, ностальгия, город.

*The article studies one of the most important trends in the world cinema such as the film noir; its topics, heroes, structure and stylistic particularities. It analyzes the films, which became a renown classics; and the works of the prominent directors, actors and cameramen.*

**Key words:** noir, expressionism, lighting, nostalgia, city.

У післявоєнні 1940-ві часи, після перерви, пов'язаної з німецькою окупацією, на французьких екранах почали з'являтися американські фільми, позначені печаттю зневіри, фаталізму, цинізму, що в цілому було не характерним для голлівудської продукції 30-х років. Це дало змогу французькому кінознавцеві Ніно Франко в 1946 році ввести термін «фільм нуар» (film noir), який об'єднав цілий ряд стрічок, переважно американських, за фаталістичним настроєм, похмурою атмосферою дії, відтвореною на екрані.

І досі кінознавча думка не має єдиного визначення — що то є фільм нуар. Тим, хто готовий прийняти нуар як певний жанр, заперечують, що це кінематографічне явище неможливо визначити, скажімо, як вестерн або гангстерський фільм, через конфлікт чи місце дії. До того ж нуар може мати чимало піджанрів від мелодрами до того ж таки вестерну або навіть мюзиклу.

Є точка зору, зокрема вона належить американському сценаристові й кінорежисеру, авторові сценарію фільму «Таксист» Полу Шредеру, що нуар — це певний напрям, який можна зіставити з німецьким експресіонізмом, або французькою новою хвилею. За його визначенням «поняття “фільм нуар” стосується тих голлівудських картин сорокових і п'ятдесятих

років, в яких зображується світ темних, блискучих вулиць, світ злочинів і пороків» [5].

Звичайно, в кінознавчій думці постало питання, які суспільно-політичні і соціокультурні процеси стимулювали появу цього кінематографічного напрямку. Чому саме на початку сорокових з'явилися фільми, які несуть на собі виразну «печатю зла». До речі, «Печать зла» — це назва стрічки Орсона Веллса 1959 року, якою завершується період класичного нуару.

Простежуючи генезу нуару, можна переконатися, що коріння цього явища йдуть у глибокі шари як мистецького, так і суспільного життя. Не слід забувати, що відгомін настроїв великої депресії 1930-х знайшов свої втілення і в літературі, і на екрані.

Були ще інші об'єктивні підстави для появи безнадійно похмурих, песимістичних стрічок.

«Вражаючи за своїми наслідками руйнівна війна, атомна бомба, безпричинна загибель людей. Все це могло зробити кожного песимістом» [7, 11].

Слід пам'ятати про те жорстоке розчарування, що його пережило американське суспільство у повоєнний час. Це була епоха ілюзій, що розвіялись, надій, що не збулися. Це хвилююче і переконливо показав В. Вайлер у своєму кіноромані «Кращі роки нашого життя».

Фільми нуар теж повнилися цими мотивами («Синій георгін», «Рожевий кінь» та інші).

Щодо мистецьких джерел, то тут, мабуть, потрібно розпочати з німецького експресіонізму, чий вплив на стилістику світового кінематографа незаперечний. Щодо американського кіно, то ця взаємодія була ще більш виразною, що пов'язано з імміграцією кіномитців з нацистської Німеччини до США. Такі кінематографісти, як Фріц Ланг, Біллі Вайлдер, Роберт Сьодмак не лише продовжили в своїй творчості за океаном традиції експресіонізму, а й принесли ті настрої, що охопили творчу інтелігенцію в темні часи нацистської диктатури, того несподіваного ірраціонального зла, котре насувалося на людину.

Окремо слід зупинитися на постатях операторів, які доклалися до творення шедеврів експресіонізму, а потім емігрували до США. Це і Карл Фройнд, і Ойген Шюфтан, Курт Куран і Рудольф Мате. До речі, на шляху до Голлівуду дехто з них встиг попрацювати у Франції, залишивши свій виразний слід у течії «поетичного реалізму». Це, зокрема, Шюфтан, якого справедливо буде вважати співавтором Марселя Карне у постановці «Набережної туманів», або Куран, який теж співпрацював з Карне над іншим шедевром «поетичного реалізму» — «День починається». Майстри, кожен з яких мав свою неповторну творчу манеру, в своїх зображальних рішеннях вочевидь були пов'язані з експресіоністськими традиціями.

Втім, слід звернути особливу увагу на жанр, який посідає одне з чільних місць в американському кінематографі 30-х років. Маємо на увазі гангстерський фільм, що набув своїх класичних рис саме в цей період. Звернімо увагу на коротке, але надзвичайно змістовне есе Роберта Вершбоу «Гангстер як трагічний герой» [3]. Автор розглядає цю постать як зосередження тих проблем і комплексів, що характерні для пересічного американця. Він теж проходить шлях, на якому будь-що повинен досягти успіху, але плата за цей успіх неймовірно висока. І це не лише майже гарантована загибель. Це — самотність. Гангстер як трагічний герой, досягнувши вершини, опиняється в розрідженій атмосфері абсолютної самотності, він — майже ізгой, йому ні на кого і ні на що розраховувати. Весь трагізм його ситуації не в тому, що він зобов'язаний добитися успіху, а в тому, що йде до нього незаконним шляхом. Це, власне, його і поєднує з пересічним глядачем, що перебуває в залі перед екраном. «Це наша болюча дилема: провал близький смерті, а успіх — пагубний і небезпечний, і зрештою недосяжний. Мета гангстерського фільму — втілити цю дилему в особистості гангстера і вирішити її, скаравши його на смерть» [3].

Варто звернути увагу ще на одну думку Вершбоу. Гангстер — людина великого міста. Він його породження. Він існує лише в ньому — знає його досконало і визначає його похмурість і небезпечність. Разом з тим місто стає плодом уяви як глядача, так і митця. І відрізняється від реального міста так само, як екранні злочинці відрізняються від своїх реальних прототипів.

Поетика гангстерського фільму живила «нуар», що теж зробив своїм звичним середовищем нічні вулиці, занурені в туман, сповнені непевності і небезпеки, і самотню постать приреченого героя, який прямує своїм шляхом, відчуваючи його безнадійність.

Говорячи про витоки «нуару», не можна не звернути увагу на зв'язок «нуару» й американського *hard-boiled* (круто звареного) детективу Дешила Хеммета, Реймонда Чандлера, Міккі Спіллейна.

У центрі цієї прози з'являється постать, що стала теж знаковою в американській міфології. Це сищик, який стоїть поза системою, ні з ким не пов'язаний ізгой і цинік, що береться до виконання іноді безнадійного завдання, керуючись лише своїми моральними настановами, які, попри все, в нього залишаються. Вся тяжка ноша лягала на нього, бо офіційні органи правосуддя вже не могли вершити його. Вони самі були занурені в корупцію і беззаконня.

Як точно зауважував Пол Шредер, постать сищика стала продовженням героїв американської міфології — вестерну, які самі вершили і суд, і покарання злочинців.

Погодимось з думкою, що ці сищики — персонажі крутих детективів — мають також риси екзистенціальних героїв, які теж сповідували своєрідний «кодекс поразки».

Історики кіно ведуть відлік класичного «нуару» від дебютної стрічки Джона Хьюстона «Мальтійський сокіл» (1940). Втім інколи називають першим нуаром фільм «Незнайомец на третьому поверсі» Б. Інгстера (1940). Це була вже третя екранізація твору Д. Хеммета, що вийшов у 1931 році, тобто у розпал кризи, що потрясла американське суспільство на рубежі 30-х років. Отже, її безнадійні, похмурі інтонації були для цієї прози цілком природними. В «Мальтійському соколі» вперше з'являється приватний детектив Сем Спейд, який продовжить своє існування ще в кількох оповіданнях. Критика відзначала, що діяльність детективів у творах Хеммета була завжди відтворена зі скрупульозною точністю. Адже сам автор чимало часу пропрацював у детективному агентстві Пінкертонів і лише тяжка хвороба змусила його відійти від справ і взятися за



перо. Та, звісно, не лише глибоке знання професії сищика зробило його прозу такою популярною. Його «hard-boiled» детектив містив у собі цілком певні настрої, які можна визначити формулою — «переможець не отримує нічого».

Перші екранізації «Мальтійського сокола» пройшли досить непоміченими. Потрібна була перфекціоністська режисура Г'юстона і, мабуть, головне — акторська особистість Хемфрі Богарта, який і започаткував постаті героїв таких характерних для фільмів, що потім набули визначення «нуар».

Аналізуючи естетику і структуру фільмів нуар, кінознавча думка робить особливий акцент на трактуванні постаті героя, трансформації його характеру.

Тому здається важливим простежити його втілення у фільмах цього напрямку. І, звичайно ж, зосередити увагу на найбільш визначних акторських роботах тих митців, чия яскрава індивідуальність додавала виразних, неповторних рис екранним героям. Саме таким актором був Хемфрі Богарт.

Цей актор у тридцятих роках зіграв кілька ролей, які й дали можливість критикам визначити його амплу як «гангстера-неврастеніка».

Серед його екранних робіт були найбільш помітними ролі у фільмах «Скам'янілий ліс» (реж. Арчі Майо, 1936 р.), «Глухий кут» (1937) В. Вайлера, «Буремні двадцять» (1939) Р. Волша.

У фільмі Волша його персонаж Браун, абсолютний негідник і головний герой, спокутує свою провину, пристреливши його. І раптом Г'юстон пропонує Богарту відтворити постать героя далеко неоднозначного, але такого, що не може не викликати співчуття і співпереживання.

В цьому фільмі з'ясувалося, наскільки сильною харизмою наділений цей актор, такий далекий від тогочасних голлівудських стандартів привабливості. Недарма Американський інститут кіномистецтва визначив його як кращого актора за всю історію американського кіно.

Акцентувати на цьому увагу варто, бо саме особистісні риси актора надають екранній постаті забарвлення, що збагачують літературний образ. Звичайно, можна додати, що інколи і збіднюють, але не у випадку Богарта.

За Семом Спейдом пішли інші неординарні постаті, серед яких були знов-таки сищики (Філ Марлоу в «Глибокому сні» (1946), Гаррі Морган у «Мати і не мати» (1944 за Гемінгвеем). Рік у антифашистській мелодрамі «Касабланка» (1942) М. Кертіца, п'яничка, який стає героєм в «Африканській королеві» (1951) того ж таки Г'юстона. Партнерками актора стають найуспішніші зірки Голлівуду, котрі починали свою кар'єру як Лорен

Беколл або вже перебували в zenіті слави — як Кетрін Хепберн або Інгрід Бергман.

Цей побіжний погляд на акторську кар'єру Богарта потрібен для того, щоб ще раз визначити те підґрунтя, на якому виростили образи героїв «нуару». Дедалі виразніше вимальовуються й ті суто індивідуальні характеристики, що йшли від прози Хеммета і так точно лягали на акторські можливості Хемфрі Богарта. Його герой — насамперед професіонал. І ця позиція лежить в основі його кодексу честі, який він досить точно сформулює під час фінального діалогу з жінкою, в яку встиг закохатися і яку змушений заарештувати. Спейд зовсім не в захваті від свого ділового партнера, він вважає, що той загинув через свій непрофесіоналізм, але його смерть він не подарує нікому. Інакше справа, якій він присвятив життя, нічого не варта.

Персонаж Богарта надто далекий від ідеального героя, що досить часто з'являвся на американському екрані 30–50-х років. Так, він цинік, він міг закрутити інтрижку з дружиною свого напарника, міг боротися з пройдисвітами їх же методами — шантажем, підкупом, схилиючи їх до взаємної зради. Але крізь панцир іронії і цинізму пробивається почуття болю, коли він робить свій нелегкий вибір — віддати в руки правосуддя авантюристку, яку він покохав.

Риси Сема Спейда прочитуються в інших його героях — і в Рікові в «Касабланці», який під напускним цинізмом та іронічністю приховує своє розбите серце, і ще в одному сищику — Філові Марлоу зі стрічки «Глибокий сон» (1947). Фільм поставив Говард Гоукс, якого Трюффо назвав «суто чоловічим режисером». У його стрічці Марлоу у виконанні Богарта, розслідуючи замовлену йому справу, йде до кінця, незважаючи на смертельну небезпеку. Саме на неї наражають його люди, яким він має допомогти. Своєму персонажу Богарт надає чималу дозу самоіронії, його Марлоу досить тверезо дивиться на себе і своє оточення, зовсім не вважає себе героєм.

Андре Базен бачив екранного героя Богарта як стоїка, повного недовіри і втоми, мудрості і скептицизму [1, 209].

Зауважимо, що це далеко не перше екранне втілення цієї постаті з оповідань Чандлера. Популярного детектива ще в 1944 р. відтворив на екрані актор Дік Пауелл у стрічці Едварда Дмитрика «Це вбивство, моя люба». Незважаючи на драматизм подій, що розгортаються на екрані, тут образ Марлоу іноді набуває майже комедійного забарвлення.

Ще однією спробою втілити на екрані чандлерівського героя була стрічка «Леді в озері» (1947). Цією картиною дебютував як режисер популярний

голлівудський актор 30-х років Роберт Монтгомері. Він зажив собі слави в ролях елегантних джентльменів, що з легкістю розбивають жіночі серця. Режисер сам вирішив зіграти головну роль у фільмі, хоч його психофізичні дані мало відповідали образу брутального і цинічного детектива.

Та фільм зацікавив в основному кінокритичну спільноту оригінальним використанням суб'єктивної камери. Всі події подаються з точки зору самого Марлоу. А його самого глядач може побачити в кадрі лише коли сищик безпосередньо звертається до публіки з екрана, ведучи розповідь про події, що відбуваються. Або ж коли розглядає в дзеркалі синці на обличчі, які він отримав від своїх супротивників. Цей прийом не лише імпонував своєю оригінальністю, а й дав можливість режисерові певним чином закамуювати його акторську невідповідність образу Марлоу.

Загалом герої-детективи нуару мало були схожі на лицарів без страху і докору, діючи жорстоко і цинічно, вони іноді перебирали на себе риси своїх антиподів-злочинців.

Втім, галерея «сищиків нуару» буде неповною без ще однієї постаті. Це Майк Хаммер, герой серії романів Міккі Спіллейна. Щодо цього автора, свого часу не прочитавши жодного його твору, ми твердо були впевнені, що це втілення всіх можливих пороків.

Сам Чандлер назвав прозу свого колеги сумішшю насильства і відвертої порнографії.

В той же час гостре око Шаброля помітило, що хоч фільм «Цілуй мене до смерті» (1955) народився в момент розкладу жанру, він має безперечні художні чесноти. «Ця виношена, замусолена тканина дивно перешита в багату парчу із загадковими арабесками» [4].

Водночас популярність Спіллейна перевищувала всі можливі межі, його книжки виходили колосальними накладками.

Не менше діставалось і його улюбленому персонажу — Майкові Хаммеру (прізвище означає — молот). Він буцімто нічим не відрізняється від своїх супротивників-злочинців, діє їхніми методами. Він садист з інтелектом амеби. Саме так його трактували критики, аналізуючи фільм Р. Олдріча «Цілуй мене до смерті».

Все ж слід простежити хід екранних подій, які перетворюються на цілий шерех катастрофічних епізодів. Ще до титрів на екрані виникають босі ноги жінки, що мчить по шосе.

Замість музичного супроводу — переривчасте дихання нещасної, що намагається зупинити хоч якусь машину. Нарешті вона у відчаї мало не кида-

ється під розкішний білий «Ягуар», який зіскакує з шосе на узбіччя.

Звісно ж, за кермом герой стрічки. Попри те, що через незнайомку він мало не розбив свою дорогу машину, Хаммер погоджується на її прохання довести до найближчої автобусної станції.

Це експозиція фільму: двоє в автівці ведуть свій непростий діалог, жінка дає досить точну характеристику герою, зауважуючи, що єдина любов у його житті — це він сам, його шикарні костюми і його машини.

Актор Ральф Мікер наділений прекрасними фізичними даними, але він, звісно ж, не має тієї харизми, що Хемфрі Богарт. Втім, він запам'ятовується виконанням ролей у фільмах різних жанрів, де все ж переважали стрічки напруженої дії. Мікер грав «крутих хлопців» по ту чи іншу сторону закону. До речі, і на театральній сцені він мав неабиякий успіх «перегравши» в ролі Стенлі Ковальського в спектаклі «Трамвай бажання» самого Марлона Брандо.

Свою характеристику Хаммер сприймає досить поблажливо, і коли їх зупиняє поліція, він видає супутницю за свою дружину. В подальшому діалозі зав'язується тугий вузол таємниці, яку жінка так і не встигає розкрити.

Далі дія справді мчить зі швидкістю машини Хаммера, петляючи і заносючи глядача в черговий глухий кут. Які ж мотиви керують героєм фільму, чи так вони відрізняються від тих, за якими діють Сем Спейд чи Філ Марлоу? Коли гине його супутниця, детектив чудом залишається живим і намагається з'ясувати, хто ж полює на нього. Ні, він не хоче вплутуватись в якісь чужі справи, але коли виникає перспектива добряче заробити, він не може від цього відмовитись.

Власне, так само як і Спейд, і Марлоу, він не хоче мати справи з офіційними правоохоронцями, хоч у фіналі віддає свою знахідку ФБР. Критики, що писали про фільм, закидали зайву жорстокість, з якою розправляється Хаммер з ворогами, чи то помстившись за свого друга — механіка Ніка, чи то завдаючи ударів типові, який накинувся на нього з ножом.

Зрештою Хаммер, коли дізнається, що дорога йому жінка в небезпеці, припиняє гонитву за таємничою валізкою і робить усе, щоб урятувати її.

Ця валізка — типовий гічкоківський «макгафін», тобто предмет, навколо якого зав'язується вузол інтриги. І водночас нам невідомо, що він собою являє, а це, власне, і неважливо для подальшого розвитку подій.

Що це було у фільмі Олдріча? Якесь таємна вибухонебезпечна речовина, якою цікавляться і уряд,

і якісь підозрілі злочинці. Є навіть натяк на атомну зброю. В розв'язці валізка відіграє вирішальну роль. Причому інтрига зав'язеться з випадкової зустрічі з жінкою, яка потребує його захисту. В ролі «блондинки в розпачі» — Крістіни — з'явилася актриса Клоріс Лічман, яка в кінематографі найповніше проявила себе в ролях другого плану. Одна з них, в «Останньому кіносеансі» П. Богдановича принесла їй Оскар. Поряд з блондинкою-жертвою з'явиться інша блондинка, підступна і небезпечна. Лілі-Габріель (актриса Гебі Роджер) видає себе за подружку загиблої Крістіни. Габріель (таке її справжнє ім'я) переграє навіть своїх спільників-чоловіків. Але вона не встоїть перед спокусою і, як Пандора, відкриє пекельну валізку. Недарма спостережливі критики відчули у фіналі фільму страх ядерного всеспалення, помножений на страх перед фатальною жінкою.

Ще один жіночий персонаж — Велда (Максін Купер — дебютантка в кіно). Вона не просто секретарка, можна сказати, вона компаньйонка свого шефа, яка майстерно допомагає йому ловити на гачок зрадливих чоловіків. Велда щиро закохана в Хаммера. Втім, коли він недбало кидає, що йому її не вистачало, Велда із сумом констатує, що, коли вона поруч, він зовсім нею не цікавиться. І от, щоб урятувати цю жінку, Хаммер ризикує життям. Але ситуація розгортається таким чином, що саме Велда врятує тяжкопораненого детектива, витягнувши його з палаючого будинку і кинувшись у хвилі океанського прибою.

У фільмі вочевидь прочитується міфологічне і психоаналітичне трактування стихій, що вирішать долі героїв. Лілі-Габріель, відкривши таємничу скриньку, випустить назовні вогонь, стихію, що її поєднують з чоловічим началом, і вона безжально поглине новоявлену Пандору. Водночас Велда, рятуючи коханого, кинеється з ним у океанські хвилі, де вода — життєдайна жіноча стихія.

Отже, жінка з'являється тут у трьох іпостасях — жертви, втілення злого начала і як рятівниця.

Фільм Олдріча, його зображальне рішення за-слуговує на уважний розгляд. Критики звертали також увагу на звуковий ряд фільму, що наче розсував рамки дії, підсилюючи її емоційний «градус». Відповідно до класичного нуару відтворено атмосферу дії. Навіть у Лос-Анджелесі знаходяться квартали, що доживають останні дні і на них чекає знесення. Колишня розкіш перетворюється на нетрі. Серед них і розгортаються події, що об'єднують у собі випадковість, швидкість і насильство.

Справді, стає зрозумілим той уважний погляд кінознавця, який зосередив на цьому фільмі Ален

Сільвер в есеї «Цілуй мене до смерті: дослідження стилю» [2]. Автор вважає, що стрічка Олдріча — «це приклад того рідкісного фільму, який не вміщується в рамках якогось єдиного критичного підходу. Формалісти, марксистки і феміністи, прибічники структуралізму і авторської теорії знаходили в цій картині щось гідне захоплення.

Та, незважаючи на все різнобарв'я критичних екскурсів, зрозумілим лишається одне — фільм «Цілуй мене до смерті» не досліджений до кінця.

Без найменшого сумніву він стає одним з найважливіших взірців фільму нуар.

В «Цілуй мене до смерті» є загроза “Ночі і міста” (1950), безжальний фаталізм “З минулого” (1947), цинізм “Подвійного страхування” (1944), безрозсудність “Без ума від зброї” (1950) і зображальна пишність “Печаті зла” (1958)» [2].

Фільм нуар виводить на екран ще один якісно новий персонаж — злочинця. Ні, це не професійний гангстер чи таємний агент іншої держави. Він — один з тих пересічних громадян, в якому кожен може впізнати свого колегу по роботі або сусіда по скромному будинку в передмісті.

У фільмі Р. Сьодмака «Гвинтові сходи» один з персонажів розпитує поліцейського, кого той підозрює у скоєнні жаклих убивств у їхньому тихому містечку. І отримує відповідь — це можете бути і ви, і я, і якийсь ваш знайомий.

Одна з класичних постатей цього плану — страховий агент Волтер Нефф у фільмі Біллі Вайлдера «Подвійне страхування» — у виконанні Фреда МакМюррея. Цей актор після невдалого дебюту 1929 року в Голлівуді деякий час досить успішно виступав на Бродвеї, але в 1935 році повернувся на екран, де був партнером найуспішніших зірок, таких як Клодетт Кольбер або Вероніка Лейк. Можна стверджувати, що на екрані він являв собою постать ідеального американця — високого, імпазантного, прекрасного спортсмена (яким і насправді був МакМюррей). Та цього разу його образ розгортається у зовсім іншій площині. Його героєві несла протистояти спокуси чарівної жінки. Крок за кроком його обплутують тенета її облесливої краси, і він потрапляє в пастку.

До речі, «Подвійне страхування» і репрезентується як ідеальна структура «фільму-пастки» у серії нуарів. Втім, хоч критики і поділяють нуари на «фільми-пастки» і «фільми розслідування», в останніх, однак, завжди наявні елементи першого.

Хіба ж не в пастку потрапляє сам Спейд, коли погоджується вести справу невідомої красуні, яка виявляється небезпечною авантюристкою. Кодекс честі детектива допомагає Спейдові протистояти

своїм почуттям, та не всі герої нуару наділені таким «запобіжником».

У стрічці Отто Преміджера «Лора» з'являється дуже своєрідна постать людини, котра скоює злочин — інтелектуала Валдо Лайдеккера. Та і його не врятує ні високий інтелект, ні вишуканий смак, ні іронічність, коли він відчує, що йому несила протистояти своїй пристрасті. Виконавець цієї ролі Кліфтон Вебб розпочав свою успішну кінокар'єру в 52 роки. До того він був відомий як співак і виконавець бальних танців. Саме «Лора» Премінджера стала його кінодебютом. Режисер відстояв виконавця перед продюсером Д. Селзніком, який рішуче не хотів бачити Вебба у фільмі.

Акторові вдалося створити постать надзвичайно оригінальну, далеку від голлівудських стандартів. Його герой, сповнений скепсису і цинізму, відчуває себе аристократом духу, таким собі римським патрицієм серед «сірого» плебсу. Успішний і впливовий журналіст, законодавець моди, він веде на радіо програму, що користується шаленим успіхом. Саме його радіопрограма, де йдеться про римських патриціїв, котрі, потрапивши у безвихідь, кінчали життя самогубством разом із своїми коханими, дає зрозуміти детективу, яка смертельна небезпека загрожує Лорі. Разом з тим цього самовпевненого циніка терзають комплекси неповноцінності. На рівні позасвідомого він відчуває: ця жінка, предмет його пристрасті, віддасть перевагу звичайному юнакові, а зовсім не йому, витонченому інтелектуалові.

Постать злочинця-інтелектуала і в центрі оповіді у фільмі Фріца Ланга «Жінка у вікні». Класик німецького кінематографа, що створив свого часу на екрані класичний образ злочинця, доктора Мабузе, ще раз розкриває у своєму американському нуарі амбівалентну сутність людської природи. Чарльз Робінсон, актор надзвичайно широкого діапазону, що з однаковим успіхом грав і гангстерів («Маленький Цезар») і людей, які успішно розкривають злочини («Подвійне страхування»), у фільмі Ланга дає точний психологічний портрет людини, що теж стає жертвою своєї пристрасті. Його герой, професор психології, здавалось би, може знайти раціональний ключ до будь-якого людського почуття. Та, зрештою, він потрапляє в пастку, з якої не бачить виходу, крім самогубства. Щодо цієї картини, то автори, зокрема Ланг, зробили неочікуваний сюжетний хід у фіналі, щоб не стати жертвою Кодексу Хейса.

Протягом кількох десятиліть увагу кінематографістів привертав роман Джеймса Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі». За ним зняв свій дебютний фільм Лукіно Вісконті («Одержимість», 1943). Серед американських нуарів успіхом кори-

стувалася стрічка Тея Гарнетта, відзнята за цим твором, з Ланою Тернер у ролі фатальної блондинки. Глядач дізнається про подробиці вбивства зі сповіді злочинця перед стратою.

Цей прийом стає одним з найпомітніших елементів драматургії нуару. Вона несподівано наближує його до глядача, розкриває мотиви його вчинків, що виривають десь із глибин позасвідомого. Так, цілком самодостатня людина робить кроки, котрих вона сама від себе не очікує. Блискуче використано цей прийом у «Подвійному страхуванні» Вайлдера. Тяжко поранений своєю коханкою Нефф уночі приходить до офісу і на магнітофон записує свої зізнання колезі і другові, що майже впритул підійшов до розкриття таємниці загибелі багатого бізнесмена. Сповідь Неффа ставить всі крапки над «і».

Так само зі сповіді вбивці починається і фільм «Лора». Валдо Лайдеккер веде розповідь про першу зустріч із жінкою своєї мрії, про те, як він потрапляє у повну залежність від її краси і чарівності.

Поштовхом для всіх цих безумних вчинків найчастіше стає фатальна жінка. Інколи вона вміло розставляє злочинні тенета, в які й потрапляє її здобич, а інколи їй просто досить бути, існувати, щоб стати причиною катастрофи.

Аналізуючи зображальне рішення фільмів нуар, критики зазначають, що творці нуару нечасто вдаються до крупних планів, як це спостерігається у традиційних мелодрамах.

Це можна пояснити тим, що в нуарі надзвичайно важливим є загальне враження, що його справляє героїня. Особливо її перша поява і перед героєм, і перед глядачем. Так Сем Спейд у «Мальтійському соколі» бачить перед собою вишукану пані в коштовних хутрах, яка зі сльозами благає його про допомогу.

Не менш ефектно подається героїня фільму «Подвійне страхування» (актриса Барбара Стенвік). Глядач побачить її зачарованими очима страхового агента Неффа, що застиг у напівтемній вітальні зі спущеними жалюзі. Жінка поволі, як небожителька, спускається сходами з другого поверху. У своїй «сповіді» Нефф пригадає, що його найбільше вразив золотий ланцюжок на її оголеній нозі. В напівза-темненій кімнаті вона здається чимсь нереальним, плодом уяви в спекотний каліфорнійський полудень.

Ефемерність, нереальність жінок-спокусниць прочитується і в «Лорі», і в «Жінці у вікні», де глядач спочатку побачить їх на портретах зачарованими поглядами чоловіків.

Спочатку здається, що цим жінкам досить просто існувати, щоб скорити чоловіче серце. Та це не так, з'являється ще один надзвичайно важливий

мотив: вони звертаються до чоловіка по допомогу. Вже згадувалася експозиція «Мальтійського сокола». У «Подвійному страхуванні», відчувши зацікавленість випадкового відвідувача, жінка розповідає йому про своє нестерпне життя зі старим скнарою. Красуня Лора теж просить про підтримку у зарозумілого і черствого Лайдеккера. Потрапляє на гачок і герой Чарльза Робінсона у фільмі «Жінка у вікні», коли погоджується приховати злочин. Навіть жорстокий і цинічний Хаммер («Цілуй мене до смерті») потрапляє у вир небезпечних пригод, врятувавши незнайому жінку.

У середині сорокових секс-символом Голлівуду стає танцівниця і співачка Кармен Касіно, що бере псевдонім Рита Хейворд. Вона вражає бездоганною пластикою, виразним, пристрастним обличчям. Фільм «Гільда» (1946) реж. Ч. Відора робить її суперзіркою. Знаменитий епізод її танцю у високих чорних рукавичках став хрестоматійним прикладом того, як стягнувши їх з рук, можна перевершити всі найеротичніші стриптизи.

Рита Хейворд грає жінку, яка справді стає жертвою, хоч її і використовують як пастку. Це один з нуарів, де герой виходить переможцем у протистоянні з силами зла. Його зіграв Гленн Форд, актор, який за свою кар'єру створив такий собі ідеальний образ пересічного американця. Ні в його поведінці, ні в його зовнішності немає нічого героїчного. Але в критичний момент він завжди знаходить в собі сили, щоб протистояти сильним і підступним ворогам. Саме цим його герой імпонував глядачеві, що волів бачити актора на екрані протягом кількох десятиліть.

У кар'єрі Рити Хейворд буде ще один гучний нуар. Фільм «Леді з Шанхаю» (1947) поставив Орсон Веллс, уславлений автор стрічки «Громадянин Кейн». Як відомо, цей шедевр, що через десятиліття очолюватиме рейтинг найкращих фільмів усіх часів, не мав успіху в глядачів, котрий був чи не найголовнішим критерієм для продюсерів Голлівуду. Затим послідував ще цілий шерек фінансових провалів, і режисер змушений був взятися до сюжету роману Шервуда Кінга «Якщо я помру до того, коли прокинусь».

Сам Веллс з'явився в головній ролі простодушного моряка Майкла О'Хара, який рятує на нічній алеї Сентрал-парку таємничу красуню і, звичайно ж, потрапляє під владу її чар. Рита Хейворд у цій ролі дещо змінила свій імідж. Розлучившись зі своїм розкішним рудим волоссям, вона перетворилась на «платинову блондинку», що стала в ті роки еталоном фатальної спокусниці.

Веллс, чий фільм «Громадянин Кейн» вразив збагаченням кіномови, не відступився від своїх

естетичних принципів, працюючи над стрічкою, яку він навіть не збирався ставити. До роботи над «Леді з Шанхаю» його змусили скрутні фінансові обставини. Та неочікувані екранні метафори, шокуючі за своєю красою й жорстокістю епізоди тут теж визначають стиль митця.

Оскільки чимала частина дії відбувається на яхті, раз по раз у кадрі з'являються морські хижаки, що терзають і пожирають один одного, так само, як і персонажі цього фільму. Нещадним режисер був навіть до красуні леді Банністер (Рита Хейворд) подаючи її постать на тлі акваріума, в якому звиваються щупальці спрута.

Хрестоматійним став епізод трагічної розв'язки фільму, що відбувається поміж кривих дзеркал кімнати розваг, де головні персонажі, прагнучи вразити один одного пострілами, бачать себе жахливими і огидними чудовиськами серед дзеркальних уламків.

У сюжеті фільму «Леді з Шанхаю» бачимо нарративну структуру, яку уважні дослідники визначили як «чорну вдову». Класичним взірцем цього сюжету критики вважають стрічку Вайлдера «Сансет-бульвар». До речі, в цьому фільмі теж звучить сповідь головного героя, але подається вона досить своєрідно. Глядач чує її з екрана, коли його мертве тіло вже гоїдається на поверхні басейну.

Повертаючись до фільму Веллса, зазначимо, що у постаті Майка О'Хара можна знайти риси, які вирізняють його з шерехи подібних персонажів нуару. Він — людина довірлива, позбавлена будь-якої внутрішньої фальші й тому досить легко стає об'єктом маніпуляцій. І все ж знаходить у собі сили протистояти злу, вирізняючись цим поміж фаталістично налаштованих героїв нуару.

Натомість у фільмі Сьодмака «Вбивці» (1946) превалюють інші інтонації. В основу покладене однойменне оповідання Гемінгвея. Щоправда, у розвитку сюжетних ліній сценаристи далеко відійшли від першоджерела. Фільм Сьодмака став дебютом для двох молодих акторів. Це були Берт Ланкастер і Ава Гарднер. Зауважимо, що Ланкастер створив образ, дещо нехарактерний для нуару. Його Олле Андерсон, на прізвисько «Швед», скоріш типовий романтичний герой мелодрами. Він для порятунку коханої бере її провини на себе і йде до в'язниці. Переконавшись у її зрадливості, втрачає інтерес до життя і навіть не встане з ліжка, почувши за дверима кроки кілерів. Натомість Ава Гарднер увійшла в кінематограф з ампула «вамп», в якому успішно виступала протягом всієї своєї кар'єри. Її героїня, Кітті Коллінз, з'являється як дивне видіння перед очима враженого Шведа.

І вона ж, як типова «фам фаталь», стане причиною його загибелі.

У фільмі Сьодмака є ще одна постать, теж характерна для нуару. Це персонаж, що розплутує клубок злочину, підкреслено прозаїчний, позбавлений будь-яких романтичних рис. Та акторові Едмонду О'Брайєну вдалось дуже цікаво розвинути характер подібного пересічного персонажа в картині Рудольфа Мате «Мертвий по прибутті» (1949). За назву фільму взято сухий рядок з поліцейського протоколу, в якому констатується дещо запізніле прибуття поліції на місце злочину.

Рудольф Мате уславився як оператор ще в 20-х, відзнявши шедевр К.-Т. Дрейєра «Страждання Жанни д'Арк». Емігрувавши в США, він продовжив плідно працювати, відзначившись високою зображальною культурою в роботі над такими фільмами, як «Гільда» Ч. Відора і «Леді з Шанхаю» О. Веллса. І нарешті виступив як режисер. Сама зав'язка стрічки відсилає до експресіоністської класики, картини Карла Грюне «Вулиця». У фільмі Мате теж пересічний обиватель Френк Бігелоу (акт. О'Брайєн), вирішує відволіктись від свого сірого повсякдення і провести кілька днів у великому місті. Його не зупиняють навіть сльози і прохання щиро закоханої жінки.

Її передчуття справдились. Френк насолоджується веселим нічним життям Сан-Франциско, не підозрюючи про смертельну небезпеку, що чатує на нього. Колись він як нотаріус завізував документ, що його можна було використати для розкриття злочинної афери. І таємничий убивця непомітно підливає у келих легковажного провінціала смертельну отруту.

Та «маленька людина», попри те, що дізнається про свою долю, починає своє розслідування цієї справи. Крок за кроком вона іде слідами злочинців, потрапляючи в розставлені пастки і збиваючись на манівці. Для авторів фільму була важливою моральна перемога героя, який, попри безнадійність свого становища, доводить справу до кінця. Едмонд О'Брайєн, вийшовши у фільмі Мате на перший план, з максимальною психологічною достовірністю демонструє здатність пересічної людини до вчинків, на які вона, здається, не була спроможна. Бігелоу–О'Брайєн ще один з варіантів героя нуару, що втягнутий проти своєї волі у розслідування злочину.

З нуаром пов'язані імена видатних режисерів золоті епохи Голлівуду. На думку Шредера «деякі режисери зняли кращі свої фільми саме в стилістиці нуар» (Стюарт Хейслер, Роберт Сьодмак, Гордон Дуглас, Едвард Дмитрик, Джон Брам, Джон Кром-

велл, Рауль Волш, Генрі Гетевей), інші починали з нуару і, як мені здається, надалі так і не досягли колишніх висот (Отто Премінджер, Рудольф Мате, Ніколас Рей, Роберт Вайз, Жюль Дассен, Річард Флейшер, Джон Хьюстон, Андре де Тот і Роберт Олдріч); а ряд режисерів, які створили великі картини в інших жанрах, зняли також і великі «чорні» фільми (Орсон Веллс, Макс Офюлс, Фріц Ланг, Елія Казан, Говард Гоукс, Роберт Россен, Ентоні Ман, Джозеф Лоузі, Альфред Гічкок і Стенлі Кубрик)... І далі Шредер додає, що фільм нуар пішов на користь всім режисерам [5].

Для нас важливо, що в цьому досить детальному переліку Шредер називає і Альфреда Гічкока — визнаного класика трилера. Далеко не у всіх його стрічках критики готові побачити риси нуару. Втім, загальна думка сходиться на тому, що найбільш помітні риси цього напрямку має фільм «Тінь сумніву» (1942). Картина ця вважається першим власне американським фільмом режисера.

Дебютував Гічкок у США стрічкою «Ребекка» (1940), що була відзначена Оскаром. Однак то була типова британська «готична» історія з усією відповідною атрибутикою. В Англії відбуваються події фільму «Підозра», який ще раз підтвердив майстерність митця у грі з глядацькою уявою, у вибудовуванні сюжетних ходів, які часто виявляються пастками для глядача.

В «Тіні сумніву» дія переноситься в Каліфорнію, в невелике містечко Санта-Роза, що живе своїм тихим, одноманітним життям. Одним з авторів сценарію став письменник Торнтон Вайлдер, чиему перу належить п'єса «Наше містечко», надавши максимальної правдоподібності відтворенню американської провінції. Режисер, відійшовши від звичних студійних зйомок, вибрав місцем дії особняк, що справді належав одному з банкових службовців.

Гічкок прагнув надати максимальної достовірності атмосфері дії, твердячи, що, саме працюючи над цією картиною, він відкрив для себе Америку. Важко не погодитись з думкою, що від цієї стрічки ведуть свій родовід такі фільми, як «Синій оксамит» Д. Лінча або «Фарго» братів Коен.

Гічкок говорив, що він вважає «Тінь сумніву» чи не найкращим своїм фільмом, хоч згодом був готовий це заперечувати.

У центрі екранної оповіді юна мрійлива дівчина з трохи дивним «нежіночим» ім'ям Чарлі. Її так названо на честь її дядечка, який покинув рідне місто і вже давно не дає про себе знати. Фантазія дівчини надає братові матері рис романтичного героя, уявляє небезпечні пригоди, які він переживає десь у невідомих краях. Юна Чарлі щиро вірить,

що між нею і дядечком існує телепатичний зв'язок і він обов'язково відгукнеться і з'явиться в їх скромній оселі.

Гічкоку лишається, можна сказати, одним з найбільш «акторських» режисерів у кінематографі, якщо мати на увазі його дивовижну точність у виборі виконавців, хоч він інколи зізнавався, що не любить акторів. Чарлі зіграла Тереза Райт, молода актриса, яка розпочинала свою кар'єру на театральній сцені. До речі, одна з її перших помітних ролей була саме в спектаклі за п'єсою Т. Вайлдера «Наше містечко».

Невдовзі юною акторкою зацікавився Голлівуд, і в 1940 році вона з'являється у фільмі Вайлдера «Лисички» поряд з Бетт Девіс і Гербертом Маршалом. Постать її героїні не загубилась поруч із знаменитостями. Вайлдер продовжить знімати актрису у своїх наступних фільмах «Міссіс Мінівер» (1944), «Кращі роки нашого життя» (1946). Можна твердити, що саме у фільмах Вайлдера склалося амплу Терези Райт — милої, щирої, простої дівчини з американської провінції. Такою вона постає і в перших епізодах фільму Гічкока. Та режисер і актриса подають характер героїні в динамічному розвитку. Чарлі має схильності до фантазування і замріяності. Вона неймовірно щаслива, коли дізнається, що дядечко Чарлі повертається додому, захоплено слухає розповіді про його подорожі й пригоди. Та поступово на чистій прозорій картині її бачення світу з'являються темні плями. Гострий розум дівчини дає їй можливість простежити якийсь зв'язок між новоприбулим родичем і серійним убивцею багатих удовиць, якого розшукує поліція Східного узбережжя. Дядечка Чарлі грає Джо-зеф Коттен, актор, який вже до того встиг знятися в «Громадянинові Кейні», «Блискучих Амберсонах» Веллса. Протягом трьох десятиліть він був одним з найзатребуваніших акторів Голлівуду, втілюючи образ такого собі простого, але чесного і сміливого американського хлопця. Запрошуючи його на роль серійного вбивці і авантюриста, Гічкоку відчув можливість передати амбівалентність цього характеру, показати, які темні безодні можуть критися за привабливою зовнішністю.

Подаючи впродовж фільму стосунки двох Чарлі, що починаються взаємною симпатією, а завершуються смертельним протистоянням, режисер не змальовує своїх персонажів у лише світлих або темних тонах. Цинізм і антилюдяність Чарлі потроху отруюють чисту душу його племінниці. Вона починає сприймати його думку, що світ — то суцільний брудний свинарник, в якому немає сенсу творити добро. Та й жінки, яких він убивав, — то

корисливі, мерзенні особи, які не заслуговують на співчуття.

Боронячись від дядечка, що хотів убити дівчину як небажаного свідка, вона сама зіштовхує його під колеса вагона і, власне, стає вбивцею.

Оця двоїстість натур, таке характерне для нуару змішування чорного і білого, і дає можливість ставити «Тінь сумніву» в ряд класики цього напрямку.

Коли йдеться про нуар у Гічкока, згадується найчастіше ще один його фільм, що був поставлений кількома роками пізніше знов-таки на англійському матеріалі. Йдеться про «Справу Парадайн», де метр зібрав блискучий акторський ансамбль.

Аліда Валлі — одна з найпопулярніших італійських актрис, яку охоче знімали як європейські, так і американські режисери, Грегорі Пек, який запам'ятався у того ж таки Гічкока у фільмі «Заворожений», і Чарльз Лоутон, що завжди привносив у голлівудські фільми високу культуру акторської гри британської школи, нарешті Луї Журдан, французький актор, який, здобувши популярність у себе на батьківщині — у Франції, був запрошений Д. Селзніком у Голлівуд, де проявив себе як виконавець різнопланових ролей.

Дебютом актора у США і стала роль негідника-лакея, коханця своєї господині у фільмі Гічкока. Далі в його активі були і героїчні персонажі, і злочинці. В 1972 році він навіть зіграв Дракулу, а в 1983-му з'явився у «Бондіані», як противник Джеймса Бонда.

Події фільму вибудовуються навколо судового процесу міссіс Парадайн, яка звинувачується у вбивстві свого чоловіка.

Популярний сюжет «чорної вдови» тут трактується досить своєрідно. Всі персонажі іноді нагадують павуків у банці, що пожирають один одного без найменшого жалю.

Жодна з цих постатей, як обвинувачених, так і тих, що ведуть процес, не можуть викликати найменшого співчуття. Це, справді, один з «найчорніших» фільмів Гічкока. І, мабуть, варто поставити в цей ряд «Незнайомці в потягу» (1951 р.). Досліджуючи психологію вбивці-психопата Бруно (Р. Х. Вокер), Гічкоку безжально розкриває приховані потаємні бажання, здавалось би, абсолютного позитивного героя, зірки тенісу Гая Хейнса (Фарлі Грейджер), який сам прагнув здійснити злочин, котрий за нього вчинив інший.

Численні дослідники нуару, звертаючи увагу на характерні для цього напрямку постаті героїв, разом з тим роблять акцент на стилістичні особливості, що об'єднують ці фільми. Вже згадувались ностальгічні мотиви, які звучать у «сповідях героїв». Звер-

нення до минулого визначає наявність численних флешбеків, що буквально пронизують композицію фільму. В цьому плані гарним прикладом буде фільм «Вбивці», майже повністю побудований як спогади про долю головного героя, який гине вже в перших епізодах фільму.

І все ж вирішальним для визначення нуару залишаються його інтонація, тональність, настрої. На думку Шредера, нуар — це всі відтінки чорного. Зоряний період нуару припадає на епоху чорно-білого кінематографа. Саме в цей період освітлення стає одним з домінуючих виражальних засобів цього напрямку. Вже йшлося про експресіоністські впливи і про наявність серед творців нуару німецьких кіномитців-емігрантів, які пройшли цю школу. Дослідники звертають увагу на притаманну нуару систему освітлення, так звану *low-key*, якою майже не користувались у класичних голлівудських стрічках.

Цей спосіб передбачає освітлення актора сильним потоком верхнього невисоко розташованого джерела світла, що підкреслювало тіні на обличчях, котрі ще більше акцентувалися розсіяним джерелом освітлення, що ставилось перед актором і надавало як персонажам, так і всій обстановці таємничості і тривожності. Приміщення при такому освітленні лишається зануреним у напівтемряву.

«Кожного разу, — як дотепно зауважує Шредер, — якби раптом спалахнуло світло, персонажі несамоовито закричали і кинулись би хто куди, як граф Дракула зі сходом сонця» [5]. Дуже часто обличчя актора освітлювалось навпіл, чим наголошувалася двоїстість, розщепленість природи персонажа, боротьба темного і світлого начала в його душі.

Ще однією характерною рисою нуару, що теж прийшла з експресіонізму, була наявність довгих діагональних тіней, що мовби розрізали освітлений простір. Оці нахилені під кутом лінії, характерні для естетики експресіонізму, неначе заперечували класичні горизонталі у стрічках Гріффіта і Форда.

Як і у експресіоністів, в картинах нуар дія переважно відбувається в інтер'єрі. В сорокових роках, навіть коли події протікали поза приміщенням, режисери надавали перевагу зйомкам у павільйоні. З одного боку, оператори тоді мали більші можливості виставляти освітлення відповідно до задуму режисера.

Згадаймо, що і експресіоністи воліли знімати в декораціях, вражаючи своєю винахідливістю у відтворенні природних пейзажів. Та інколи це надавало кадрам певної штучності.

На думку істориків нуару, навіть такий визначний шедевр, як «Глибокий сон» Г. Гоукса, багато втрачав через павільйонні зйомки.

Взагалі, місце дії на натурі не переважало в фільмах нуар. Але було середовище, що відіграло надзвичайно важливу роль у відтворенні як глибинних смислів, так і емоційної атмосфери. Це — місто на екрані.

Вище вже зазначалося, що в гангстерських фільмах персонажі і місце дії були нерозривно пов'язані, обумовлювали існування одне одного. Місто виникало як марево, щось химерне і нерезальне, з мокрою від дощу бруківкою, занурене в холодний туман. Ця тенденція мала своє продовження і у фільмах нуар.

З початку п'ятдесятих у світовому кіно відчувається вплив італійського неореалізму. Дедалі частіше митці воліють знімати на натурі, виходити з павільйонів. Здавалось би, це мало серйозно перешкоджати втіленню світлових ефектів, таких характерних для нуару. Та були майстри кінокамери, які долали ці перешкоди і змогли надати і натурним зйомкам трагічного настрою, притаманного стрічкам нуар.

Серед операторів Шредер особливо виділяє Джона Олтона, теж емігранта з Європи, який особливо плідно співпрацював з режисером Ентоні Манном, автором кількох визначних нуарів. Найбільш помітними були стрічки «Він блукав ночами» (1948) — про серійного вбивцю, який тероризував Лос-Анджелес, а також «Брудна угода», де особливо позначився вплив «поетичного реалізму».

Критика високо оцінила роботу Олтона, відзначивши його майстерність у зйомках нічних сцен: контрастне освітлення і неординарні ракурси. На думку Д. Стаффорда, фільм, знятий Олтоном, міг би слугувати підручником того, як знімати нуар, «настільки майстерно в ньому вплетено у візуальний малюнок такі добре відомі складові жанру, як лінії тіней від жалюзі, що перетворюють затишну спальню в тюрму, міські вогні на мокрому тротуарі, короткий спалах світла від квапливо запаленого сірника в темній кімнаті» [9].

Як вже зазначалося, стиль фільму нуар пов'язують переважно з чорно-білим кінематографом, на екранах якого оператори досягли надзвичайної виразності чорно-білої гами. Це ж можна сказати про Олтона. Але, як справжній професіонал, він не менш успішно працював у кольорі. Зокрема, за зйомки мюзиклу «Американець в Парижі» (1951 р., реж. Вінсент Міселлі) він отримав Оскар.

Інший видатний оператор, Джозеф Ля Шелл, почав свою успішну кар'єру з цієї високої нагороди. Свій Оскар Ля Шелл отримав за фільм «Лора», що став початком його плідної співпраці з режисером Премінджером. З ним же зняв ще ряд успішних



нуарів, таких як «Грішний янгол» (1945), «Там, де закінчується тротуар» (1951), «Тринадцятий лист» (1951), що був своєрідним рімейком французького фільму Анрі Клузо «Ворон».

При досить скромному бюджеті (керівництво «XX ст. Фокс» не поклало великих надій на успіх стрічки «Лора») операторові вдалося таким чином відзняти інтер'єри, що апартаменти Лайдеккера і Лори виглядали справді розкішно.

Та головним досягненням оператора було створення того настрою тривожності, непевності, очікування невідомої небезпеки, який досягався завдяки майстерному освітленню, що наслідувало експресіоністські взірці.

Цікаво, що, працюючи з режисером Делбертом Манном над стрічкою «Марті» (1955), яку дослідники пов'язують із впливами італійського неореалізму, Ля Шелл успішно зняв цю просту історію в нехарактерній для себе манері. Оператор знімав на натурі, на звичайних вулицях міста, при розсіяному природному освітленні, не вдаючись до звичних світлових ефектів.

Значна практика нуару Ля Шелла нагадає про себе вже в 1960-х, у рамках кінематографа контркультури, а саме в стрічці Артура Пенна «Погоня» (1966 р.). До стилістики чорного фільму повертає передусім знаменитий епізод полювання на людину. Добропорядні мешканці невеликого провінційного містечка, немовби збираючись на пікнік, завантажують багажники їжею і пивом і починають переслідування втікача з в'язниці (одна з перших екранних робіт Роберта Редфорда). «Мисливці» закидають пляшками з запальною сумішшю кладовище старих автівок, де нещасний імовірно переховується.

Ця «оргія жорстокості» набуває вражаючого звучання завдяки активній рухомій камері Ля Шелла, тривожному мінливому освітленню, такому характерному для фільмів нуар.

Ми ще повернемося до живучості традицій нуару. А зараз звернімося до власне першої спроби теоретичного осмислення цього напрямку.

Вище вже говорилося, що одним з раннях ґрунтовних досліджень була праця французьких авторів Раймона Борде і Етьєна Шометона «Панорама американського фільму нуар» [8], яка охоплювала період з 1940-го по 1953 рік і була присвячена аналізу цього кінематографічного явища.

Перш ніж перейти до періодизації, автори пишуть про те враження, що його справили на французьку публіку американські фільми, котрі з'явилися на паризьких екранах влітку 1946 року. Це були «Мальтійський сокіл», «Лора», «Це вбивство, моя люба», «Подвійне страхування» і «Жінка у вікні»,

тобто стрічки, які згодом буде визнано як класику нуару, його еталонні взірці.

На думку авторів, корінням своїм нуар сягає у кримінальні історії з досить-таки амбівалентною мораллю. Очевидним для цих фільмів є орієнтація на теми жорстокості, на досить специфічне тлумачення маскулінності, коли демонстративна мужність поєднується із втратою психологічного ґрунту.

Борде і Шометон акцентують впливи психоаналізу, які іноді прочитуються не лише в трактуванні характерів, а й у зображальному рішенні, у відтворенні атмосфери дії, зокрема нав'язливій візуальній темі водної стихії. Визначається також соціальний контекст нуару, ті тенденції, що їх мала воєнна ситуація і післявоєнні несправджені надії, страх перед атомною катастрофою.

З кінематографічних джерел звертається увага на гангстерський фільм і готика.

Щодо періодизації, дослідники вказують на роки війни (1941–1945) як час формування стилю. Втім, на їх думку, не так багато тогочасних фільмів повністю відповідали визначенню «нуар», такими були, зокрема, «Мальтійський сокіл» і «Зброя для найму». Щодо нуарів Премінджера, Ланга, Вайлдера, автори вважають, що їхні стрічки мають відчутне забарвлення академізму.

З точки зору авторів «Панорами», роками розквіту напряму став повоєнний час (1946–1949), коли з'являються такі фільми, як «Гільда», «Глибокий сон», «Леді в озері», «Леді з Шанхаю», «Рожевий кінь». До цього ряду додаються стрічки Гічкока, фільми, побудовані на поліцейській документації, «тюремні» фільми.

Роки 1949–1950-ті вважаються періодом декадансу класичного нуару і його подальших трансформацій. Наголошується успіх таких режисерів, як Елія Казан, Жюль Дассен, Джон Г'юстон.

В наступні два роки нуар захоплює в свою орбіту жанр Science-fiction, посідає своє місце тема антикомунізму, викликана до життя «холодною війною».

Важливою подією було повернення Джозефа фон Штернберга з нуаром «Макао» (1952). Адже фільми цього митця, такі як «Підпілля» (1927), «Доки Нью-Йорка» (1928), була одним із джерел напрямку.

В «Макао» тогочасна кінозірка Джейн Рассел, виконуючи пісеньку «Ти вб'єш мене», наслідує манеру Марлен Дітріх з «Блакитного янгола» Штернберга.

В дослідженні психології злочину, на думку авторів, одне з чільних місць посідає фільм Гічкока «Незнайомці в потягу» (1951). Цікавої трансформації

під впливом нуару зазнає навіть мюзикл, про що свідчить фільм Вінсента Мінеллі «Театральний фургон».

Автори «Панорами» виокремлюють європейський нуар, роблячи акцент на стрічках французького виробництва.

Справді, європейський нуар, особливо французький, має на собі печать своєрідності й оригінальності і тому заслуговує на окремий всебічний розгляд.

Так само, з нашої точки зору, окремо слід виділити «вікторіанський нуар», в руслі якого зроблено такі шедеври, як «Ребекка» Гічкока, «Гвинтові сходи» Сьодмака, його ж «Моя кухня Рейчел», «Газове світло» Д. К'юора.

Попри те, що історики кіно обмежили часовими рамками існування нуару, «рецидиви» цього напрямку, «сліди» його впливів відчувались упродовж наступних десятиліть історії кінематографа. Це і стрічки «нової хвилі», зокрема «Стріляйте в піаніста» Ф. Трюффо, «Альфавіль» Ж.-Л. Годара, «Ліфт на ешафот» Луї Маля, фільми Ж.-П. Мельвіля, зокрема його знаменитий «Самурай» з Аленом Делоном.

А хіба не прочитується цитування нуару, іноді пародійне, в славнозвісній «бондіані». «Незрівнянний» агент 007 багато в чому нагадує детектива Хаммера зі стрічки «Цілуй мене до смерті». Його пріоритети також — шикарні машини, вишукані костюми і красуні-жінки поруч і — як останній аргумент — постріл або удар кулака.

З 1972 року, з фільму «Китайський квартал» Романа Поланського починається відлік неонуару. Цікаво, що саме у 70-х реанімується зацікавленість істориків кіно цим напрямом. У 1970 році виходить стаття Реймонда Дергната «Малюнок в чорному. Сімейне дерево фільму нуар» [8], де, за висловом Шредера, автор розклав по полицях теми фільмів нуар, виділивши одинадцять тематичних категорій на основі аналізу більш як трьохсот картин.

Цікаво, що, шукаючи «коріння дерева» нуару, Дергнат сягає в глибини історії, знаходячи їх в античній трагедії, англійській драмі XVII ст. і романтизмі, які він визначає як потрійний чорний цикл. І взагалі, автор називає першим детективним трилером драму «Цар Едіп». Адже, на думку Дергната, він містить в собі такі його ознаки, як детективний сюжет, вбивство і розплату. Історія Клітемнестри — сюжет «чорної вдови», повторюється в численних фільмах нуар, від «Листоноша завжди дзвонить двічі» до «Хроніки одного кохання».

Думається, одна з основних ознак неонуару — колір. Адже відома думка авторитетних істориків кіно, що вважали кінцем цього напрямку найширше використання кольору. Справді, можна навести приклади невдалих стрічок, скажімо «Ніагара»

Хетеуея, де вочевидь домінувало бажання режисера зробити вамп з Мерилін Монро, що, зрештою, так і не вдалося.

Втім, втративши в стилістичній вишуканості чорно-білого кіно, неонуар лишився вірним таким ознакам свого попередника, як відчуття втраченого часу, ностальгії за минулим, дегероїзації постатей як борців зі злочиним, так і самого злочинця, презентація їх як нецілісної, розколотої особистості. Цікава деталь: у «Китайському кварталі» детектив, герой Джека Ніколсона, весь фільм буде з'являтися з пластирем, наклеєним на розбитому носі. Такого не могли собі дозволити персонажі Богарта і Монтгомері. Їх прикрашали лише «благородні» синці на вилицях або під очима.

І, звичайно, відтворення основного локусу нуару — міста, переважно нічного, як фактора, що визначає долю персонажів.

Якщо нуар інколи бачили як модернізм у популярному кінематографі, то неонуар — це виразний рух у бік постмодернізму.

Постнуар рясніє цитатами, часто іронічними, як, скажімо, таємнича валізка у стрічці «Кримінальне читиво» або капелюх моди 40-х, що його дарує своєму коханцеві героїня стрічки Л. Каздана «Жар тіла» (1981). До речі, цей фільм є рімейком класичного чорного фільму «Подвійне страхування», а подарований капелюх, який герой недбало кидає на вішак, вочевидь натякає на страхового агента Неффа зі стрічки Вайлдера.

Кінематографісти не раз зверталися до сюжету Д. Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі». Одним з найпомітніших рімейків став фільм Боба Раффелсона з Джеком Ніколсоном і Джесікою Ланж у головних ролях.

Ніколсон привносить у характер свого героя риси персонажів, породжених контркультурою у таких фільмах, як «Легкий наїзник», «Пролітаючи над гніздом зозулі», «П'ять легких п'єс».

В усіх своїх модифікаціях у своїх новітніх іпо-стасях як нео-, так і постнуар залишаються вірними класичним стилістичним особливостям. Незмінним лишається мотив ностальгії і трактування героя як розщепленої особистості.

Тому можна з певністю твердити, що нуар — як напрям у мистецтві продовжить своє існування, змінюючи свої зовнішні ознаки, та не змінюючи своїх констант.

#### Джерела та література

1. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
2. Сильвер А. Девять элементов стиля «Целуй меня на смерть». URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/noir-kiss/>

3. Уоршоу Р. Гангстер как трагический герой. URL: <https://www.proza.ru/2008/02/01/269>
  4. Шаброль К. «Целуй меня насмерть. Реакция». URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>
  5. Шредер П. Заметки о фильме нуар. URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
  6. Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir. San Francisco: Citi Lights Books. 2002. 241 p.
  7. Duncan, P. Müller Y. Film noir. Köln: Taschen, 2017. 639 p.
  8. Durnat, R. «Paint it Black: The Family Tree of The Film Noir». *Cinema (U. K.)*. №№ 6–7, august 1970, pp. 49–56. URL: <https://atomicanxietyblog.files.wordpress.com/2012/09/51818818-raymond-durnat-the-family-tree-of-the-film-noir.pdf>
  9. Stafford, J. URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/little/17580/He-Walked-by-Night/articles.html>
3. Warshow, R. The Gangster as Tragic Hero. URL: <https://www.proza.ru/2008/02/01/269>
  4. Chabrol, C. Kiss Me Deadly. Reaction. URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>
  5. Schrader, P. Notes on Film Noir. URL: <http://www.literatureoftheamericas.com/wp-content/uploads/2015/03/Notes-on-Film-Noir.pdf>
  6. Borde, R., Chaumeton, E. (2002). A Panorama of American Film Noir. San Francisco: Citi Lights Books, [in English].
  7. Duncan, P. Müller Y. Film noir. Köln: Taschen, 2017, 639 [in Herman].
  8. Durnat, R. «Paint it Black: The Family Tree of The Film Noir». *Cinema (U. K.)*. №№ 6–7, august 1970. Pp. 49–56. URL: <https://atomicanxietyblog.files.wordpress.com/2012/09/51818818-raymond-durnat-the-family-tree-of-the-film-noir.pdf>
  9. Stafford, J. URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/little/17580/He-Walked-by-Night/articles.html>

### References

1. Bazin, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 7-e art [in Frances].
2. Silver, Alain (Editor), Ward, Elizabeth (Editor) (1992). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*,

## КІНОСПАДЩИНА ЮЛІАНА ДОРОША В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КІНОМИСТЕЦТВА НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 20–30 РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ<sup>1\*</sup>

*У статті проаналізовано розвиток кінематографа на західноукраїнських землях початку ХХ століття. Розглянуто діяльність Юліана Дороша як кіномитця та описано його кіноспадщину, відзначено його внесок у розвиток кіномистецтва галицького українства наприкінці 20–30-х років ХХ століття.*

**Ключові слова:** Юліан Дорош, фільм, кінематограф, українська культура, Галичина.

*В статье проанализировано развитие кинематографа на западноукраинских землях начала ХХ века. Рассмотрена деятельность Юлиана Дороша как кинорежиссера и описано его кинонаследие, отмечен его вклад в развитие киноискусства галицкого украинства в конце 20–30-х годов ХХ века.*

**Ключевые слова:** Юлиан Дорош, фильм, кинематограф, украинская культура, Галичина.

*The article analyzes the development of cinematography in the Western Ukraine of the early 20th century. The article examines Yulian Dorosh activities like film director and described his cinema heritage, the contribution of Yulian Dorosh for the development of cinema of Halician Ukrainians in the late 20's and 30's of the 20th century was shown.*

**Key words:** Yulian Dorosh, film, cinematography (cinema), Ukrainian culture, Halychyna.

Тема історії кінематографа на західноукраїнських землях є малодослідженою. У нечисленних фахових виданнях з історії українського кіно її розглянуто побіжно. Наприклад, у багатотомному виданні «Історія українського кіно» [18] Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України підрозділ «Кінематограф Західної України...» вміщений у розділ «Український закордонний кінематограф». Отож метою статті є дослідження цього маловідомого сегмента історії українського кіно.

Центрами розвитку кінематографа на українських землях у складі Російської імперії на початку ХХ століття спершу були такі міста, як Оdesa, Харків, Київ. Перші ж згадки про знайомство львівського глядача з кіно подано в газеті «Kurjer Lwowski» — в розділі міських новин за 11 вересня 1896 року. Кінознавець Ірина Котлобулатова процитувала рядки з оголошення: «Едісонівський кінематограф вже у Львові, а його продукцію показують у приміщенні “Робітничого дому” (Пасаж

Гаусмана)» [20, 5]. Першим сюжетним фільмом Галичини вважається фільм невідомого автора «У львівській кав'ярні», який був уперше показаний у липні 1897 року.

У Львові ніколи не було постійної кіностудії, лише недовготривалі спроби фільмування, хоча в місті не бракувало професійних фотографів, талановитих літераторів, пропагандистів технічного розвитку. «Початок ХХ століття був часом становлення кінематографа, отже не дивно є, що піонерами кінематографії стали фотографи, інженери, театральні актори, пристрасні прибічники технічного процесу, які набували досвід у практичній діяльності, вміли запалити своїм ентузіазмом можливих спонсорів кінематографічного виробництва. Так, після кількох перших показів фільмів невідомих виробників, створення кіностудії у Львові ініціював відомий львівський фотограф Марек Мюнц» [20, 7]. Одним із найбільших підприємств, яке займалось виробництвом і прокатом фільмів у Львові до Першої світової війни

<sup>1</sup> \*Висловлюємо вдячність у наданні фактологічного матеріалу Б. Козаку (Львів, Україна), Ю. Левицькому (Нью-Йорк, США) та Б. Заячківському (Торонто, Канада).

було «Перше Галицьке Підприємство Виробництва та Прокату Фільм Кінематографічних», засноване в 1912 році. Управління спілкою здійснювали підприємець Тадеуш Вольський та власник будинку Владислав Стшевський. У межах діяльності цього підприємства в 1912 році з ініціативи М. Мюнца була створена кіностудія «Кінофільм» і першим художнім фільмом її виробництва став «Відомщена кривда» (ймовірно, режисером стрічки був Зигмунт Весоловський) [20, 13]. У 1913 році на зміну кіностудії «Кінофільм» створено студію «Муза», однак і вона припинила своє існування, скоріш за все через брак кінематографічного досвіду учасників зйомок. Змінила її кіностудія «Леополія», де було знято фільм «Костюшко під Рацлавицями» режисури Орланда [20, 14]. Після Першої світової війни у Львові діяли одночасно кілька десятків бюро прокату фільмів як місцевих, так і великих студій, але це філії лише варшавських представництв, невеликі бюро, розташовані в помешканнях власників, у кінотеатрах або в орендованих приміщеннях. Кінознавець Роман Бучко в статті «Перше століття кінематографа у Львові: здобутки і втрати» [2, 2] доповнив перелік кіностудій: «Фабрика фільм» М. Мленця, «Полонія» Н. Гохмана. Із наведених вище фактів з історії кіно Львова зрозуміло, що українського сліду у формуванні кіномистецтва на Галичині до 1920 року не було. Лише бурхливий поступ кінематографа в Європі та США й активізація польських митців спонукали українські творчі сили наприкінці 1920-х років взятися за створення та поширення кіномистецтва в українському середовищі Галичини. Цим зайнялися люди, захоплені технічними можливостями кінокамери у творенні артефактів, фіксуванні об'єктів, подій, важливих з мистецького погляду, та твердо переконані, що у такий спосіб можна унаочнити власну культуру та національну окремішність, пропагувати рідні традиції, пробудити у свого народу почуття національної гідності та патріотизму. У кінематографі вбачався потужний потенціал для популяризації української культури в світі [7].

Згадка про українських кінематографістів починається з 1923 року, адже саме тоді за даними Ірини Котлобулатової, створено прокатне підприємство «Соняфільм» — для показу стрічок ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) [20, 18]. Софія Кулик (псевдонім — Соня Куликівна) — українська письменниця, публіцист, перекладач і редактор, заснувала власну прокатну фірму разом із студією «Соняфільм», що стала провідною українською кіностудією Галичини

1920–1930-х років. Перший фінансовий успіх прийшов до Софії Кулик у 1926 році після вдалого прокату в місцевих кінотеатрах фільму ВУФКУ «Тарас Шевченко» (режисер П. Чардинін, 1926 р.). Цей успіх пояснювався як назвою фільму, так і тим фактом, що «Тарас Шевченко» став першим українським (хоч і радянського виробництва) фільмом, що все-таки потрапив на екрани після дев'ятимісячного зволікання польської цензури [3, 251]. Прокат приніс фірмі С. Кулик вагомні прибутки, адже український сегмент глядачів становив майже третину загальної кіноаудиторії Львова [24, 9]. Згодом із ініціативи студії «Соняфільм» було налагоджено спеціалізований імпорт і прокат українських фільмів, знятих в УРСР, а також показ власних кінострічок. І, що дуже важливо, цей успіх дав поштовх для створення фахових періодичних видань, зокрема журналу «Кіно»: «15 вересня 1930 року у Львові побачив світ популярний журнал “Кіно” — перший самостійний український часопис “Кіно-фільмової індустрії” в Галичині» [3, 266]. У першому номері журналу окреслено його місію і завдання: «Випускаємо у світ журнал “Кіно”, присвячений кіново-фільмовій індустрії. Цим почином хочемо бодай частинно заспокоїти одну з найбільше пекучих і актуальних ділянок у нашому економічному і культурному житті. Ціль нашого журналу: вирвати нашому громадянству з рук подібні чужинецькі журнали, а заступити їх своїми <...>; заохотити наше громадянство до створення у себе свого власного фільмового виробництва; а вкінці дати пораду та вказівки нашій молоді, що інтересується радіом і фотографією <...>. Культурні народи кинули в останнє десятиліття всі свої капітали і сили у фільмову ділянку і стараються своїми досягненнями випередити одні других. Ми не гірші від них і не сміємо остатися позаду. Крихітку доброї волі та витривалості, а не тільки що доженемо, а й переженемо інші народи. Всіх симпатиків десятої Музи, — а є їх на кожний випадок понад 60% між нами, — просимо до співпраці і допомоги нам в реалізованому початого нами діла!» [4, 1].

Ранні галицькі фільми були етнографічного змісту, адже, з одного боку, це давало можливість обходити польську цензуру, а з другого — відправляти кінотвори для показу за кордон (США, Німеччина, Чехословаччина, Франція) задля промоції української культури. В 1930 році фірма «Соняфільм» зняла декілька короткометражних культур-фільмів: «З кіноапаратом по Львову», «Зелені свята», «Гуцульщина». Українська фірма «Дніпрофільм» у Нью-Йорку замовила постійну

доставку актуальних документальних репортажів з Галичини у фірми «Соняфільм» [19, 86].

Водночас із розвитком техніки та зростанням майстерності кінооператорів сюжетна драматургія аматорських етнографічних фільмів крок за кроком ускладнюється. Крім етнографічних стрічок, за ініціативою Соні Куликівни і теоретиків львівського журналу «Кіно», народився ще один напрям розвитку західноукраїнського кінематографа — культур-фільми, виробництво яких здебільшого взяла на себе студія «Соняфільм». Це кінематографічне коло орієнтувалося переважно на українську соціал-демократію, тому не дивним є його тяжіння до просвітницького кіно, що розглядалося одним із засобів виховання населення. Вже на початку 1930-х років Соня Куликівна зосередила увагу на необхідності створення індустрії кіно в Західній Україні, яка в її уявленні була синонімом кінопрокату, адже чим більше можливостей було для прокату, тим більше зароблених коштів можна було б інвестувати в продукування нових стрічок. Паралельно планувалось заснування за фінансової підтримки місцевих українських кооперативів (насамперед торгових спілок «Маслосоюз» і «Центросоюз») кінематографічної гільдії, видавництва фахової літератури з питань кіномистецтва [3, 256].

Діяльність студії «Соня-фільм» мала прогресивний та стратегічний характер, адже, окрім виробництва власних фільмів, прокату іноземних стрічок, видавництва фахової літератури, кінодіячі дбали і про професійний вишкіл акторів для українського кіно. Були влаштовані кастинги претендентів на участь у зйомках, на базі львівського салону Міколяша. Згодом переможці кастингів були скеровані на навчання до різних кіновішів Європи та Радянської України. У матеріалах рубрики «Поштова скринька» часопису «Кіно» подано, що, приміром, Володимир Стеців зі Станіславова отримав право на безкоштовне навчання у Кіноакадемії у Берліні, Павло Луць із Рівного — у кілотехнікумі в Одесі, Ірина Войнович із Коломиї — на базі американської студії «Paramount», а Василь Їжак із Володимира-Волинського — у майстерні режисера В. Стрижевського з фірми «Еквітабль-фільм» [21, 12]. Незважаючи на прогресивний характер діяльності студії «Соня-фільм», екстравагантні способи заробляння коштів за допомогою створення акціонерних спілок із читачів фахових журналів і глядачів та плани створення «Голівуду в Карпатах», зазнали краху, тому що без постійної підтримки з боку підприємців західноукраїнські кіномитці не могли кон-

курувати у виробництві фільмів з кінокомпаніями США, країн Європи чи то з СРСР. На жаль, 1936 року внаслідок економічної кризи студія «Соня-фільм» разом із журналом «Кіно» припинили своє існування.

Окрім студії «Соняфільм», у 20–30-х роках ХХ століття у Львові діяли й інші місцеві кіно-студії, зокрема в 1931 році розпочала свою роботу родинна фірма «Оріон-фільм». Осердя мистецької групи сформувалось ще в середині 1920-х років навколо доктора технічних наук професора Львівської політехніки Я. Ленкевича, який активно цікавився питаннями звукового кіно. До складу групи ввійшли брати Вітольд та Ярослав Слоневські (зяті відомого українського художника Івана Труша), Микола Труш (син художника, кузен Лесі Українки), Здіслав Слюсар, Едвард Ольшанецький, Станіслав Скода та ін. На відміну від своїх колег, які зосередилися на зйомках етнографічних, ігрових, культур-фільмів тощо, група митців робила ставку на проведення технічних експериментів у сфері кінематографії, винахідництво та на пошук нових методів синхронізації звуку та зображення. Після створення у 1931 р. власної студії («Слоневські-Скода-фільм», пізніше названа «Оріон-фільм») митці спочатку хотіли робити міські кіноновини, а також озвучувати кінотвори, та згодом, з приходом до їх мистецького кола карикатуриста Яна Яроша, узялися також і до анімації [3, 263]. Одні з найвідоміших фільмів цієї студії — «Старий Львів» (1932 р., режисер Станіслав Скода за співпраці Я. Слоневського та М. Труша), анімаційна стрічка «Пригоди Пука» (1932 р., режисер Я. Ярош), експериментальний звуковий фільм «За кулісами Х музи» ((1932 р., режисер С. Скода). Польська кінознавиця Барбара Гершевська зазначила, що завдяки прихильності й допомозі членів «Оріону» в 1934 році у Львові пройшов експеримент з надання і отримання телевізійного сигналу. З ініціативи Збігнева Кастановіча і техніків місцевої радіостанції у співпраці з Краєзнавчим товариством і при використанні апаратури студії «Оріон» 20 і 27 січня того ж року відбулася перша в Польщі передача телевізійного сигналу [8, 49]. Іншою подією, що увійшла в історію польського телебачення, стала передача програми під назвою «Коли встають ранкові зорі», цікаво, що вона відбулась у Львові, ймовірно в 1937 році, на рік раніше, ніж у Варшаві [3, 252]. Студія «Оріон-фільм», незважаючи на чудовий початок, не розправила крил. Праця, талант і запал впали під тягарем фінансових проблем, в яких дуже швидко опинилась студія.

Попри складні міжнаціональні взаємини в міжвоєнний період між українцями та поляками, спричинені, з одного боку, пацифікацією, посиленням «ендеківської» реакції, а з другого — бойкотом українцями виборів до сейму, львівська інтелігенція зробила спробу поєднати свої інтереси навколо створення у Львові кіносередовища і організувала фільмовий клуб «Авангарда», куди увійшли, окрім згаданої групи «Оріон», мистецької групи «Артес», очолюваної Р. Сельським та Р. Турином, також представники «Клубу працівників сучасної культури» — Кавин, Терлецький, Левицький, Промінський та інші [2, 3].

Була ще одна спроба залучення здебільшого незможного українського глядача до мистецького кіно через рекламну компанію, що була задумана та реалізована в середині 1930-х років одним з провідників ОУН Романом Шухевичем. Після кількох років політичного ув'язнення, він у 1937 році заснував рекламне бюро «Фама». Ця фірма домовилася з власниками трьох львівських кінотеатрів («Атлантик», «Марисенька», «Коперник») про бартерну операцію. Бюро розміщувало репертуарну рекламу в друкованих українських виданнях — газеті «Діло», у виданнях партії «Фронт національної єдності», у концерні «Українська преса». У свою чергу кінопартнери ставили на свої квитки печатку «Фами», після чого вони ставали майже вдвічі дешевшими [3, 252–253].

Слід зазначити, що увага діячів українських політичних і мистецьких кіл до кіноіндустрії була пов'язана не так з бажанням отримати економічну вигоду від кінопрокату, як із побоюванням очевидної перспективи швидкої колонізації україномовного населення. Економічний і освітній статус українців був нижчим порівняно з польською та єврейською людністю. На початок 1930-х років, ще до погіршення польсько-українських стосунків, із 3112 початкових шкіл у галицькому регіоні лише 139 були україномовними, решта — або двомовними, або викладання відбувалось польською мовою [1, 245]. Тому українські прогресивні політичні і мистецькі кола прагнули змінити цей несправедливий статус будь-якими способами, зокрема підтримували і сприяли розвитку кіногалузі в регіоні.

Власне міжвоєнний період у Львові посприяв подальшому поступу кіномистецтва Галичини. У цей час знімають здебільшого документальні аматорські фільми, авторами яких були переважно фотографи, члени Польського та Українського фотографічних товариств, які дуже активно працювали у цей період. У міжвоєнний час, як зазна-

чила І. Котлобулатова, було доволі важко отримати ліцензію на заняття фоторемеслом, дуже часто магістрат надавав дозвіл на фотографування на вулицях міста Львова у суворо регламентований час і тільки у визначеному місці [20, 17]. Якщо фільми і сюжети до Першої світової війни були переважно репортажними, то у 1920–1930-х роках тематика дещо урізноманітнілася. Звичайно, в умовах кризи важко було займатись ігровими фільмами, увагу як українських, так і польських кінематографістів привертають етнографічні сюжети та пейзажна фотографія. У цей час активно ведеться праця в галузі теорії кіно.

Історію українського кіномистецтва Галичини в цей непростий період творять особистості, які у 20–30-х роках ХХ століття були першопрохідцями на шляху творення українського кіно, вони розуміли важливість і потребу цього шляху. Історію українського кіно на західноукраїнських землях неможливо уявити без діяльності Юліана Дороша — українського фотографа-художника, етнографіста, краєзнавця, пластуна, кіномитця, одного зі зачинателів українського кіно в Галичині, автора низки підручників з фотомистецтва, ілюстрованих альбомів, короткометражних етнографічних та документальних фільмів.

Про Юліана Дороша як фотографа опубліковано чимало статей і розвідок, проте про Дороша-режисера — зовсім навпаки. Найбільше інформації про життя і творчість Юліана Дороша подано в наукових працях його сина, історика Андрія Дороша [10; 11; 12; 13], а також у дослідженнях львівського кінознавця Романа Бучка [2; 3], мистецтвознавця Дзвінки Воробкало [5; 6; 7] та Алли Коби [19] — старшого співробітника Львівського історичного музею, в якому працював Юліан Дорош. Проте, на жаль, жодної праці про Юліана Дороша в контексті розвитку українського кіно на цей час немає.

Юліан Дорош як кіномитець почав працювати у 20–30-х роках ХХ століття. До його відомих кіноробіт належать: короткометражна стрічка з пластового життя (1928 р.), «Свято молоді» (1930 р., документальна стрічка студії «Соня-фільм» про фізичне виховання молоді «Рідної школи»), етнографічні фільми «Зелені свята» (1931 р.), «Раковець» (1931 р.), «Великдень» (поч. 1930-х рр.), «Гуцульщина» (1933 р.), документальний фільм про посвячення прапора Ревізійного Союзу Українських Кооператив Митрополитом А. Шептицьким (1934 р.), «Гуцульщина перед об'єктивом» (1936 р.), «Фільмові настрої на Великдень» (студія «Фотофільм» 1936 р.), «3 фабрики туток “Ка-

лина” в Тернополі» (студія «Фотофільм» 1937 р.), документальний фільм про похорон командувача УГА генерала Мирона Тарнавського (1938 р.). На жаль, жодного запису з вищевказаних стрічок, окрім «Свято молоді», не збереглося або ще не віднайдено. Фільмографія Ю. Дороша реконструйована на основі документальних матеріалів, проте вона потребує суттєвих уточнень, доповнень та ґрунтового аналізу в контексті розвитку кіномистецтва в Галичині.

Окрім короткометражних фільмів, Ю. Дорош є автором першого повнометражного ігрового фільму на території Галичини — «До добра і краси» (1938 р.), за який режисера номінували зачинателем українського кіно на західноукраїнських землях. Також Ю. Дорош є режисером незавершеної повнометражної ігрової кольорової стрічки «Кринос» (1939 р.).

Алла Коба в статті «Юліан Дорош — піонер української кінематографії в Галичині» [19] зазначила, що першим аматорським короткометражним фільмом Ю. Дороша є стрічка, що знята внаслідок літніх канікул 1928 року про життя у пластовому таборі на Соколі, біля Підлютого. Але, на жаль, при першій демонстрації цей фільм був конфіскований польською владою [19, 85]. Про цю стрічку згадувала і Дзвінка Воробкало у статті «Українське кіно в Галичині 1930-х» [7]. Також імовірно, що саме про цей фільм ідеться в розділі «Кінематограф Західної України 1930-х років» у 2-му томі «Історії українського кіно». Проте автори називають його «Свято молоді», що дублюється з наступною роботою режисера, хоча у всіх критиків опис стрічки ґрунтується на одному кінофактажу, а події фільму розвиваються на горі Сокіл: «Однією з перших аматорських короткометражних стрічок цього [етнографічного. — І. П.] напряму був фільм “Свято молоді” (реж. Ю. Дорош, 1929 р.). Гора Сокіл — культове місце для українських скаутів, де 16-річні хлопці та дівчата складали пластову присягу. На екрані глядачі побачили урочистий скаутський церемоніал за участю українських підлітків» [3, 253]. З цього першого аматорського фільму починається захоплення Ю. Дороша фільмовою справою. Згадує про режисера-початківця і Любомир Госейко у праці «Історія українського кінематографа», у якій дослідник називав два фільми Ю. Дороша «Сходження на Сокіл» (1928) та «Раковець» (1931) і стверджував, що «під впливом великої кінематографічної хвилі в радянській Україні деякі ентузіасти пробують підняти кінодіяльність у Галичині» [7, 57].

На цей час віднайдено запис документального фільму «Свято молоді “Рідної школи”» (1930 р.), авторство Ю. Дороша підтверджують лише наукові розвідки з історії українського кіномистецтва, адже жодної згадки про автора у титрах не подано. Запис кінофільму зберігся в колекціонера старих українських фільмів Богдана Заячківського (Торонто, Канада), який за сприяння Юрія Левицького (Філадельфія, США) надав оцифровану копію стрічки. Фільм триває 11 хв. 45 сек. В першому кадрі фільму подана інформація: «Свято молоді “Рідної Школи” у Львові, 1 червня 1930 р. Знімки: Виробництво “Соняфільм”, Львів, вул. Бляхарська, 8. Табор молоді». Той же фільм опубліковано в 2013 році в Інтернеті на ютуб-каналі і є у вільному доступі [23]. Тривалість мережевого варіанта менша, ніж дубліката, що його віднайдено в приватній колекції — всього 8 хв. 24 с. Це відео зберігалось у Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного і було поширене з ініціативи Пласту, за участю Дмитра Яреми та Тараса Зеня. Оцифрувати раритетні плівки допоміг Олександр Рябокрис. Повний опис фільму: «Німіий фільм “Свято молоді” знятий у червні 1930 р. у Львові. Автором стрічки є вихованець Станіславівського Пласту, член куреня “Орден Залізної Остроги”, фотограф, згодом знаний початківець кінематографії у Галичині — Юліан Дорош. Цікавим фактом є те, що у стрічці серед пластунів присутній митрополит Андрей Шептицький. За словами істориків, це єдине відео, де зафіксований тодішній голова УГКЦ, що збереглося дотепер. Також ці кадри є найпершими згадками, у яких присутні українські скаути-пластуни. У реєстрі Центрального кіноархіву відео подано розгорнутий коментар до опису фільму: «232. СВЯТО МОЛОДІ. Кінофільм, 1930. Арх. № 11984. Студія “Соня-фільм”. Фрагменти фільму про свято молоді, організоване українським культурно-освітнім товариством “Рідна школа” у Львові. Показано табір молоді, гімнастичні вправи у виконанні учнів торговельної, промислової, народних та середніх шкіл. На святі присутні митрополит УГКЦ А. Шептицький та голова товариства І. Кокорудз» [23]. Це відео є надзвичайно цінним, оскільки це поки що єдина зйомка авторства Ю. Дороша, яка віднайдена, оцифрована і збереглася до сьогодні.

Фільм «Зелені свята» (1931 р.). У 1928 році до Львова з Філадельфії (США) приїхав кінооператор Іван Белдик, який звернув увагу Ю. Дороша на перспективу зйомки етнографічних фільмів, адже в той час в Сполучених Штатах Америки се-



ред української діаспори саме на такий жанр був великий попит [19, 85]. Перебуваючи на Західній Україні, Іван Белдик фільмував сценки з народно-го життя, долучився до цієї справи і Ю. Дорош, так у 1931 році на Зелені свята режисер у своєму рідному селі послідовно відзняв сцени з трьох українських весіль, а згодом епізод із буденного сільського життя. Відзнятий матеріал став основою етнофільму на тему: «Праця та відпочинок», що вийшов на екран того ж року [3, 253]. Про фільм з назвою «Зелені свята» є згадка у другому томі «Історії українського кіно», хоча, мабуть, ідеться про інший фільм з такою ж назвою: «У 1931–1934 роках було випущено кілька культур-фільмів у німецькому стилі, серед них: <...> “Зелені свята” — про вшанування полеглих борців за Україну членами “Пласту”, “Лугу” та “Соколів” (10 хв.)» [3, 253].

Фільм «Раковець» (1931 р.) Ю. Дорош у статтях до журналів «Назустріч» [16] та «Світло і тінь» [14] назвав своїм першим етнографічним кінотвором. Цей фільм був першим короткометражним (100 м) етнографічним фільмом, який Ю. Дорош продемонстрував широкій громадськості у грудні 1931 року під час II виставки української фотографії УФОТО. «Раковець» було також показано на засіданні етнографічної секції НТШ і в деяких львівських школах, хоча Дзвінка Воробкало вказала на масову трансляцію стрічки: «Кошторис фільму становив лише 150 злотих, проте і їх Дорошеві вдалося повернути — стрічку показували у всіх українських школах Галичини та на засіданні Етнографічної комісії НТШ» [7]. Фільм було знято влітку 1931 року на зразок кінорепортажу системою Пате-Бебе, коли Ю. Дорош приїхав додому на відпочинок в с. Раковець-на-Дністрі. В той час, на Зелені свята, в селі відбувались весілля, і селяни попросили Ю. Дороша їх «зфільмувати». Він використав цю нагоду, склав сценарій, поділив його на дві частини (будень і свято) і приступив до зйомок фільму.

Алла Коба у своїй статті подала опис сюжету: «Починався фільм “Раковець” фрагментом водної прогулянки: двоє мандрівників потрапляють по дорозі на чудову картину. Перед ними відкривається прекрасний краєвид Дністрового яру із старовинним замком над річкою та мальовничим селом Раковець. Мандрівники вирішують залишитись тут на день, щоб оглянути стару твердиню та познайомитись з життям надбережного села. Фільм відтворює картини праці селян: сцени рибної ловлі, жнив у полі. Та ось трудовий день наближається до кінця; вечоріє, у сутінках висту-

пають силуети замкових мурів. Настає ніч, місячне світло мерехтить на дністровому плесі. Цими кадрами закінчувалась перша частина фільму — будень і праця. Друга частина починалась картинною світанку на козацькій могилі за селом. А далі йшла розповідь про раковецьке весілля: святково одягнені селяни, весільні обряди і церемонії, народні танки... Закінчувався фільм кадрами, в яких мандрівники залишають мальовниче село і перед їх очима поволі пропливають картини чудової дністрянської природи» [19, 87–88].

Фільм «Гуцульщина» (1933 р.; режисер і оператор Юліан Дорош; виробництво «Соня-фільм») — 50-хвилинний документальний фільм, місцями кольоровий, в якому репрезентовано життя, звичаї та традиції гуцулів. Основний матеріал до стрічки відзнятий у лютому 1933 року, коли Ю. Дорош від етнографічного відділу Львівського університету знімав в околицях Космача, Косова та Жаб'є гуцульські танки для дисертації С. Герасимовича [7]. Алла Коба вважає, що це другий етнографічний фільм Ю. Дороша [19, 85].

Фільм «Гуцульщина перед об'єктивом» (1936 р.) окреслюється як короткометражна стрічка, матеріал до якої Ю. Дорош зазняв 1935 року під час експедиції варшавського «Товариства приятелів Гуцульщини». Оскільки запису не віднайдено, то можна припустити, що ідеться про фільм «Гуцульщина» 1933 року, виробництва «Соня-фільм», або ж про нарізку кадрів на гуцульську тематику різних років. У другому томі «Історії українського кіно» зазначено: «У 1936 р. він [Ю. Дорош — І. П.] зробив короткометражку «Гуцульщина перед об'єктивом», що складалася вже з чотирьох тематичних частин — «Володар гір», «Анничка», «Свято» та «Окличники», об'єднаних ідеєю представлення на кіноекрані багатства розмаїтих культурних традицій гуцулів» [3, 256]. Там же є згадка про те, що у 1938 році Ю. Дорош під оплески публіки продемонстрував фільм «Гуцульщина», який після війни виходив на екрани в озвученій С. Федівим версії фірми М. Новака, хоча, на думку одного з істориків діаспори Б. Береста, це могли бути перемонтовані фрагменти польських фабулярних фільмів про життя гуцулів. Можливо, у М. Новака були обидва варіанти — як фільм Ю. Дороша і фрагменти польських фільмів, так і зйомки І. Яцентія» [3, 258].

Фільм «Великдень» (поч. 1930-х років, режисер і оператор Юліан Дорош). Дзвінка Воробкало зазначила, що це 15-хвилинний репортаж про святкування Великодня в селі: «Перед об'єктивом постають дівчата у барвистих народних строях,

хлопці в капелюхах із “пір’ям і качорами”, стачечні господині в кожухах і господарі в лискучих чоботах. Весела дітвора наввипередки бігає церковним подвір’ям. А далі забави, гаївки, “путня води на дівочі вуставки й «перли»”. Насамкінець “верба, хмарки, сонечко в рожевих облаках, трохи ревлесів на плесі — і годі”... Доля стрічки невідома» [7].

Починаючи з 1936 року, коли Ю. Дорош відкрив студію «Фотофільм», він починає роботу над короткометражними фільми-репортажами. У «Історії українського кіно» згадано про кінороботу «Фільмові настрої на Великдень» (1936 р.), ймовірно йдеться про фільм «Великдень» та стрічку «З фабрики туток “Калина” в Тернополі» (1937 р.), але детальнішої інформації про ці роботи не знайдено [3, 258]. У Центральному державному історичному архіві України у Львові у фонді Товариства «Просвіта» зберігся лист від 3 березня 1938 р. Ю. Дороша як керівника фірми «Фотофільм» до членів Товариства з пропозицією влаштувати серію показів «українських етнографічних побутових фільмів-кінокартин» з прелекцією: «У програмі етнографічні побутові фільми: “Гуцульщина”, “Весілля на Покутті” — в кольорі, “День молоді Рідної Школи”, “Йордан у Львові”, “Виставка АНУМ”, “Крилос”, “Борислав” та рекламні українського кооперативного і приватного промислу <...>» [22].

В 30-ті роки Ю. Дорош знімав репортажі різних важливих подій з суспільного життя. В 1934 році на площі Сокола-Батька у Львові відбувалось кооперативне свято — посвячення прапора Ревізійного Союзу Українських Кооператив Митрополитом А. Шептицьким. На цьому святі були присутні близько 30 членів УФОТО, які знімали найцікавіші моменти з різних місць площі. Ю. Дорош на основі цього змонтував фільм [19, 88]. Із пластового сайту «Сто кроків. info» відомо, що Ю. Дорош «зняв фільм про похорон командуючого УГА генерала Мирона Тарнавського (1938 р.)» [17]. Згадка про цей фільм є й у «Історії українського кіно» [3, 258], але, на жаль, більше відомостей про цю стрічку немає.

Фільм «До добра і краси» (1938 р.; режисер і оператор Юліан Дорош, сценаристи Роман Купчиський і Василь Софронів-Левицький, фотограф Іван Іванець; виробництво аматорської студії «Фотофільм») — це ключовий і найбільш резонансний фільм у творчості Ю. Дороша. «До добра і краси» — це перший український повнометражний (двогодинний) ігровий фільм у Галичині, який мав на меті пропагувати український кооперативний рух.

Цей фільм є добре пропагований як свого часу, так і згодом, хоча запису стрічки досі не віднайдено. Наукові розвідки про роботу Ю. Дороша «До добра і краси» опублікували Д. Воробкало, А. Коба, В. Софронів-Левицький, С. Щурат.

Кінострічка «До добра і краси» посідає чільне місце в історії створення першого українського повнометражного ігрового кіно. Фільм чорно-білий, але окремі фрагменти кольорові. Знятий заходами та коштом Ревізійного Союзу Українських Кооператив при допомозі Українських кооперативних централей. Стрічка була німа, і поляки вимагали, щоби першими йшли субтитри польською мовою, але для Ю. Дороша це було питанням принципу. Він домігся аж у Варшаві дозволу на використання лише українських субтитрів [7].

Сценарій для фільму написали відомі львівські письменники Р. Купчинський та В. Софронів-Левицький. Режисер намагався передати у картині яскраві сцени з життя українського села, показати унікальність українських народних звичаїв, красу рідної природи. Головний герой — заможний сільський парубок, ледар і вітрогон, їде до міста на ярмарок. Програвши в карти гроші, потрапляє в бійку і, повертаючись додому напідпитку, ледве не замерзає. Його рятує справник кооперативи з іншого села. Парубок знайомиться з його донькою і закохується в неї — під її впливом читає книгу про українську кооперацію, зацікавлюється нею і стає ідейним кооператором. Стрічка закінчується сценою, де закохані вдвох переглядають книжку «До добра і краси». Етнографічно-побутові сцени були відзняті у Раковці та Семенівці на Городенщині, де жили родичі Ю. Дороша. У зйомках брали участь селяни Семенівки, і лише головні ролі Романа та Марійки виконували актори — соліст Львівської опери Андрій Поліщук і учасниця аматорського колективу Марійка Сафіян (Марійка Сафіянівна). Робота над кінофільмом тривала два роки і проходила з великими труднощами. Найбільша з них полягала в тому, що на виготовлення фільму було виділено незначні кошти. Загальний кошторис фільму становив 10 000 злотих, що за тогочасними мірками було мізерною сумою (для порівняння, пересічний польський фільм коштував близько 150 000 злотих). Від грудня 1938 року фільм демонстрували в багатьох містечках і селах Галичини, а після 1939-го його слід загубився. Можливо, фрагменти картини збереглися за кордоном [7].

Окрилений успіхом фільму «До добра і краси», Ю. Дорош з ентузіазмом пише про можливість українського фільмового промислу на сторін-

ках «Світла й тіні». Вважаючи кіно одним з наймогутніших засобів піднесення культури народу, Ю. Дорош наголошував на необхідності створення культурно-освітніх фільмів для українського села, розкрив перспективи використання краєзнавчих та етнографічних фільмів та окреслив великі можливості українського ігрового кіно. «Великим і могутнім виразником культури народу є його власна рідна фільма. Український наріч хоче мати свою українську фільму!» [15, 89].

Фільм «Кринос» (1939; режисер і оператор Юліан Дорош, сценарист Василь Софронів-Левицький; виробництво аматорської студії «Фотофільм») — незавершений звуковий кольоровий ігровий фільм про події часів князя Ярослава Осмомисла. «Кринос» — це історична розповідь з життя України-Руси XII століття, навiana археологічним дослідженням Ярослава Пастернака давньої столиці Галицько-Волинського князівства, зокрема храму в Галичі. Цей фільм Ю. Дорош знімав на замовлення акціонерного товариства «Добро і краса», а меценатом проекту виступив Митрополит Андрей Шептицький. Сценарій написав В. Софронів-Левицький, а мистецтвознавець Ірина Гургула спроектувала одяг для персонажів фільму (у головних ролях — А. Поліщук і М. Сафян). Робота над фільмом розпочалася паралельно зі зйомками стрічки «До добра і краси». Кінопроби відбувались улітку 1939 року в Митрополічному саду на Святоюрській горі. Фільм починався з того, що хлопчик-поводир приводить до саркофага незрячого лірника, який уважно обмацує його, згодом виймає ліру й розпочинає музичну імпровізацію, під звуки якої й розгортається історичний сюжет. На жаль, восени 1939 року роботу над картиною було припинено через початок війни. Окремі фрагменти стрічки демонстрували у кінотеатрі «Стильовий» під час німецької окупації. 1982 року Ю. Дорош передав до музею у Галичі 20 метрів плівки, які збереглися, — це якраз були перші кадри з лірником [7].

Активний розвиток кінематографа в США та Європі і зокрема активна робота в цій галузі мистецтва сусідів-поляків спонукали українські творчі сили наприкінці 1920-х роках опанувати, а згодом і поширювати кіномистецтво як на теренах Галичини, так і світу. Першопрохідцями були молоді таланти, які захоплювалися можливостями кінокамери. Кінотворці-початківці були твердо переконані, що у такий спосіб можна підкреслити унікальність власної культурної та національної окремішності, пропагувати традиції, пробудити у свого народу почуття національної гідності та

патріотизму. У кінематографі вбачався потужний потенціал для популяризування української культури у світі.

Із позицій сучасності очевидно, що саме завдяки популяризуванню кінематографічної культури серед галицької громадськості та невтомній праці українських аматорів фотографії і кіно, зокрема Ю. Дороша, українство наприкінці 30-х років XX століття стало однією із ключових ланок формування кооперативного кіновиробництва на західноукраїнських землях, однак свої корективи у становленні цього мистецтва внесла Друга світова війна.

Працелюбність та мистецький талант — основні чинники, що супроводжували весь творчий шлях Ю. Дороша, галицького інтелігента з камерою в руках. Його відданість справі і модерне бачення майбутнього залишило для нащадків неоціненний скарб — фото- і кінонадбання, котрі лягли в основу не лише західноукраїнського кінематографа, а й стали однією з чільних віх у формуванні та розвитку кіно України загалом.

#### Джерела та література

1. Rzemieniuk F. Unici polscy 1596–1946. Siedlce: Kolo, 1998. 287 s.
2. Бучко Р. Перше століття кінематографа у Львові: здобутки і втрачені // *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. Видавництво «Центр Європи». С. 2.
3. Бучко Р., Дорошенко А. Український закордонний кінематограф 1930–1945 // *Історія українського кіно: у 5 т. Т. 2: 1930–1945* / гол. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с., 28 іл.
4. Від Видавництва // *Кіно*. Львів, 1930. Ч. 1 (15 верес.). С. 1.
5. Воробкало Д. «До добра і краси», або Історія першого повнометражного українського фільму в Галичині. URL: <http://photo-lviv.in.ua/do-dobra-i-kрасу-abo-istoriya-pershoho-povnometrazhnoho-ukrajinsko-ho-filmu-v-halychyni/> (дата звернення: 20.02.18). — Назва з екрана.
6. Воробкало Д. Українська фотографія Львова у персоналіях. Портрет вісімнадцяти: Юліан Дорош. URL: <http://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotohrafija-lvova-u-personalijah-portret-visimnadsyatij-yulian-dorosh/> (дата звернення: 21.02.18). — Назва з екрана.
7. Воробкало Д. Українське кіно в Галичині 1930-х. URL: <https://zbruc.eu/node/59657> (дата звернення: 19.02.18). — Назва з екрана.
8. Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр.; пер. з польськ. Львів: Бібліотека журналу «Ї», 2004. 100 с.
9. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995; пер. с фр. Станіслав Довганюк; відп. ред. і передм. Володимир Войтенко. Київ: KINO-KOJO, 2005. 464 с.
10. Дорош А. О. П. Довженко в Галичині // *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. Вид-во «Центр Європи». С. 11.
11. Дорош А. Програма академіка Крип'якевича «Квіти Кайзервальду» (штрихи до історії реалізації) // *Галицька брама*. 1997. № 6 (30), червень. Вид-во «Центр Європи». С. 14.

12. Дорош А. Юліан Дорош — 100 років від дня народження // *Галицька брама*. 2009. № 6 (174), червень. Вид-во «Центр Європи». С. 3–5.
13. Дорош А., Полотнюк Я. Декілька слів про другий український фільм у Галичині — «Кринос» // *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. С. 16.
14. Дорош Ю. Мій перший етнографічний фільм // *Світло і тінь*. 1933. № 1–2. С. 6–12.
15. Дорош Ю. Можливості українського фільмового промислу // *Світло і тінь*. 1938. № 6. С. 89.
16. Дорош Ю. Раковець — моя перша фотографічна фільма // *Назустріч*. 1936. № 4. С. 5.
17. Дорош Юліан-Юрій, пластовий фотограф // Стокроків. info: блог.— Текст. і граф. дані. URL: <http://100krokv.info/2017/06/dorosh-yulijan-yurij-plastovyj-fotograf/> (дата звернення: 21.02.18).— Назва з екрана.
18. Історія українського кіно: у 5 т. Т. 2: 1930–1945 / [гол. ред. Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с., 28 іл.
19. Коба А. Юліан Дорош — піонер української кінематографії в Галичині // *Наукові записки Львівського історичного музею*. 1995. Вип. IV, ч. 2. С. 82–96.
20. Котлобулатова І. Історія кіно у Львові 1896–1939 рр. Львів: Ладекс, 2014. 96 с., іл.
21. Поштова скринька // *Кіно* (Львів). 1932. № 1/2. С. 12.
22. ЦДІА України у Львові.— Ф. 348.— Оп. 1.— Спр. 285.— Арк. 1.
23. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного — Свято молоді «Рідна школа» (1930 р.) [Електронний ресурс]: відео. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6AGSt0o0XP0> (дата звернення: 21.02.18).— Назва з екрана.
24. Швагуляк-Шостак О. Кіно і німці // *Контракти*. 2007. № 44 (листопад). С. 9.
- sonalياهو-portret-visimnadtsyatyj-yulian-dorosh/ (data zvernennya: 21.02.18).— Nazva z ekranu [in Ukrainian].
7. Vorobkalo, D. (2018). Ukrainian cinema in Galicia, 1930`s. URL: <https://zbruc.eu/node/59657> (data zvernennya: 19.02.18).— Nazva z ekranu [in Ukrainian].
8. Hershevska, B. (2004). The history of cinema culture in Lviv 1918–1939: translation from the Polish language. Lviv: Biblioteka zhurnalu «YI», 2004. 100 s. [in Poland].
9. Hoseyko, L. (2005). History of Ukrainian cinema. 1896–1995. / per Stanislav Dovhanyuk; vidp. red. i perednim. Volodymyr Voytenko. Kyiv: KINO–KOLO, 2005, 464 [in Ukrainian].
10. Dorosh, A. (1996). O. P. Dovzhenko in Galicia // *Halyska brama*. 1996. № 24, hruden. Vyd-vo «Tsentr Yevropy». S. 11 [in Ukrainian].
11. Dorosh, A. (1997). Academician Krypiakevych's program «Flowers of Kaiserwald» (strokes to the history of implementation) // *Halyska brama*. 1997. № 6 (30), cherven. Vyd-vo «Tsentr Yevropy». S. 14 [in Ukrainian].
12. Dorosh, A. (2009) Julian Dorosh — 100<sup>th</sup> birthday // *Halyska brama*. 2009. № 6 (174), cherven. Vyd-vo «Tsentr Yevropy». S. 3–5 [in Ukrainian].
13. Dorosh, A., Polotnyuk, Ya. (1996). A few words about the second Ukrainian film in Galicia — «Krylos» // *Halyska brama*. 1996. № 24, hruden. S. 16 [in Ukrainian].
14. Dorosh, Y. (1933). My first ethnographic film // *Svitlo i tin*. 1933. № 1–2. S. 6–12 [in Ukrainian].
15. Dorosh, Y. (1938). Opportunities of Ukrainian film industry // *Svitlo i tin*. 1938. № 6. S. 89 [in Ukrainian].
16. Dorosh, Y. (1936). Rakovets is my first photographic film // *Nazustrich*. 1936. № 4. S. 5.
17. Dorosh, Julian-Yuri, scout photographer (2018) // *Stokrokv.info: bloh. Tekst. i hraf. Dani*. URL: <http://100krokv.info/2017/06/dorosh-yulijan-yurij-plastovyj-fotograf/> (data zvernennya: 21.02.18).— Nazva z ekranu [in Ukrainian].
18. *History of Ukrainian cinema in five books: v. 2: 1930–1945* (2016) / hol. red. H. Skrypnyk; NAN Ukrayiny; IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 448 s., 28 il. [in Ukrainian].
19. Koba, A. (1995). Julian Dorosh is a pioneer of Ukrainian cinematography in Galicia // *Naukovi zapysky Lvivskoho istorychnoho muzeyu*. 1995. Vyp. IV, ch. 2. S. 82–96 [in Ukrainian].
20. Kotlobulatova, I. (2014). History of cinema in Lviv 1896–1939. Lviv: Ladeks, 2014, 96 [in Ukrainian].
21. Postbox (1932) // *Kino* (Lviv). 1932. № 1/2. S. 12 [in Ukrainian].
22. *Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv*. F. 348. Op. 1. Spr. 285. Ark. 1.
23. *Central State Cinema photo phono archive of Ukraine named G. S. Pshenichny — Youth Holiday «Native School2* (1930): video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6AGSt0o0XP0> (data zvernennya: 21.02.18).— Nazva z ekranu [in Ukrainian].
24. Shvahulyak-Shostak O. (2007). Cinema and the Germany // *Kontrakty*. 2007. № 44 (lystopad). S. 9 [in Ukrainian].

### References

1. Rzemieniuk F. (1998). Unici polscy 1596–1946. Siedlcer: Kolo, 1998. S. 345 [in Poland].
2. Buchko R. (1996). The first century of cinema in Lviv: achievements and losses // *Halyska brama*. 1996. № 24, hruden. Vydavnytstvo «Tsentr Yevropy». S. 2. [in Ukrainian].
3. Buchko R., Doroshenko A. (2016). Ukrainian Foreign Cinema 1930–1945 // *The history of Ukrainian cinema: in 5 t. T. 2: 1930–1945* / hol. red. H. Skrypnyk; NAN Ukrayiny; IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2016, 448, 28 il [in Ukrainian].
4. From the Publishing House (1930) // *Kino*. Lviv, 1930. CH. 1 (15 veres.). S. 1 [in Ukrainian].
5. Vorobkalo D. (2018). «For beauty and beauty», or history of the first full-length Ukrainian film in Galicia. URL: <http://photo-lviv.in.ua/do-dobra-i-kрасы-abo-istoriya-pershoho-povnometrazhnoho-ukrajinskoho-filmu-v-halychyni/> (data zvernennya: 20.02.18).— Nazva z ekranu [in Ukrainian].
6. Vorobkalo, D. (2018). Ukrainian photo of Lviv in personalities. Portrait of eighteenth: Julian Dorosh. URL: <http://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotohrafiya-lvova-u-per->

## ОКРЕМІ АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНОЇ КІНОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ ЦВІРКУНОВА

*Центром уваги дослідження є деякі аспекти теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова, викладені у його книгах «Проблеми стилю в кіномистецтві» і «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» та у окремих статтях. Особливого значення в теорії В. Цвіркунова набувають проблеми традицій і новаторства, методологічні питання кінознавства, теми стилю та авторська індивідуальність в кіно.*

**Ключові слова:** Василь Цвіркунов, кіно, культура, стиль, традиція.

*Центром внимания исследования являются некоторые аспекты теоретического киноведческого наследия Василия Цвиркунова, изложенные в его книгах «Проблемы стиля в киноискусстве» и «Традиции и новаторство в советском киноискусстве (Опыт методологического исследования)», а также в отдельных статьях. Особое значение в теории В. Цвиркунова обретают проблемы традиций и новаторства, методологические вопросы киноведения, темы стиля и авторской индивидуальности в кино.*

**Ключевые слова:** Василий Цвиркунов, кино, культура, стиль, традиция.

*The focus of the research is some aspects of the cinema theory by Vasily Tsvirkunov. It's stated in his books «Problems of Style in Cinema» and «Traditions and Innovation in Soviet Cinematography (Experience of Methodological Research)» and also in some his articles. The problems of tradition and innovation, methodological issues of cinematography, themes of style and author's individuality in cinema are particular importance in V. Tsvirkunov's cinema theory.*

**The key words:** Vasily Tsvirkunov, film, culture, style, tradition.

Теоретична спадщина українського кінознавця і педагога Василя Цвіркунова, який усе своє творче життя присвятив розбудові й утвердженню українського кінематографа, підтримці і підготовці кращих його кадрів, досі залишається мало вивченою. Актуальність же дослідження цього теоретичного кінознавчого доробку не викликає сумніву у контексті вивчення становлення і розвитку української кінознавчої і педагогічної школи.

Публікації, що з'являлись і були пов'язані з іменем В. Цвіркунова, зазвичай присвячені більше його практичній діяльності: педагогічній — як декана кінофакультету КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого (О. Мусієнко), адміністративно-організаторській — як директора Київської кіностудії ім. О. Довженка (Л. Брюховецька, С. Марченко) тощо.

Однак В. Цвіркунова потрібно оцінювати також і як цікавого непересічного науковця, що зробив свій вагомий значний внесок у розвиток української кіноестетики та кінознавчої теорії. Його

теоретична спадщина потребує глибокого вивчення та ґрунтовного системного аналізу.

Завданням цієї статті є розгляд основних аспектів і напрямів теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова.

### **«Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» (1978)**

У своїй книжці «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» В. Цвіркунов розглядає два аспекти проблеми традицій та новаторства у радянському кіномистецтві. Значну частину свого дослідження він присвятив темі художніх традицій та новаторства як проблемі мистецтвознавства. Вивчаючи соціально-історичний і філософський зміст мистецьких традицій і новаторства, він виходить на тему традицій у контексті мистецтва но-

вої епохи. Надалі автор аналізує течію модернізму і звертається до кіноавангарду.

Іншим важливим дослідним полем проблеми традицій та новаторства у радянському кіномистецтві В. Цвіркунов бачить вивчення її основних методологічних аспектів. У контексті цієї проблематики автор розглядає теми конкретно-наукової методології і сучасного кінознавства, традицій та новаторства в світлі кінознавчої методології, діалектики відносин традицій та новаторства в кіномистецтві.

Приступаючи до дослідження глобальних культурних і мистецьких проблем, автор зауважує й наполягає на врахуванні суб'єктивного фактора, який неодмінно наявний у загальних мистецьких процесах на особистісному рівні. Його він вважає насамперед необхідним в оцінці індивідуальної творчості. «...Аналіз взаємозв'язків і взаємодії категорій старого й нового між собою, а також з мистецькими категоріями традицій і новаторства дає можливість науково визначити загальні тенденції і з'ясувати закономірності та історичні детермінації розвитку мистецтва в нашу епоху. А це означає, що висновки з цього аналізу можуть бути застосовані беззастережно лише до художнього процесу в цілому, до певного напрямку в мистецтві, і не завжди в повній мірі й прямо-лінійно використані у вигляді вивіреної, готової схеми до аналізу творчості окремого художника. У цій вузькій сфері вони іноді виявляються занадто загальними і тому недостатніми. Індивідуальна творчість, безумовно, підлягає законам матеріалістичної діалектики. Та дослідження творчості якого-небудь митця вимагає обов'язкового урахування її суб'єктивного моменту, а також багато інших конкретних факторів, пов'язаних з особливостями даного часу та відносинами між цим часом і митцем.» [5, 49].

Також В. Цвіркунов зауважує на можливості й зворотного впливу. Тобто необхідно враховувати також і те, що й авторський фактор, в свою чергу, може мати вплив на більш глобальні мистецькі або ж навіть і на культурні процеси. «У практиці дослідження проблем мистецтва слід враховувати ту обставину художнього процесу, що чим складніша й сильніша особистість художника, що бере в ньому участь, тим більше нюансів привносить він в дію загальних законів діалектики у сфері власної творчості, а іноді ці його особливості помітно впливають і навіть певною мірою визначають розвиток мистецтва в кожний даний час.» [5, 49].

Критично оцінюючи радикальні авангардні напрями мистецтва (російський радянський аван-

гард, західноєвропейський модернізм), В. Цвіркунов показує глибоку обізнаність у цих явищах. Відмежування ж кінопроцесу від впливів, приміром, ЛЕФівських теорій на підставі того, що кінематограф на той час іще не визначився як мистецтво, відкрито заперечує. І стверджує «незаперечний факт» гострої боротьби в радянському кінематографі 1920-х років за утвердження новаторських принципів молодого кіномистецтва, проти застарілих традицій. «Не можна не відзначити, що більшість лєфівських теоретичних побудов, як виявилось, у багатьох своїх аспектах збігалась з антиреалістичними настановами основоположників абстрактного мистецтва В. Кандинського та К. Малевича, зокрема у запереченні реалізму, пізнавальної властивості мистецтва, сюжетності, станкового живопису, роману і т. д.» [5, 59].

Спираючись на тезу російського кінознавця Р. Юрєнєва про вплив західного кінематографа на радянський, В. Цвіркунов підхоплює думку про незаперечний вплив німецького експресіонізму на радянський кінематограф відповідного періоду. Він навіть твердить про відчуття такого впливу і в подальшому, зокрема, у повоєнні роки (наприклад, у фільмі А. Тарковського «Іванове дитинство»). Він робить припущення, зокрема, про «...складні стосунки раннього О. Довженка не лише з німецьким кіноекспресіонізмом, а й експресіонізмом в образотворчому мистецтві (наприклад, з творчістю К. Кольвіц та деякими іншими прогресивними художниками).» [5, 156].

Аналізуючи кіномодернізм другої половини 1960-х — першої половини 1970-х з неодмінними його аксесуарами: бунтом, боротьбою за незалежність, таємною, підпільною діяльністю тощо, автор доходить висновку: «...західний комерційний кінематограф сьогодні тримається не на подарівських колажах і політичних маоїстських лозунгах, не на нескінченних плутаних політичних монологах і діалогах, не на порноноваторстві, а на використанні справжніх традицій не лише кіномистецтва, а й інших мистецтв та літератури. Фільми “страхів” і “катастроф” широко і навіть демонстративно використовують кращі традиції реалістичного мистецтва, традиції фольклору, зокрема казкові сюжети про боротьбу героя (героїв) з чудовиськом, різними страхіттями і т. д. (наприклад, фільм “Щелепи” та ін.)» [5, 105].

Важливим моментом для розвитку кіно автор вважає також національні традиції. Він переконаний, що розвиток всіх національних кінематографій Радянського Союзу базується на цих традиційних формах. «Творча практика всіх національних

кінематографій нашої країни створює необмежені умови для розгортання широкого комплексу досліджень не лише в плані використання традицій всієї культури наших народів, а й інтернаціоналізації братніх кінематографій при збереженні ними національної своєрідності. З'ясувати діалектику цього дивовижного прогресивного процесу можна лише при всебічному розгляді складних відносин між традиціями й новаторством у сучасному радянському кіномистецтві.» [5, 159].

Твердження дослідника не викликає сумніву, та все ж вимагає перегляду з точки зору сучасних обставин сам факт цього «прогресивного процесу». Так вимагає уточнення термін «інтернаціоналізації»: чи мав місце вплив, припустимо, багатьох чи то єдиної національної традиції тощо; а також факт можливості свободи вибору свого власного шляху розвитку певної національної кінематографії...

Розглядаючи історію радянського мистецтва, не можна відкидати його попередні етапи. В. Цвіркунов, спираючись на інших дослідників, в тому числі на Н. Зорку, наполягає на тому, що молоде радянське кіномистецтво виросло з дореволюційної кінематографії. Його історію не можна починати з досвідів Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, О. Довженка, Д. Вертова та Е. Шуб. Постатями ж перелічених режисерів слід починати вивчення традицій кіномистецтва соціалістичного реалізму. На думку автора, якщо пореволюційна кінематографія відзначилася індивідуальностями, то дореволюційна — більше пов'язана з творенням традицій колективним шляхом, що більше визначається історичним часом, епохою, ніж іменами художників. «У творенні цих традицій бере участь велика кількість митців, які працюють в один і той же час. Колективний характер не применшує справжніх якостей традицій, не позбавляє їх історичної продуктивності, якщо вони містять в собі органічно потенційні можливості.» [5, 179].

Що ж до новаторства, то, плідно використовуючи традиції попередніх поколінь, мистецтву необхідно, за думкою автора, дотримувати двох основних умов. Мистецтво «першою і головною умовою свого розвитку мусить мати орієнтацію на дальше розкриття і примноження художніх можливостей свого народу. Друга умова — необхідність не просто продовження, сприйняття, засвоєння традицій, а постійного відбору й осмислення їх в нових історичних умовах з урахуванням історичних велень часу.» [5, 166–167]. І знову у цьому процесі невід'ємною складовою зі своїм

особливим статусом є особистість митця, якій дослідник приділяє чи не визначальну позицію. «Справжній митець завжди оригінальний. Його неповторність полягає не лише в тому невгамовному бажанні висловити своє і по-своєму, а й в особливому художньому ставленні до традицій, які він не тільки засвоює, переосмислює, а й переборює їх, відстоюючи свою оригінальну творчість. В цьому справжня суть стосунків традицій і новаторства. Без усвідомлення цього творча індивідуальність може залишитись нездійсненою, нереалізованою.» [5, 167].

Наслідування традицій відбувається не лише за наслідування народних традиційних форм. Особливого важливого значення набуває також і наслідування досвіду попередніх великих митців. «...Художник, який наслідує традиції своїх попередників, має втілювати в свої твори насамперед те нове, що робить його художником даного часу, що має засвідчити його причетність до нового, вищого етапу розвитку мистецтва. І все це поєднується з осмисленим урахуванням досвіду і рівня, досягнутого його попередниками.» [5, 169].

Говорячи, зокрема, про засвоєння художніх традицій О. Довженка іншими кінематографістами, автор звертає увагу, що засвоєння це відбувається через глибоке осмислення їх у цілому і в окремих компонентах з позицій досягнень сучасного світового кінематографа, з точки зору конкретних завдань кіномистецтва в нових історичних умовах. Кожний митець віднаходить і сприймає у О. Довженка лише ту грань, яка виявилася найближчою йому, і надалі розвиває її відповідно до своєї власної індивідуальності і конкретних завдань, що стоять перед кожним фільмом. Таким чином, перейняття художніх традицій О. Довженка такими українськими режисерами, як Ю. Ілленко та М. Мащенко, розвивається різними шляхами.

Автор підтримує думку професора Туринського університету Л. Парейсона, який наголошує тісний зв'язок між традиціями і новаторством і відзначає їхню особливу єдність і взаємозалежність. Адже саме завдяки діяльності новизни народжуються і підтримуються традиції. Продовжувати без оновлення — означає лише копіювати і повторювати. Обновляти ж, не продовжуючи, — означає будувати на піску. Вимога оригінальності завжди супроводить найточніше наслідування, і відмова від нього зовсім не є такою радикальною, щоб вона не містила в собі ніякого зв'язку з минулим. Крім того, успіх наслідування традицій залежить від конгеніальності — певної спорідненості,

близькості та відповідності того, хто наслідує, до того, кого наслідують. Крім того, додає В. Цвіркунов, у такому разі наслідування традицій «... включає не лише взаємодію художніх індивідуальностей, а й фактор часу, в який створювались об'єкти, що стали художніми традиціями, і часу, в який вони наслідуються. А точніше, конгеніальним традиціям має бути не лише художник, що їх наслідує, а й час, в який він живе.» [5, 191]. Автор переконаний, що час, епоха, в яку живе і творить художник, виявляється небайдужою до традицій, які він наслідує. Більше того, вона може сприяти (або й не сприяти) цьому наслідуванню і реалізації його результатів.

За Л. Парейсоном, прийняти традицію — не означає додати якусь нову якість до переліченого ряду, але означає приєднатися до світу особистостей, створеного їхньою взаємною схожістю і їхньою власною своєрідністю, дати оригінальну інтерпретацію й нове виконання самої традиції, знову відновити її в акті продовження. Традиція — древня реальність, яка можлива лише як завжди нова діяльність, для якої вона є і стимулом, і результатом. Таке розуміння не могло бути підтриманим радянським ученим. Для нього додавання нового, позитивне процвітання — якісний бік продовження традицій у новаторстві.

Автор також підтримує точку зору Р. Веймана, за якою традиція не може бути ні чисто історичним, ні сучасним мистецьким явищем. Вона охоплює і те й інше, встановлюючи взаємозв'язки між художнім твором як фактором історії і його впливом на сучасного читача (глядача), між одержаним нами за традицією результатом творчості минулих епох та його наявною в даний момент переробкою. Саме в таких зв'язках може існувати традиція. Отже сила традицій — у зв'язках, у тій спорідненості, яка постійно розвивається між тими, хто є автором взірців, і тими, хто їх успадкував.

Зрештою, за Р. Вейманом, художник як індивід не протистоїть традиції: він і є творчою особистістю лише тією мірою, в якій він сформувався завдяки естетичній традиції. Таким чином, зміст і засоби традиції не протистоять художникові як щось чуже.

У контексті проблеми традицій та новаторства дослідник враховує також пропозицію семіотичного підходу (Ю. Лотмана, Б. Успенського та ін.) про вивчення культури як колективної пам'яті та як механізму відбору і збереження інформації в цій пам'яті. Довгостроковість текстів утворює всередині самої культури певну ієрархію, яку, як правило, ототожнюють з ієрархією цінностей.

Найціннішими можуть вважатися тексти довговічні (панхронні) з точки зору певної культури. Тут можливі й аномалії, коли найвища цінність приписується текстам миттєвого існування. Довгостроковість коду визначається постійністю його основних структурних моментів і здатністю їх водночас змінюватись, зберігаючи при цьому пам'ять про попередників, усвідомлення єдності з ними. Існує три типи заповнення культури як довгострокової пам'яті колективу: кількісне збільшення обсягу знань, перерозподіл у структурі, забування.

#### **«До питання про методологію кінознавства» (1979)**

Чи то відчуття недостатньої розробленості методологічної проблематики у розвідці «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві», чи то подальші роздуми над проблемою методології кінознавчої науки, спонукали В. Цвіркунова до нового звернення до теми методу в кінознавстві у вельми небезпечному ракурсі. Саме методології кінознавчої науки у наступному, 1979 році, він присвятив окрему статтю.

У ній В. Цвіркунов зауважує: «Наявність серйозних сумнівів у доцільності й можливості існування методології окремих, спеціальних наук, безумовно, негативно впливає на розв'язання багатьох важливих завдань цих наук.» [2, 12].

Спираючись на висновки відомого дослідника соціалістичного реалізму О. Бушміна, В. Цвіркунов вслід за ним різко заперечує уявлення про те, що можна обмежитись «видобуттям методологічних принципів» із творів класиків марксизму-ленінізму і просто застосовувати їх до будь-якої науки. Помилковим є також очікування, що із загальної марксистської методології «якось само собою, автоматично, без особливих зусиль» може скластися спеціальна методологія окремої серйозної науки. Засвоєння наукових принципів класиків марксизму-ленінізму має стати лише висхідним пунктом у роботі над створенням особливої методології кожної конкретної науки, зокрема, науки кінознавчої.

Відчуваючи вплив інших мистецтв, з одного боку, з іншого — виробляючи свої особливі зображальні засоби своєю практикою, мистецтво кіно, торуючи власний шлях, все ж залишається достатньо залежним від інших видів мистецтв. Тому питання методології власне кінознавчої науки, як і методології інших, суміжних наук, залишаються для цього мистецтва достатньо гострими. Тому й



існує потреба у виробленні чіткої методології суто кінознавчої науки задля якнайширшого охоплення усіх наявних нагальних проблем кінематографічної практики.

«Сучасному кінознавству необхідна методологія не лише як досконала “технологія” дослідження кіномистецтва, але в першу чергу як система способів, методів осмислення, аналізу й пізнання явищ кіномистецтва з позицій марксистсько-ленінської філософії.» [2, 17]. Виконання серйозних завдань, покладених на кінознавчу науку, автор, однак, не бачить відокремлено від задіювання конкретно-наукових методологій суміжних мистецтв.

### «Діалектика типових обставин і проблема характеру в кіномистецтві» (1981)

Слід зауважити, що теми характеру та типових обставин, щоправда у контексті сюжету, В.Цвіркуновим уже вивчалися в одній з його попередніх наукових праць, а саме у монографії «Сюжет. Деякі питання теорії» в 1963 році [4]. Звернення до цих тем, однак, відбувалося у філологічному контексті. У статті ж 1981 року уже здійснено дослідження взаємовідношення типових обставин і характеру саме в кіномистецтві.

Дослідник піддає сумніву вислів Гегеля про те, що справжня суть характеру, його природа і «справжнє ядро його умонастрою та здібностей» може виявитися лише перед лицем «однієї великої ситуації і великої дії». Він наголошує, що немало сучасних творів взагалі не мають тієї «єдиної і великої ситуації», та це аж ніяк не позбавляє наявності в них яскравих і цікавих характерів.

Автор наголошує на неминучій взаємодії обставин і характеру в художньому творі. Ця взаємодія знаходить відбиток у працях уже і Аристотеля, і Лессінга. «...Аристотель і Лессінг — два різні світи, дві різні системи художнього усвідомлення об'єкта зображення, дві різні епохи в художньому розвитку людства, і кожна з них найтісніше зв'язана з об'єктивним історичним розвитком суспільства. Те, що в епоху Аристотеля і пізніше існувало як безпосередня єдність, як злиття індивіда з умовами його існування в дійсності, відбивалось у мистецтві як єдність характеру і обставин. За часів Лессінга ця єдність і зв'язки рішуче руйнуються в дійсності і в мистецтві. Єдність характерів і обставин у мистецтві й літературі нової епохи реалізується вже опосередковано. Через їх протилежність, протиріччя і боротьбу.» [1, 21].

Надалі дослідник піддає сумніву загальноприйняттю точку зору, згідно з якою конфлікти виникають *лише* як наслідок зіткнення протилежних характерів. Практика мистецтва, за його переконанням, підтверджує думку про те, що ворожість обставин по відношенню до характеру є часто точкою виникнення між ними конфлікту і навіть трагічного. Автор звертається за підтвердженням своєї точки зору до таких мистецьких творів, як повість і фільм «Старий і море», повість і фільм «Доля людини», фільм «Мати» тощо. У кожному з цих творів характери в своїй глибокій суті розкриваються в зіткненнях з «безкінечно драматичними обставинами». Конфлікти, породжені такими зіткненнями не менш гострі й драматичні, ніж ті, що виникають при зіткненні протилежних характерів.

«Як свідчить жива практика мистецтва, тут усе складніше: обставини формують характери (це майже аксіома), але й характери, в свою чергу, впливають на обставини, змінюють їх і створюють їх; у зіткненні з характерами обставини породжують конфлікти; останні, як і ті, що створюються зіткненнями характерів, є не що інше, як складові елементи обставин. І, нарешті, останнє: художні характери поза обставинами не існують, бо для них обставини є і умови їх існування, і “простір” для їх реалізації, обставини ж без характерів у своїй “художності” вище описової газетної інформації не піднімуться. Тому в художньому творі характер і обставини мають розглядатися тільки як суперечлива й складна діалектична єдність.» [1, 23].

Автор зазначає, що суспільство по відношенню до окремого індивіда виступає як середовище і як обставини його існування. Сила ества цього індивіда, в свою чергу, визначається силою всього суспільства. Така закономірність взаємин між індивідом і суспільством у мистецтві має велике значення для розуміння генези характеру як певного мистецького явища.

У західному мистецтві 1970-х досить поширена концепція обставин як всесильних, непереборних, фатально ворожих людині умов її існування. Людина безсила їх змінити. Вони панують над нею, і рано чи пізно вона вступає з ними в конфлікт і зазнає катастрофи. Сучасні автору теорії соціального песимізму таким чином переносяться в мистецтво через художню реалізацію такої концепції обставин. Саме цей момент, з точки зору автора, став «принципом у розвитку новітнього мистецтва, за яким усе мистецтво поділяється на таке, що оспівує існуючі обставини, зображає їх

апологетично, вперто впроваджує ілюзію високої гармонії між ними і характерами, а з другого боку, на мистецтво, що заперечує ці обставини, оспівує протест проти їх жорстокості, культивує надію на можливість зміни обставин і звільнення особи від їх ворожості й гнітючого впливу.» [1, 25]. Останню тенденцію автор вбачає у розвитку мистецтва передусім радянського. Адже зміна обставин у результаті діяльності людей — акція революційна, про що докладно писали К. Маркс і Ф. Енгельс, зокрема у «Німецькій ідеології».

Автор показує, що складні взаємодії характеру з обставинами у художньому творі — явище не суто сучасне. Історії відомі епохи, коли, приміром, в мистецтві окремих регіонів світу протест проти гніту обставин, проти соціальної несправедливості суспільного устрою, його заперечення і критика відображувалися з максимальною гостротою і, відповідно, ставали найсуттєвішою ознакою розвитку мистецтва і його визначальною рисою.

Таким чином, зміна умов суспільного буття, соціальні перетворення неминуче викликають зміну відображення обставин у мистецтві, викликають до життя нові способи зображення відносин типових характерів з типовими обставинами.

Автор звертається до досвіду С. Ейзенштейна, який в умовах нової пореволюційної дійсності у перших своїх фільмах працює з новим типом персонажа — масою як колективним героєм фільму в умовах обставин, що трактуються «в межах концепції класичного революційного і демократичного мистецтва», а надалі переходить до втілення типового героя в умовах сучасних типових обставин. Якщо перші фільми були цілковитою перемогою режисера, то робота в останніх умовах стала цілковитою поразкою (фільми «Старе й нове» («Генеральна лінія») та «Бежин луг», «Ферганський канал»). Невдача спіткала і В. Пудовкіна при його спробах зняти фільм на сучасну тему («Простий випадок», «Перемога»). Як і С. Ейзенштейн, В. Пудовкін переключається на реалізацію в кінематографі історико-патріотичної теми. Екскурс у біографію двох видатних радянських кіномитців, основоположників радянського кіно, свідчить, за переконанням автора, про важкий шлях освоєння кіномистецтвом нових обставин в нових соціальних умовах і, відповідно, нових характерів, породжених цією новою дійсністю.

Достатньо різноплановими були й пошуки у сфері характеру сучасника. Спершу індивідуальний характер у кінематографі поступився місцем колективному герою (1920-ті роки). Згодом індивідуальний герой і типовий характер були визнані

й повернуті в радянське кіномистецтво (Максим, Чапаєв та інші). Герой сміливо вступав у зіткнення з обставинами і в тяжкій боротьбі перемагав. Навіть загибель героя була не остаточною. Діло, якому він служив, перемагало як істинне і справедливе, перед яким відступали усі ворожі сили. Та ця тенденція наскрізної героїзації позитивного типового характеру стала абсолютизуватись і генералізуватись. І, в свою чергу, викликала необхідність певної адаптації обставин до героїзованого і часто ідеалізованого характеру, їх пом'якшення і послаблення навіть у трагічних випадках. В 1930–1940-ві роки характери радянського кіно зазнавали значної романтизації й у своєму втіленні ніби підносились над обставинами. «Ця тенденція пізніше була названа тенденцією безконфліктності. У кінотворах, які з'явилися під її впливом, обставини і характери зводились до такої єдності та ідеальної гармонійності, що характер уже не міг бути характером, а трансформувавсь у звичайний персонаж і не більше. Обставини ж виявлялись настільки освоєними героєм і підлеглими його волі, що ніяких проблем уже й не було, фільми ставали безпроблемними, вони перетворювались у плакатно-яскраву ілюстрацію до підозріло гармонійно змодельованої художником дійсності. З реальною дійсністю в таких випадках справжній зв'язок втрачався.» [1, 52]. Цей етап у розвитку радянського кіно був завершений фільмами «Кубанські козаки» І. Пир'єва і «Кавалер Золотої Зірки» Ю. Райзмана. Ця тенденція у кінематографі фактично на цьому етапі і вичерпала себе. Вона не могла мати подальшого розвитку через свою непродуктивність та безперспективність.

Подальший шлях пошуків співвідношень і взаємодій характерів та обставин відбувався з поглибленим проникненням у внутрішній, духовний світ людини, методом дослідження глибинних мотивів вибору рішень і поведінки героя в заданих конкретних типових обставинах. Саме поняття типовості, зрештою, набуло свого наукового трактування. Художнє освоєння обставин здійснювалося за рахунок проникнення в їх складну діалектику, суперечливість і неоднозначність у відносинах з характерами.

В контексті досліджуваних явищ міститься також і поняття «спосіб життя». Суттєвою ознакою цього поняття є співвідношення загального і особливого в житті. Взагалі поняття «спосіб життя» конституюється, за визначенням дослідника В. Толстих, шляхом зведення індивідуального до типового, загального. «Якщо спосіб життя фіксує в людині те загальне, що єднає окремого індиві-

да з колективом чи всім суспільством, то мистецтво, зображаючи все це загальне як само собою зрозуміле, шукає передусім особистість і те, що притаманне лише їй. Художньо досліджує те індивідуальне, неповторне, що виділяє особистість у ряду інших і робить її характером у фільмі. Для мистецтва такий поділ, ця відмінність має принципове значення.» [1, 68].

Складність проблеми характеру полягає у відсутності його остаточного рішення на всі часи. Новий час, нові обставини вимагають постійного пошуку нового характеру.

Змінюються також і способи екранного втілення характеру. Так, дослідник В. Фомін зауважує, що існує уже кілька способів розкриття екранного характеру для глядача. Перший являє собою спокійну, послідовну і одномірну композицію. Для цього способу характерне поступове розкриття характеру із поступовим ускладненням образу, заглибленням або додаванням нових рис для повноти його розкриття. Такий спосіб розкриття характеру в основному вибудовується самим актором. Другий — представляє асинхронну побудову, коли характер виникає в процесі монтажу окремих деталей і епізодів, розкиданих у тканині фільму. У цьому разі, окрім актора, включаються у дію й інші елементи побудови екранного твору. Класичне і звичне розуміння характеру для оцінки таких фільмів не може бути застосоване. «... Кінознавству нічого іншого не залишається, як уважно і глибоко дослідити ці явища у кіномистецтві або відмовитися від незаперечної сьогодні в кінознавстві гегемонії характеру і допустити, що можуть існувати фільми, де характер у звичному його розумінні відсутній і його функції беруть на себе інші елементи змісту і форми фільму, або ж розкувати усталені рамки поняття характеру, розширити його до таких розмірів, щоб воно могло включати в себе і ліричного героя фільму, і рух думки, і “мислячу композицію” В. Фоміна, і все те, що зв’язано безпосередньо з діяльністю людини, людської індивідуальності у фільмі. Воістину, життя виявилось значно багатшим, ніж наші уявлення про нього. Це стосується і живої практики кіномистецтва.» [1, 83].

У своїх наукових розвідках В. Цвіркунов виступає інколи достатньо жорстким критиком, що без особливої поблажливості аргументовано спростовує окремі вислови, висновки, а то навіть і теорії інших науковців. У цьому сенсі автор висловлює свою точку зору із принциповою наполегливістю. Так, аналізуючи напади на теоретика В. Фоміна, що наголошує своє, досить своєрід-

не й незвичне трактування характеру (зокрема, припущення про існування фільмів, де характер у звичному його розумінні відсутній і його функції беруть на себе інші елементи змісту і форми фільму) з боку В. Фащенко, В. Цвіркунов підтримує В. Фоміна. Він акцентує своєрідність авторської концепції останнього, та наголошує, що ця концепція, хоч і вимагає наукової перевірки, все ж має право на існування й заслуговує на ретельну увагу, оскільки не є випадковою, а базується на великій кількості фактичного матеріалу з сучасного кінопроцесу. І далі пише: «Наукова етика зобов’язує, перш ніж зробити висновок про те, що хтось з учених по “естетичному недогляду” проскочив з небажаною ідеєю, уважно познайомитися з точкою зору такого вченого. В. Фащенко, на жаль, цього не зробив.» [1, 83].

### «Проблеми стилю в кіномистецтві» (1988)

Починаючи дослідження проблеми стилю в кіномистецтві, автор відзначає велике значення у цьому контексті індивідуальної складової, взаємини якої з об’єктивними обставинами багато в чому і визначають окреслену проблему. «Підкреслюючи велику роль у художньому процесі індивідуального мислення, треба мати на увазі той відомий факт, що стиль ніколи не був лише результатом виявлення особистої волі, суб’єктивним фактором, зумовленим бажанням творчої особистості, не був довільним її витвором, хоч і проявлявся саме через особу митця. В основі стилю лежить форма бачення, форма сприйняття об’єктивного світу, способи і форми мислення, а це означає, що первинною детермінацією стилю завжди виступає об’єктивна база людського буття, рівень освоєння людиною об’єктивного світу, а також попереднього досвіду мистецтва як реально існуючого явища.» [3, 13].

В. Цвіркунов зазначає, що дослідження стилю може відбуватися у різних площинах: у межах певної історичної епохи, стилю як канону (наприклад, японського театру Кабукі)... Стиль може розглядатися також і в межах творчості окремого митця, окремого періоду (етапу) в його творчості, навіть окремого твору.

«...В складній взаємодії методу і стилю слід звернути увагу на функціональний бік справи. В художньому творі до стилю мають бути віднесені всі конструктивно-знакові особливості та художні засоби твору і, відповідно до методу,— всі пізнавально-ціннісні аспекти та ідейно-естетичні принципи художнього твору.» [3, 40].

Зрештою, в окремих випадках, ніби раптом забуваючи усі перестороги, дослідник все ж віддає індивідуальній неповторності митця панівне положення у визначенні категорії стилю. «...Стиль у сучасному кіно — це специфічно взаємодіюча система прийомів організації і побудови зображально-виражальних засобів у фільмі. Взаємодія цих прийомів забезпечує стилю роль домінанти художньої форми в кінотворі. Відбір прийомів і їх організація обумовлені багатьма причинами суспільно-історичного плану, але визначальним фактором стилю залишається творча індивідуальність митця з її неповторними особливостями.» [3, 41].

Досліджуючи проблему кінотехніки в контексті стилеутворення в кіномистецтві, В. Цвіркунов звертається до її історичного контексту. Зокрема, простежує вивчення стилю з 1920-х років. Саме тоді дослідники стилю виходять з позицій, що кінематограф, як і всі інші види мистецтва, має свою особливу, специфічну мову, в якій закладені певні зображально-виражальні можливості і формотворчі ресурси, і вони сконцентровані переважно в процесі зйомки та монтажу.

В 1926 році Адріан Піотровський пише дослідження «До питання теорії кіножанрів» (згодом, у 1927 році, опубліковане у збірнику «Поетика кіно»), де досить ґрунтовно розглядає проблему розвитку жанрів у кіномистецтві. У цій праці він, зокрема, зауважує, що у зв'язку з розвитком техніки кінематографа та його власним удосконаленням виникли і продовжують виникати нові специфічно кінематографічні жанри. Свою увагу він звертає на процес формування жанру, який умовно називає *ліричним*. Характерними для цього жанру дослідник вважає відмову від літературної та театральної інтерпретації часу та простору і, в зв'язку з цим, відмову від фабули як послідовно мотивованого розгортання подій та вчинків героїв. Особливої ролі у цьому жанрі набуває крупний план. За рахунок крупних планів деталі речей розкриваються з несподіваних боків і передають ліричну атмосферу фільму. Крупні плани людей, розгортаючи на весь екран обличчя, ніби наближують глядача безпосередньо до меж людської психології. За думкою А. Піотровського, ліризм чимдалі переможніше витісняє з кіно властиві йому драматичний і розповідний моменти.

Надалі, досліджуючи природу цього «ліричного жанру», А. Піотровський доходить висновку, що прихильники такого жанру спираються насамперед на виключно кінематографічні засоби виражальності, на оригінальний і несподіваний показ речей і предметів, на безфабульні, «іманентно-кі-

нематографічні» асоціативні засоби монтажу. Для успішного розвитку такого жанру потрібне виняткове багатство нового, дуже емоційно насиченого, майже символічного за своїм значенням речового й натурного матеріалу, а також, що не менш важливо, значна свобода від впливу попереднього досвіду кіно. Таке виняткове багатство матеріалу може дати лише «нова дійсність». Тому розвиток цього жанру А. Піотровський пов'язує з ранніми кроками радянської кінематографії, зокрема з творчістю С. Ейзенштейна та Д. Вертова.

Особливу увагу у питанні вивчення проблеми стилю на ранніх етапах розвитку кінематографа В. Цвіркунов приділяє також теоретичній спадщині Б. Ейхенбаума, який одним з перших зробив спробу осмислити проблему стилю в кіномистецтві в просторово-часовому розтині. Останній у своїй статті «Проблеми кіностилістики» доводив, що час у кіно не заповнюється, а вибудовується шляхом складних акцій митця. Перебивка сцен, зміна планів і ракурсів виступають механізмами оперування часом (загальмовування, пришвидшення не лише темпу дії, а й темпу самого фільму), що створює своєрідне відчуття часу. Простір у кіно теж має не стільки сюжетне, скільки стилістичне значення. «Звідси можна зробити висновок, що стиль для Ейхенбаума — це насамперед органічна єдність прийомів і принципів організації простору і часу в фільмі на основі монтажу, який, у свою чергу, виступає як основний фактор стилеутворення.» [3, 50]. Монтажене мислення, за визначенням М. Ромма, в період розквіту німого кіно визначало навіть форму сценарію.

Складний процес стилеутворення в звуковому кіно ще з 1920-х років дослідники розглядають у двох основних напрямках: перший напрям — «типажно-монтажний», або поетичний; другий — «психологічно-побутовий», або прозаїчний. Теоретичне обґрунтування саме такого типологічного підходу переважно було подане у «Поетиці кіно», зокрема в статтях Ю. Тинянова, Б. Казанського і В. Шкловського.

В. Цвіркунов наголошує принципову помилку у підході В. Шкловського до визначення цих напрямів. Останній формально ідентифікує поетичне кіно з безсюжетним і визначає його як віршоване кіно. «Відмінність між цими двома типами художнього бачення не формальна, а смислова. Як свідчить досвід, одні і ті самі формальні засоби, в залежності від способу їх використання, можуть нести різний зміст і виражати ознаки або прозаїчного, або поетичного мислення.» [3, 59]. В основі поділу художнього мислення на психо-

логічно-розповідне та метафорично-поетичне, а звідси й поділу кінематографа на прозовий та поетичний, як стверджує В. Цвіркунов, лежать на-самперед смислові навантаження, що несуть елементи кіномови та «матеріал», художньо осмислений і відображений митцем.

«Як незаперечно свідчить жива практика кіномистецтва, справа не в тому, що кіно в порівнянні з літературою ближче до поезії, ніж до прози, а в тому, що в кіномистецтві виразніше, ніж в будь-якому іншому мистецтві, зіставлення двох предметів чи явищ за певних умов може підсилювати драматургію фільму як елемент драматичних, а часом і трагічних обставин або створювати, за умови складних внутрішніх зав'язків, широке узагальнення, алегорію, метафору, символ.» [3, 62].

Зрештою, при всіх розбіжностях двох визначених напрямів, жоден з них, за переконанням автора, не існує у чистому вигляді. Хоча спроби вдатися виключно до поетичних засобів, і використати їх у «стерильному вигляді» в історії світового кіно мали місце. Наприклад, про такі намагання свідчить уся поетична програма французького авангарду.

Зокрема, до представників «поетичного кіно» 1920-х років у радянському кінематографі автор відносить С. Ейзенштейна і О. Довженка і зауважує, що «поетичне художнє мислення було органічно притаманне цим обдарованим митцям» [3, 67].

Творче змагання між поетичним та прозовим напрямками стильового розвитку радянського кінематографа на початку 1930-х років набуло нових якостей. Поразка формального методу в літературі й літературознавстві, гостра проблема взаємодії кіно і глядача в цей період значно послабили позиції поетичного напрямку.

1930-ті роки позначені зміцненнями позицій психологічно-побутового або прозового напрямку в радянському кінематографі. Це дало новий поштовх для розвитку кіно й збагачення його естетичних можливостей...

А Піотровський же, приміром, весь стильовий потік радянського кіно першого десятиліття розділяє на три напрями: 1. «Інтелектуальне кіно», або «розумний кінематограф» (всі фільми С. Ейзенштейна, створені в 1920-ті роки, «Новий Вавилон» Г. Козінцева і Л. Трауберга, «Уламок імперії» Ф. Ермлера). 2. «Емоційний кінематограф» (усі фільми В. Пудовкіна, фільми О. Довженка і т. д.). 3. «Кінематограф фактів» — документальне кіно (фільми Д. Вертова, Е. Шуб, І. Трауберга). Фільми ж, позбавлені стильових ознак, А. Піотровський ставить за межі кіномистецтва.

А. Базен, З. Кракауер, Н. Мілев визнають існування у кіномистецтві двох стильових тенденцій: документального «фотографізму» та монтажно-образної художньої системи. Режисери, які «вірять в реальність» («фотографізм»), вибудовують дію фільму у межах просторової і часової безперервності, розповідаючи про події описово. Пластичний образ у таких фільмах творить камера, яка і виконує функції оповідача. Для творчості режисерів, які «вірять в образність», характерне зіставлення кадру з кадром. Саме з цього зіставлення починається рух думки і почуттів автора. «...Кінокадр — як наріжний камінь композиції фільму — завжди містить у собі сфотографовану реальну дію героїв або їхній емоційний стан. Художнє узагальнення, власне, створення типового образу в таких випадках здійснюється на якісно іншому рівні — на рівні зіставлення цих дій, вчинків та станів.» [3, 101]. Монтаж у таких творах часто будується на порушенні всього ланцюга елементарних просторово-часових зав'язків і стосунків.

В Цвіркунов підтримує думку Ю. Добіна, за якою монтаж, крупний план, різноманітне кадрювання тощо — лише основа мови кіно й її своєрідності. Найважливіше те, що в межі одного й того ж засобу, одного і того ж способу екранного викладу вписуються різні за своєю суттю форми образного мислення. І, отже, одні й ті самі виражальні засоби з однаковим успіхом можуть бути використані як «метафоричним», так і «фотографічним» типом художнього мислення. Також сам процес реалізації кожного з типів художнього мислення здійснюється не ізольовано, а в їхній взаємодії.

Процес стильової орієнтації, вибору стилю — надзвичайно складний. У цьому процесі неминуче взаємодіють як об'єктивні чинники, так і чинники творчої індивідуальності.

В. Цвіркунов визначає поетичний стиль у кінематографі, та на цьому не зупиняється. Він іде далі. У своїх розвідках акцентує увагу на індивідуальній якості стилю, на його авторській компоненті. «...Сама метафоричність фільмів має різочу якісну відмінність навіть у тих режисерів, які за типологічним поділом належать до одного напрямку. Безумовно, що метафоричність художнього мислення С. Ейзенштейна і О. Довженка різна за своїми художніми функціями, за конкретним змістом, за емоційною наповненістю, за масштабами узагальнень явищ об'єктивного світу.» [3, 116].

Він відзначає відмінність ролі метафори як стилетворюючого фактора у тогочасних кіно-

митців — у грузинського режисера Т. Абуладзе, молдавського — Е. Лотяну, українського — Ю. Ілленка, білоруського — В. Рубінчика, узбецького — А. Хамраєва. Кожен з них, виходячи із особливостей свого індивідуального світосприйняття, національних традицій і конкретних художніх завдань, по-своєму блискуче підтвердив життєвість та історичну продуктивність метафоричного стильового рішення фільмів, предметно показав невичерпність форм взаємодії оповідальної та метафоричної стильових стихій у кіномистецтві.

Процес стильової орієнтації, як зазначає В. Цвіркунов, процес вибору стилю художником набагато складніший, ніж його змодельовано у своїй фундаментальній праці Ю. Добін. У цьому процесі діють не лише невідворотні об'єктивні чинники, на які не може не зважати творча індивідуальність, а й такі, що залежать від неї. Хоч і яскраво виражена, взаємодія об'єктивного й суб'єктивного не стає від цього більш спрощеною. Вона не вичерпується, як це впливає з дослідження Ю. Добіна, лише взаємодією конкретно-історичних умов (об'єктивний фактор) і можливостей творчої індивідуальності у виборі стильової орієнтації (суб'єктивний фактор). У цьому процесі вирішальна роль належить особливостям художньої свідомості та її функціональному вираженню — художньому мисленню, що в одних і тих самих конкретно-історичних умовах забезпечує практично необмежений діапазон індивідуальних стилів.

«...Стиль взагалі, і зокрема у кіномистецтві, постає перед нами насамперед як відносно стабільний комплекс специфічних і своєрідних ознак художньої форми твору мистецтва (або всього твору митця чи творів цілого напрямку, течії і т. д.), як художньо-конкретний і конструктивний спосіб реалізації змісту в цілісному явищі мистецтва, яким є фільм; нарешті, стиль виступає як природно оформлені і приведені до певної системи принципи пізнання, відбору, художнього узагальнення і відтворення подій, думок і почуттів митця, його життєвого досвіду.» [3, 121].

Взагалі В. Цвіркунов на кожному етапі дослідження наголошує на особливій важливості індивідуальності митця. Авторська компонента, таким чином, набуває у В. Цвіркунова чи не визначальної якості у питанні стилеутворення. Різноманітність стильових напрямів до кінця не вичерпує розуміння стилю. «...як відомо, в межах кожного із цих стильових напрямів існує стільки ж їх варіантів, скільки існує окремих митців кіно. Часто ці індивідуальності умовно об'єднуються на підставі спорідненості певних стильових доміант.

Тоді й говорять про школу, стильову течію і т. п.» [3, 122]. У межах наявних двох стильових напрямів, поетичного та прозового, що, за словами автора, супроводять мистецтво кіно з моменту його виникнення, розвиваються та вдосконалюються разом з ним і обидва є історично продуктивними, існують важливі відгалуження...

Однак формуються й існують такі стильові явища, в яких зафіксовані, поруч з очевидним прагненням до новаторства, надмірне захоплення екзальтованою формою або педалювання якоїсь комбінації виражально-зображальних засобів. У подібних випадках на певному етапі розвитку такої тенденції поступово втрачається художня гармонія між усіма компонентами твору. Стиль же стає самодостатнім фактором створення фільму і немовби відокремлюється від нього, стає ординарним прийомом. Така ситуація завжди містить у собі небезпеку насамперед для його автора: небезпеку зупинки в розвитку або навіть небезпеку безвиході, застерігає дослідник.

Розмірковуючи про природу режисерської професії в кіно, автор виходить з твердження М. Ромма про те, що кінорежисер належить до діячів вторинної праці, до тлумачів авторського задуму, перекладачів мислі драматурга на мову зримої пластики й мовленого слова або звуку. І все ж, по дослідженні на кількох десятках сторінок праці, доходить висновку: «... зіставлення літературного першоджерела з завершеним фільмом у будь-якій площині, визначення співмірності кінодраматурга або письменника і режисера в загальному й остаточному авторстві фільму неминує веде до визнання об'єктивного стану речей, за яким у цьому традиційному тандемі — “автор літературного першоджерела — режисер-постановник фільму” — беззастережна перевага надаватиметься останньому — режисеру-постановнику фільму.» [3, 167]. Також у фільмі не існують самостійно, відокремлено індивідуальні стилі сценариста, оператора, художника, актора, композитора. Їхні особливі функції у фільмі органічно вписуються в індивідуальний стиль його автора — режисера. Можна говорити про якість єдності цих стилів у вираженні в конкретному художньому кінематографічному творі.

Зрештою, В. Цвіркунов звертається до авторського кінематографа. Авторський кінематограф він визначає як явище в процесі розвитку кіномистецтва, що досить чітко детерміноване соціальними, економічними та художніми потребами цього процесу й характеризується насамперед не авторством режисера в літературному сценарії, а якістю і рівнем реалізації у фільмі особистих ху-

дожніх можливостей, індивідуального стильового потенціалу кіномитця. Причетність митця до авторського кінематографа визначається ступенем оригінальності й виразності його індивідуального стилю як способу художнього мислення, особливостями інтонації його фільмів, монтажу, сюжетоскладання та композиції. «...Авторський кінематограф — це, напевне, початок того глобального процесу, який уже відчують на собі практично всі види мистецтва. Авторський кінематограф, треба думати, буде набирати сили, і все більшого значення в ньому набуватиме індивідуальний стиль митця — головна художня ознака і якісна характеристика цього кінематографа.» [3, 199].

Розгляд основних аспектів і напрямів теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова показав надзвичайно широке поле його наукових зацікавлень: від практичних проблем (таких, приміром, як проблема обставин і характеру) до методологічних й естетичних (проблема стилю, традицій і новаторства тощо).

Вивчення теоретичного доробку В. Цвіркунова дає уявлення про пошуки й динаміку розвитку української кінознавчої думки 1970–1980-х років. Фактично усі проблеми, що розроблялися В. Цвіркуновим, приміром, естетична проблема стилю і методу, визначення поетичного кіно тощо, залишаються досі актуальними й важливими. Думки автора представляють собою в цьому контексті значимий науковий матеріал.

Таким чином, теоретична кінознавча спадщина В. Цвіркунова має вагу як з точки зору історич-

ного вивчення розвитку української кінознавчої теорії, так і вміщення у собі цінного матеріалу для подальших наукових пошуків у відповідних напрямках.

### Джерела та література:

1. Цвіркунов В. В. Діалектика типових обставин і проблема характеру в кіномистецтві. *Духовний світ сучасника в кіномистецтві. Збірник наукових статей*. Київ: Наукова думка, 1981. 264 с. С. 7–88.
2. Цвіркунов В. В. До питання про методологію кінознавства. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб.* Вип. 1. Київ: Мистецтво, 1979. 120 с. С. 9–17.
3. Цвіркунов В. В. Проблеми стилю в кіномистецтві. Київ: Мистецтво, 1988. 212 с.
4. Цвіркунов В. В. Сюжет. Деякі питання теорії. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. 240 с.
5. Цвіркунов В. В. Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження). Київ: Наукова думка, 1978. 228 с.

### References:

1. Tsvirkunov, V. V. (1981). Dialectics of typical circumstances and the problem of character in cinema. *Duhovnyj svit suchasnyka v kinomystectvi*. 7–88 [in Ukrainian].
2. Tsvirkunov, V. V. (1979). For the question about methodology of cinema theory. *Mystectvo kino*, issue 1. 9–17 [in Ukrainian].
3. Tsvirkunov, V. V. (1988). Problems of style in cinema. Kyiv: *Mystectvo*. 212 [in Ukrainian].
4. Tsvirkunov, V. V. (1963). Plot. Some questions of the theory. Kyiv: *Vydavnyctvo Akademii nauk URSR*. 240 [in Ukrainian].
5. Tsvirkunov, V. V. (1978). Traditions and innovation in soviet cinematography (experience of methodological research). Kyiv: *Naukova dumka*. 228 [in Ukrainian].

## «ПОВАГА ДО КАДРУ» У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО: ОПЕРАТОРИ В. КУКОРЕНЧУК ТА А. ХИМИЧ У СПІВПРАЦІ З РЕЖИСЕРОМ С. БУКОВСЬКИМ

*Стаття шляхом аналізу ключових творів фільмографії, статей, особистих висловлювань режисера у інтерв'ю та на творчих зустрічах, вивчає візуальні образи, методи щодо операторської роботи та ставлення до кінематографії як такої визнаного у всьому світі українського документаліста Сергія Буковського.*

**Ключові слова:** Сергій Буковський, Володимир Кукоренчук, Анатолій Химич, Вілен Калюта, українське документальне кіно, українська операторська школа, кіно доби перебудови, кіно незалежної України, плівка, кадр, документ, пам'ять.

*Статья путем анализа ключевых произведений фильмографии, статей, личных высказываний режиссера в интервью и на творческих встречах, изучает визуальные образы, методы в отношении операторской работы и отношение к кинематографии как таковой признанного во всем мире украинского документалиста Сергея Буковского.*

**Ключевые слова:** Сергей Буковский, Владимир Кукоренчук, Анатолий Химич, Вилен Калюта, украинское документальное кино, украинская операторская школа, кино эпохи перестройки, кино независимой Украины, пленка, кадр, документ, память.

*This text analyzes the best films, articles, personal statements and interviews of the world-recognized Ukrainian documentary filmmaker Serhii Bukovskiy. The main subjects of the research is the visual style, cinematographer's work and personal director's relationship with cinema itself.*

**Key words:** Serhii Bukovskiy, Vladimir Kukorenchuk, Anatolii Chemich, Vilen Kalyuta, Ukrainian documentary, Ukrainian cinematography school, cinema of the «perestroika» period, cinema of the independent Ukraine, film, frame, document, memory.

*«Робота кінооператора — зробити зі слів дещо більше, ніж вони є самі по собі. Змусити слово резонувати, розчинитись подихом у просторі, розквітнути у колір. Але також це відмова від слів. Відсунути слова вбік — хай зображення само говорить за себе. Це той важливий баланс, який треба знайти»*  
[1].

Крістофер Дойл, кінооператор

*«Зніміть заздрість. Зніміть любов. Зніміть тишу. Зніміть те, що невидиме, але відчутне»*  
[2, 15:40].

Володимир Кукоренчук, кінооператор

*«Якщо коротко, можливо, занадто безпосередньо: наше кіно, культура в цілому, припинила*

*займатися смислами. Стрімко змінюються технології. Сьогодні будь-яка людина, взявши мобільний телефон до рук, може зняти документальний фільм. Але чи буде він предметом мистецтва? Я не певен. Ніхто особливо не замислюється про культуру кадру, про його виражальну функцію. Нечасто таке буває, що документальне кіно взагалі щось досліджує», — каже Сергій Буковський, визнаний у всьому світі український документаліст [3].*

*Його роботи розглянуті культурологом Лілією Зінченко [4], кінознавцем Іриною Зубавіною [5, 22], кандидатом філософських наук М. Міщенко [6]. З ним записано безліч інтерв'ю та майстер-класів. Будучи учнем видатного режисера-оператора Олександра Ковалюка, він передає естафету української кінотрадиції, засновуючи власну*



кіношколу та долучаючи до викладання найкращих представників галузі. Проявивши себе як камертон соціальних зрушень, майстер історичного аналізу, Сергій Буковський не перестає бути, передусім, послідовним захисником кіно як мистецтва, проповідником певної естетики. Візуальні образи та методи режисера, його позиція щодо культури кадру, операторської роботи та кінематографії як феномену є предметом дослідження цієї статті.

Режисер-оператор Української студії хронікально-документальних фільмів Володимир Шевченко був чи не єдиним документалістом, який виборов право на «допуск усюди» під час зйомок ліквідації аварії на 4-му енергоблоці, що сталася 26-го квітня 1986-го року [12]. Фільм Шевченка «Чорнобиль — хроніка важких тижнів» починається телетрансляцією — заявою Горбачова про ліквідацію аварії, наслідки якої нібито під контролем. Інтертитр у записі датує заяву 14-м травня. Це був перший офіційний виступ з цього приводу.

Замовчування стало чи не більшою катастрофою, ніж сам вибух. Про ураження повідомила Швеція, тоді як радянська влада злочинно затримувала евакуацію. Першого травня вітер з ЧАЕС віяв у бік Києва, демонстрація до Міжнародного дня солідарності трудящих відбулася за планом. А 3-го травня з Києва транслювали велогонку.

Дозвіл на оприлюднення будь-яких кіноматеріалів з місця трагедії мав пройти крізь Міжвідомчу комісію, ЦК, Політбюро, Головліт, Держкіно. Попри викривлення та рафінування цензурою, картину Володимира Шевченка згодом придбали 132 країни світу, вона отримала дев'ять нагород на міжнародних фестивалях [12].

Чорнобиль став одним з передвісників, чи то причин, розпаду СРСР. Витік радіації для Радянського союзу був не такий страшний, як витік інфекції.

До першого травня 1987-го Володимир Шевченко вже не дожив. Помер від променевої хвороби. Проте перед самим святом, десь не так далеко від зони ураження, у селі Морозівка Київської області, відлунням до телетрансляції Горбачова від робітничого хору прозвучить суворе: «Вперед, друзя, вперед, вперед, вперед!» — це у село до великого всесоюзного свята приїхала досвідчений музичний педагог. Вона прибула потягом, а робітники, наче у перших сюжетах стрічок братів Люм'єр, виходили до неї з фабрики. Вона принесла у голосі та жестикаляції мужній натиск наступаючих на людські душі планів п'ятирічки. «Вперед, друзя, вперед, вперед, вперед!» — під акордеон.

Прибуття потяга у Морозівку стане вступним кадром першого визнаного у кіносередовищі фільму Сергія Буковського. На той час молодий режисер вже кілька років працював у штаті Укркінохроніки, вчився професії, асистуючи старшим колегам. Завдання зняти стрічку на дуже актуальну тему — про необхідність своєчасної зупинки виробничого процесу для проведення санітарних робіт на птахофабриці (з місткою проектною назвою «Санітарний розрив») [9] — було провалено. Сценарій не відбувся на екрані, картину не пускали у прокат сім місяців.

«Спочатку з'являвся цивільний цензор. Потім військовий. Вони сиділи у кінозалі й у гордій самотині, передивлялися всю студійну продукцію. Особливо суворими й непохитними були військові цензори. Вони могли “повернути фільм” на переробку. Їх зоною відповідальності було, щоб у кадрі не з'являлися військові об'єкти. Заводи, військові частини, мости. Не дай Боже! Бо ж ворог із блоку НАТО не дримав! Смішно згадувати. Американський супутник уже зробив фото Красної площі, і Ніксон подарував його Брежнєву. Але цензори приїздили все одно.

<...> Досить часто фільми відправляли до ідеологічного відділу ЦК КП України. Там сиділи досвідчені товариші, у тому числі з КДБ, відповідальні за правильний курс партії. А раптом якийсь режисер (бо були й такі), особливо не член компартії, у прихованій, завуальованій формі, зводитиме наклеп на радянську владу! Ось такий довгий шлях до широкого глядача» [3].

Наче дисиденти поетичного кіно «відлиги», Буковський провіщає та надихає свободу думки під час перебудови. Дебютний фільм — «Завтра свято» (1987) — стає яскравим прикладом авторського, рефлекторного, неформального кіно. Хронікальне стає художнім, а рутинне студійне завдання перетворюється у незалежний вислів.

Ще замолоду С. Буковський знаходить питання, яке хвилюватиме його впродовж усієї кар'єри, до якого він повертатиметься більшою чи меншою мірою в кожній роботі. Він торкатиметься різних тем, але наскрізним образом для нього стане людина навпроти екрана. Режисер виявиться Дзигією Вертовим навпаки — людиною не з, а проти апарата, проти державного апарату пропаганди чи телевізійного апарату невігластва. Екран, плівка, документ часто ставатимуть дійовими особами його фільмів. А культура кіно та кадру будуть найвищими цінностями, що з собою несуть право людини на правду, пам'ять, свободу слова.

Перші роботи на Укркінохроніці зводять Буковського з на той час уже досвідченим студійним оператором Володимиром Кукоренчуком. Разом вони знімуть «Завтра свято» (1987), «Сон» (1988), «Дах» (1990), «Пейзаж. Портрет. Натюрморт» (1993), «Назви своє ім'я» (2006), «Живі» (2008) та ін. [10]. Через тридцять років після початку співпраці Буковський візьме у Кукоренчука інтерв'ю, в якому поставить фундаментальне запитання: хто у документальному кіно головний? Кукоренчук відповість, що в кіно на підготовчому періоді, під час обговорення концепції, — безперечно, головний режисер. Але на майданчику вже нема часу для дискусій та прикладних завдань. Оператор іде у вільне плавання.

«Ігрове кіно — це симфонічний оркестр. Там все по нотах розписано, головне, щоб була злагодженість. А документальне — це джаз. Оператор у документальному кіно починає імпровізувати на дану тему», — каже Кукоренчук. [2, 3:20]. І Буковський погоджується, що нетактовний режисер може навіть завадити операторові — людині, яка увійшла у певну подію та виражає реальність через об'єктив, «наводить фокус». Оператор є очима режисера.

У методі роботи Буковського з оператором діють інтуїтивна довіра та плідний симбіоз, а не маріонетковий контроль. Оператор для режисера — дуже шанована особа, співавтор. «Ти не можеш весь час не довіряти оператору і втручатись в його [робочий] процес. Треба ставити точні завдання. Є монітор, є період, коли ти передивляєшся матеріал з оператором — ти можеш сказати, що добре, що ні. Візуальне рішення фільму треба продумувати. Я до кадру, до зображення, ставлюсь з великою повагою». [11, 48:21].

Режисер, безперечно, не залишає операторові довільний вибір візуальної концепції — вона завжди є похідною від головної мети та драматургійної структури фільму, виробляється шляхом спільного творчого пошуку, шліфується аналізом вже відзнятого матеріалу.

Своєю позицією режисер захищає не лише колег чи друзів по цеху, а й саме мистецтво кіно як таке. Інструмент кіно стає доступнішим, відеоконтент демократизується через соціальні медіа, розмиваються межі між дилетантним та популярним, беззмістовним та успішним. У інформаційному шумі найважливішим стає короткочасне привернення уваги, сенсація. Зникає попит на естетичне сприйняття дійсності. За словами відомого філософа постмодерну Жана Бодрійяра, «ми перебуваємо у світі, в якому де-

дали більше інформації і дедали менше смислу». [13, 117].

Буковський активно протиставляє документальне кіно вітчизняному телевізійному простору, відстоює людську особистість перед квазіжиттям та квазіпочуттями [7], які продукуються політизованими та комерціалізованими медіа. «Людина тупіє», — каже героїня фільму «Завтра свято» про побут навпроти телевізора. Телебачення разом з руйнуванням сенсів також руйнує і мистецьку естетику кадру.

«Кадр все ж таки має свою силу. Я ставлюсь до нього з повагою. Сьогодні, коли настала епоха мобільних телефонів, на це не звертають увагу. Сам факт, що ти вхопив шматок реальності за допомогою сьгоднішніх маленьких камер, які роблять чудеса, говорить лише: “А ти тут до чого?”» [11, 49].

Кукоренчук називає Буковського чи не єдиним режисером, який каже про свої фільми не «я зняв», а «ми зняли». Як викладач фотографії та фотохудожник, В. Кукоренчук дуже чітко розуміє, наскільки важливі для оператора свобода та прихильність режисера. Іноді внутрішньокадровим монтажем можна розкрити всю авторську позицію стрічки, портретом — людську емпатію, рухом камери — історію. Рефлексії оператора передаються у матеріалі та разом з копійким, уважним монтажем утворюють справжню просторово-часову поезію. Отримавши від режисера ключові думки, сильні інтенції, оператор не просто виконує технічну чи хронікерську функцію, — він рухається до свого надзавдання: зняти те, що є невидимим. Улюблені моменти роботи Володимира Кукоренчука — здивування режисера, коли йому на монтажний стіл оператор приносить несподівані знахідки. Завдяки операторові у фільмі можуть виникнути нові герої, цілі епізоди, врешті-решт — підтексти.

Так само, як крізь десятиліття у стрічці «Завтра свято» лунають українські пісні та надії, так само, як тримає медитативну напругу нелінійний вертикальний монтаж, так само, як з кожним повторним переглядом у глядача виникають нові шари сенсів, які з роками лише набирають свою актуальність, — так само і вибудовані композиції, деталі, спостереження, акценти, вмотивовані наїзди трансфокатором, багатоплановість та смислові переводи фокуса з кожним переглядом набувають нових значень, створюючи врешті образ епохи.

Довгофокусна оптика, що зробила з прибуваючої електрички із «Завтра свято» масивного розмитого монстра; зауважливі, синхронні,

з людською пластикою та текстом панорами по героях, їхніх рухах, навколишніх об'єктах; трансфокація на мовчазну жінку, яка чистить картоплю під час загального галасу. Прохід камери з курника та курки, котра помилково опинилась на клітці понад іншими, непомітно, крізь темне тло, монтується у рух коридором гуртожитка — похмурого, тісного, бідного та насиченого дією, як у Олексія Германа. «Угрюмый лес стоит стеной кругом!» Безупинна підготовка до вічно завтрашнього й ніколи не сьогоднішнього свята прийдешнього комунізму та кращого життя — та образ дитини, яка вибігає на сцену, тримаючи ручки позаду крильцями, а потім опиняється закинутою у вантажівку, далі на конвеєрі, де з неї обскубуть пір'я й повісять за шию на гак — всіх поспіль, мільйонами.

Під кам'яним наглядом Леніна парад вестимуть білий голуб — як символ миру та смажена курка, що крутиться на грилі. Точне, інтелектуальне бачення оператора дає змогу режисерові створити поетичне свідчення навколишнього абсурду, показати нащадкам документ позаілюстрованої дійсності.

Короткометражний фільм «Дах» 1990-го року гіперболізує та обарвлює три крапки, залишені з «Завтра свято». Сталінські табори, зруйновані доли, старість, каліцтво, божевілля. Чорно-білі умовності та сюжетна стриманість зникають, конфлікт з реальністю загострюється.

Наскрізною лінією картини є «свята брехня» жінки, яка підробляє (у тому числі приурочуючи до свят) листи, щоб порадувати назавжди забутих адресатів — підопічних інтернату для душевнохворих.

Окреслена з важкої темряви задньо-бічним караваджієвським світлом, жінка займається буденною справою у своєму звичному середовищі — на тлі радянської барви гардин вона komponує стінну газету, буквально випускаючи з рук чи то літери, чи то сенси. Інтерв'ю з нею має характерне та витончене візуальне рішення — бордове тло за обличчям, високо, поза кадром, розташоване вікно, з якого вузьким променем б'є пряме сонце; час доби, положення героя відносно джерела світла, розташування режисера відносно камери для правильної лінії погляду, та власне обрання місця для розмови, виокремлення з нього мінімалістичного кадру — всі ці елементи фактично перенесли героїню з темної підсобки у намолену сповідальню католицького храму. Вона опікує заблукалі мирські душі та водночас сама потребує сповіді. Та культура, яку вона несе, прописана піснями про

Леніна у повістках політбюро. Хто продовжить її справу? Хто оцінить нею зроблене?

Димар, на якому жили лелеки, закоптився чорним димом. На даху врешті відремонтували червону зірку — подібну до таких, що позначають могили у бур'яні, — але з лампочками.

Короткометражний фільм «Дислокація» та повнометражний «Знак тире» 1992 року, а через більш ніж два десятиліття — «Головна роль» (2016), Сергій Буковський зняв разом з оператором Анатолієм Химичем.

Есеїстичний стиль «Дислокації» формує притчу на протиставленні двох реальностей — грубої камуфляжної та незайманої дитячої. Панорама по абстрагованих деталях, від військових чобіт до касетного програвача під пісню В. Цоя, розкриття та акцентування трансфокатором, лаконізм монтажного рішення. «На десять хвилин старше» Герца Франка віддзеркалюється у Буковського словами Ф. М. Достоєвського з «Братів Карамазових»: «Счастье всего мира не стоит одной слезы на щеке невинного ребёнка».

Майже німа та беземоційна «Дислокація» розширюється та переосмислюється у повнометражній картині «Знак тире» — особистісним, нелінійним і, можливо, найтоншим твором документаліста. У цьому фільмі з'являється закадровий голос — ліричний, медитативний образ режисера. У кадр потрапляє і сам автор. Кінематографічна сім'я, радянський спадок та неспокійна сучасність створюють у Буковського особливий запит на дослідження сили плівки та екрана як таких. Кіно, пам'ять та спадкоємність стають для нього спорідненими саме у «Знаку тире».

«Це був якраз той випадок, коли був написаний доволі детальний сценарій. Наш редактор Валя Маркова нам сказала: “Що ви задумали? Вам доведеться робити фільм з повітря”. І вийшло таке кіно про Віру Холодну, про той час та про наш час. Ніби поєднали непоєднане. З'явилась у фільмі Валя Ліберман, монтажер, з якою я зробив майже усі свої фільми на “Хроніці”, потім — Карабах, доньки Холодної в Сан-Франциско. Як це все поєдналось в один фільм, я вже не пам'ятаю...» [17].

Як і у «Даху», однією з наскрізних героїнь фільму є жінка, яка вручну буквально маніпулює сенсами, інформацією, документом, — але замість паперових літер її фонетика складається з желатинових кадріків. Будучи інженером монтажу на кіностудії, вона стає провідницею у світ надконтрастних військових переживань та німих романтичних сцен. Її монтажний стил, разом з плівкою

та екраном, стає ключем до асоціативних рядів Буковського, одним із постійних елементів його символіки.

«Я не вважаю, що це мій найбільш вдалий фільм. Просто він найвільніший і найулюбленіший. Не думали, та й не знали ми тоді, що таке рейтинги, частки, цільові аудиторії. Знімали, покладаючись на почуття, інтуїцію, не озираючись. Композитор Вадік Храпачов спав у звукоцеху, аби не марнувати часу, не ходити додому... Перезапис — свята річ... Після другої частини накривався стіл у монтажній. Оператор Химич увесь карабахський матеріал знімав на нечутливій звуковій плівці ЗТ (вона дає страшенний контраст, майже графіку). І він сидів цілодобово в ЦОПі, трусився над негативом, найменша помилка під час проявки — і все, кінець. Узагалі так ми працювали тоді. І думали, що так буде завжди...» [14].

Знятий «Знак тире» не менш вільно та рефлексійно, ніж задуманий. Прохід сонячно-тіньовим подвір'ям, що почитає фільм, імітує ходу, кут зору та душевні ритми ліричного героя, мову якого ми чуємо. (Подібний прохід, але коридором гуртожитку, ми бачили в «Завтра свято» — там він теж утворював третій сенс, вертикально монтуючись із піснею.) Закільцюється «Знак тире» проходом по ЦОПу — крізь «банки» плівки, нагромаджені під стінами коридора Укркінохроніки проти світла. Рух камери від вступу до фіналу тримає у русі (чи бере з собою у подорож) підсвідомість глядача — від народження, кольорових спогадів дитинства, до білого світла, що освітлює стоси пам'яті. Знак тире — це те, що стоятиме між датою народження та смерті, а плівка — те, що свідчатиме: тире було не лише розділовим знаком.

Особлива графіка звукової плівки, яка відіграла свою неймовірну сюрреалістичну роль у «Криниці для спраглих» (1965) Юрія Ілленка, та, попри заборону цієї картини до 1987-го року, утворила один з центральних візуальних образів українського поетичного кіно, допомагає Анатолієві Химичу продовжити писати поетичні білі чи чорно-білі вірші у кіно документальному.

Перший кадр карабахської лінії — солдат у затриманому на монтажі часі покадрово закидає на високу стіну трос з гаком. Трос асоціюється з тим, по якому бігає пес на задвірках кіностудії. Епізод військового похорону закінчується силуетом солдата, який по стіні, наче птах у небі, окремими уривчастими кадрами літає на тій мотузці з боку в бік. Трос — як натягнута струна людських долі, що бринить крізь час, — від німого кіно до онімі-

лого сьогодення, — також є певним відсиланням до розділового знаку з назви.

Режисер з оператором не зупиняються лише на самих експресивних властивостях надконтрастної плівки — вони йдуть далі, руйнуючи «четверту стіну» між зображенням та глядачем, і у монтажі стикають власний матеріал з деталлю монтажного стола, на якому він програється, та з екраном, на який він проектується. Умовність кіно руйнується також у озвученні звукорежисером дати, місця та обставин запису інтершуму, що є технічною рутинною, виконуваною задля ідентифікації аудіо-запису, але використаною в монтажі ніби голос диктора: «... задворки кіностудії, вдоль проволоки бегала собака». Це абсолютно непомітні, на рівні двадцять п'ятого кадру, моменти, такі ж, як використання інтертитрів з німого кіно у власному монтажному ряду чи як неодноразова вклейка калібровочної кольорової міри з жіночим обличчям, спонукають до багатозначного, неочевидного сприйняття. Кіно як документ, документ як ілюзія. Плівка як самостійний персонаж.

Напрямок, у якому рухається оператор, буває ірраціональним — персонажем стає і камера. Подібно до згаданої панорами по чоботях у «Дислокації», Химич знімає майже трихвилинну панораму від купола собору, крізь балконну решітку, полушену фарбу на ній, прив'язані мотузки для білизни та паросток з листям — до обличчя на монументі Вірі Холодній. Панорама закінчується відкриттям діафрагми та зведенням у разфокус; режисер бере кадр у монтаж, як самодостатній вислів.

Сміливість «Знаку тире» показова також у епізоді з одеським парком атракціонів. За кадром ідеться про знищення кладовища через негативний вплив хрестів на молодь, у кадрі — динамічні перекидання по експонатах кімнати жахів. Цей епізод, можливо, найемоційніший у фільмі, бо підтексти, які він містить, вловлюються не одразу й не на логічному рівні. Дитячі страхотливі опудала у темряві атракціону на якийсь момент стають душами тих незаспокоєних, чії могили було розграбовано колись у цьому місті. Або, навпаки, кімната жахів є пеклом для тих партійців, хто освятив руйнування. Передує епізодові загальний план плацу, де щойно пролунав траурний марш, солдати отримали команду «Вільно!» та за секунду розійшлися, ведучи буденні розмови. Смерть це не лише кров чи насильство, але і втрата пам'яті.

У пресі Сергій Буковський розкриває один зі своїх способів структурування знятого мате-

ріалу — спочатку він монтує фінал, а потім вибудовує сюжет до кінцевої крапки. Символічний кадр на звалищі кіностудії був одним з таких відправних фіналів. Двоє чоловіків викидають з візка жіночий манекен у купальнику. Він зроблений з легкого матеріалу, має облямані руки і голову, наче Венера Мілоська, та гіпертрофовані форми, як у скіфських баб. Плине дим, на задньому плані стоїть макет танка. Згадується бабуся, що померла у день, коли народився Сергій, і дивиться на нас зі старих фотографій; Віра Холодна, що звертається до кінематографа: «Мой великий немой!» і згасає, разом із згасанням заводної музичної шкатулки; жінка за монтажним столом, яка дозволяє собі плакати лише наодинці; жінка у камуфляжі, яка керує чоловіками й не задумувалася про жіночий ідеал («Молчи, грусть, молчи» — у інтертитрі); дві доньки Віри Холодної, які блукають від Чорного моря до Тихого океану, розчиняючись у неймовірних пейзажах. «Знак тире», як і згодом «Головна роль» (2016) стає елегією жіночої долі.

«Знак тире» також стає першою картиною режисера, побудованою на хроніці. Кінематографічний антураж, натюрморти з фотографіями, образ плівки як носія пам'яті, руйнування умовностей екрана підводять глядача до вже втрачених світів минулого, покритих повздовжніми подряпинами, котрі поступово зникають. Як бобина плівки, що добігла кінця та шелестить, рухаючись за енергією вхолосту, наша пам'ять потребує не лише відтворення, а й монтажу з сучасністю, з проекцією у майбутнє. Історія не існує лише на сухому програші, їй потрібна рефлексія та співпереживання — як людині.

Продовжуючи дослідження кінематографії, у 2001-му році Сергій Буковський випускає фільм «Вілен Калюта. Реальне світло». Як і Віра Холодна у «Знаку тире», український оператор Вілен Калюта, чия кар'єра почалася з блискучої картини «Білий птах з чорною ознакою» (1970), стає героєм фільму посмертно — його образ збирається мозаїкою спогадів та кадрів. «Реальне світло» у назві вводить в оману — про світло йдеться небагато. Проте з вуст колег по майданчику чуємо про тонкий характер майстра, його творчу натуру. «Він не вмів працювати на чистій професії, без дуже активного емоційного увімкнення. Він мав у щось закохатись або щось зненавидіти, лише тоді він міг працювати», — каже кінорежисер В'ячеслав Криштофович. Сергія Буковського насамперед цікавить жива людина по той бік камери, — людина, яку, на відміну від актора, ніколи не

видно. Феномен творчої особистості стосується не лише живописця чи поета.

«Якщо я чогось добився тоді у своїх картинах, то це відбулося разом з Калютою», — каже режисер Роман Балаян. Разом вони створили стрічки «Бірюк» (1977), «Польоти уві сні та наяву» (1982), «Поцілунок» (1983) та «Бережи мене, мій талісмане» (1986) — тонкі психологічні драми, що шукають ідеали свого часу. Балаян дякує операторові за те, що іноді той сам підштовхував його до зйомок, виводив зі зневіри у кіно. Їх творчий тандем утворює на своєму стику дещо більше, ніж суму роботи окремих професіоналів. Емоційне проникнення Вілена Калюти у матеріал, як і його гордий характер, не завжди відігравало продуктивну роль, проте було невід'ємною частиною народження твору мистецтва. Показово, що Сергій Буковський через творчу особистість Вілена Калюти вербалізує вустами його сучасників ті принципи, на яких у глибинному, неформальному сенсі будується його власна культура кадру.

У роботі над історичним телевізійним циклом «Війна — український рахунок» (2002), режисер використовує архівні матеріали тією мірою, де вони ледь не перевищують за кінцевим хронометражем відзнятий спеціально для фільму відеоряд. Проект «Назви своє ім'я» (2006) ставить перед режисером ще радикальніше з точки зору форми завдання — працювати з уже готовим архівом інтерв'ю, який зібрав фонд Шоа з метою хронікування свідчень жертв Голокосту.

Щоб уникнути типового для подібних тем пафосу, режисер вирішує вийти за рамки хронікованих бесід та розповісти власну історію — рефлексію щодо побаченого, почутого, пережитого під час роботи на фільмом. Буковський перевертає публіцистичний шаблон та дистанціюється від матеріалу, показуючи його у рамці екрана, у вигляді наближених пікселів, інформаційного потоку, що відтворюється тут і зараз. Повторюючи сюжетний прийом «Знаку тире», режисер обирає своїми героями жінок за монтажним столом, які не лише оперують плівкою, а й співпереживають їй. Розшифровуючи синхрони, вони набирають текст у темній кімнаті, а згодом сповідаються самі, як героїня «Даху».

«А втік тільки я сам, щоб донести тобі», — цитує Буковський книгу Йова. Прірва забуття між поколіннями скорочується. Молоді студентки перед екраном стають історичними медіаторами, дзеркалом сучасності, спрямованим у минуле. Інструмент їх пам'яті — кіно.

«Назви своє ім'я» режисер знімає з Володимиром Кукоренчуком та Романом Єленським. Сюжет з розшифруванням синхронів, котрий показує містерію дотику до живого минулого, розкадрований до найменших деталей — до окремих слів на моніторі. Певний фаталізм та емпатію несе і сама магнітна плівка, вона не витримує абсурду людської сутності та відмовляється працювати. Екранний світ перетинається і проникає у реальний, щоб наділити сучасність (знак тире) забутими сенсами. Вершина цього проникнення — сцена у потязі, у якій виконується наїзд та панорамування усередині архівного синхрону, що наділяє його художнім суб'єктивним поглядом, а потім — панорамування поза синхрон, поза рамку зображення, що непомітно виводить пряму мову у пейзаж. І хоча далі цей прийом розкривається і глядачеві дають побачити ноутбук, що стоїть на столі купе, ефект спорідненості та близькості двох віддалених світів не зникає.

Зображально виділеною є також сюжетна лінія літньої пари, що живе у колишній синагозі — вона подана з таким же контрастним ефектом звукової плівки та пропущених кадрів, як карабахський матеріал «Знаку тире». До німого чорно-білого зображення доданий тон сепії. Час у цього подружжя невинно сповільнюється, вони стають схожими на фотографії у старому альбомі.

Візуальними знахідками та закадровим монологом Буковський вводить сучасну натуру у медитативний контекст минулого. Холодний зимовий пейзаж, хуртовина, чорно-білі подвір'я, сонливий зал очікування на вокзалі, покинуті будинки, крижані брили, низьке сліпе сонце, сірі дерева — та питання до бога від очевидців нелюдяності. Асоціативність та емоційна прив'язка діють сильніше, ніж гучні слова та знеособлена статистика. Документальне кіно значно ширше за вербальні тези, у ньому озвучені, — воно демонструє невидиме.

«Живі» (2008) починаються білим екраном, що призначений для перегляду фотослайдів. Головним героєм Буковського знову стає кадр — на рівні з документом. Хроніка прискорено промотується у різних напрямках, на моніторі з'являються та зникають політичні ідоли, військові, цивільні. Екран зводить десятиліття у секунди, мільйони душ пресеє у кілька партійних символів. Людина перед екраном заплющує очі — та всі історичні ілюзії відносить порив сніжного вітру. Щоб пізнати, треба зробити паузу, повернутися назад.

«Виявляється, свобода слова не завжди гарантує справедливість. Слово правди журналіста Гар-

рета Джонса тоді не було почуте. Хоча він кричав на повний голос. І поплатився за це. Його почули лише в наші дні, 75 років потому. Європейський світ, ну, звісно, дипломатичні й політичні кола — всі знали про Великий Голод. Писали, рапортували у звітах, що їх надсилали своїм урядам з України, зокрема, з її тогочасної столиці Харкова. Але ніхто не хотів сваритися зі Сталіним. Вважалося, що він усе ж кращий за Гітлера. Незабаром зрозуміли, що це одне й те саме. Сталін — Гітлер. Але було запізно. Почалася війна». [14]

Джазбенд московських хлібопекарів підкорює Європу. Пропаганда, якої торкається Сергій Буковський, є зворотним боком кінематографії, викривленням культури кадру. У постіндустріальному інформаційному світі вона є зброєю масового знищення.

Пейзаж у «Живих» отримує особливе місце топографічного свідка та історичного образу. Переправа на коні через річку Збруч, знята з далекої високої точки, уособлює шлях української самоідентифікації, що лежить між двох берегів. А непомітне поле під селом Писарівка Харківської області стає однією з тисяч білих плям національної пам'яті — неозначеним масовим похованням. Безіменні пейзажі також відіграють свою емоційну роль у монтажі — жнива у своєму мовчазному тремтінні; звивиста залізнична колія (одною з яких блукав Джонс), що тягнеться по схилах та губиться у деревах; снігова завірюха, котра заморожує землю; жовтогарячий захід сонця, що передвіщає війну.

«Десь знімалося з рук, десь зі штатива. Ми використовували дихаючу камеру для синхронів, для того щоб не “прибивати мертво” в кадрі людину, щоб синхрони все-таки трохи дихали. Камера весь час рухалася, вона дихала кожним рухом. Не можна було ввімкнути камеру і читати журнал, як це роблять оператори (провідні, дуже відомі) на ток-шоу, треба було весь час бути присутнім там. Крихітні кімнатки, маленькі інтер'єри, звичайно ж, природне світло — ніяких бі-бі-сішних залівок. Тільки жива камера.» [17].

Портрети «живих» є виразними через переважно натуральне м'яке бічне світло, увагу до автентичного сільського тла. Ідентифікація з героями підсилюється з жорсткістю зйомки та порушенням шаблонів інтерв'ю: герої входять у кадр, виходять з кадру, перебирають під час розмови квасолу.

Іноді кадр з прямою мовою побудований на деталі рук. А іноді руки «говорять» самодостатніше, ніж пряма мова, — коли вони, тремтячи,

дбайливо викладають на стіл яйця, кілька м'ятних цукерок та буханець хліба.

«Вони вдивлялися в прикмети часу, згадували себе тодішніх і шукали відповіді: чи ми змінили світ, чи світ змінив нас?»

«Україна. Точка відліку» (2011) також побудована на людях, що опинились віч-на-віч з екраном. Цього разу на хроніці, що пропонується героям, вони, як і глядачі «Точки відліку» старших поколінь, побачать самих себе. Екран має стати для них сфокусованим рефлектором, випробуванням на споглядання самих себе збоку.

«Чим далі ми від цих подій, тим більше вони зростають». У цих словах історика Ярослава Грицака криється ще одна властивість кінематографічного документа: масштаб часу. На відстані десятиліть події обростають наслідками, вшиваються у тканину історії. Буденний хронікальний репортаж для нащадків може перетворитись у найцінніший літопис.

У «Точці відліку» Сергій Буковський повертається до початку власної кар'єри, до відлуння Чорнобиля. Він згадає помпезний парад на першотравень 1986-го, саме те свято, яке відіб'ється луною у його фільмі. Згадає, яка чудова була картинка по телебаченню, коли на шостий день після вибуху на Хрещатик вивели піонерів. Далеко не в останню чергу точкою відліку для Незалежності стає боротьба за свободу слова та кадру.

Викривальна сила документального кіно завжди містить виклик та має супротив там, де до облич прикипіли маски. Органічними методами, навіть без маніпуляцій і провокацій, воно може одним напівтонним барвником, одним вдалим спостереженням чи підхопленням необережно пущеної прямої мови, забарвити у несподіваний колір так старанно виплекану білу фарбу публічного іміджу.

«У фільмі буде багато музики та пісень, але наряд чи він буде схожий на класичний фільм-концерт. У нас інакше завдання. Мені хочеться розгледіти головного виконавця, досягнути секретів ремесла, наблизити його обличчя максимально близько, — розповідає режисер «Океан Ельзи. Бекстейдж» (2014) Сергій Буковський. — Говорячи про події, що відбуваються в нашій країні, — вони знайдуть своє відображення у фільмі. Так чи інакше, наш фільм — це портрет покоління і часу, в якому нам судилося жити. А часи, як відомо, не вибирають. Як це буде зроблено, глядачі побачать у кінотеатрах. Сподіваюся, ми їх не розчаруємо.» [15].

Глядачі цей фільм у кінотеатрах так і не побачили — він, приурочений до 20-річного туру цьо-

го гурту, був заблокований цензом його головного персонажа. Марно, що картина була знята титулованим українським оператором нового покоління Сергієм Михальчуком. Камера може роздягнути, і далеко не всім це до вподоби. Портрет покоління та часу залишився за маскою телеекрана.

Але Буковський не зупиняється у дослідженні феномена екранних метаморфоз публічної особистості, й наступний фільм знімає про акторку, яка втілювалась у десятки другорядних ролей, — про свою матір. Особистісна лінія власної сім'ї, ностальгія за втраченим минулим, не проста роль жінки та жінки у кіно — всі ці теми режисер уже окреслив в «Знаку тире» і наступних роботах і продовжує розвивати у «Головній ролі» (2016). Ця картина певним чином перевертає авторський шаблон, опускається від історизму до мелодрамати, та водночас і великою мірою поглиблює, підсумовує фільмографію Буковського, повертає його на самий початок — через думки про кінець. Не дивно, що правила гри, котрі режисер встановлює глядачеві на вступі фільму, переосмислюють базові поняття кінематографії.

«Ми балансуємо між грою та правдою. Я вважаю, що в документальному кіно ми нічого не відображаємо, ми не дзеркала, я не дзеркало. Це все одно абсолютно нова історія, новий світ, який створюєш. Документальним способом чи ігровим — для мене ця межа дуже тонка, розмита.» [8].

Сьогоднішній інформаційний простір також розмиває межі між правдою та спекуляцією, художністю та фарсом. У свою чергу дуалізм кіно, яке ніколи не стане повною мірою ані протокольно документальним, ані абсолютно абстрагованим від реальності, існував з самого його початку — фактично, з братів Люм'єр, які навчилися непомітно маніпулювати дійсністю (наприклад, запросивши своїх друзів взяти участь у знаменитому прибутті потяга). Дискурс щодо форми та мети кіно і є предметом рефлексії визнаного кінорежисера.

«На Docudays UA 2017 можна було побачити межу між фільмами високої зображальної культури та фільмами а-ля випускників Разбежкіної, коли взяв мобільний телефон та пішов знімати. Таке домашнє відео, котре стає знаком естетики. Чи від бідності? Можливо. Хороша техніка та оптика — задоволення не дешево. А знімати ж хочеться. Тому схопили маленькі камери та побігли знімати.

Але я люблю, коли кадри осмислені, як у картині Аудрюса Стоніса «Жінка і льодовик». Я завжди відрізняю прибалтійську школу від будь-яких

інших. Зображальна культура у ній дуже висока. Не уявляю, як мобільним телефоном можна було б зняти такий фільм.» [16].

Твір мистецтва за Буковським складається не лише з доступності інструментарію, а передусім є результатом емпіричної та інтелектуальної роботи, авторської думки, зображальної естетики. Кожен має олівець та папір, та не кожен може стати письменником. Окрім того, кіно для Буковського є наслідком співтворчості, симбіозом творчих інтенцій багатьох людей, а не лише одного амбіційного автора. У «Головній ролі» режисер ділився з оператором спостереженнями за станом світла у різні часи доби у квартирі героїні, а оператор, як і в попередніх картинах, ставав його «очима і вухами». Важливо, що такий авторський симбіоз не стає формальним, не спрямований лише на фаховий успіх та визнання, не спирається лише на стильову тенденційність та фестиваліні запити на актуальну тематику. Сергій Буковський з сумом констатує, що сучасні автори схильні або до мімікрії до побаченого у кінопросторі, або до створення гламурного, відірваного від реальності світу: «...з кіно йдуть сенси, це правда». [18, 1:15:55].

Документаліста, незважаючи на його лише 57-річний вік, деякі продюсери називають, за його ж словами, представником «старої школи» [3], визнаючи таким чином численні регалії, але і зауважуючи консервативність стилю. Та «старість» його школи полягає у глибині підходу, у такті та досвіді, врешті-решт у виваженості кінематографічних ритмів — але аж ніяк не у закостенілості та відчуженості. Бачення Буковського можна назвати скоріше позачасним, ніж застарілим — у своєму живому, безпосередньому погляді на людину автор завжди залишатиметься молодим і актуальним.

«Вищий операторський пілотаж — коли його не видно, коли він непомітний, так само, як і режисерський. Якщо тебе видно “о, як я склеїв, о, як я дав!” — це все неправильно. Фільм — це окрема істота, вищий пілотаж режисури — це кіно, коли начебто ти там нічого не робив, начебто воно там само все склалося, коли ти не бачиш ні швів, ні стиків.» [17].

Врешті, людина навпроти екрана у фільмах Сергія Буковського — не лише його герої, а й він сам. Він — як щирий прихильник кіно, він — як нащадок своєї епохи. Екран для нього стає носієм часу, формотворцем пам'яті та історії, головним героєм. Можливо, тільки до всеосяжного екрана режисер і може звернутись словами “хто ми є?”. І отримати відповідь.

## Джерела та література

1. A talk with Chris Doyle // *Camerimage Film Festival*, 2017. URL: <http://www.facebook.com/camerimage>.
2. Буковський С. А. В пошуках названня (сезон 2, вип. 26). Владимир Кукоренчук / Сергій Анатолійович Буковський // *Old Fashioned Radio*. 2016. URL: <https://www.mixcloud.com/OFRUkraine/в-поисках-названия-сезон-2-выпуск-26-владимир-кукоренчук/>.
3. Стюарт М., Бассель Д. Сергій Буковський: Мені лише 54, а я вже представник «старої школи» // *Docudays UA*. 2015. URL: [http://docudays.org.ua/2015/news/intervyu/intervyu\\_bukovsky/](http://docudays.org.ua/2015/news/intervyu/intervyu_bukovsky/).
4. Зінченко Л. Сергій Буковський та новий кінематографічний погляд на історію // «Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання» Збірник наукових статей; упоряд. Л. Брюховецька. Київ: вид-во «Задруга», 2010. С. 165–175.
5. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ФЕНІКС, 2007. С. 296.
6. Міщенко М. М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням // *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Філософія. Філософські перипетії. 2014. № 1116. Вип. 50. С. 47–51. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO\\_2014\\_1116\\_50\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9)
7. Константинова К. Сергій Буковський: усе про мою матір // *Дзеркало тижня*. 2017. № 1134. URL: <http://dt.ua/CULTURE/sergiy-bukovskiy-use-pro-moyu-matir-.html>
8. Куровець О. Сергій Буковський: «Думка — це подруга, яка нині рідко відвідує голови» // *Moviegram*. 2017. URL: <http://moviegram.com.ua/serhij-bukovskiy-interview/>.
9. Буковський Сергій Анатолійович // *1576.ua — Бібліотека Українського світу*. URL: <http://1576.ua/people/6933>.
10. Буковський Сергій Анатолійович // *From Wikipedia, the free encyclopedia*. — URL: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Буковський\\_Сергій\\_Анатолійович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Буковський_Сергій_Анатолійович)
11. Майстер-клас Сергія Буковського // *Одеський міжнародний кінофестиваль*. 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yc7DF5NUOw0&t=>.
12. Чорнобиль — Хроніка важких тижнів // *From Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорнобиль\\_-\\_Хроніка\\_важких\\_тижнів](https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорнобиль_-_Хроніка_важких_тижнів).
13. Жан Бодрійяр. Симулякри і симуляція / пер. з франц. Володимира Ховхуна. Київ. Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 231 с.
14. Десятерик Д. Сергій Буковський: Люди поступово розуміють, що сталося. Головне — строєм нікого нікуди не загнати // *газ. «День»*. 2009. № 67. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/intervyu/sergiy-bukovskiy-lyudi-postupovo-zrozumiyut-shcho-stalosya-golovne-stroiem-nikogo>
15. Закінчилися зйомки фільму про культуру українську рок-групу Океан Ельзи під робочою назвою «ОЕ. Backstage» // *сайт компанії Film.ua*. 2014. URL: <https://film.ua/uk/news/1123>.
16. Пензий А. Сергей Буковский: «Превратишься ли ты в цинника, как герой Кесельвского, — это уже дело твоей совести, снов и покоя» // *LB.ua*. 2017. URL: [http://lb.ua/culture/2017/04/14/363945\\_serгей\\_bukovskiy\\_prevratishysya\\_li.html](http://lb.ua/culture/2017/04/14/363945_serгей_bukovskiy_prevratishysya_li.html)
17. Лігачова Н. Сергій Буковський: «Усі мої фільми об'єднують питання “хто ми є?”» // «Детектор медіа». 2008. № 12. URL: <http://detector.media/community/article/42973/2008-12-31-sergei-bukovskii-vse-moi-filmy-obedinyayut-vopros-kto-my-est>
18. DOCU/КЛАС: Розмова Сергія Буковського та Павла Лозінського / Публічна розмова двох відомих режисе-



рів, чиї останні фільми ввійшли в позаконкурсну програму «Майстри» фестивалю Docudays UA 2017 року. // *Docudays UA IHRDFF*. 2018. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Mfvv7MgDy\\_Y&t](https://www.youtube.com/watch?v=Mfvv7MgDy_Y&t)

## References

1. A talk with Chris Doyle (2017) // Camerimage Film Festival. URL: <http://www.facebook.com/camerimage>
2. Bukovskyi, S.A. In search of the name (sezon 2, vyp. 26) (2016) — Vladymyr Kukorenchuk / Serhiy Anatoliyovych Bukovskyi // *Old Fashioned Radio*. URL: <http://www.mixcloud.com/OFRUkraine/v-poyiskaх-названия-сезон-2-выпуск-26-владимир-кукоренчук>
3. Stjuart, M., Bassel' D. (2015). Serhii Bukovskyi: Meni lyshe 54, a ya vzhe predstavnyk «staroyi shkoly» // *Docudays UA*. 2015. URL: [http://docudays.org.ua/2015/news/intervyu/interview\\_bukovskyi](http://docudays.org.ua/2015/news/intervyu/interview_bukovskyi)
4. Zinchenko, L. (2010) Serhii Bukovskyi and new cinematographic look to history // «Ukrayins'ke kino vid 1960-kh do s'ohodni. Problema vyzhyvannya» Zbirnyk naukovykh statey / Uporyad. L. Bryukhovets'ka. Kyiv: vyd-vo «Zadruha». S. 165–175 [in Ukrainian].
5. Zubavina, I. B. (2007). Cinema of independent Ukraine: tendencies, films, figures / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrainy. Kyiv: FENIKS. S. 296 [in Ukrainian].
6. Mishchenko, M. M. (2014). Documentary cinema of Ukraine: between a historical reconstruction and philosophical comprehension // *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V.N. Karazina*. Seriya: Filosofiya. Filosofs'ki perypetiyi. № 1116. Vyp. 50. S. 47–51 [in Ukrainian]. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKkhIFLO\\_2014\\_1116\\_50\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKkhIFLO_2014_1116_50_9)
7. Konstantynova, K. (2017). Serhii Bukovskyi: all about my mother // *Dzerkalo tyzhnya*. № 1134. URL: <http://dt.ua/CULTURE/sergiy-bukovskiy-use-pro-moyu-matir-.html>
8. Kurovets, O. (2017). Serhii Bukovskyi: «An idea is a friend that presently rarely visits heads» // *Moviegram*. URL: <http://moviegram.com.ua/serhij-bukovskij-interview>.
9. Bukovskyi, Serhii Anatoliyovych // *1576.ua — Biblioteka Ukrayins'koho svitu*. URL: <http://1576.ua/people/6933>
10. Bukovskyi, Serhii Anatoliyovych // *From Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Буковський\\_Сергій\\_Анатолійович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Буковський_Сергій_Анатолійович)
11. Mayster-klas Serhiya Bukovskoho (2015) // *Odeskyy mizhnarodnyy kinofestyval'*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yc7DF5NUOw0&t=>
12. Chornobyl — Khronika vazhkykh tyzhniv // *From Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорнобиль\\_—\\_Хроніка\\_важких\\_тижнів](https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорнобиль_—_Хроніка_важких_тижнів).
13. Bodriyar, Zhan (2004). «Simulacra and simulation» / per. z frants. Volodymyra Khovkhuna. Kyiv. Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 231 [in Ukrainian].
14. Desyateryk, D. (2009). Serhii Bukovskyi: People will understand gradually, that happened. Holovne — stroyem nikoho nikody ne zahanyaty // *hazeta «Den'»*. № 67. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/intervyu/sergiy-bukovskiy-lyudi-postupovo-zrozumiyut-shcho-stalosya-golovne-stroiem-nikogo>
15. Zakinchylsya zymky fil'mu pro kul'tovu ukrayins'ku rokhrupu Okean El'zy pid robochoyu nazvoyu «OE. Backstage» (2014) // *sayt kompaniyi Film.ua*. URL: <http://film.ua/uk/news/1123>.
16. Penzii, A. (2017). Serhey Bukovskyy: «Prevratys'h'sya ly ty v tsynyka, kak heroy Kesl'evskoho,— éto uzhe delo tvoey sovesty, snov y pokoya» // *LB.ua*. URL: [http://lb.ua/culture/2017/04/14/363945\\_serгей\\_bukovskiy\\_prevratishsya\\_li.html](http://lb.ua/culture/2017/04/14/363945_serгей_bukovskiy_prevratishsya_li.html)
17. Lihacheva, N. (2008). Serhii Bukovskyi: «Usi moyi filmy obyenuye pytannya “khto my ye?”» // «Detektor media». № 12. URL: <http://detector.media/community/article/42973/2008-12-31-sergei-bukovskii-vse-moi-filmy-obedinyaet-vopros-kto-my-est>
18. DOCU/KLAS: Rozmova Serhiya Bukovskoho ta Pavla Lozins'koho / Publichna rozmova dvokh vidomykh rezhyseriv, chyyi ostanni fil'my vviyshly v pozakonkursnu prohramu «Maystry» festyvalyu Docudays UA 2017 roku (2018). // *Docudays UA IHRDFF*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Mfvv7MgDy\\_Y&t](https://www.youtube.com/watch?v=Mfvv7MgDy_Y&t)

## «МУЗИЧНО-ЕКРАННА ФОРМА»: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ

*У статті розглянуто проблему взаємозв'язку змісту та форми в мистецтві. На основі аналізу музичної та екранної форм авторка пропонує до вжитку дефініцію «музично-екранна форма», що об'єднує собою екранні твори, в яких музика є формотворчим фактором.*

**Ключові слова:** екранні мистецтва, музична форма, музично-екранна форма, функція музики на екрані, мюзикл.

*В статтє рассмотрена проблема взаимосвязи содержания и формы в искусстве. На основе анализа музыкальной и экранной форм автор предлагает к использованию дефиницию «музыкально-экранная форма», которая объединит собой экранные произведения, где музыка является формотворческим фактором.*

**Ключевые слова:** экранные искусства, музыкальная форма, музыкально-экранная форма, функция музыки на экране, мюзикл.

*The article examines the problem of correlation between content and form in art. Based on the analysis of musical and screen forms, author suggests the definition to use called «musical-screen forms», which combines all the screen works, in which music is a forming factor.*

**Key words:** screen arts, musical form, musical-screen form, the function of the music in the screen, musical.

Культура завжди була й буде віддзеркаленням соціальних процесів. Доступність технологій та засобів комунікації (і, відповідно, безкоштовних «ринків збуту» культурного продукту), передбачена Данієлом Беллом ще в 70-х роках ХХ ст., зробила мистецтво загальнодоступним для усіх верств населення. Цю очевидну сьогодні десакралізацію зазначив ще в 1936 році Вальтер Беньямін: «Дозволяючи репродукції наблизитись до людини, яка її сприймає, де б не була, вона актуалізує предмет, що репродукується. Обидва ці процеси викликають глибоке потрясіння традиційних цінностей. Вони перебувають у найтіснішому зв'язку з масовими рухами наших днів. Їх найбільш могутнім представником є кіно» [2, 22]. Як бачимо, в десакралізації Беньямін вбачає необхідні позитивні зрушення на шляху до неминучої трансформації мистецтва.

Вільне від картезіанських канонів обов'язкових методів наукового вчення, масове мистецтво розвивається за допомогою нестандартних поглядів творців-непрофесіоналів, «не обтяжених» професійною освітою в галузі. Таким чином

збагачується і палітра класичного мистецтва, наповнюючись несподіваними поєднаннями форм, жанрів та стилів, а іноді й продукуючи геть нові.

Сьогодні при вивченні новітніх аудіовізуальних жанрів, в яких музика є провідним, формотворчим чинником, не виявлено жодної дефініції, яка б згрупувала їх в одну когорту. Так, фільм-мюзикл та рок-оперу можна віднести до поняття «музичний фільм». А як же бути з музичним серіалом, блогом, відеоальбомом, кліпом, які також представляють інтерес для науковця? Адже очевидно, що в них простежується ряд спільних ознак, що дає змогу вивести конкретне визначення. Ми пропонуємо термін «музично-екранна форма».

Відсутність точної дефініції робить ці нові форми «невидимими» для наукового дослідження, що обмежує їх розвиток та реалізацію. За словами мистецтвознавця Г. Гачева, перший крок нашої свідомості, коли вона зіштовхується з новим, полягає у визначенні його порядку, жанру, структури, форми та співвідношенні з уже наявними рубриками нашої свідомості — «на що це схоже»

[4, 9]. Від гатунку визначення такого першочергового питання залежить якість подальшого проникнення на інші рівні сутності нового явища. Конкретна і знайома форма дає змогу пришвидшити сприйняття нових явищ, саме тому дефініція «музично-екранна форма» розширює кордони для вивчення аудіовізуальних продуктів, де музика виступає формотворчим компонентом та створює поле для вивчення ще не досліджених жанрів, які урізноманітнюють культурну палітру.

Так, сучасна література, присвячена проблемі, окреслюється спеціалізованою музикознавчою (В. Бобровський, Н. Холопова, Б. Асаф'єв) та літературою з теорії кіно (О. Мусієнко, І. Зубавіна). Дослідження ж аудіовізуальних форм, в яких музика відіграє найголовнішу роль, обмежуються переважно дослідженням фільмів-мюзиклів (наприклад, З. Лісса, М. Боброва, С. Манько). Проте розвідки цих науковців торкаються переважно конкретного різновиду аудіовізуального продукту, його змісту, семантики, тоді як чіткої дефініції форми об'єкта дослідження в працях не виявлено. Значну роль у нашому дослідженні відіграють наукові розвідки Тетяни Шак, яка приділяє велику увагу проблематиці форми музичної та екранної, знаходячи цікаві точки перетину обох понять, а також монографія «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» К. Станіславської, де авторка піднімає питання «спрощення та узагальнення термінологічної диференціації» жанрів музично-екранних форм, справедливо зауважуючи, що сьогодні «спостерігаються суттєві розходження у тлумаченні названих жанрів» [8, 90].

Поняття змісту та форми в мистецтві тісно взаємопов'язані. Проблематику питання досліджували найвидатніші уми філософії та естетики: Платон, Аристотель, Бекон, Кант, Гегель — це далеко не повний перелік імен тих, кому ми завдячуємо сьогоднішнім розумінням цих дефініцій. Форма покликана передавати духовний посил твору, його основну ідею, відображену за допомогою образів — отже форма є провідником змісту до аудиторії. Якщо зміст — це сюжетно-ідейна проблематика твору, то форма — це сама структура його організації. Тобто зміст — це швидше чуттєво-знакове відображення задуму, тоді як форма — логічна послідовність елементів структури твору. Існуючи в тісній залежності одне від одного, але перебуваючи в своєрідному протиставленні, форма і зміст утворюють своєрідну дихотомію, що виражає суть природи мистецтва. Підтвердження тези знаходимо в Гегеля, який виніс проблему співіснування форми і змісту на новий, загальнофілософський

рівень: «обставина, що форма визначає себе як зміст таким чином, є <...> необхідним розвитком того, що відноситься до форми» [5].

Справді, будь-яку ідею твору ми сприймаємо через його форму, що акумулює художній посил автора та структурує його за логікою сприйняття. Можна зробити висновок, що форма — це зовнішній вигляд задуму, змісту твору.

Якщо ж розглядати необхідність введення поняття «музично-екранна форма» з філософської точки зору, можна спертись на думку мистецтвознавця Я. Голосовкера. Сама можливість культурного акту, зазначає він, стимулюється усвідомленням людиною сталості, навіть при найбільш новаторських її амбіціях. Якби революціонер не вірив у здійснення свого новаторського ідеалу, він не був би революціонером. Існування такого ідеалу і є тим постійним, сталим, що стимулює його до культурного акту. «Вся аксіологія (філософія цінностей) ґрунтується на наявності *абсолютного критерію* <...> Звідси нормативна етика та естетика, канони та парадигми (зразки). Але сам творчий акт та ціль, саме творіння культури (продукт) завжди потребують новаторства, подолання старого, чогось іншого, а не вже відомого, тобто потребують різноманітності та змін. Це і є *мінливість-в-сталості*», — робить висновок Я. Голосовкер. [6, 27], заручаючись підтримкою діалектики.

Отже, в процитованій «Логіці міфу» Яків Голосовкер наголошує власно сформульованим основним законом культури (*мінливості-в-сталості*) на потрібності новизни; відповідно, науковець повинен досліджувати ці новостворені *продукти* (термін, використаний самим Я. Голосовкером), згуртовувати їх за особливими характеристиками, пропонувати нову термінологію, яка б змогла умістити їх у зручній дефініції. «Саме прагнення до визначення взагалі є тенденцією до закріплення чогось у певній сталості розуміння» [6, 30], — зазначає мистецтвознавець. Так, введенням даного визначення ми намагаємось науково закріпити розмаїття музично-екранних форм, уже широко побутуючих у мистецтві. «Докір в консерватизмі тільки тоді правомірний, коли, <...> відстоюючи сталість, ми забуваємо про основний закон культури — “мінливість-в-сталості”» [6, 31], — підтверджує нашу ініціативу мистецтвознавець.

Оскільки в представленій дефініції саме музика є формотворчим чинником, ключовою складовою виражальної системи окреслених нами екранних форм, то, звернувшись до пояснення

кожної складової визначення, ми почнемо з музичної форми.

Як і форма в глобальному сенсі, котра покликана передавати основну думку твору за допомогою впізнаваних образів, музична форма — це є втілення задуму композитора за допомогою звуків, ритму, гармонії, ліричного тексту. Також під музичною формою прийнято розуміти особливі чергування музичних фрагментів (частини, фрази). Поєднання таких фрагментів утворюють різноманітні форми — двочастинну, тричастинну, сонатну, рондо тощо.

Проте, на відміну від звичного трактування форми у філософії (наприклад, за Гегелем), що декларує нерозривність її поняття від змісту, музична форма проявляє ознаки самодостатності. Вона існує незалежно від інших понять, а зміст ніяк не протиставляється формі композиції. Вона швидше включає в себе, акумулює засоби музичної виразності. Наприклад, для того, щоб якнайточніше реалізувати авторський задум — ідею, зміст твору, — композитор користується так званою системою музичних образів: аудіальне втілення глобальної концепції автора виражається в музичних темах, які характеризують персонажа (або одну з його ключових рис), його почуття, події. Наприклад, у поп-опері Е. Ллойд-Веббера «Евіта» музична тема кохання Еви та Перона втілена в чуттєвій румбі, амбіції ж героїні передані дещо жорстким мотивом з роковими інтонаціями, що прямо каже глядачу: героїня не погребує нічим перед втіленням своєї мрії. Ці ключові лейттеми змінюються, трансформуються впродовж поп-опери, без слів передаючи аудиторії настрої та прагнення героїв. Як бачимо, зміст твору, задум автора інтонаційно виражається в музичних темах, що є елементами структури музичного твору, його форми. Вони не протиставляються цілісній формі, проте, прозвучавши одного разу, наступного можуть «виринати» з зовсім іншими інтонаціями та ритмами, вони «відокремлюються», запам'ятовуються, живуть навіть поза твором: до прикладу, тема Евіти-«королеви» «Don't cry for me Argentina» часто виконується поза постановкою, проте завжди містить у собі зміст, закладений у ній композитором.

Саме музична форма найбільш схильна до трансформації, і найбільше це помітно «в галузі» популярної музики: композитор відштовхується від наскрізної або куплетної форми, змішуючи елементи за допомогою музичної драматургії (як результат, отримуємо змішані форми), а іноді й видозмінюючи її до невпізнанності, даючи таким чином життя новій композиційній фігурі.

Такі форми В. Холопова називає «індивідуальна композиція твору» [9, 7].

Співвідношення діалектичної єдності протилежностей, — пише В. Бобровський, — композиції та музичної драматургії — призводять до історично обґрунтованого процесу розвитку музичних форм. Композиція виступає в даній «боротьбі» як «іманентна сторона музичного формотворення» [3, 75], тоді як драматургія втілює адекватну реалізацію прообразів авторського задуму, яку композиційні норми покликані спрямувати до реципієнта. Якщо проаналізувати історію музики, відомі тепер музичні форми — соната, рондо, fuga та ін. — кристалізувалися протягом тривалого часу; залишилися в історії знаменний розспів, мотет, лауда. Форми, актуальні тепер, довели свою життєздатність в «результаті “осідання” драматургічних функцій в модусі композиційних» [3, 76]: «Єдність композиції та драматургії в підсумку і створює все незліченне багатство музичних “організмів” конкретних творів», — підсумовує В. Бобровський [3, 76].

Якщо ж проаналізувати перелічені вище музично-екранні форми, від кліпу до фільму-рок-опери, то, на нашу думку, в музичній основі їх (хіба окрім фільму-балету, в основі якого виключно інструментальна музика) в переважній більшості є вокальна форма. Таке визначення поняття пропонує В. Холопова: «вокальні форми представляють собою групу саме музичних композицій, структура яких лише почасти регулюється формою поетичного тексту — його строфічною побудовою» [9, 8]. Звісно, вокаліз, скетові композиції — теж вокальні форми, проте і в музичній драматургії, і в екранних творах вони зустрічаються швидше одноразово, тому дане визначення ми вважаємо актуальним для нашої роботи.

Провідна риса музично-екранної форми полягає в тому, що «музичний компонент» тут є не просто черговим зображальним засобом: завдяки йому відбувається розповідь; завдяки своїй емоційності музика допомагає яскравіше розкрити переживання героя, його ставлення до партнера чи ситуації, внутрішній стан. Вокальне вираження написаного тексту є ключовим засобом автора передачі усїєї палітри почуттів (а іноді й подій), що їх переживають герої під час сюжетних поворотів. Так, музика і текст виступають тут рівноправними партнерами: музика — як «емоційна складова», текст — як вербальний спосіб передачі конкретної думки героя. Часто текст «йде назустріч» музиці, що певним чином підтверджує, на нашу думку, її пріоритетність у творі: повторення

окремих слів або, навпаки, «розчленування» слів на розділені паузами склади — ці прийоми покликані маркувати особливі моменти в вокальному номері, імітувати за допомогою музики та слів афективні стани, наголошувати значимість певного слова.

Вокальне виконання авторського тексту збагачує «екранне» полотно картини ще й кліповістю — як додатковим засобом виразності. Іноді кадри епізоду чергуються буквально в такт музиці: подібна «ритмічність» підсилює «емоційне залучення» глядача, надає картині виразності та справжньої «атракційності». Монтажно поєднуючись таким чином (оскільки монтаж — ключовий елемент ще й музичної композиції), музика та зображення утворюють єдине самодостатнє ціле: акценти в тексті наголошуються хореографічними па, текст акцентується емоційністю музики, музичний номер розкривається завдяки налагодженій наскрізній драматургії. І тільки екранні мистецтва дають змогу найкраще поєднати всі складові завдяки можливості знімати кілька дублів, обирати потрібні ракурси, використовувати монтаж.

Ліричні ж поетичні жанри, закладені в основу вокальних форм, покликані зафіксувати скороминучий момент емоційного сприйняття події чи явища. Як стверджує Г. Гачев: «Кожний вірш вихоплює абсолютно швидкоплинне, те, що ніколи раніше не відбувалось, таким чином, що воно відразу виявляється як ритуальне колишнє. Всі мотиви лірики «переспівані не раз і не п'ять» — і вони завжди в новинку» [4, 169]. Лірика як жанр зумовлює акцентуацію суб'єктивно-індивідуальної позиції автора (ліричного героя). Саме тому вона є піддатливою до всіляких трансформацій форми, незважаючи на різноманітність уже наявних на даний момент. А оскільки музична складова в означених нами аудіовізуальних формах є формотворчою (як уже згадувалось вище), то логічно, що, будучи уже не синтетичними — синкретичними, ці форми схильні до певних трансформацій на догоду домінантній складовій.

Крім того, музична форма, самодостатня за своєю філософською природою, проте схильна до трансформацій, апріорі є рухливою: за визначенням В. Бобровського, «Музична форма — це функціонально рухливий процес інтонаційного втілення конкретної художньої ідеї» [3, 327]. Інтонувати може лише людина, і саме завдяки здатності до інтонування суспільство всотує з розмаїття форм найпотрібніші. Найгеніальніші зразки музичного мистецтва ніколи не займають свою нішу в ієрархії, не будучи сприйняті суспільством, тому що лише

людина, здатна мислити та розмовляти, може віддати належне музичному твору. Блискучий умовивід робить Б. Асаф'єв, однодумець та «натхненник» уже не раз процитованого В. Бобровського: «Не організоване людською свідомістю акустичне середовище ще не становить музики» [1, 23]. Тому що без сприйняття, «інтонаційного відбору», запам'ятовування, порівняння з уже наявними схожими творами (простежується схожість з умовиводом Г. Гачева) і, нарешті, естетичної насолоди аудиторії, успіх композитора був би сумнівним.

Тобто ми знову повертаємось до початкового твердження: культура завжди була і буде віддзеркаленням соціальних процесів. Еволюція музичних форм неможлива без еволюції слуху та смаку слухача. Музична форма, більш самостійна ніж інші форми мистецтва (літературна форма не може жити без змісту, на відміну від музичної теми, що може існувати поза суцільним твором), є на додаток ще й найбільш динамічною, сприятливою до трансформацій, особливо в буремні часи доступності контенту та широкої можливості його створення. Для прикладу важливості впливу форми сприйняття музики на її розвиток згадаймо про колосальні симфонії Бетховена, неможливі без великої концертної зали.

Звернемось тепер до поняття «екранна форма». О. Мусієнко, визнаний експерт у галузі теорії кіно, пропонує таке визначення екранних мистецтв: «це сфера художньо-суспільної діяльності, позначена різноманітними способами відтворення рухомого зображення через різні засоби його проєкції на екран» [7]. Це визначення найбільш доцільне нашій науковій розвідці.

О. С. Мусієнко пропонує класифікацію екранних мистецтв залежно від ринку їх поширення:

- кінематограф;
- телебачення;
- відео;
- відео-арт.

Якщо перші два положення зрозумілі, то поняття «відео» варто уточнити словами авторки: «Відео приходить в сім'ю екранних мистецтв спочатку як носій і передавач інформації, а також як засіб зйомки на магнітну плівку». Проте сама дослідниця зазначає, що «естетичне освоєння світу екранними мистецтвами залежить від подальших технологічних здобутків. Ця перспектива завжди залишається відкритою» [7], що дає нам можливість доповнити дану класифікацію. Оскільки спосіб зйомки на електромагнітну стрічку сьогодні втрачає свою популярність, так само як і передавання інформації на матеріальних носіях,

для нашого дослідження логічно було б замінити дану категорію на поняття Інтернет-площини: вона сьогодні існує і як передавач інформації, і як площа для виникнення та функціонування піджанрів медіа-мистецтва (net art, digital art, phone art тощо).

Як бачимо, і музична, і екранна форми — хоч поняття стало-самостійні, та все ж підвладні трансформації. Однак «симбіоз» обох конфігурацій не настільки однобокий, як ми до того звикли. Так, поширена думка, що найчастіше конкретні музичні форми (на кшталт симфоній-саундтреків до фільмів) «включені» в екранні й функціонують виключно в їхніх межах. Проте науковець Тетяна Шак у своїй статті «Методологія аналізу кіномузики в аспекті музичного формотворення» констатує на прикладі ряду фільмів, що спосіб музичного формотворення притаманний і екранним мистецтвам: «спільність музики та кіно як мистецтв процесуальних сприяє тому, що в історії кінематографа можна знайти приклади виявлення на рівні цілісної композиції медіатексту принципів формотворення типових музичних форм-структур» [10].

Виходячи з прийнятих в класичній музиці форм, Т. Шак пропонує три рівні співвідношення музичної та екранної форм:

– музична форма безпосередньо впливає на монтажний ритм та композицію картини (наприклад, мультфільм виробництва студії Дісней «Фантазія» (1940));

– музична форма витікає з сюжетно-візуального ряду, тобто принцип формотворення фільму витікає з принципу музичного формотворення (сама Тетяна Шак наводить як приклад принцип рондальності у фільмі «Іванове дитинство» (1962) — чергування сну як репризи та буденності);

– рівнозначність виявлення музичної форми в музичному та вербально-сюжетному ряді (тобто «музичний» спосіб формотворення використано і в композиції фільму, і в композиції його музичної складової: наприклад, фільм Л. Гайдая «Пес Барбос...» (1961) і принцип рондо-сонати) [10].

Хоч «музичний» спосіб формотворення екранних мистецтв не є предметом цього дослідження, праця Тетяни Шак та процитованих вище науковців дає нам змогу зробити узагальнення щодо характерних ознак запропонованої нами дефініції. Музика — рівнозначний «учасник» картини поруч із драматургією та зображальним рядом. Відповідно, щоб екранний продукт мав право включати в свою дефініцію префікс «музично-», сукупність «драматургічно виконаних композицій» повинна

займати бодай чверть екранного часу: кілька творів, виконаних актором під час фільму, ще не декларує його музикальність. У драматургії музична складова виконує ключову роль поряд з розмовними діалогами — виражає емоції, розповідає про події та почуття, логічно та натурально впливає з передісторії героя. Музичний матеріал подібних продуктів рідко обмежується класичними творами чи стандартними для конкретного соціуму напрямками: навпаки, кожна епоха привносить в музично-екранну форму своє: джаз 50-х, рок 70-х, диско 80-х — усі ці стилі-форми популярної музики серйозно впливали на якість та популярність окремо взятих зразків та на розвиток самої музично-екранної форми. Тому насичення сучасними ритмами — ще одна характерна ознака запропонованої нами дефініції.

Музика як формотворчий чинник зазвичай асоціюється з саме художнім, тобто ігровим кіно. Притому для узагальнення як ЗМІ, так і деякі науковці вживають термін «музичний фільм» — «кінотвір, в якому музика виконує найважливіші смислові та композиційні функції, визначає жанрову й стилістичну характеристику картини» [11]. «Музичний фільм» в таких джерелах вживається і як жанр кінематографа (як трилер чи бойовик), і як продукт екранного мистецтва з наявністю кількох вокальних номерів. Проте дане визначення не характеризує той рівень пріоритетності, який у синтезі мистецтв надано музиці авторами фільму: фільм-ревію, мюзикл, рок-опера дуже відрізняються понятійно та за своїм складом. Та ж ситуація і з дефініціями «фільм-мюзикл» та «фільм-рок-опера». Важливість введення поняття «музично-екранна форма» наголошується й частим вживанням перелічених вище термінів до вочевидь телевізійних проєктів, що не мають ознак ні фільму, ні мюзиклу.

Крім того, серед видів кіно і в анімаційному, і в документальному також є незліченна кількість форм з головуванням музичної складової. І якщо наявність таких творів в анімації питань не викликає, то до документального слід підійти дещо ближче.

Маємо колосальне число творів про музику та музикантів, течії та епохи: «Gimme Danger. Історія Іггі та The Stooges» (2016) Дж. Джармуша, оскаронесний «Еммі» (2015) Азіфа Кападіа, «Місто звука» (2013) Дейва Грола тощо. Проте в визначенні їхньої форми також криється колізія. Наприклад, фільм Ельдара Рязанова «Чотири зустрічі з Володимиром Висоцьким» (1987): в одному і тому ж джерелі називається і документальним

фільмом, і музично-публіцистичною програмою. А в фільмі «Шагренева кістка» (1992) Ігоря Безрукова — симбіозі псевдодокументальної та ігрової естетики — в кінцевій частині відбувається часткова екранізація опери-антракту (переважно балетними номерами) Юрія Хамона, тож почасти фільм є ще й фільмом-оперою (фактично — балетом).

Так, усі ці твори містяться під дефініцією «(музичні) фільми про музику/музикантів», проте оскільки музика тут є не лише чинником, що творить їхню форму, — вона ще й визначає їхню тему, об'єкт дослідження автора, вони потрапляють під визначення «музично-екранна форма», яка буде за даних обставин навіть зручнішою: цим ми запобіжимо колізії у визначенні форми подібних творів та матимемо змогу надалі дослідити їх стильову специфіку.

Наприклад, навіть якщо взяти за основу суто ігровий кінематограф, можемо наштовхнутись на низку очевидних суперечностей. Так, хоч музична першооснова дає нам можливість називати художній твір «фільмом-мюзиклом», ми все одно наражаємось на проблему приблизності, не враховуючи сценічну специфіку першоджерела. К. Станіславська пропонує розмежовувати екранізацію музично-драматичних творів та власне кіно постановки з оригінальним сценарієм: «можна додавати префікси “кінофільм-...” чи “телефільм-...”, але в обох випадках ми розуміємо, що мова йде про екранну інтерпретацію конкретного сценічного твору» [8, 239], тоді як для оригінальних екранних форм, які не мають сценічного аналога, щоб акцентувати на рівні семантики нерозривність, слід вживати терміни «кіномюзикл» чи «телемюзикл». Наприклад, фільм «Мамма Міа!» (2008) є фільмом-мюзиклом, оскільки його першооснова — лондонська постановка 1999 року, а «Мамма Міа! 2» (2018) — є кіномюзиклом, адже стрічка не має аналога на сцені.

Безперечною музично-екранною формою також можна вважати кліп, і не лише тому, що для нього характерна триєдність музики (вокалу та хореографії), слова (частіше у вигляді поезії) та драматургії. Створений кінематографічними засобами виразності та покликаний «рекламувати» виконавця, кліп як явище виходить за рамки стандартної тривалості та звичного призначення: він і короткометражний фільм (наприклад, екранізація синглу «Bad» (1987) Майкла Джексона Мартіном Скорсезе, тривалістю близько 18-ти хвилин), і набридлива реклама по ТБ, і складова більш повноформатних музично-екранних форм, напри-

клад, відеоальбом, кліповий альманах, музичний серіал, талант-шоу.

Різноманітні вияви «екранної адаптації» мистецьких змагань теж належать до категорії «музично-екранна форма». Звісно, їх представники поширені більше на телебаченні та на просторах Інтернету: талант-шоу, різноманітні варіації «блакитних вогників», музичні блоги — тобто продукти «у формі» концертів, відзнятих спеціально для трансляції на будь-якому виді екрана. Такі проекти часто існують не без допомоги драматургії (згадаймо різноманітні «мелодраматичні ходи» популярних талант-шоу, що часто трансформуються в цілі сюжетні лінії). Текст же тут наявний порівню з музичною (вокальною, хореографічною) складовою: ведучі, судді, антрепренери, учасники та запрошені гості — усі вони допомагають завершити драматургічно продуманий образ героя/виконавця.

Очевидний також взаємозв'язок екранної культури та відео-арту: згадаймо культову фігуру поп-арту Енді Воргола, роботи якого зробили значний вклад у розвиток класичного кінематографа. Так, висміюючи стандарти кіно, Енді Воргол тим самим не оминув впливу екранної культури на свою творчість. А оскільки музика як формотворчий чинник логічно витікає з наявних екранних форм, вона «додала барв» і до відеомистецтва. Наприклад, корейський музикант та скульптор Нам Джун Пайк, надихнувшись дружбою з видатним композитором Джоном Кейджем, взявся до створення музичного відеомистецтва, поєднуючи перфоманс та музику, відеоінсталяцію та гру на музичних інструментах, подарувавши культурному простору такі праці, як «Video Commune», «Homage a John Cage», «Opera Sextronique».

Важко віднести до будь-якого іншого жанру, окрім поняття «музично-екранна форма», проект литовського композитора Міндгауза Плечайтіса «Piano Cat». Суть його в тому, що зірка YouTube, кішка Нора, яка набула популярності, «зігравши» на фортепіано, виконує партію з литовським оркестром. Оркестр виконує акомпанемент наживо, сама ж «зірка» присутня лише на екрані. В майбутньому Плечайтіс планує створити низку подібних проектів для тварин, оскільки «Piano Cat» уже побив усі рекорди популярності.

Підсумовуючи проаналізовані вище поняття музичної та екранної форм, перелічення основних характерних ознак окресленої нами дефініції та виходячи з опису її яскравих прикладів, можна запропонувати попереднє визначення терміна: отже, музично-екранна форма — це аудіовізуаль-

не втілення змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрана нових естетичних властивостей і слугуючи основним чинником народження синтетичних творів.

Логічно, що повна і остаточна кристалізація звичних для кожної епохи звуковисотних та екранно-зображальних співвідношень нереальна, саме тому «практика», тобто створення нових мистецьких форматів, випереджає теорію, тобто вчення про ці самі формати. І якщо в екранних мистецтвах поняття форми невіддільне від поняття змісту, то музична форма сама по собі являється самодостатньою, легкою для трансформації. Музика та відео настільки близько одне до одного супроводжують наше життя (до прикладу, переважна частина користувачів прослуховує музику за допомогою сервісу YouTube), що за кілька років встигли злитись і трансформуватись у низку нових синкретичних форматів, знайомих та впізнаваних реципієнтами.

Кожен термін в мистецтві є поняттям гнучким, піддатливим до реалій об'єктивного йому сьогодення, адже він і існує для того, щоб обмежити коло явищ, які характеризує, щоб замінити багатослів'я на себе, конкретне поняття. Введення нового терміна допомагає позбавитись плутанини, що панує, до прикладу, в царині музично-екранних форм: і хоч надалі потреба в потрібній зараз дефініції може відпасти, наразі вона необхідна, щоб вийти на новий, сучасний рівень дослідження специфіки важливого сектору екранних мистецтв.

#### Джерела та література:

- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая; издание 2-е. Санкт-Петербург: Изд-во «Музыка», 1971. 376 с.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. Москва: Медиум, 1996.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва: Изд-во «Музыка», 1978. 331 с.
- Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва: Изд-во Московского ун-та, изд-во «Флинта», 2008. 288 с.
- Гегель Г. Наука логики. Санкт-Петербург: Наука, 1997. URL: [http://scicenter.online/teoriya-poznaniya-ontologiya-](http://scicenter.online/teoriya-poznaniya-ontologiya-scicenter/umozaklyuchenie-analogii-der-schlufft-der-11807.html)
- Голосовкер Я. Э. Избранное. Логика мифа. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.
- Мусієнко О. С. Екранні мистецтва. Сучасна енциклопедія України, 2009. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18811](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18811)
- Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.: іл.
- Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: изд-во «Лань», 2001. 496 с.
- Шак Т. Ф. Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования. *Художественная культура*. 2014. Вып. 1 (10). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-1/yazyki/845.html>
- Шилова И. М. Музыкальный фильм. *Кино: энциклопедический словарь*. URL: [https://cinema.academic.ru/3749/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC](https://cinema.academic.ru/3749/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC)

#### References

- Asafiev, B. (1971). *Muzykalnaya forma kak protses: kniga pervaya i vtoraya; izdaniye 2-e*. Saint-Petersburg: Muzyka, 376 [in Russian].
- Benjamin, W. (1996). *Proizvedeniye iskusstva v epohu ego tehnicheckoy vosproizvodimosti: izbrannyye esse*. Moscow, Medium [in Russian].
- Bobrovskiy, V. (1978). *Funktsionalnye osnovy muzikalnoy formy: issledovaniye*.— Moscow, Muzuka, 331 [in Russian].
- Gachev, G. D. (2008). *Soderzhatelnost' hudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr*.— Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta, izdatelstvo «Flinta», 288 [in Russian].
- Hegel, G. (1997). *Nauka logiki*. URL: <http://scicenter.online/teoriya-poznaniya-ontologiya-scicenter/umozaklyuchenie-analogii-der-schlufft-der-11807.html> [in Russian]
- Golosovker, Ya. E. (2010). *Izbrannoe. Logika Mifa*. Moscow, Saint-Petersburg, Tsentr gumanitarynykh initsiativ, 496 [in Russian].
- Musiyenko, O. S. (2009). *Ekranni Mystetstva. Suchasna entsyklopediya Ukrainy*. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18811](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18811) [in Ukrainian].
- Stanislavska, K. I. (2016). *Mustetsko-vtdoveshchni formy sychasnoi kultury: monografiya; vydannya druge, pereroblene i dopovnene*. Kyiv, NAKKKIM, 352 [in Ukrainian].
- Holopova, V. N. (2001). *Formy muzykalnykh proizvedeniy: uchebnoe posobiye. 2-ye izdaniye, ispravlennoe*.— Saint-Petersburg, izdatelstvo «Lan», 496 [in Russian].
- Shak, T. F. (2014). *Metodologiya analiza kinomuzyki v aspekte muzykalnogo formoobrazovaniya. Hudozhestvennaya kultura*. № 1 (10). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-1/yazyki/845.html>
- Shylova, I. M. *Muzykalnyi slovar. Kino: entsiklopedicheskiy slovar*. URL: [https://cinema.academic.ru/3749/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC](https://cinema.academic.ru/3749/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC)



## КОМПОЗИЦІЯ ТА ЕМОЦІЙНО-ЗМІСТОВНЕ НАПОВНЕННЯ МУЗИКИ ДО ПОЧАТКОВИХ ТИТРІВ ГОЛЛІВУДСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

*У статті розглянуто особливості використання музики до початкових титрів, а також їх кореляція з емоційно-смысловим та жанровим наповненням кінострічки. Завдання її — описати практичні підходи до вирішення композиторських завдань, пов'язаних безпосередньо з одним із експозиційних розділів кіноформи — початковими титрами фільму в контексті певного жанру. Актуальність такого роду дослідження полягає у висвітленні практичних аспектів і «авторських секретів» творців сучасної кіномузики. Проаналізовано саундтреки до найбільш показових і високохудожніх кінострічок голлівудського кінематографа різних жанрів.*

**Ключові слова:** кіномузика, композиторське рішення, музика початкових титрів, творчість Б. Геррманна, Г. Манчіні, Дж. Голдсмита, Л. Шифріна.

*В статье рассмотрены особенности использования музыки к начальным титрам, а также их корреляция с эмоционально-смысловым и жанровым наполнением киноленты. Задача ее — описать практические подходы к решению композиторских задач, связанных непосредственно с одним из экспозиционных разделов киноформы — начальными титрами фильма в контексте определенного киножанра. Актуальность такого рода исследования заключается в освещении практических аспектов и «авторских секретов» создателей современной киномузыки. В работе анализируются саундтреки к наиболее показательным и высокохудожественным кинолентам голливудского кинематографа разных жанров.*

**Ключевые слова:** киномузыка, композиторское решение, музыка начальных титров, творчество Б. Херрманна, творчество Г. Манчини, Дж. Голдсмита, Л. Шифрина.

*The article describes features of using music for main titles, as well as its correlation with the emotional, semantic contents and genre of the film. The purpose of this work to consider practical approaches of solving compositional problems, connected directly with the main titles of the film and the context of a certain film genre. The relevance of the study to highlight the practical aspects and «author's secrets» of modern film composers. The work analyzes soundtracks for the most famous and artistically valuable Hollywood films in different genres.*

**Key words:** film music, film scoring, the main titles, music of B. Herrmann, music of H. Mancini, of J. Goldsmith, of L. Schifrin.

У процесі еволюції кінематографа як синтетичного виду мистецтва, сформувалися певні традиції та характерні прийоми як у режисерській, так і в композиторській практиці. Робота композитора у кіновиробництві є своєрідним ремеслом, яке потребує фундаментальних професійних знань, свободи в різних музичних стилях, жанрах, техніках. Драматичні ситуації фільму, місце його дії, епоха, диктують певні умови, враховуючи які, композитор створює музичний супровід, що корелюватиме з подіями на екрані і водночас

здійснюватиме сподівання аудиторії. Для цього у голлівудському кінематографі існує чіткий поділ фільмів за жанрами, що їх можна знайти на відомому професійному веб-ресурсі кіноіндустрії Internet Movie Database (IMDb)<sup>1</sup>. Найчастіше саме

<sup>1</sup> Internet Movie Database — найбільша в світі база даних та веб-сайт про кінематограф. У базі зібрана інформація про більш ніж 4 млн кінофільмів, телесеріалів і окремих їх серій, а також про 7,5 млн персоналій, пов'язаних з кіно, — акторів, режисерів, сценаристів, композиторів тощо. Режим доступу: <http://www.imdb.com/>

музика до початкових титрів розкриває жанрове та смислове наповнення кінострічки, кадри якої глядач бачить вперше на екрані.

Об'єктом дослідження є музична практика голлівудського кінематографа, а предметом — композиційні особливості музики початкових титрів та їх роль у відображенні емоційно-змістовного наповнення фільму.

Мета роботи полягає у висвітленні практичних питань та підходів, пов'язаних безпосередньо з композиторським рішенням у визначеному розділі кіноформи, а саме в початкових титрах на прикладі кіно Голлівуду.

В ході роботи було вивчено матеріал у формі відеозаписів відомих кінострічок з найбільш показовою музикою початкових титрів, яка б розкривала жанр та емоційно-змістовне наповнення фільму, а також нотний матеріал у вигляді партитур відомих голлівудських композиторів Бернарда Германна, Генрі Манчіні, Джері Голдсмита і Лало Шифріна.

В момент перегляду фільму, аудиторія вже має певні сподівання, тією чи іншою мірою пов'язані з уявленнями про жанр фільму, які, безперечно, апелюють до рис найбільш показових та відомих кінострічок. Вочевидь, дещо подібне відбувається і щодо музичного супроводу, який асоціюється не стільки зі стилем кіномузики, скільки з підходом у музичному рішенні фільму та слідуванні драматичній ситуації у кадрі. Музичні сподівання аудиторії пов'язані не лише із суб'єктивним сприйняттям музики, а й з об'єктивними передумовами. В статті професора психології Каліфорнійського університету Петра Джанати «Топографія кори головного мозку на основі тональних структур західноєвропейської музики» [3, 2167–2170] детально розглянута реакція головного мозку на тональну гармонію<sup>2</sup> та сподівання, котрі виникають з ладовими співвідношеннями та тональними тяжіннями між ними. Основне завдання для композитора — знайти потрібні виразні засоби для того, щоб у відповідні моменти аудиторія не лише могла відчувати всю палітру емоцій (піднесення, здивування, радість, печаль тощо), а й «пережити» історію, що її оповідає режисер.

Композиторське рішення фільму є індивідуальним підходом, що залежить від специфіки кожного окремого фільму та багатогранності

композиторського таланту, який може розкриватись у широкому спектрі винахідливості, свободи та стилю. Проте часто буває так, що режисери в прагненні догодити сподіванням аудиторії не виявляють гнучкості в роботі з композитором, який створює за їх бажанням «загальний» («generic») саундтрек, музика якого могла б бути використана в будь-якій іншій кінострічці. Подібні підходи музичного рішення можна знайти в блокбастерах жанру «action», що їх активно знімають останнє десятиліття у Голлівуді. Наше ж дослідження спрямоване на висвітлення високохудожніх та класичних тенденцій кіномузики, котрі побутують у сучасному кінематографі.

Повнометражний ігровий фільм у традиційному його розумінні, як правило, починається зі вступних кадрів, що знайомлять глядача зі світом кінообразів даної конкретної картини. Така частина кіноформи називається «підготовка» («teaser»), котра може супроводжуватись музикою, або ж у даному розділі музичного акомпанементу може не бути. Вона є еквівалентом оперної увертюри. Наприкінці інтродукції можливим є часткове проведення головної теми в основній тональності, відтак елемент теми слугуватиме вступом до основної частини фільму. Наприклад, у фільмі-екшн «Вихід Дракона» (1976) з музикою Лало Шифріна початкові титри з'являються лише на восьмій хвилині фільму. Їм передує підготовка, яка включає в себе кадри зі школи бойових мистецтв, що розташована на острові, та орієнтальну музичну стилізацію. В подібних «тізерах» музика часто звучить в іншій оркестровці та аранжуванні ніж основне проведення головної теми фільму, котра увібрала в собі риси стилю *funk*, популярного наприкінці 1970-х років. Вочевидь, подібний прийом пов'язаний не лише із бажанням режисера ознайомити глядача з героями фільму та місцями, де відбуватимуться події кінострічки, а й зіставити «східний» та «західний» світи. В одному зі своїх відеоінтерв'ю композитор робить застереження, що такий підхід може використовуватись не завжди, як, наприклад, у фільмі «Телефон» (1977) з музикою Л. Шифріна, де головна тема — ліричний образ взаєморозуміння між двома героями — виникає лише на 86 хвилині 102-хвилинної картини; такий випадок може вважатися унікальним у практиці світового кінематографа.

Якщо ж у кінострічці немає вказаної «підготовки», то головна тема, як правило, починає звучати вже з перших кадрів картини. Досить вдалою, на наш погляд, є музична тема до багатосерійного фільму «Місія неможлива» (1966–1973), написана

<sup>2</sup> Слід зазначити, що тональна гармонія переважає в музиці до ігрового кіно. На думку композитора Лало Шифріна, дванадцятитоновна техніка в кіномузиці має використовуватись досить рідко через те, що вона виключає можливість тривалого і повільного розвитку.

композитором Лало Шифріним, яка пізніше використовувалася в серії з шести фільмів-бойовиків, випущених з 1996-го по 2018 рік<sup>3</sup>, головну роль у яких зіграв Том Круз.

#### Приклад 1 (рис. 1).

**Л. Шифрін. Головна тема, «Місія неможлива»**

Головна тема, незважаючи на всю лаконічність її форми — період, є яскравим прикладом музики фільму дії («action»). Лало Шифрін — не лише відомий композитор, а ще й віртуозний джазовий піаніст: для музики до початкових титрів він обрав досить нехарактерний розмір 5/4, замість 4/4. На перших кадрах початкових титрів із запаленим сірником звучить трель у струнних та флейти (2 такти). Після чого ми бачимо кадри з різних серій фільму, де звучить джазовий риф-*ostinato* (6 тактів). Перші чотири такти мелодії у флейти низхідні; після них знову йде риф, але у проведенні бігбенду. Однак у наступних чотирьох тактах остання нота кожного мотиву транспонована на октаву вгору. Цей хід надає музиці певного героїчного наповнення, яке досить характерне для більшості музичних тем фільмів-екшн. Тому вже в наступному проведенні перше речення доручається саксофонам, а друге, «героїчне», — трубам.

Слід зазначити, що один із типових прийомів закінчення музики початкових титрів у Л. Шифріна — це коли музика головної теми обривається

<sup>3</sup> Музику до цих фільмів писали композитори Дені Ельфман (1996), Ханс Ціммер (2000), Майкл Джаккіно (2006, 2011), Джо Кремер (2015) та Лорн Белф (2018).

раптово («Любов та кулі», 1979) або ж на акорді, який розчиняється на *diminuendo* («Булліт», 1968; «Час пік 2», 2001). Однак, як зауважує композитор, немає будь-яких жорстких правил, і найкращим підходом є дотримання інструкцій режисера або композиторського інстинкту, якщо інструкції першого будуть неконструктивними. Деякі режисери воліють, щоб зміни в музиці були синхронізовані з кожним новим титром, особливо з титром назви фільму. Рішення має бути прийняте разом з режисером та продюсером. У деяких випадках наголошення кожного титру може бути вкрай непродуктивним і вельми прямолінійним.

Так, у всесвітньо відомій романтичній комедії «Сніданок у Тіффані» (1961) головна тема звучить від початкового логотипу — «A Paramount Picture». Перед нами відкривається вид на ранковий Манхеттен, коли на вулицях ще немає людей, які поспішають на роботу. Поодинокі таксі зупиняється біля магазину «Tiffany's & Co.», і з нього виходить головна героїня — Холі Голайтли (Одрі Хепберн) в елегантній вечірній сукні. Звучить головна тема — відомий шлягер «Moon River», авторства Генрі Манчіні, яку виконує бандонеон. Саме вона стала втіленням образу головної героїні фільму. Під цю музику з'являються початкові титри. Згодом героїня заходить у магазин, розглядаючи вітрини, розгортає пакет і снідає.

#### Приклад 2 (рис. 2).

**Г. Манчіні. Головна тема, «Сніданок у Тіффані»**

Головній темі передують чотиритактовий вступ, який виконують вокальний ансамбль, гітара, ві-

рис. 1

рис. 2

брафон та віолончелі з контрабасом *pizzicato*. У прозорій оркестровій фактурі переважають низький та середній регістри. Подібне темброве рішення пов'язане з контекстом сцени — ранній ранок на безлюдній вулиці Манхеттена. У музиці переважає джазова гармонія, побудована на чергуванні септакордів. У 5-му такті вступає бандонеон, що йому «доручено» перше проведення (8+8 тактів). Проста тема, побудована на квінтових стрибках з подальшим низхідним рухом, малює образ героїні — безтурботної молодій дівчини, яка, незважаючи на вечіркі і заможних кавалерів, самотня. У першому реченні другого проведення (8 тактів) композитор передає тему в верхній регістр скрипкам, які вносять щемливий відтінок у ліричну тему. Вже у другому реченні (14 тактів) струнні виконують роль контрапункту мелодії бандонеона, розширеної за рахунок секвенції. Третє проведення (8 + 14 тактів) модулює на малу терцію вниз, де тема проходить спершу у вокального ансамблю, а з тим вдруге підхоплюють високі струнні. Завершується музика до початкових титрів кодою (8 тактів), в якій трансформується настрій у зв'язку із наступною сценою, а також змінюються фактура та інструментування в музичних засобах. У даному розділі форми композитор використав розкладені ходи по тонах септакордів і нонакордів у вібрафона і двох флейт на тлі струнних. Таким чином, завдяки простим музичним засобам та виразному пісенному тематизму, з перших секунд фільму (в контексті експозиційної сцени) створюється лірико-романтичний настрій всієї кінострічки «Сніданок у Тіффані», а також розкривається її жанр.

Бувають випадки, коли режисери хочуть, щоб музика передувала сценам жаху та потрясіння перед тим, як публіка побачить це на екрані, або щоб аудиторія відчула почуття головних героїв, про історію яких вона дізнається в майбутньому. Досить цікавою в цьому аспекті, на наш погляд, виявляється музика Бернарда Геррманна до фільму А. Гічкока «Психо» (1960), яка є класикою жанру «трилер». Головна тема з'являється вже з появою титрів із рухомими смужками, які являють собою ножі — знаряддя героя-вбивці.

### Приклад 3 (рис. 3).

#### Б. Геррманн. Main Titles, «Психо»

У початкових титрах звучить стрімка експресивна тема **Allegro (molto agitato)**, в основі якої лежить двотакт (див.: тт. 5–6 і 7–8 прикладу 3) у перших скрипок (на тлі остинатних секундних інтонацій *cis-d* і синкопованих великих мінорних септакордів) та лірична тема у перших скрипок на тлі *pizzicato* у альтів і віолончелей та *tremolo* других скрипок (тт. 37–48). Слід також зазначити, що інтонація малої секунди проходить крізь весь саундтрек фільму і є своєрідним лейтмотивом кінокартини. Динамічний діапазон у темі варіюється від *sf* до *pp*, що загострює конфліктність музичного проведення. Темброва палітра для цього фільму обрана не випадково. На думку композитора, саме струнні інструменти мають найширший діапазон виразності та можуть найбільш яскраво відобразити напружений настрій психологічного трилера, тому для цієї кінострічки композитор використав лише струнний оркестр. У випадку з головною темою фільму «Психо» конфліктність тематизму, контрастність у фактурі, динаміці та артикуляції відіграють ви-

**Allegro (molto Agitato)**  
*con sordino (non-div.)*

Violins I  
 Violins II  
 Violas  
 Celli  
 Basses

рис. 3

рішальну роль у створенні атмосфери напруженого гостросюжетного трилера, сповненого драматичними сценами<sup>4</sup>.

Маємо дещо інший підхід до композиторського рішення у створенні таємничої атмосфери музики початкових титрів у трилері, яка б інтригувала глядача до власне перегляду фільму. Яскравим прикладом цього є музика Джері Голдсмита до фільму Пола Верховена «Основний інстинкт» (1992). Сам композитор визначав жанр фільму як «чуттєвий трилер» та в інтерв'ю зізнавався, що «це одна з найкращих картин, над якими я працював протягом тривалого часу, особливо тому, що Пол Верховен був настільки відданим сценарію» [8]. Історія розповідає про розслідування поліцейським Ніком Кареном низки холоднокровних убивств, де основною підозрюваною є письменниця та авторка романів Кет. У ході розгортання сюжету між детективом та письменницею виникає роман. Музика не лише поглиблює таємничість, еротичність і небезпечність подій у фільмі, а й розкриває історію

фатального кохання його героїв. Фільм одразу починається з початкових титрів на тлі темних дзеркальних мерехтінь, що їх супроводжує головна тема кінострічки.

#### Приклад 4 (рис. 4).

Дж. Голдсміт. Main Titles, «Основний інстинкт»

Музичний фрагмент являє собою тричастинну репризну форму, яка складається з трьох періодів (по 8 тактів кожен), вступу та коди. В музиці композитор дотримується романтичної гармонії (медіантові зіставлення), іноді використовуючи пізньоромантичні співзвуччя (у восьмому такті на тлі квінтакорду *e-h-fis* у контрабасів та віолончелей звучить домінуюча гармонія з заміненою терцією *h-c-fis*). Подібна гармонічна барва додає ефекту томління та певної містичності музичному супроводу, який не виходить за межі динамічного діапазону *mf*. Слід звернути увагу й на темброву палітру цієї музики. На тлі остинатних арпеджіо арфи та фігурацій альтів *divisi* відбувається певний діалог між дерев'яними духовими інструментами та струнними, котрі у кожен такт чергуються між собою. Це, вочевидь, апелює до довгих діалогів, які відбуватимуться між головними героями у фільмі. Використання хроматичних ходів у мелодиці є досить поширеним прийомом у фільмах жанру «трилер», а *ostinato* додає рис тривожного очікування та неспокою в акомпанемент. Так,

<sup>4</sup> Найбільш відомою є сцена в душі з цього фільму, яка яскраво демонструє характерні особливості жанру «трилер». Аналіз цієї сцени наводиться в статті: С. Леонтьєв. Музика «тривожного очікування» як один з художніх прийомів у практиці композиторів Голлівуду. / С. А. Леонтьєв // Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — Вип. 41. Музикознавчий універсум: збірник статей. — Львів, 2017. — С. 344–356.

рис. 4

у музиці початкових титрів до фільму «Основний інстинкт» характерний підхід у композиторському рішенні Джері Голдсмита поглиблює інше емоційно-змістовне наповнення жанру, а саме таємничість та чуттєвість.

Проаналізувавши приклади музики до початкових титрів відомих кінострічок, можна перекоонатися, що в даних фрагментах існує нерозривний емоційно-змістовний, а також жанровий зв'язок між відеорядом і музичним супроводом. Найбільш показовою в цьому ракурсі є головна тема до фільму «Сніданок у Тіффані», яка, незважаючи на всю удавану простоту мелодії, увібрала в себе риси, характерні для романтичної комедії.

Однак музика у фільмах-екшн багато в чому залежить від контексту сцен, що відбуваються на екрані. Події фільму іноді можуть розгортатись у декількох країнах, часто екзотичних (як, наприклад, у фільмі «Вихід Дракона»), тому композитор повинен приділяти увагу вивченню етнічної музичної культури тих країн, в які «занурюється» кіноглядач. У таких пригодницьких фільмах, як «Місія неможлива», використання джазової гармонії та рифів-*ostinato* надає головній темі особливу спрямованість та запал («драйв»). Музика до початкових титрів у трилерах може вирішуватися у двох ключах, обумовлених жанром: композитор може зробити акцент на конфліктність та гостросюжетність фільму (як у випадку з «Психом») або наголосити таємничу психологічну складову («Основний інстинкт»).

Таким чином, у процесі створення музики до початкових титрів композитору потрібно враховувати характерні емоційно-сміслові та жанрові особливості кінострічки, а також контекст сцени, в якій містяться титри, у тому разі, якщо такий кінематографічний підхід повинен бути. Обговорення з режисером музичного рішення для початкових титрів допоможе композиторові поглибити та розширити бачення, як даного розділу форми, так і кінокартини в цілому.

## Джерела та література

1. Леонтьев С. А. Музыка «тревожного ожидания» как один из художественных приемов в практике композиторов Голливуда. *Научные сборники Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лисенка*. Вып. 41. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2017. С. 344–356.
2. Cryer, M. (2010). *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Sydney, N. S. W.: ReadHowYouWant.
3. Janata, P. (2002). The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music / *Science*. 298, p. 2167–2170.
4. Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann—Hollywood's Music-Dramatist*. Rickmansworth, UK: Triad Press. Bibliographical Series No. 6, 1977. 59 p.
5. Karlin, F., Wright, R., & Karlin, F. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge.
6. Mancini, H., & Lees, G. (2001). *Did They Mention the Music?* NY, NY: Cooper Square Press.
7. Schiffrin, L., & Feist, J. (2011). *Music Composition for Film and Television*. Boston, MA: Berklee Press.
8. Schweiger, D. (1992). Jerry Goldsmith On Scoring Basic Instinct. *Soundtrack Magazine*, 11(42). URL: <http://www.runmovies.eu/jerry-goldsmith-on-scoring-basic-instinct/>
9. Smith, S. C. (2002). *A Heart at Fires Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press.— 458 p.

## References:

1. Leontiev, S. A. (2017) The music of suspense as a one of art techniques in the practice of Hollywood composers. *Musicological Universe: a collection of articles*. (Vol. 41), (pp. 344–356). Lviv: LNMA named after Mykola Lysenko. S. 344–356 [in Ukrainian].
2. Cryer, M. (2010). *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Sydney, N. S. W.: ReadHowYouWant.
3. Janata, P. (2002). The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music / *Science*, 298. S. 2167–2170.
4. Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann—Hollywood's Music-Dramatist*. Rickmansworth, UK: Triad Press. Bibliographical Series No. 6, 1977. 59 p.
5. Karlin, F., Wright, R., & Karlin, F. (2004). *On The Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge.
6. Mancini, H., & Lees, G. (2001). *Did They Mention the Music?* NY, NY: Cooper Square Press.
7. Schiffrin, L., & Feist, J. (2011). *Music Composition for Film and Television*. Boston, MA: Berklee Press.
8. Schweiger, D. (1992). Jerry Goldsmith On Scoring Basic Instinct. *Soundtrack Magazine*, 11(42). URL: <http://www.runmovies.eu/jerry-goldsmith-on-scoring-basic-instinct/>
9. Smith, S. C. (2002). *A Heart at Fires Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press. 458 p.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ



## ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ЛЕОПОЛЬДА БЛАУШТАЙНА: У ПОШУКАХ ВТРАЧЕНИХ ІДЕЙ

*У статті проаналізовано концепцію естетичного переживання польського теоретика Л. Блауштайна, чий спадок для української естетичної думки є tabula rasa. Естетико-мистецтвознавчий досвід Л. Блауштайна відкриває можливості для широкої інтерпретації феноменів естетичного почуття, естетичної емоції, естетичного переживання, котрі можуть активізувати твір кіномистецтва.*

**Ключові слова:** естетичне переживання, естетична емоція, естетичне почуття, кінематограф, кінообраз, релаксаційна функція, компенсаційна функція, насолода, пам'ять, фантазія.

*В статье анализируется концепция эстетического переживания польского теоретика Л. Блауштайна, наследие которого для украинской эстетической мысли является tabula rasa. Эстетико-искусствоведческий опыт Л. Блауштайна открывает возможности для широкой интерпретации феноменов эстетического чувства, эстетической эмоции, эстетического переживания, которые могут активизировать произведение киноискусства.*

**Ключевые слова:** эстетическое переживание, эстетическая эмоция, эстетическое чувство, кинематограф, кинообраз, релаксационная функция, компенсационная функция, наслаждение, память, фантазия.

*The article analyzes the concept of the aesthetic experience of the Polish theorist L. Blaustein, whose legacy for the Ukrainian aesthetic thought is tabula rasa. Aesthetic-art study experience of L. Blaustein reveals opportunities for a broad interpretation of the phenomena of aesthetic feeling, aesthetic emotion, aesthetic experience, which can activate the work of cinema art.*

**Key words:** aesthetic feeling, aesthetic emotion, aesthetic experience, cinematography, cinema image, relaxation function, compensatory function, pleasure, memory, fantasy.

Міждисциплінарний підхід, що значною мірою вплинув на формування теоретичного поля європейської гуманістики другої половини ХХ — початку ХХІ ст., вочевидь, був закладений у період становлення її некласичної доби — наприкінці ХІХ — і розвинений у першій половині ХХ ст. За великим рахунком, появу всіх основоположних напрямів, що визначили концептуальну панораму ХХ ст. — неопозитивізм, інтуїтивізм, психоаналіз, юнгіанство, феноменологія, структуралізм, екзистенціалізм, неотомізм, постмодернізм — уможливив діалог на терені філософії, естетики, етики, психології, соціології, мистецтвознавства, культурології, який довів продуктивність міждисциплінарного підходу, а відтак — зробив його чи не провідним методом «теоретичного сьогодення».

Водночас міждисциплінарний підхід відкриває неабиякі можливості у аналізуванні проблем, що мають, так би мовити, позачасовий статус, і активізує процес їх дослідження шляхом виходу у широкий концептуальний простір. Це, зокрема, стосується питання естетичного переживання, котре, посівши особливе місце в проблематиці естетичної науки, не втрачало своєї актуальності і в класичній, і в самостійній та пост-класичній, і некласичній періоди її історії. Останній етап — некласичний — виявився доволі продуктивним стосовно осмислення феномена естетичного переживання, визначні здобутки якого, зокрема, пов'язані із теоретичними досягненнями польської естетичної школи ХХ ст.

У монографії «Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої поло-



вини ХХ ст.» (Рівне, 2016) українська дослідниця К. Шевчук відзначає очевидну орієнтацію вчених Польщі на міждисциплінарний підхід (досвід філософії, психології, естетики), що, з одного боку, сприяв всебічному осмисленню феномена естетичного переживання як такого, а з другого — відкривав вихід у суміжні проблеми, зокрема — феномен художньої творчості та теорію мистецтва, природно потребуючи від дослідників залучення і досвіду мистецтвознавства.

Слід зазначити, що подібна спрямованість простежується у розвідках і визнаних авторитетів естетичної думки Польщі — Р. Інгардена та В. Татаркевича, і яскравих, проте до часу виходу монографії К. Шевчук майже невідомих в Україні, науковців — Г. Ельзенберга, М. Валліса, С. Оссовського та Л. Блауштайна. Проблеми, що їх у своїй монографії розглядає К. Шевчук, стимулювали наш інтерес до теоретичного доробку цих персоналій польської естетики і, зрештою, спонукали до написання статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретації» (КНУ імені Тараса Шевченка, 2017), до певних положень якої, задля подальшої концептуалізації матеріалу, ми змушені будемо повертатися.

Наразі наголосимо, що аналіз феномена естетичного переживання зумовлював вихід польських теоретиків у контекст видової специфіки мистецтва. Її структура виявилася доволі розлогою і, так чи інакше, була пов'язана з усіма її класичними різновидами. Проте особливу увагу привертають роздуми учених щодо нового для першої половини ХХ ст. виду мистецтва — кінематографа і, передусім — напрацювання Л. Блауштайна, концептуальне поле якого для українських естетиків та мистецтвознавців фактично є *tabula rasa*.

Отож зазначимо, що «наукова біографія», а отже і доробок філософа, естетика та психолога Леопольда Блауштайна (1905–1942/1944) у Польщі широко відомі та ґрунтовно відпрацьовані, зокрема, такими авторитетними ученими як Б. Дземідок і З. Росинська. Однак до цього часу маловідомою залишається власне біографія Л. Блауштайна, що у будь-якому разі мала вочевидь трагічне забарвлення. Якщо час та місце народження науковця — місто Львів — не викликають питань, дата і обставини його смерті так остаточно і не з'ясовані: за однією версією — він із сім'єю у 1942 році був закатований фашистами у Львові, за другою — у 1943-му чи 1944 рр. — вчинив самогубство (див. 4, 58).

Теоретичне становлення Л. Блауштайна як і більшості його колег та співвітчизників — Р. Ін-

гардена, К. Айдукевича, В. Татаркевича, М. Валліса, так чи інакше, було пов'язане із Львівсько-Варшавським науковим товариством, що відверто орієнтувалося на філософський, психологічний та естетичний паритет; тож цілком закономірно такий підхід сповідував у своїх розвідках і Л. Блауштайн. Серед них, передусім, слід виокремити «Роль сприйняття в естетичному відчутті» та «Про схоплення естетичних предметів» (1937), що стали своєрідним узагальненням теоретичних напрацювань дослідника.

Концептуальна спрямованість означених праць, природно, спонукала Л. Блауштайна до виходу у площину мистецтва, що, передусім, привертало увагу науковця у зв'язку з феноменом сприйняття, цікавлячи його і як психологічна, і як естетична проблема. Показово, що своєрідною підготовкою до цих досліджень стала розвідка Л. Блауштайна «Нотатки до психології кіноглядача» (1933), яку, по великому рахунку, варто розглядати і в окремому кінознавчому форматі, що, безсумнівно, збагатило б теорію кіно другої половини 20–30-х рр. ХХ ст.

На сторінках праці «Про схоплення естетичних предметів» Л. Блауштайн артикулював ідею «відпочинкового» характеру естетичного відчуття. Її, як стверджує К. Шевчук, він запозичив у С. Оссовського і, розвиваючи у відповідному напрямі, відзначав, що «естетичні переживання дозволяють забути про навколишній ...світ і щоденні турботи» [Ш, 89]. Уточнюючи свою позицію, Л. Блауштайн не ототожнював «стан відпочинку» з «психологічною тишею», адже його «характеризує активність, яка, однак, відрізняється від наших щоденних турбот, а, крім того, вимагає значної духовної динаміки» [5, 89].

Такий орієнтир тлумачення естетичного переживання природно зумовлював необхідність його всебічного відпрацювання, а отже Л. Блауштайн «додатково вводить категорію імагінативного (уявного) налаштування і відрізняє його від налаштування на природний світ («наївного налаштування»)» [5, 89]. Детально не занурюючись у цей аспект концепції дослідника, відзначимо, проте, що подібний розподіл може бути зарахований до аргументів опонентів, так званого, руху «природників», що у 60–70-х рр. ХХ ст. вельми активно позиціонував себе на теренах української естетики.

Проте головним для нас наразі є «кінознавчий досвід» Л. Блауштайна, що відкриває дослідникові значні можливості для переведення його теорії естетичного переживання на конкретний мистецький ґрунт. Принагідно ще раз наголосимо, що

подібним шляхом рухалися практично всі колеги Л. Блауштайна, однак фактично тільки він зосередився на новому для ХХ ст. виді мистецтва — кінематографі.

У статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій» ми, зокрема, зупинилися до тому аспекті Блауштайнової концепції сприйняття фільму, в якій йшлося про феномен естетичного почуття. Польський теоретик особливо наголосив на визначальній ролі зору і слуху у процесі сприйняття твору кіномистецтва, що в умовах 20–30-х рр., коли кінематограф тільки ще набирив оберти у своєму русі, було більш, ніж природним. Однак ми зробили певні уточнення щодо заперечення Л. Блауштайном можливостей відтворення на екрані смакових та запахових вражень, зважаючи на подальші яскраві художні пошуки кіномистецтва у цьому напрямі. Адже складний асоціативний ряд, який здатний спровокувати кінообраз, може викликати у глядача естетичне переживання, стимульоване саме «фізіологічними почуттями» смаку і запаху як це, приміром, було у фільмах «Запах жінки» Д. Різі і його рімейку М. Бреста, «Велике жрання» М. Феррері, «Ратауй» Б. Бьорда, «Шоколад» Л. Халльстрьома та ін.

Наразі завважимо, що заперечення Л. Блауштайном кінематографічного досвіду інтерпретації фізіологічних почуттів, на нашу думку, зумовлювалося виключно часовим чинником, оскільки загальний концептуальний контекст естетичних поглядів науковця свідчить про його відверте тяжіння до, так би мовити, «нетрадиційних підходів» у висвітленні класичних проблем. Так, наприклад, аналізуючи явище емоції він приділяв увагу не тільки естетичній емоції, але й, так званій, емоції «напів-естетичній», різновиди якої провокувало мистецтво, стимулюючи, скажімо, почуття жаху.

Ця думка, на жаль, не набула розвитку як і більшість ідей Л. Блауштайна, що дійшли до нас у скороченому форматі, проте здатність продукувати їх навіть на, сказати б, первинному рівні свідчить про значні теоретичні можливості та інтуїцію ученого. Зокрема, його розмисли стосовно можливості кінематографа стимулювати почуття жаху, вочевидь, були суголосними тим експериментам, які вже розпочав А. Гічкок, що, зрештою, зумовило появу його славнозвісного прийому — саспенсу. Відтак Л. Блауштайн прагнув вибудувати своєрідний понятійний ланцюг: *естетична емоція — емоція напів-естетична — не-естетична емоція*, яка стала його завершальною ланкою.

Наразі знову відзначимо, що поняття не-естетична емоція дослідник фактично не відпрацю-

вав, проте оперування ним, саме по собі, видається дуже показовим, зважаючи на специфічну проблематику не-класичної естетики, у розвитку якої він безпосередньо брав участь. Водночас, слідкуючи за концептуальною логікою Л. Блауштайна, видається можливим припустити, що не-естетична емоція стала для вченого своєрідним підґрунтям для ще однієї проблеми — *поза-естетичних відчуттів*, а отже — *поза-естетичного переживання*. Серед них Л. Блауштайн, зокрема, виокремлює релігійні, патріотичні та еротичні відчуття, що їх кіномистецтво, на його думку, здатне перевести в естетичну площину, викликаючи відповідні переживання.

Взагалі, питання можливостей кінематографа активізувати переживання різноманітних почуттів, Л. Блауштайн порушував доволі активно, говорячи про «інтелектуальні операції, що дозволяють глядачеві схопити найскладніші місця твору, проникнути у психіку героїв, що дає змогу творити вигадані почуття, яких глядач особисто не переживав (або переживав рідко). <...> Усі ці переживання становлять замкнену цілісність, обмежену початком і кінцем сеансу. Ця цілісність творить перерву в наших поточних заняттях, а якщо твір, наприклад, захопить нас своєю естетичною цінністю, то він може викликати в нас «недільний настрій» [5, 104].

Дане положення, що його реконструює у своїй монографії К. Шевчук, подається дослідницею на рівні, так би мовити, констатації факту з «кінознавчого досвіду» Л. Блауштайна. Тож вона не розвиває чи, принаймні, не уточнює думку польського науковця, яка, на нашу думку, розвинення і уточнення, вочевидь, потребує. Адже часто-густо, кінотвір, що його естетична цінність є незаперечною, може і не викликати «недільного настрою», а навпаки провокувати у реципієнта вельми складний/пригнічений психологічний стан. Саме так, імовірно, сприймає фільми І. Бергмана («Сьома печатка», «Джерело», «Час вовка»), Л. Кавані («Нічний портъє»), П.-П. Пазоліні («Сало, або 120 днів Содому»), С. Спілберга («Список Шиндлера»), Л. фон Трієра («Розтинаючи хвили») та ін. переважна більшість глядачів, що викликає у них, одначе, вельми потужне естетичне переживання.

Так само до розвитку провокує і друга частина позиції Л. Блауштайна, що стосується «недільного настрою», який може викликати твір кінематографа: «Згідно з Блауштайном, кінотвір виконує релаксаційну функцію, яка пов'язана із перебуванням в імагінативному світі, що сприяє відриву

від щоденних справ і постає святковою перервою в житті» [5, 114]. Ці роздуми дослідника спонукають до виявлення певних концептуальних паралелей щодо зв'язку *релаксаційної функції мистецтва* з ідеєю святковості.

Артикуляція Л. Блауштайном «святковості кінематографа», на нашу думку, викликає безпосередні асоціації з доповіддю Г.-Г. Гадамера «Про святковість театру», яка була присвячена 175-річчю Маннгеймського театру. «Практично» втілюючи засади герменевтики, Гадамер відштовхується від позиції відомого віденського поета і драматурга кінця XIX ст. Гуго фон Гофмасталя, котрий стверджував, що «з усіх світових інститутів, які дійшли до нас, театр — єдино могутній і реальний інститут, що пов'язує наш святковий настрій, любов до видовищ, сміху, доторкання, напруги, збудження, потрясіння, безпосередньо із святковим імпульсом, який з давніх часів був притаманний людському роду» [2, 160].

Розвиваючи і інтерпретуючи цю думку, Г.-Г. Гадамер, вочевидь, виходить на якісно новий концептуальний рівень, здійснюючи періодизацію визначальних епох в історії театру, досліджуючи специфіку його «стосунків» із глядачем, відзначаючи важливість компенсаційної функції театрального мистецтва та ін. Зрештою, звертаючись до театру XX ст., німецький філософ стверджував, що людина продовжує відчувати особливу потребу у театральному дійстві, аби вчергове пережити відчуття святковості. У даному зв'язку завважимо, що Г.-Г. Гадамер не тільки артикулює особливу здатність театру викликати у глядача відчуття святковості, а й залишає пріоритет в означеному питанні саме за цим видом мистецтва.

Аспект, який був обраний Г.-Г. Гадамером для його доповіді, безсумнівно, відкриває нові ракурси дослідження цього, але, враховуючи позицію Л. Блауштайна, як виявляється, і не тільки цього виду мистецтва. Однак у часовому вимірі гадамерівська ідея «святковості театру», принаймні, на кілька десятиліть відставала від Блауштайнової ідеї «святковості кінематографа», хоча остання і була репрезентована лише у тезовому вигляді. Проте, зважаючи на численні фактори, більш ніж вірогідно, що німецький філософ не був обізнаний з позицією польського естетика, тож концептуальні паралелі, які були інспіровані, так би мовити, паралелями понятійними, дають підстави говорити про очевидний факт «теоретичної незалежності» у гуманітарному русі XX ст.

Водночас, ідея релаксаційності кінематографа, що її обстоює Л. Блауштайн, дозволяє накрес-

лити і інші естетико-мистецтвознавчі/кінознавчі орієнтири, які, зокрема, пов'язані з питанням тожності *релаксаційної* та *компенсаційної функцій* мистецтва.

Одразу зазначимо, що проблема функціональності ніколи не була предметом наших досліджень, тож звернення до неї є виключно поштовхом до подальшого концептуального розвитку. Наразі знову дозволимо послатися на нашу статтю «Польський естетичний дискурс XX ст.: інтерпретація інтерпретацій», в якій Блауштайнові міркування щодо релаксаційної функції кіномистецтва були транспоновані у площину явища ескейпізму, яке визначило специфіку розвитку кінематографа США у 30-х рр. XX ст.

Серед жанрів, що мали через екран забезпечити «втєчу від дійсності», якою для Америки означеного періоду стала «велика депресія», особливе місце посіли мелодрама, комедія, вестерн, мюзикл та ін., що, імовірно, все ж таки виконували компенсаційну функцію, тоді як у розвідках Л. Блауштайна йдеться саме про функцію релаксаційну. Зважаючи на теоретичний рівень доробку ученого, його очевидне включення у психологічний контекст, важко уявити, що він не був знайомий з поняттям компенсація, а отже — із компенсаційною функцією мистецтва. Проте Л. Блауштайн постійно говорив про загалом синонімічну за своїм змістом, однак, імовірно, все ж таки про дещо іншу за своєю сутністю, функцію релаксаційну.

До подібного висновку нас спонукає ще одне поняття, яке постає у розвідках Л. Блауштайна — *насолода*. Показово, що його відпрацювання також виявляється доволі специфічним, оскільки своє «теоретичне ставлення» до нього естетик демонструє шляхом приєднання до відповідної думки німецького феноменолога М. Гайгера: «Естетична насолода є радістю з приводу певних цінностей, насолода від розваги є радістю з власної спритності» [5, 102]. Цей висновок, що став для Л. Блауштайна своєрідним концептуальним камертоном, ми процитували за згаданою монографією К. Шевчук, в якій напрям дослідження польським ученим поняття насолода безпосередньо корелюється із відповідними розвідками Е. Левінаса.

Зокрема, українська дослідниця апелює до позиції французького філософа, котрий тлумачив насолоду не як задоволення потреби, а наголошував, що «отримання насолоди є незалежністю від *sui generis*, незалежністю щастя. <...> Жити означає насолоджуватися» [5, 101]. При цьому К. Шевчук визнає принципові відмінності позицій Л. Блауштайна і Е. Левінаса у цьому питанні:

для першого — вона є епістемологічною, для другого — екзистенційною.

Зіставлення поглядів учених, котрі при дослідженні одного поняття обирають різні підходи, вочевидь, відкриває неабиякі перспективи для всебічного відпрацювання. Так, порівнюючи погляди Блауштайна і Левінаса, К. Шевчук, відповідно, «вписує» поняття насолода у філософсько-естетичну та етико-естетичну площину, що спонукає і надалі розширювати концептуальне поле, виводячи проблему у більш широкий теоретичний контекст.

Формально для Л. Блауштайна поняття насолода безпосередньо пов'язане з естетичними цінностями. Кооптуючи його у сферу естетичного переживання і конкретизуючи на прикладі кінематографа, учений, зокрема, торкається питання «символічних презентацій». Водночас, він підкреслює, що «символи відіграють важливу роль у кіномистецтві, але <...> аналіз символів належить до естетики, а не до психології» [5, 103].

Навряд чи можна заперечувати важливість естетичного досвіду при аналізі цього феномену, однак дослідження проблеми символу, вочевидь, передбачає орієнтацію на міждисциплінарний підхід і використання потенціалу філософії, мистецтвознавства, психології та культурології. Тож складне співвідношення проблем насолоди і символу, аналіз якого прагнув здійснити Л. Блауштайн, стимулює залучити психоаналітичний досвід дослідження, який, зрозуміло, тлумачить поняття насолода у «специфічно психологічному вимірі»<sup>1</sup>, що, у свою чергу, відкриває можливості для його ширшої інтерпретації. До такого висновку нас спонукає одна з класичних праць З. Фрейда «По той бік принципу насолоди».

Одразу зазначимо, що переклад праці, а отже — її ключового поняття передбачає можливість подвійного тлумачення: *задоволення* і *насолода*, яке, так би мовити, постійно супроводжувало перевидання даної праці. Власне таке саме подвійне тлумачення передбачає і поняття Л. Блауштайна. І хоча ми не прагнемо глибоко занурюватися і визначатися з термінологічними, а отже — і суттєвими нюансами, одне коротке коментування з цього приводу, все ж таки зробимо.

Головний концептуальний орієнтир дослідження З. Фрейда, що як відомо, ґрунтувалося на засадах його сексуальної теорії, і всі похідні проблеми, що поставали у процесі аналізу: яви-

ще садомазохізму, інстинкти життя і смерті, дає підстави вважати більш відповідним змісту цієї праці визначення насолода. Натомість, «естетично ціннісні» орієнтири, що домінували у працях Л. Блауштайна, робить більш доречним поняття задоволення, хоча більшість дослідників його доробку, переважно перекладають, а отже — оперують терміном насолода.

Так чи інакше, але питання насолоди/задоволення, яке досліджується З. Фрейдом у суто психологічному, а Л. Блауштайном — в естетичному вимірах, виявляється актуальним для європейського гуманітарного знання 20–30-х рр. ХХ ст., що, саме по собі, видається показовим і символічним. Проте, незважаючи на відмінність у підходах, обраних ученими, загальний орієнтир їхніх досліджень виявляється суголосним: йдеться про прагнення людини отримувати насолоду/задоволення, що є її головною метою, а, за великим рахунком — сенсом життя.

Цей складний шлях З. Фрейда, як відомо, аналізував ще в одній, принциповій для психоаналізу праці — «Незадоволеність культурою», що значною мірою підводила підсумок його напрацюванням у розвідці «По той бік принципу задоволення». Віденський психоаналітик, зокрема, визначив засоби «втечі від страждання», що, передусім, були пов'язані з психічними та психотропними засобами. Натомість Л. Блауштайн можливість такої «втечі» бачив у мистецтві і, передусім, — кінематографі, що доволі часто, на думку науковця, виконує функцію потужного релаксатора. Осмислюючи «кінознавчі розвідки» Л. Блауштайна, увагу привертають принаймні ще два, значною мірою, психологічні феномени, що їх, незважаючи на свої відверто естетико-мистецтвознавчі пріоритети, учений, однак, не обходить: *фантазія* і *пам'ять*.

До проблеми фантазії Л. Блауштайн звертається у розвідці «Про схоплення естетичних предметів», в якій проблема естетичного переживання аналізується у, так би мовити, загальнотеоретичному вимірі. Проте у процесі осмислення явища фантазії учений прагне і до більшої конкретизації своїх спостережень, підкреслюючи, наприклад, її значення для сприйняття предметів, що, за задумом режисера, у фільмі не показані. Таким чином, польський науковець фактично фіксує «подвійну роботу» фантазії: і у процесі створення — тобто фантазію митця, і у процесі сприйняття — тобто фантазію реципієнта.

Акцентуацію Л. Блауштайна на значенні для естетичного переживання явища фантазії ми частково прокоментували у своїй вже згадуваній

<sup>1</sup> Необхідно відзначити серйозну теоретичну підготовку Л. Блауштайна у галузі психології, а відтак — глибоке занурення ученого у площину відповідної проблематики.

розвідці, зокрема, підкреслюючи неординарність підходу науковця у цьому питанні, адже переважна більшість учених, що, так чи інакше, працювали з естетичним виміром фантазії, зазвичай зосереджувалися саме на фантазії творчої особистості. Чи не найбільш показовим прикладом у даному зв'язку є класична праця З. Фрейда «Митець і фантазування».

У ній, як відомо, віденський психоаналітик лейтмотивом проводив думку про своєрідну компенсаційну роль фантазії, яку викликають до життя проблеми і негаразди людини. Наголошуючи значення індивідуального начала під час «роботи» фантазії, З. Фрейд, проте, визначає два, сказати б, засадні моменти, що зумовлюють її появу: сексуальність і честолюбство.

У випадку фантазії митця ці чинники можуть трансформуватися у, так би мовити, позитивний контекст — практику мистецтва, наслідки якої залежать від рівня таланту творчої особистості. Проте у випадку фантазії реципієнта — другий момент — честолюбство, імовірно, є досить «небезпечним», адже подібні фантазії чи «сни наяву», як характеризував її науковець, провокують людину до побудови «повітряних замків», що можуть призвести до дуже несподіваних наслідків. Імовірно, саме це мав на увазі Л. Блауштайн, коли відзначав, що «фантазія додає до сприйняття мрії, які не тісно з нею пов'язані. Загалом ... участь фантазії у формуванні естетичного предмета може бути як корисною, так і шкідливою» [5, 92].

Щодо пам'яті<sup>2</sup> — другого психологічного феномена, який поставав у «кінематографічному контексті» концепції естетичного переживання Л. Блауштайна, навряд чи можна говорити про його більш-менш ґрунтовне осмислення. Спираючись на окремі спостереження польського дослідника з цього приводу, слід зазначити, що він, так би мовити, на рівні описовості відзначав важливість функції пам'яті у процесі сприйняття фільму, « коли треба розрізнити багато персонажів, уведених відразу, а також, коли маємо пам'ятати минулі моменти кіноакції» [5, 103]. Однак сам по собі факт виокремлення Л. Блауштайном феномена пам'яті і визнання його ролі у процесі естетичного переживання кінотвору, що, зокрема,

активізує асоціативне мислення глядача, видається не тільки показовим, але й важливим як певний підмурівок для подальших теоретичних розвідок у цьому напрямі.

Наразі знову підкреслимо, що естетико-мистецтвознавчий досвід Л. Блауштайна стосовно дослідження природи кінематографа припадав на 20–30-ті рр. ХХ ст., коли теорія кіно ще знаходилася на стадії становлення. Тож будь-які напрацювання у цьому плані, навіть — на рівні постановки проблеми, накреслення концептуальних орієнтирів, запровадження понятійних елементів, теоретичних запозичень з інших галузей гуманітарного знання, без перебільшення, були вагомим внеском у розвиток кінематографічної теорії, що жодним чином не можна недооцінювати.

Це, зокрема, стосується питання сприйняття кінообразу, яке у процесі дослідження виводило Л. Блауштайна у більш широкий контекст проблеми функціональності, а саме — виокремлення пізнавальної функції кіномистецтва; актуалізувало роздуми щодо «інтелектуальних диспозицій»: спостереження, увага та ін.; дозволяло акцентувати значення «монтажної техніки відгадування», яка веде «до тренування мислення, особливо виведення причини з наслідку» [5, 104].

Свої міркування з приводу специфіки сприйняття кінообразу Л. Блауштайн, вочевидь, подає з суто психологічної позиції, тим більший інтерес викликають два наступні положення його «авторської теорії кінообразу», характеризуючи які К. Шевчук відзначає: « Він (кінообраз — *О. О.*) учить бачити вже побачені речі в новому збагаченому вигляді завдяки перебільшенням чи іншим прийомам» [5, 104].

Які «інші прийоми» маються на увазі, дослідниця наразі не уточнює, однак досить чітко говорить про «новий збагачений» вигляд речей, що досягається завдяки перебільшенню. Імовірно, йдеться про крупний план, потужні можливості якого, вочевидь, збагатили виражальні можливості кінематографа, дозволяючи глядачеві «розуміти міміку, жестикуляцію тощо» [4, 104]. Взагалі, артикуляція польським теоретиком значення міміки, але особливо жестикуляції у процесі створення кінообразу, «вписує» думку Л. Блауштайна у контекст концептуального поля Г. Е. Лессінга. Як відзначає український мистецтвознавець Г. Миленька, німецький філософ прагнув «віднайти раціональні підходи у відпрацюванні сценічних засобів виразності» і пропонував «вважати жести і рухи актора певними знаками внутрішнього миттєвого стану героя» [3, 23]. Таким чином, ці розмис-

<sup>2</sup> Вочевидь Л. Блауштайн, так чи інакше, був обізнаний із теоретичними здобутками в осмисленні явища пам'яті, що, наприкінці ХІХ — у перші десятиліття ХХ ст., відбулися на теренах європейської гуманістики. Передусім, маємо на увазі відоме дослідження А. Бергсона «Матерія і пам'ять» (1896), яке, значною мірою, стало стимулом для дисертації Р. Інгардена «Інтуїція та інтелект за А. Бергсоном», що її він захистив під керівництвом Е. Гуссерля.

ли Л. Блауштайна, з одного боку — розвивають класичний естетико-мистецтвознавчий досвід аналізу художнього образу, а з другого — стають важливим внеском у відпрацювання специфіки кінообразу — важливої складової проблематики теорії кіномистецтва.

Розглядаючи явище художньої творчості, питання видової специфіки мистецтва та супутні ним проблеми, результати проведених досліджень все частіше підводять нас до думки написання монографії під умовною назвою: «Феномен художньої творчості. У пошуках втрачених ідей». Можливо аналіз естетико-мистецтвознавчої спадщини Леопольда Блауштайна стане першим кроком на шляху її втілення.

---

#### Джерела та література

1. Blaustein L. *Przyczyntki do psychologii widza kinowego* // L. Blaustein. *Wybor pism estetycznych*. Krakow: Universitas, 2005. S. 92–127.
2. Гадамер Г. Г. О праздничности театра // *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 156–165.

3. Миленка Г. Д. Теоретична спадщина Г. Е. Лессінга в контексті європейського культуротворення: автореферат дис... доктора мистецтвознавства. Київ. 40 с.
4. Шевчук К. С. Аксиологічний вимір естетичного переживання в польській естетиці першої половини ХХ ст.: дис. ... доктора філософських наук. 2016. 402 с.
5. Шевчук К. С. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст. Рівне: РДГУ, 2016. 356 с.

---

#### References

1. Blaustein, L. (2005). *Przyczyntki do psychologii widza kinowego* // L. Blaustein. *Wybor pism estetycznych*. Krakow: Universitas. S. 92–127 [in Polish].
2. Gadamer. G.G. About festivity of theatre // *Aktualnost prekrasnogo*. Moscow: Iskustvo, 1991. S. 156–165. [in Russian].
3. Mylenka, H. D. A theoretical in heritage of G. E. Lessing is in the context of European activity cultural: avtoreferat dys... doktora mystetstvoznavstva. Kyiv, 40 [in Ukrainian].
4. Shevchuk, K. S. (2016). Measuring of axiology of the aesthetic experiencing is in Polish aesthetics of the first half of XX century.: dys. ... doktora filososfskykh nauk, 402 [in Ukrainian].
5. Shevchuk, K. S. (2016). The aesthetic experiencing and his value is in Polish aesthetics of the first half of XX of century. Rivne: RDHU, 356 [in Ukrainian].

## ДО ПИТАННЯ ПРИНЦИПУ РЕАЛІЗМУ У ФОНОГРАФІЇ

*Стаття присвячена категорії «реальності» у фонографії. Залучено комплексний методологічний підхід, включаючи постфеноменологію, теорію медіа і семіотику. Постульовано, що «реальність» по відношенню до звукозапису є не епістемічною категорією, а скоріше естетичною і підтверджує свій статус у результаті комплексної дії системних факторів, а не лише фізичною взаємодією речей.*

**Ключові слова:** фонографія, звукорежисура, реальність, звуковий образ, теорія медіа.

*Статья посвящена категории «реальности» в фонографии. Использован комплексный методологический подход, включающий постфеноменологию, теорию медиа и семиотику. Постулировано, что «реальность» по отношению к звукозаписи является не эпистемической категорией, а скорее эстетической и подтверждает свой статус в результате комплексного действия системных факторов, а не только физического взаимодействия вещей.*

**Ключевые слова:** фонография, звукорежиссура, реальность, звуковой образ, теория медиа.

*The article is devoted to the category of «reality» in phonography. A comprehensive methodological approach was used, including post-phenomenology, media theory and semiotics. It is postulated that «reality» in relation to sound recording is not an epistemic category, but rather an aesthetic one and confirms its status as a result of the complex action of system factors, and not only by the physical interaction of things.*

**Key words:** phonography, sound engineering, reality, sound image, theory of media.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на практично 150-річну історію, звукозапис став об'єктом теоретичної рефлексії відносно нещодавно. Більшість наявних сьогодні гуманітарних досліджень торкаються переважно вузькопрофесійних питань звукозапису, як, скажімо, діяльність фахівців у даній сфері (звукорежисерів, саунд-дизайнерів, продюсерів тощо). Естетична теорія звукозапису не зрушила далі формулювання критеріїв оцінки «звукового образу» фонограми і певних стильових узагальнень щодо «саунду» як категорії студійної музики. Включення звукозапису до горизонту мистецтвознавчих досліджень потребуватиме, передусім, застосування ширших методологічних підходів: постфеноменології, теорії медіа, теорії концептуальної метафори, сучасної соціології (наприклад, акторно-мережева теорія).

Один із ключових моментів, котрий потребує філософського осмислення — це категорія «реальності», як вона представлена у медіа-теорії. Складність рефлексії цієї теми полягає у начебто «очевидному» характері реальності. Цікаво, що тема «реальності» стосовно інших медіа-мис-

тецтв (фотографія і кінематограф) вже неодноразово поставала у мистецтвознавстві, але звукозапис лишався осторонь цих тенденцій. Можливо, це пов'язано з тим, що саме у звуковій матерії відчуття «реальності» є найбільш достовірним, відтак — важко піддається деконструкції. Все це робить дану тему привабливою для дослідника і обумовлює мету статті — виявити фундаментальні засади принципу «реальності» по відношенню до звукозапису.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Як вже було сказано, дослідження звукозапису і студійної культури торкаються здебільшого професійних аспектів (наприклад, відомі книги Ф. Ньюела, Д. Гібсона, Б. Овсінськи та ін.). За останні десятиліття з'явилися дисертації, присвячені специфіці роботи звукорежисера та функціонування звукового образу (П. Ігнатов, В. Шликов, О. Коваленко). Однією з перших праць, яка поставила питання про культурологічно-філософське осмислення звукозапису, стала відома книга Джонатана Стерна «The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction» (2003 р.). Також уваги заслугову-

ють матеріали онлайн-журналу «Journal on the Art of Record Production».

*Новизна статті* полягає у спробі комплексної характеристики принципу «реалізму» фонографії із залученням широких методологічних підходів.

*Виклад основного матеріалу.* Звукова картина світу (якщо взагалі можна допустити подібне висловлювання) містить у своєму складі дискретні елементи. Нехай більшість інформації про навколишній світ потрапляє у мозок завдяки зору, слух також виконує важливу роль щодо уявлення світу як знакової системи. Процеси «означування» пов'язані із запам'ятовуванням тембральних якостей звуку, характерних для тих чи інших явищ і речей. Поступово сонорний горизонт світу розширюється і «знайомих» речей стає дедалі більше. Цікаво, що до винайдення звукозапису звучання власного голосу для людини залишалося, певно, «сліпою плямою», і сам лише цей факт має серйозні наслідки з точки зору психоаналізу (якщо пригадати «стадію дзеркала» у процесі розвитку дитини). Безперервний хаотичний звуковий континуум з часом починає усвідомлюватися як окремі «потокі», згодом — як окремі «предмети», що взаємодіють між собою у певний спосіб і таким чином спричиняють звукові коливання.

Ключовою проблемою для семіотики у даному контексті є так звана «горизонтність» — поняття, що прийшло з феноменології. Вочевидь, світ дається людині не відразу у всіх можливих проявах, тому конституювання картини світу у всій його множинності відбувається за рахунок «розширення» горизонту. «Життєсвіт» конкретної людини (поняття з філософії пізнього Гуссерля) складається з безлічі «локальностей» — своєрідних мікрогоризонтів. Екзистенційне напруження між видимим та невидимим, наявним та можливим робить світ потенціально відкритим і далеким від епістемічної «прозорості».

У чому ж полягає проблема «горизонтності» буття по відношенню до царини звуку? «Наївна» природна установка підказує нам, що у кожній речі є свій «голос», який ми без зусиль розпізнаємо з-поміж сотень інших голосів. Але це лише ілюзія, оскільки враження інтелігібельності (здатності бути пізнаним) світу є у певному сенсі механізмом виживання, адже життя у повністю непізнаваному (відтак — непередбачуваному!) світі нагадувало б пекло. Як казав Гайдеггер, ми оцінюємо речі з позиції їх «спідручності» — включеності у структури нашого досвіду. Якщо річ не корелює із досвідом принаймні якоюсь своєю частиною, якщо вона поза когнітивним горизон-

том — вона залишається непоміченою, перетворюючись на брукхт, сміття. Звучання речі, її індивідуальний «голос» є результатом того, як сама річ відноситься до нашої «тілесної карти», котра сама виникає у результаті перцептивно-моторного «схоплювання» світу. Говорячи про «звуковий ландшафт», Реймонд Шейфер (канадський композитор, музикознавець, засновник акустичної екології), неодноразово наголошує його «людиновимірність», а сам звуковий ландшафт визначається як «частина акустичного довкілля, яке сприймається людиною». Тут є один слизький момент, пов'язаний якраз-таки із суб'єкт-об'єктною дихотомією, характерною як для класичної філософії, так і для «наївного» світобачення.

Звісно, у людини є певні перцептивні обмеження. Наприклад, спектр звукових коливань, який сприймає людина, обмежений діапазоном у приблизно 10 октав (16 Гц–20 кГц). Тому зрозуміло, що звуковий ландшафт вміщений саме у цей горизонт і не має перспектив для подальшого розширення. Але, окрім чисто фізичних параметрів, виникає питання щодо внутрішньої семантичної організації звукових полів. Чи може людина сприймати як компоненти звукового ландшафту звуки, що не мають семантичного, синтаксичного і прагматичного корелятивів у її картині світу? Це почасти риторичне питання — так само, як і можливість сприйняття тексту незнайомою мовою чимось іншим, окрім ритмічної вокалізації.

Отже, те, як «звучить» (для нас) певна річ, є наслідком циклічного процесу самоорганізації системи «людина — світ». З точки зору фізики матеріального світу, таке «звучання» речі є доволі обмеженим діапазоном її вимушених коливань (якщо ця річ взагалі може коливатись) і звуків при деформації/терті у результаті зіткнення з іншими речами. Але коли ми спробуємо дійти до «вичерпання» такої можливості, до уявлення усіх можливих варіантів «звучання», ми зрозуміємо, що це завдання в принципі невичерпне. І тут виявляється ускладнення, навіть без уваги до філософської проблеми суб'єкт-об'єктної дихотомії, а чисто з позиції фізики. «Звучання» речі в усій її повноті є не тільки і не стільки звучанням речі як такої, а сукупністю усіх відношень, які може мати річ до усіх інших речей у всесвіті. Тому скласти «об'єктивну» картину «світу, що звучить», неможливо з жодної з точок зору. Ніякої «відповідності» у звучанні не існує, окрім висококонвенціональних (або вузько-локальних) звуко-знакових систем. «Звучання» будь-якої речі є не лише обмеженим звучанням у загальному людиновимірному контексті (як біологічного виду,



як звуковий *Umwelt*), але й як локальне звучання — конкретного топосу і часу. Але воно є навіть ще конкретнішим — у миттєвій конкретності своїх мінливих сьогоденних умов.

Теоретична рефлексія звукозапису (як і рефлексія професійної діяльності фахівців у сфері звукозапису), подібно до будь-якої новонародженої дисципліни, утримує ілюзії щодо можливості пізнати речі такими, «як вони є» (з цього приводу можна пригадати і гасло Гуссерля «назад до самих речей»). Саме з цих причин дослідники схиляються до утворення теоретичних дихотомій, виділяючи «класичний» і «драматичний» звуко-режисерські підходи або навіть використовуючи термін «реалізм» (!) стосовно звукового образу.

Намагання фахівців звукозапису дійти до «реалізму» у звучанні пов'язане з вірою у те, що можна досягти чистого, неопосередкованого досвіду, винісши будь-які медіуми «за дужки». На жаль, наявність певного медіуму викривається лише із приходом більш досконалого медіуму, тому остаточно перервати це коло не є можливим. У разі зору і слуху людини (особливо слуху) роль потужного (і донедавна непоміченого) медіуму відіграють саме повітря і простір, у якому це повітря вміщено. При проходженні звукових хвиль крізь товщу повітря спостерігається явище дисипації — розсіювання енергії. Але оскільки низькочастотні коливання поширюються у вигляді сферичних хвиль, на відміну від плоских та циліндричних хвиль у середньо- та високочастотному діапазоні, дисипація відбувається нерівномірно (якщо порівняти поверхню розсіювання у випадку однакової початкової потужності низькочастотних/високочастотних джерел звуку) [1, 66]. Це призводить до того, що тембральне забарвлення звуку суттєво змінюється залежно від дистанції. При збільшенні дистанції низькочастотні коливання згасають швидше (через фактор сферичних хвиль). Те ж саме стосується і високих частот: через збільшену коливальну швидкість дисипація відбувається швидше (відповідно до більшого обсягу виконаної молекулами роботи).

Інший істотний чинник стосується поширення звуку в приміщенні. При наближенні до «радіусу гулкості» рівень поля відбитого звуку поступово наближається до рівня поля прямого звуку, звучання стає більш реверберованим, дрібні деталі втрачаються. Це призводить до ускладнення диференціації окремих джерел звуку і робить звукову картину більш гомогенною, зрештою знижуючи відношення «сигнал/шум» і ускладнюючи локалізацію. Разом із тим, виконуючи роботу

з «фільтрації» дрібних деталей (тобто знижуючи інформаційну ємність сигналу), реверберація здатна суттєво змінювати естетичне враження. Деякі джерела звуку традиційно сприймаються нами більш прийнятно з певним оптимумом реверберації (наприклад, звучання симфонічного оркестру класико-романтичного періоду).

Проблема у тому, що можливість почути звучання певних речей і процесів без впливу простору з'явилася лише із появою звукозапису. Точніше, із впровадженням мікрофонної техніки і практикою постановки мікрофонів ближнього поля. До появи, скажімо, телефону, було загалом неприродно чути людський голос на відстані 3–5 см, принаймні при тривалому спілкуванні. Не секрет, що саме необхідність співати у близько розташований мікрофон (замість того, щоб «перекривати» власним голосом всю оперну залу) внесла радикальні зміни у техніку співу. Так само, як і можливість чути звук крізь навушники (відтак не просто слухаючи, а *вслуховуючись*) докорінно змінила сам підхід до роботи зі звуком. Так, Джонатан Стерн (відомий дослідник фонографії) вважає, що техніка вслухування фактично з'явилася до появи звукозапису і її прихід пов'язаний із появою практики аускультатії у XIX столітті [6, 35]. Фактично це стало першою спробою дійти до *сутності* (пізнати їх внутрішню, приховану від нас природу) речей через вслухування, а не споглядання, препарацию чи фізичний експеримент.

Головна думка, яку принесла нам постфеноменологія (зокрема, «матеріальна герменевтика» Дона Айда [8, 76]), полягає у наступному. Інструменти, крізь які ми спостерігаємо за світом (будь-які інструменти — від окулярів і ручки до електронного мікроскопа і рентгенівського апарата), у жодному разі не є нейтральними. Будучи своєрідною «проекцією» нашого тіла у світ, його зовнішнім розширенням, ці інструменти формують свою власну перцептивну реальність. (З цього приводу можна пригадати історію про кількарічну дитину, яка намагалася «свайпати» звичайний паперовий журнал, дивуючись, чому цей дивний «планшет» раптом демонструє девіантну поведінку.) Різноманітні технічні гаджети, якими ми користуємось у повсякденні, одночасно формують певні уявлення щодо структури світу і можливостей його пізнання. Але, і це найважливіше, вони обумовлюють певну *оптику* погляду.

Те, як «звучить» світ, обумовлено тим, через які пристрої ми його чуємо. Наш *Umwelt* сформований селективним добром фізичних стимулів, які відповідають нашим органам чуття [4]. Будь-

яке «загострення» відчуттів (так само як і редукція) призводить до зміни картини світу. (Тут також доречно пригадати хрестоматійний для всіх медіа-теоретиків випадок: після переходу до набору текстів за допомогою друкарської машинки стиль письма Фрідріха Ніцше змінився відповідно до можливостей нового медіума.) Відтак постає закономірне питання: якою стала звукова картина світу з приходом мікрофонів і гучномовців? Що саме змінилось і яким чином можна зареєструвати ці зміни? Розмірковуючи у такий спосіб, неважко дійти висновку: те, що ми звемо «реальністю», є реальністю медіа. Світ, який ми чуємо начебто «неозброєним вухом» і намагаємось передати це відчуття «реальності» у записі, — насправді світ, який ми ВЖЕ чуємо із урахуванням того, як він у майбутньому звучатиме у записі. Сьюзен Зонтаг, впливовий теоретик фотографії, прямим текстом говорить про специфічне «фотографічне бачення», яке стало характерним для сучасної людини [3, 121]. Чому б тоді не говорити і про специфічний *фонографічний* слух, притаманний нам? І надто притаманний фахівцям у сфері звукозапису.

З цих причин посягання на «реальність» є лише ідеєю — почасти вдалою ідеєю, з позиції маркетингу і суспільства споживання, оскільки «реальність» завжди чудово продається. Зауважу, що це жодним чином не знижує естетичну вартість жодних записів, які прагнуть передати відчуття «реальності» суцього. Наприклад, запис симфонічної музики з метою передати «враження від реальної концертної зали», навіть якщо у фінальному варіанті наявні численні монтажні склейки, про що слухачеві, безумовно, невідомо. Не кажучи вже про той факт, що сприйняття музики у реальній концертній залі суттєво відрізняється від сприйняття тієї ж самої музики у домашніх умовах через комплексний вплив різних факторів інтермодальної природи.

Традиційно прийнято вважати, що музика — виключно звукове мистецтво, а його не-звукові компоненти витиснені у «парамузикознавство» (як це стверджує автор терміна й однойменного посібника Богдан Сюта). Але, хоч як це парадоксально, остаточне виділення музики у чисто звукове мистецтво відбулося лише із можливістю *зробити* його таким — винісши за дужки усі незвукові фактори. І тут ми стикаємось із парадоксом того, що маємо *дві* «музики» — та, яка звучить у концертній залі, і та, яка існує у записі. Одним з перших, хто серйозно замислився над цією проблемою, став канадський піаніст Глен Гульд, теоретичні рефлексії якого сьогодні вважаються хрес-

томатійними серед дослідників фонографії і часто цитуються. Як відомо, Гульд був узагалі прихильником звукозапису і монтажу і вважав, що студійне виконавство має низку суттєвих переваг перед концертним. Враховуючи вищезгадані фактори, є всі підстави вважати, що «реальність», що її намагаються передати прихильники документальної «правди» у звукозаписі, є не епістемічною категорією (тією, яка відноситься до поняття «істини»), а естетичною (або навіть гірше — етичною).

У кожній речі є свій сонорний «горизонт», який поступово розширюється при взаємодії з іншими речами. З цього приводу доречно процитувати Ж.-П. Сартра: «Немає більше зовнішнього, якщо під ним розуміти поверхневу оболонку, яка приховувала б від поглядів справжню природу об'єкта. У свою чергу, немає і тієї істинної природи як потаємної реальності речі, існування якої можна передчувати або припускати, але до якої ніколи не дістатися, оскільки вона завжди залишається “всередині” даного об'єкта. Явища, які виявляють суще, не внутрішні і не зовнішні: всі вони варті одне одного, всі вони відсилають до інших явищ і жодне з них не може надати перевагу іншому. Сила, наприклад, не є метафізичним прагненням невідомого роду, яке замасковане своїми діями (прискоренням, відхиленням тощо): вона — сукупність своїх дій. Так само електричний струм не має таємного вивороту: він не що інше, як сукупність фізико-хімічних дій (електроліз, нагрівання вуглецевої нитки, відхилення стрілки гальванометра тощо), які його виявляють. Жодної з цих дій окремо недостатньо, щоб його розкрити. Жодна з них не вказує на що-небудь позаду себе: вона позначає саме себе і весь ряд у цілому» [5].

Візьмемо, наприклад, таку річ, як «звучання інструмента». Здавалося б, тут все очевидно. Ведучи мову про «звучання труби» або «звучання скрипки», ми відразу чуємо внутрішнім слухом певний «типовий» тембр, який є результатом узагальнення перцептивного досвіду. Звісно, ми не уявляємо тембр *конкретної* скрипки або труби (оскільки кожен екземпляр інструмента звучить дещо відмінно, нехай ці відмінності часто і не чутні для непрофесіоналів), а маємо редукційну картину, яка дає нам змогу з усього безмежного звукового континууму виділяти певні дискретні елементи. Загалом, як стверджують вчені, починаючи з Якоба фон Ікскюля, який першим відкритим текстом заговорив про це, редукція є основою виживання. Усяка ефективна знакова система — це редукція менш важливих елементів (акциденцій, як сказали б філософи) до більш важливих. Кінце-

вий, і цілком закономірний, результат редукції — двійковий код, оскільки він абсолютизує відношення подібності/відмінності до їх теоретичного максимуму.

З точки зору акустики, «звучання інструмента» є звучанням певної коливальної системи з певним резонатором. Але модифікацій таких систем може бути безліч варіантів. У майбутньому тембральний морфінг може зробити неактуальним висловлювання типу «щось між гобоєм і фаготом», оскільки самі кореляти фізичних інструментів перестануть визначати звукову «реальність». Але тут є цікавим інший момент. Інструмент (як назва) і його звучання (як «тембр інструмента») формують знакову систему, де сам інструмент (як фізичний об'єкт) виступає означуваним, а тембр інструмента — означником. Але, на відміну від вербальної мови, тут спостерігається реверсивна логіка. Коли ми маємо справу, скажімо, зі словом «дерево», воно (як знак) апелює до цілої множини можливих об'єктів у реальному світі. Але коли ми чуємо «тембр скрипки», у нас відразу виникають однозначні асоціації, незважаючи на той факт, що даний «тембр» є лише одним із можливих варіантів звучання конкретної коливальної системи із конкретним резонатором (тут варто пригадати «горизонтність» речей, про що йшлося вище). У випадку мови знак має певний *обсяг*, що дає йому можливість посилатися на невизначену кількість об'єктів (саме це мав на увазі Ролан Барт, коли казав, що «денотація стала останньою з конотацій»).

У разі тембро-знакової системи навпаки: знак не має суттєвого обсягу, натомість відсилає до *цілого* предмета, будучи лише одним з можливих його проявів. Розвиваючи цю думку далі й поєднуючи її із ключовим тезисом постфеноменології («суб'єкт і об'єкт взаємно конституують одне одного») [8, 121], можна дійти цікавих висновків. «Звучання інструмента» — яким ми його повсякденно уявляємо — є результатом не лише фізичної взаємодії, а комплексного впливу факторів різної природи, своєрідним «системним ефектом». Так, практики нетрадиційного звуковидобування розширюють «горизонт» інструмента настільки, що його звучання втрачає усяке попереднє семантичне навантаження. Навряд чи звучання скрипкового квартету «Gran Torso» Гельмута Лахенмана взагалі асоціюється зі струнно-смічковими інструментами, принаймні для людини, яка звикла слухати квартети Бетховена. Але для сучасних композиторів скрипка має і таке «звучання», як це презентує Лахенман.

*Висновки.* Намагання дійти до «реальності» як такої пов'язані із певними ускладненнями через «горизонтність» картини світу й усіх її складових. «Реальність» є принципово відкритою, а ситуація взаємного конституювання суб'єкта і об'єкта робить неможливим досягнення будь-якого «апріорного» досвіду. Виявлення «об'єктивної» картини звучання світу пов'язане із кількома серйозними проблемами. *По-перше*, вплив медіуму (повітря) на звукові коливання ставить слуховий досвід у залежність від перспективи. Відтак ми можемо говорити лише про певну «нормальну» комунікативну дистанцію, яка і забезпечує усереднений слуховий досвід. Але чи є цей досвід справді «об'єктивним»? Це є перший показник того, що «звучання» речей залежить від позиції, з якої ми дивимось на ці речі. *По-друге*, інструменти, якими ми «чуємо» світ у добу фонографії, вже спричиняють певний вплив на оптику нашого погляду і логіку нашого пізнання. Наш слух сьогодні можна повною мірою назвати «мікрофонічним» — спрямованим на *вслухування*, на виявлення небачених до цього часу звукових деталей і фактур.

Спираючись на той факт, що світ є відкритою системою, можна зробити таке припущення: «звучання» речей у нашій картині світу завжди пов'язане із дією цілої низки системних факторів, а не лише речі як фізичного об'єкта. Спочатку слід взяти до уваги специфіку взаємодії речі з іншими предметами і включеність її у певні процеси. Після цього — врахувати дистанцію і фокус погляду. Надалі виявити специфічні аберації медіума і його інформаційну ємність. І лише після цього уявити це все як єдину систему зі зворотним зв'язком. Враховуючи все вищезгадане, можна внести пропозицію: категорію «реальність» у фонографії розглядати не як «істину», а використати для цього термін, що застосовується у англійській літературі: *credibility* (правдоподібність). «Правдоподібність» належить не до «об'єктивної» реальності (оскільки у нас немає доступу до неї), а до тієї субмедіальної поверхні [2], про яку писав Борис Гройс і по відношенню до якої ми відчуваємо підозрілість або довіру.

#### Джерела та література

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Приттс. Музыкальная акустика: учеб. для вузов. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2006. 720 с.
2. Гройс Б. Под подозрением: феноменология медиа. Москва: Художественный проспект, 2006. 200 с.
3. Зонтаг С. О фотографии. Москва: Ад Маргинем, 2013. 272 с.

4. Князева Е. Понятие «Umwelt» Якоба фон Иксюля и его значимость для современной эпистемологии. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1155&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1155&Itemid=52)
5. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. URL: <http://psylib.org.ua/books/sartr03/index.htm>
6. Sterne J. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham, NC: Duke University Press, 2003. 472 p.
7. Verbeek P.-P. What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design. University Park, PA: Penn State University Press, 2005. 264 p.
2. Groys, B. (2006). Under suspicion: phenomenology of medias. Moskva: Hudozhestvennyi prospect, 200 [in Russian].
3. Zontag, S. (2013). About a photo. Moskva: Ad Marginem, 272 [in Russian].
4. Knyazeva, E. (2015). Concept «Umwelt» of Yakob fon Isikyul and his meaningfulness for modern epistemology. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1155&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1155&Itemid=52)
5. Sartre, J.-P. (1943). Life and nothing: Experience of phenomenological ontology. URL: <http://psylib.org.ua/books/sartr03/index.htm>
6. Sterne, J. (2003). The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham, NC: Duke University Press, 472 [in English].
7. Verbeek, P.-P. (2005). What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design. University Park, PA: Penn State University Press, 264 p.

---

### References

1. Aldoshina, I. A., Pritts R. Pritts (2006). Musical acoustics: ucheb. dlya vuzov. Sankt-Peterburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 720 [in Russian].

## ПОКРОВИ З ТКАНИН ТА ОБРАЗ ХМАРИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

*У візантійському мистецтві іноді можна спостерігати явище, коли хмари зображуються у вигляді тканин, переходять у тканини або просто замінюються їхнім зображенням. Цей іконографічний феномен раніше не привертав уваги дослідників. Мета статті — виявити причини такої заміни та символічну роль цих зображень. Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, іконографічного та семиотичного методів.*

**Ключові слова:** хмара, тканина, покров, намет, ківорій, візантійська іконографія, образ Неба, Боже благословення.

*В византійському мистецтві іноді можна спостерігати явище, коли хмари зображуються у вигляді тканин, переходять у тканини або просто замінюються їхнім зображенням. Цей іконографічний феномен раніше не привертал уваги дослідників. Мета роботи — виявити причини такої заміни та символічну роль цих зображень. Методологія дослідження заключається в використанні історичного, іконографічного та семиотичного методів.*

**Ключевые слова:** облако, ткань, покров, палатка, киворий, византійська іконографія, образ Неба, Божье благословение.

*A phenomenon when clouds are depicted in the form of fabrics, converted into fabrics or simply replaced by their image can sometimes be observed in Byzantine art. Researchers have not paid attention to this iconographic phenomenon before. The aim of the work is to find out the reasons for such a substitution and the symbolic role of these images. The methodology of the study includes historical, iconographic and semiotic methods.*

**Key words:** cloud, fabric, cover, tent, ciborium, Byzantine iconography, image of heaven, God's blessing.

*Актуальність теми дослідження.* Тканини — як декоративна складова композицій — були традиційною рисою візантійської іконографії. Зазвичай вони вважались малозначними деталями зображень, і їм не приділялось уваги. Але глибоко продумана система візантійської іконографії не мала випадкових, не пов'язаних із священними текстами та богослов'ям рис. У цій системі навіть маленькі атрибути були осмислені і стійко впаяні в її символічну логіку. Усвідомлення ролі усіх деталей дає можливість глибше зрозуміти культуру, традиції якої наслідувало і вітчизняне церковне мистецтво.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Зображення хмар у образі предметів із тканини раніше не привертало уваги дослідників і цей феномен не формулювався як загальне явище притаманне візантійській іконографії. Так сталося, бо покрови із тканин над персонажами сприймалися у компози-

ціях цілком автентично (іл. 1<sup>1</sup>, 2<sup>2</sup>) і тільки спостереження того факту, що ці місця зазвичай посідають образи небесних хмар (іл. 3<sup>3</sup>, 4<sup>4</sup>), надає нам розуміння: покрови із тканин замінюють хмари, розташовані на їх функціональному та семантичному місці, повністю наслідують форму та розміри півкола, що завжди відводиться для хмар. Питання: чому могла відбуватися така заміна у іконографії, чи змінювався зміст зображення при таких замі-

<sup>1</sup> Покров із тканини в zenіті апсиди, Санта-Марія-Маджоре, кін. XIII ст. Рим. Наводиться за: [7, р. 47, іл. 133].

<sup>2</sup> Покров із тканини в zenіті апсиди Латеранського баптистерію св. Іоанна Предтечі, V ст., Рим. Наводиться за: [11, р. 110, іл. 71].

<sup>3</sup> Хмари в zenіті апсиди церкви Пресвятої Богородиці в Поречі, VI ст., Істрія, Хорватія. Наводиться за: фото з архіву О. Чекаля.

<sup>4</sup> Вівтарна арка й апсида в Сан-Віталі, прибіл. 546–548 рр. Равенна. Наводиться за: [4, с. 110 – 111, іл. 94].

нах тощо і досі не вирішені. Усвідомлення ідей, що стояли за цими замінами, може допомогти не лише глибше усвідомити культуру та мистецтво Візантії, а й надати більше свободи та усвідомлення художникам, творчість яких пов'язана сьогодні із сакральним мистецтвом.

*Мета дослідження* — визначити причини, за якими покрови із тканини могли поєднуватись із хмарами або замінювати їх у іконографії, знайти спільні риси, що їх поєднували.

Зв'язок покровів із тканини та хмар здається дуже природним, але за фізичним матеріалом хмара та тканина все ж такі різні речі, тому поява такої іконографії не могла відбуватися тільки через спостереження художниками природних явищ, їй мала передувати якась текстова та традиційна основа. Отож розглянемо це.

Покрови з тканин, як ті, що ми бачимо у зеніті апсид (іл. 1, 2), зображені у формі парасолі або як купол-шатро. Чи могли вони бути реальними предметами і що мали покривати? Саме під цими зображеннями зазвичай розташовується найважливіша частина храму — вівтар, а в ньому головна святиня — Престол, або свята Трапеза. Єдиним покриваючим об'єктом над престолом у храмі традиційно був ківорій. Про цей об'єкт треба сказати докладніше.

Ківорії відомі з часів античності й призначалися для відділення зони сакрального простору. Про найдавніше символічне значення ківорія говориться, що він являв собою «у найглибшому сенсі символ неба, указання на космічне значення [охоплюваного ним простору] і апофеоз того, хто перебував під ним, у більш зм'якшеному сенсі — як мінімум, шанування» [12, Sp. 1055]. У цьому сенсі споруди ківоріїв природно переходять у культуру християнських храмів і стають найдавнішими малими архітектурними формами вівтарного простору [12, Sp. 1058]. Побудова ківоріїв та матеріали з яких їх робили, були різні, але їх символічне призначення залишалися незмінним — виділяти найбільш сакральну зону, місце і предмет шанування.

Можна зауважити, що зображення, що їх можна бачити на звичайних місцях хмар, не дуже схожі на ківорії, які мають опори і робляться із коштовних матеріалів. Нагадаємо, що на наведених прикладах покрови схожі на парасолі (іл. 1, 2, 5); вони вільно парять у вишині купола і навіть не мають ніяких опор, котрі могли б тримати цей купол так, як у ківоріїв. Але були ківорії і таких типів. Є. Є. Голубинський згадує про грецькі ківорії, створені повністю із тканин, котрі підві-

шувалися над ківорієм і тому не мали колон, що тримали покров [2, 170]. Зібраний ним матеріал надзвичайно важливий, оскільки свідчить про поширену традицію виготовлення ківоріїв із тканини. Дуже показово, що ці матер'яні ківорії називалися «небеса» (гр. «*οὐρανοί*») [2, 170, виноска 1], тобто їх назва безпосередньо передавала одне з основних символічних значень ківоріїв. Це перша важлива риса, що поєднуватиме матер'яні покрови із хмарами.

Традиція робити такі покрови, напевно, мала тривалу історію, вона, існувала ще на доархітектурній стадії, оскільки ківорії мали масу текстильних варіантів: від найпростіших у вигляді пологу, накинутого на три складені разом списи [3, 27, іл. 24], до складних конструкцій у вигляді парасоль, наметів або шатер різних форм [3, 25–31]. У кліматі Середземномор'я з його палючим сонцем, безперечно, були потрібні й особливо цінувалися предмети, що захищали від нього. Докази цьому можна бачити в етимології таких грецьких понять, як «розташовуватися, розкидати шатро» (σκηνάω, σκηπέω, σκηνόω), «намет, шатро» (σκήνημα, σκηνή, σκηνίς), «парасолька» (σκιᾶδίσκη, σκίρον), «навіс, балдахін, купол» (σκιᾶς), «покрив» (κατασκήνωμα), «закривати, покривати тінню» (σκιάζω) та ін. Усі ці слова походять від кореня σκη-/σκα-/σκι — «тінь»<sup>5</sup>. Ця етимологія вплинула, імовірно, і на іншу назву ківорія — «сінь», що буквально також означає «тінь», незважаючи на те, що у нашому, більш північному кліматі його необхідність була не настільки актуальна. І тут відкривається ще один зв'язок полотняних покровів із хмарою — хмара створювала таке же саме дійство. Вона покривала тінню. Ця фізична дія хмари мала у світосприйнятті людей того часу велику кількість різних аспектів, а також збігалась і підтримувалась біблійними текстами. Розглянемо це окремо.

Хмара була, так само, як і покров, парасоля, шатро, ківорій, предметом, що захищає від палючого сонця, дає покров і тінь. Але, на відміну від покровів із тканини, захист хмари був нерукотворним, невловимим, непідвладним людям і залежав лише від волі Божої (Іов. 7:9; 30:15; Іс. 44:22). Він виявлявся особливо чудесним у спекотному середземноморському кліматі, тим більше в умовах пустелі, наприклад, під час старозавітних подій, коли Божественна хмара регулярно з'являлася євреям і вела їх пустелею, де зазвичай не буває дощу (Вих. 40:34–38; Чис. 9:16–22; 10:11–12; Другозак. 1:33; Пс. 77:14). Така хмара була не лише Божественним,

<sup>5</sup> Beekes, 2010. P. 1349, 1350–1351.

чудесним укриттям і покровом (Вих. 14:14; 20; Іов. 26:9; Пс. 104:39; Іс. 4:5; Мар. 9:7; 1Кор. 10:1), вона супроводжувала явлення і дії Бога як у Старому, так і в Новому завітах, і тому є безліч прикладів (Бут. 9:13–16; Вих. 19:9; 19:16; 24:15–18; 34:5; Лев. 16:2; Другозак. 4:11; 5:22; Іов. 26:9; Іс. 4:5; 19:1; Єз. 1:4; 1:28; Дан. 7:13; Наум. 1:3; Матф. 17:5; 24:30; 26:64; Мар. 9:7; 13:26; 14:62; Лук. 9:34–35; 21:27; Діян. 1:9; Одкр. 1:7; 14:14). Хмара супроводжувала зішестя Духа Божого на священні предмети та місця — на Скинію та Ковчег (Вих. 40:34; Чис. 9:15; 9:16; 3; Цар. 8:10; 2Пар. 5:13; Іс. 4:5; Єз. 10:4) або на людину (Вих. 24:15–18; Чис. 11:25; Матф. 17:5; Мар. 9:7; Лук. 9:34; 1Кор. 10:2), а відхід Божої хмари, навпаки, означав втрату Бога та Його захисту (Чис. 12:10).

Хмара була наче індикатором, знаком особливого явища й перебування на кому-небудь або чому-небудь Слави Божої (Вих. 16:10; 19:9; 40:34; 3Цар. 8:11; 2Пар. 5:14; Єз. 1:28; 10:4; Лук. 21:27). Вона супроводжувала й інші явища, пов'язані з Божественною дією. Наприклад, веселка — символ завіту з Богом ніколи не з'являється сама по собі, а завжди в хмарі або разом із хмарою (Бут. 9:13–16; Єз. 1:28; Одкр. 10:1). Хмари також супроводжують сходження на небо (Діян. 1:9; 1Фесс. 4:17; Одкр. 11:12).

З одного боку, хмара знаменувала присутність Бога, але, з іншого, — водночас приховувала Його від людських очей (2Цар. 22:12; Іов. 22:14; 26:9; Пс. 17:12; 96:2; Плач. 3:44; Матф. 17:5; Діян. 1:9).

Завдяки вищевикладеним якостям образ хмари займає дуже високе становище, і з ним також асоціюються найвищі категорії досягнення людиною чого-небудь (Іов. 20:6; 35:5; 36:29; Пс. 35:6; 67:35; 107:5; Іер. 51:9).

У Біблії не обійдено увагою і колір хмар, що важливо для іконографії. Хмари могли сяяти та бути світлоносними (Іов. 37:11; 37:15; 37:21; Єз. 1:4; 1:28; Матф. 17:5; Одкр. 14:14) і — навпаки — приховувати світло, бути темними й важкими від вод (2Цар. 22:12; Іов. 38:9; Пс. 17:12; 96:2).

Асоціації хмари з наметом або шатром іноді звучали дуже чітко. Наприклад, Іов говорить про хмари і грім, який чується з них: «... хто зрозуміє розтягнення хмари, грім намету Його?» (Іов. 36:29). У книзі Ісаї в один смисловий ряд поєднуються хмара, покров і шатро: «І створить Господь над усяким житлом на Сіонській горі та над місцем зібрання удень хмару, вночі ж дим і блиск огню полум'яного, бо над всякою славою буде покров... І буде шатро удень тінню від спеки, і захистом та укриттям від негоди й дощу!» (Іс.

4:5, 6) (виділення наше. — Ю. М.). Усі ці словесні образи стають вагомою підставою для вільного поєднання в іконографії хмар з елементами покровів-тканин. Як це проявляється?

Насамперед, усі матер'яні куполи-парасолі розташовані у верхній частині зображеного небесного склепіння. Вони, хоч і мають багато атрибутів звичайної пізнюантичної парасолі [3, 120, 121, іл. 204–206], ніколи не зображуються з рукояттю або тростиною для тримання, навпаки, вони завжди парять над персонажем або сценою, нічим не підтримувані. Мається на увазі, що вони — свідчення Божого явлення, присутності. Це начебто відсилає до слів Псалтирі про те, що тільки Бог і є єдиний, справжній покров і захист (Пс. 30:21; Пс. 31:7; Пс. 104:39). Часто значення такого покрову як явища сили Божої ще більш конкретизується або уточнюється зображенням Божественної десниці, що благословляє або спускає вінець слави, іноді просто із центру матер'яного купола (іл. 2), а іноді з-під його краю, що переходить у зображення хмар, як на мозаїці в апсиді церкви св. Климента в Римі, прибл. 1130 р. (іл. 5), або в Санта-Марія-ін-Трастевере в Римі, прибл. 1140 р. Останні два приклади цікаві тим, що куполи-парасолі утворено в них у кілька ярусів, немовби з декількох парасоль. Вони переходять від центру до краю один в інший та змінюють один одного стрічками натягнутої на спиці розкішної тканини. Кожний ряд закріплений утримуючими каплеподібними бусинами, але край півкола-неба не закінчується ними так, як шатро! Останній його ряд представлений так, що, з одного боку, він скидається на купол парасолі, а з іншого — на синє небо, що відкривається за нею. Що веде до такого двобокого враження? Останній ряд, на відміну від усіх інших, не повністю, а лише почасти втрачає ребра парасолі. Їх немає тільки в середині його малюнка, де між хмар поміщена рука Бога, що тримає вінець, тобто відсутні закінчення двох центральних ребер у церкві св. Климента (іл. 5). Інші осі парасолі, що не зачіпають центральну частину із хмарами, продовжуються у тому числі й по останньому синьому ряду, тільки це відбувається менш очевидно: кожна вісь продовжується у вигляді стебла фантастичної рослини-підставки, і каплеподібні бусини стають завершувальним елементом кожного стебла. Між стеблами представлені мигдалеподібні розетки та Агнець на п'єдесталі в оточенні елементів квітів. Усі зображення останнього, синього ярусу купола-парасолі внизу мають основи, що розширюються, котрі композиційно виділяють і оформлюють крайку, створюючи каймову ком-

позицію в апсиді церкви св. Климента. У церкві Санта-Марія-ін-Трастевере такої композиційної організації немає, але це повністю компенсоване окремою смугою облямівки. Таким чином, і в церкві св. Климента, і в Санта-Марія-ін-Трастевере останній завершальний ярус — і небо, і частина полісемантичного покрыву — шатра-парасолі. Хмари наче вторгаються в саму тканину парасолі, стираючи її матеріальні грані-спиці. Завдяки цьому вони хоч і виявляються формально на тканині, але не здаються намальованими на ній; вони виходять з-під краю передостаннього ярусу парасолі та розсовують простір тканини останнього ряду, роблячи його нескінченним. Це дивне і прекрасне художнє рішення, тому що воно відкидає всі однозначні відповіді про зображений предмет!

Про вільну взаємозамінність небесних образів і елементів покрыву-тканини свідчить аналогічний за формою і місцем розташування покрив, представлений винятково хмарами, на мозаїці в апсиді Церкви Пресвятої Богородиці в Поречі VI ст. (іл. 3). Хмари в цій мозаїці не розташовані вільно по всьому небу, навпаки, зона хмар чітко відмежована від вільного простору тла. Їхня лінія починається щільним кільцем, після якого хмари випливають, вибудовані одна за одною щільними рядами, так, як і стрічки на куполах-парасолях. Злагоджені лінії хмар, зменшуючись до центру, утворюють подобу купола-покрыву, який покриває, захищає, благословляє, прославляє, що і означає Божу присутність. Ця думка конкретизується зображенням у центрі хмарного півкола десниці Божої, що простягає вінець слави.

Хмари, зосереджені в напівкруглому просторі сегмента неба, немовби обмежуються його звичними розмірами та формою. Такі випадки не одиничні. Наприклад, такий самий напівкруглий сегмент неба, заповнений винятково хмарами, можна бачити в церкві св. Теодора в Римі або у Сан-Віталі у Равенні (іл. 4). Зібрані в чітке півколо хмари зберігають у своїй композиційній формі ідею Божественного купола-шатра, але утвореного вже з інших об'єктів. Це основний принцип — предмети, що становлять купол, можуть мінятися й варіюватися, але місце розташування купола, його кругла форма й чітке позначення меж залишатимуться незмінними. Як правило, купол неба, незалежно від того, представлений він парасолею-покрывом, хмарами, поєднанням того й іншого або ще чимось, зберігає форму півкола з досить чітко обмеженим краєм, що відокремлює сегмент неба від іншого простору (іл. 1–5). Наголосимо, що край або межа завж-

ди виділяється особливо, наприклад, ущільненням малюнка або облямівкою.

Такий перехід хмар у тканину із утворенням з неї облямівки можна бачити в апсиді церкви Сант-Аньєзе-фуорі-ле-Мура (церква Св. Агнеси за стінами) у Римі VII ст. (іл. 9). Цей зразок демонструє поєднання декількох небесних образів. Тут вражає легкість з'єднання в одному зображенні відразу трьох елементів: хмар, зоряного неба і облямівки-тканини. Образ небес представлений звичним півколом простягнутого купола, який ділиться ярусами так само, як це можна було бачити й на куполах-парасолях (іл. 1, 2, 5). У центрі — напівкруглий сегмент покривних Божих хмар, підсвічених червоними і світло-помаранчевими відблисками, з осередку яких спускається Божественна десниця, що тримає вінець. За півколом хмар ідуть немовби два яруси зоряного неба. Вони представлені двома чіткими широкими стрічками — зеленою і синьою. Усередині «стрічок» розташовуються зірки, чітко вибудовані косими рядами, подібно тому, як це відбувається в текстильних орнаментах.

Хмари з рукою Бога, яка виходить з них і тримає вінець слави, імовірно, відсилали не лише до явлення й дії Бога взагалі, а й до зішестя на зображених під ними Слави Божої. Нагадаємо, що її сходження в біблійній текстовій традиції завжди відбувається у вигляді світлих хмар, що опускаються (Вих. 16:10; 19:9; 40:34; 3Цар. 8:11; 2Пар. 5:14; Єз. 1:28; 10:4; Лук. 21:27). Тому в іконографії в таких випадках рука Бога, що спускає вінець слави із хмарного осередку, робить більш завершеною цю думку й образ хмарного покрыву. Цей красномовний іконографічний набір варіюється, зберігаючи головні значеннєві елементи.

Повернемося до поєднання хмар із тканинами. Хмара може прямо зображуватися у вигляді тканини, як, наприклад, на мініатюрі 2-ї чверті IX ст. із Гранвальдської Біблії (іл. 6) або на більш ранньому пам'ятнику — різьбленій пластині зі слонов'ячої кістки початку V ст. з диптиха Тривульчі, де символи євангелістів представлені не традиційно в хмарах, а на полотнищі тканини, що майорить (іл. 7)<sup>6</sup>.

Часто тканина наче переходить у хмари, сусідячи з ними. Таке поєднання зустрічаємо як у куполах римських церков св. Климента, прибл. 1130 р. (іл. 5), і Санта-Марія-ін-Трастевере, прибл. 1140 р., так і в ранніх добутках. Наприклад, у сю-

<sup>6</sup> Воїни біля Гроба Господнього. Деталь пластини диптиха Тривульчі. Слонова кістка. Поч. V ст., Мілан. Замок Сфорца (Castello Sforzesco). Наводиться за: [6, р. 50, il. 33].



жеті «Жертвопринесення Мельхіседека, Авраама й Авеля» на мозаїці у вівтарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе, у Равенні (іл. 8), де також можна бачити Божественну десницю, яка виходить із хмари, що переходить у тканину завіси. Верхня частина хмари ніби підсвічена світло-жовтогарячим відблиском, прямо взятим від кольору самої тканини. Композиція і сюжет представляють завісу не лише як образ Божественного покрову, а й як церковний предмет — частину літургійного дійства, де вона також зберігала значення покрову, що відкриває небо, на що неодноразово вказував св. Іоанн Золотоуст [10, col. 29, 30; 9, col. 313]. Наприклад, про завіси вівтарного ківорія він пише в тлумаченні на послання до Ефесян: «Коли бачиш, що **піднімаються завіси**, то уявляй собі, що **розчиняються небеса**, і згори сходять ангели» [10, col. 29, 30] (переклад наш. — Ю. М.)<sup>7</sup>, і повторює цю ж думку в тлумаченні на послання 1 до Коринтян: «Хто побачить тільки трон царя, той збуджується в душі своїй, очікуючи виходу царя; так точно і ти, ще раніше страшного часу, бійся і пильнуй, і ще до того, як побачиш **підняті завіси** та попередній сонм ангелів, **підносся до самого неба**» (виділено нами. — Ю. М.) [9, col. 313].

Зв'язок завіс із хмарами проглядається також в одному з їхніх спільних синонімів. І ті, й інші називалися — «аер» (ἀήρ) — буквально «повітря». Згідно з етимологічним словником спочатку це слово розумілося як «туман» і «хмари», і лише згодом стало означати «повітря» [5, р. 27]. Імовірно, це було частиною природного світогляду, оскільки побачити чисте прозоре повітря не можна, але його прояви, такі як туман і хмари, видимі. Церковні завіси також називалися терміном «аер» (ἀήρ). Наприклад, св. Герман, патріарх Константинопольський про завісу пише так: «Катапетасма, а саме воздух» (ἀήρ) [1, 70, 71]. З розвитком церковних тканин завіси передали зв'язок із хмарою іншим літургійним покривам, що наслідували їх. Це були покрови на потир і дискос, які вже отримали саме таку, пов'язану із повітрям, назву — *воздұхи* (ἀέρας) [3, 173]. У російській та українській традиціях для розрізнення зі звичайним «вóздухом/повітрям», слово придбало зміщений наголос *воздұх*. Хоча *воздұхи* навіть не робилися із легких тканин, що могли бути схожі на

повітря, навпаки, це були досить важкі предмети із оксамиту або шовку, розшиті золотом. Зв'язок цих *воздұхів* із тканиною як небесним покривом та хмарою, що покриває святиню та являє присутність Бога, проявився навіть у одному із синонімів *воздұха*, який у грецьких богослужбових книгах іноді прямо зветься «*νεφέλη*» — хмара [8, 907]. Це важливо і показує, що семантика слова постійно продовжувала відчуватися і час від часу до неї поверталася.

З цього екскурсу можна зрозуміти, що перехід хмар у завіси як, наприклад у композиції «Жертвопринесення Мельхіседека, Авраама й Авеля» (іл. 8) є не декоративним зображенням, що заповнює простір, а частиною тієї загальної образно-сислової системи, яка зображувала явище Бога і Його покров «над усім священним»; покров, подібний до шатра, що зберігає тут усі його атрибути. Це полог із завіс унизу та розгорнутий на глядача купол із тканини у верхній частині, де добре видні характерні для ківоріїв-шатер-парасоль звисаючі китиці по краю.

В іконографії тканина, як легкий, гнучкий, динамічний образ, могла вільно і пластично трансформуватися в просторі та зображуватися навіть у різних ракурсах. Чудовий приклад такої трансформації — хмара, що покриває Мойсея, який одержує від Бога скрижаль, на мініатюрі із Грандвальської Біблії (іл. 6). Хмара зображена тут не фронтально у вигляді кола, а як полог, що спускається з неба і поєднує в собі текстильні звисаючі складки й кучеряві краї хмар. Цей полог ми бачимо наче збоку, і десниця Божа виходить просто з-під складок небесної тканини.

Здається, що художник буквально намагається відтворити текст, який описує цю подію. Наведемо його грецькою, а потім прокоментуємо, оскільки загальноприйнятий перекладений український текст у цьому разі не передає відтінки значень, що їх намагався зберегти художник: «καὶ ἀνέβη Μωϋσῆς καὶ Ἰησοῦς εἰς τὸ ὄρος, καὶ ἐκάλυψεν ἡ νεφέλη τὸ ὄρος, καὶ κατέβη ἡ δόξα τοῦ θεοῦ ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ Σινα, καὶ ἐκάλυψεν αὐτὸ ἡ νεφέλη ἕξ ἡμέρας· καὶ ἐκάλεσεν κύριος τὸν Μωϋσῆν τῇ ἡμέρᾳ τῇ ἐβδόμῃ ἐκ μέσου τῆς νεφέλης. τὸ δὲ εἶδος τῆς δόξης κυρίου ὡσεὶ πῦρ φλέγον ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ὄρους ἐναντίον τῶν υἱῶν Ἰσραὴλ. καὶ εἰσῆλθεν Μωϋσῆς εἰς τὸ μέσον τῆς νεφέλης καὶ ἀνέβη εἰς τὸ ὄρος καὶ ἦν ἐκεῖ ἐν τῷ ὄρει τεσσαράκοντα ἡμέρας καὶ τεσσαράκοντα νύκτας» (Sept. Ex. 24: 16, 18) (Sept. Ex. 24: 16, 18) (виділено нами. — Ю. М.). Буквально говорить так: «І піднявся Мойсей і Ісус на гору, і **покрила** (ἐκάλυψεν) хмара гору. І спусти-

<sup>7</sup> Ми надаємо тут свій переклад, тільки щоб наголосити, що у св. Іоанна слово «завіси» написано в множині (τά ἀμφίθυρα). Для нашого дослідження це важливо, оскільки відповідає реальній практиці завіс ківорія. Зазвичай у російському перекладі пишуть в однині — «завіса», не надаючи цьому великого значення.

лася Божа Слава зверху на гору Синай, і **покрила** (*ἐκάλυψεν*) її хмара на шість днів; і покликав Господь Мойсея в день сьомий із середини/зсередини (*μέσου*) хмари. Вигляд Слави Божої був як вогонь палаючий, на вершині гори, перед лицем синів Ізраїлю. І увійшов Мойсей **усередину хмари** (*εἰς τὸ μέσον τῆς νεφέλης*), і піднявся на гору, і був там, на горі, сорок днів і сорок ночей» (переклад і виділення наші.— Ю. М.). Коли в тексті говориться про хмару, яка покриває гору, використовується дієслово «*καλύπτω*» буквально — покривати, закривати, закутувати, приховувати, ховати. Це дієслово є однокореневим із словом «*κάλυμμα*», що означає покрив із тканини, воно також увійшло у назву покрыву на дискос «*δισκοκάλυμμα*» [1, 71], синонім до якого, до речі, також буде «воздух» (*ἀέρ*), про що йшлося вище. Так бачимо, що у грецькому варіанті чітко чуються конотації, котрі проводять паралель тканини і хмари. Явлення Бога і Його Божественної слави прямо пов'язується із самою хмарою. Особливо акцентується на тому, що всі найважливіші дії відбуваються в самій середині хмари, за покривом, що огортає його: «Бог покликав Мойсея із середини/зсередини хмари (*ἐκ μέσου τῆς νεφέλης*); «Мойсей увійшов усередину хмари» (*εἰς τὸ μέσον τῆς νεφέλης*). Хмара тут — атрибут явлення Бога і Слави Божої і водночас Божий покрив. Імовірно, крім цього, тканина так легко асоціювалася з хмарою ще й тому, що нею можна було огорнути предмет. Такий зв'язок є, наприклад, ще й у російській мові між словами «облако» і «обволакивать», тобто покривати, але в грецькій конотація пов'язується з покривом із тканини: хмара закутує/покриває — «*καλύπτω*» і покривало/покрив із тканини — «*κάλυμμα*». Таким чином, в ілюстрації з Мойсеєм представлено спробу передати текст і його конотації майже буквально: Мойсей одержує від Бога закон із середини хмари-тканини, що обволакає всю гору.

Широкий ряд наведених тут інтерпретацій неба-покриву, пов'язаних із тканиною та хмарою, показує, що образ міг нескінченно варіюватися, розкриваючись у різних аспектах. Покров із тканини і хмара належали до одного спільного семантичного поля образів неба і це надавало шляхи до різноманітних художніх інтерпретацій.

Отже можна зробити висновок, що тканина-покров поєднувалася із хмарою. Тканина могла комбінуватися з нею і повністю замінювати її, тобто бути рівнозначним іконографічним символом. Це надавало художникам широкі можливості для вираження багатогранної системи образів

у найрізноманітніших іконографічних схемах. Зображення, в яких тканина поєднується з хмарою, беруть початок у біблійних текстах та пізньоантичному світогляді, де образи неба неодноразово описуються як тканина та намет. Хмара та покрив із тканини здійснювали для людей однакову функцію — давали тінь та покрив, що було символом благодаті та присутності Бога.

### Ілюстрації:

1. Покров із тканини в zenіті апсиди, Санта-Марія-Маджоре, кін. XIII ст., Рим. Наводиться за: [7, il. 133, p. 47].
2. Покров із тканини в zenіті апсиди Латеранського баптистерію св. Іоанна Предтечі, V ст., Рим. Наводиться за: [11, p. 110, il. 71].
3. Хмари в zenіті апсиди церкви Пресвятої Богородиці в Поречі, VI ст. Істрія, Хорватія. Наводиться за: фото з архіву О. Чекаля.
4. Вівтарна арка й апсида в Сан-Віталі, прибіл. 546–548 рр. Равенна. Наводиться за: [4, с. 110–111, il. 94].
5. Купол-парасоля. Мозаїка в апсиді церкви св. Климента в Римі, прибіл. 1130 рр. Наводиться за: фото з архіву О. Чекаля.
6. Мойсей, що отримує десять заповідей. Верхня частина мініатюри із Грандвальської біблії з Тура («Bible (The 'Moutier-Grandval Bible' Cod. Add. 10546. Fol. 25v), друга чверть IX ст. Британська бібліотека. Лондон. © The British Library Board.
7. Воїни біля Гроба Господня. Деталь пластини диптиха Тривульчі. Слонова кістка. Поч. V ст., Мілан. Замок Сфорца (Castello Sforzesco). Наводиться за: [6, p. 50, il. 33].
8. Жертвопринесення Мельхіседека, Авраама й Авеля. Мозаїка у вівтарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Классе, друга половина VII ст., Равенна. Наводиться за: фото з архіву Л. І. Лифшиця.
9. Мозаїка в апсиді Сант-Аньєзе-фуорі-ле-Мура (церква Св. Агнеси за стінами), Рим, Італія. Наводиться за: фото з архіву О. Чекаля.
10. Небесне півколо в апсиді Сант-Аньєзе-фуорі-ле-Мура (церква Св. Агнеси за стінами), Рим, Італія. Наводиться за: фото з архіву О. Чекаля.

### Джерела та література

1. Герман Константинопольский, свт. патриарх. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. Москва: Мартис, 1995. 87 с.
2. Голубинский Е. Е. История русской церкви. Москва: Университетская типография, 1904. Изд. II. Т. I, вторая половина. 969 с.
3. Матвеева Ю. Г. Декоративные ткани в мозаиках Равенны: семантика и культурно-смысловый контекст. Киев: Дух и литера, 2016. 496 с.
4. Попова О. С. Пути византийского искусства. Москва: ГАММА-ПРЕСС, 2013. 460 с.
5. Beekes, R. S. P. (Robert Stephen Paul). Etymological dictionary of Greek / by Robert Beekes; with the assistance of Lusien van Beek. Vol. 1. Leiden, Boston: Brill, 2010. 1808 p.
6. Beckwith, J. Early Christian and Byzantine Art. London: Published by Penguin. Beccles and London. 1970. 407 p.
7. Grabar, A. Christian Iconography. A Study of its Origins, The National Gallery of Art, Washington D. C. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1968. 372 p.

8. Lampe, G. W. H., D. D. A Patristic Greek Lexicon. Oxford: At the Clarendon Press, 1961. 1618 p.
9. Patrologia curcus completes. Ser. Graeca / Ed.: J. P. Migne. Paris, 1862. T. 61. 804 p.
10. Patrologia curcus completes. Ser. Graeca / Ed.: J. P. Migne. Paris, 1862. T. 62. 784 p.
11. Walter, O. Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig: VEB Verlag E. A. Seemann, 1967. 396 p.
12. Wessel, K. Ciborium. // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart: Anton Hierseman, 1966. Sp. 1055–1068.
4. Popova, O. S. (2013). Puti Bizantijskogo iskusstva. Moscow: GAMMA-PRESS [in Russian].
5. Beekes, R. S. P. (Robert Stephen Paul). (2010). Etymological dictionary of Greek / by Robert Beekes; with the assistance of Lusien van Beek. Vol. 1. Leiden, Boston: Brill [in English / Antient Greek].
6. Beckwith, J. (1970). Early Christian and Byzantine Art. London: Published by Penguin. Beccles and London [in English].
7. Grabar, A. (1968). Christian Iconography. A Study of its Origins, The National Gallery of Art, Washington D.C. Princeton N.J.: Princeton University Press [in English].
8. Lampe, G. W. H., D. D. (1961). A Patristic Greek Lexicon. Oxford: At the Clarendon Press [in English / Antient Greek].
9. Migne, J. P. ed. (1862). Patrologia curcus completes. Ser. Graeca. Paris, 61 [in Antient Greek / Latin].
10. Migne, J. P. ed. (1862). Patrologia curcus completes. Ser. Graeca. Paris, 62 [in Antient Greek / Latin].
11. Walter, O. (1967). Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig: VEB Verlag E. A. Seemann [in German].
12. Wessel, K. (1966) Ciborium. Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart: Anton Hierseman, 1055–1068 [in German].

---

### References

1. German Konstantinopolskij, svt. patriarh (1995). Skapanije o tserkvi I rassmotenije tainstv. Moscow: Martis, 87. [In Russian].
2. Golubinskij, E. E. (1904). Istorija Russkoj Tzerkvi. Moscow: Universitetscaija tipographija [in Russian].
3. Matveyeva, J. G. (2016). Decorativnije tkani v mozaikakh Ravenni: semantika I kulturno-smislovoj kontekst. Kiev: Dukh i litera [in Russian].

# МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



## ПІДТЕКСТ У СЦЕНІЧНОМУ МОВЛЕННІ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

*У статті автор розглядає сутність підтексту як категорії сценічного мовлення у театральному мистецтві; пропонує й обґрунтовує нову термінологію диференціації підтексту в писемному тексті і підтексту в мовленні та запрошує до професійного дискурсу, результатом якого може стати уточнення фахової термінології в галузі сценічної мови.*

**Ключові слова:** підтекст, підтекст авторський, підтекст виконавський, сценічне мовлення, фоно-носисл, дієсисл, іншосисл.

*В статье автор рассматривает сущность подтекста как категории сценической речи в театральном искусстве; предлагает и обосновывает новую терминологию дифференциации подтекста в письменном тексте и подтекста в речи, и приглашает к профессиональному дискурсу, результатом которого может стать уточнение профессиональной терминологии в области сценической речи.*

**Ключевые слова:** подтекст, подтекст авторский, подтекст исполнительский, сценическая речь, фоносмысл, деесмысл, иносмысл.

*In the article the author examines the essence of the subtext as a category of stage broadcasting in theatrical art; proposes and justifies a new terminology of the subtext differentiation in the written text and subtext in the speech, and invites to professional discourse, the result of which may be the refinement of professional terminology in the field of stage language.*

**Key words:** subtext, subtext of author's, subtext of executive, stage speech, phono-sense, acting-sense, other-sense.

Аналіз науково-теоретичних досліджень у галузі театральної методології, досвід режисера-практика та педагогічна діяльність в галузі сценічної освіти переконливо доводять, що окремі театральні терміни сьогодні розмиті і нечіткі. Педагоги-митці визнають, що по-різному трактують певні поняття, усвідомлюючи крайню потребу в усуненні розбіжностей у питаннях тлумачення термінології. Тому у науково-мистецьких колах постійно ведуться розмови про її вдосконалення. Одним з таких понять є категорія підтексту, проблема його трансформації та сучасного трактування. Хочемо розпочати професійну дискусію в галузі сценічної мови, результатом якої може стати уточнення фахової термінології.

Найбільш цілісно і ґрунтовно питання театральної термінології розглянуто в теоретичних працях К. Станіславського, якими і послуговується переважна більшість педагогів-театралів. Підтексту приділяли увагу й інші теоретики театру в галузі

слова: певну розробку категорія підтексту одержала в працях провідних режисерів і педагогів — В. Сахновського, О. Попова, М. Кнебель, Г. Крісті, Г. Товстоногова, І. Промптової. Серед українських театрознавців прийом підтексту як категорію сценічного мовлення розглядали М. Карасьов та Р. Черкашин.

Розуміння підтексту К. Станіславський формулює так. «Що таке підтекст? Це не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін., ін., ін. Це те, що примушує говорити ці слова. Всі ці лінії хитроумно сплетені між собою, наче окремі нитки джгута, і тягнуться крізь усю п'єсу у напрямку до кінцевого надзавдання. Щойно всю лінію підтексту, немовби

підводна течія, пронизує почуття, створюється “наскрізна дія п’єси і ролі”. Вона виявляється не лише фізичним рухом, а й мовою: можна діяти не лише тілом, але і звуком, словами. Те, що в галузі дії називається наскрізною дією, те в галузі мовлення ми називаємо підтекстом» (курсив наш. — І. С.) [5, 65].

У Станіславського підтекст — «внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх», — отже, логічним буде з’ясувати, що «тече під словами тексту» в літературних творах чи що являє собою підтекст текстів у літературознавстві.

У «Літературному словнику термінів» читаємо: «Підтекст це *прихований зміст висловлення*, що впливає із співвідношення словесного значення з контекстом та особливо — з мовленнєвою ситуацією. Основою підтексту як художнього прийому є зазначена В. Виноградовим властивість розмовної мови, де “залежно від ситуації, від намірів, мети мовця, від його експресії предметні значення слів можуть стати засобом вираження емоційного змісту; *прямі лексичні значення слів перестають формувати та визначати внутрішній зміст мовлення*”. <...> Згодом у системі К. С. Станіславського термін “Підтекст” набув ширшого значення і став позначати *психологічне, емоційно-вольове начало сценічної мови*, а також увійшов до літературознавства. <...> Підтекст може позначати *прихований сенс не тільки драматичної репліки, але і висловлювання оповідача* (у Е. Хемінгуей) або ліричного героя (вірш “Тоска по Родине!.. Давно...”, 1934, М. Цветаєвої) [7]» (курсив наш. — І. С.).

З наведених визначень «підтексту» отримуємо два різні його розуміння:

1) психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа (у Станіславського);

2) прихований зміст висловлення; прямі лексичні значення слів перестають формувати та визначати внутрішній зміст мовлення; прихований сенс драматичної репліки чи висловлювання (у літературознавстві).

Логічно постає питання: чому К. Станіславський у своїй системі не розглядає «підтекст» як прихований зміст, сенс висловлювання? Чому в його теоретичних викладах жодного разу не йдеться про сенси «в галузі мовлення»? Та чи тільки в нього? Спробуємо простежити.

Академічні російські театральні видання трактують «підтекст» однозначно і — за К. Станіславським. У найдавнішій ґрунтовній «Театральній енцикло-

педії» (гол. ред. П. Марков, Т. 4, 1965 р.) зазначено: «Підтекст (у театральному мистецтві) — *комплекс думок і почуттів, закладених у тексті, виголошуваному персонажами п’єси*. Підтекст розкривається акторами не лише в словах, а й у паузах, у внутрішніх, не вимовлених уголос монологах. К. С. Станіславський називав підтекст явним, внутрішньо відчутим життям ролі, “...яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх”. Підтекст є одним з основних засобів оволодіння образом. Розуміння підтексту базується на глибокому вивченні і правильному тлумаченні п’єси. *Підтекст допомагає акторові досягти безперервного розвитку внутрішнього життя образу*, розкрити, як говорив В. І. Немирович-Данченко, “другий план” ролі» (курсив наш. — І. С.) [9, 393]. Як бачимо, і в «Театральній енциклопедії» не йдеться про приховані змісти, приховані думки, сенси думок, донесення сенсів висловлювання в галузі мовлення.

На початку визначення дається уточнення на підтексті саме «у театральному мистецтві», отже, автор наголошує на його відмінності від якогось іншого (певно, літературного) та вказує на окремішність театрального підтексту. Чи просто підводить визначення під наявну теоретичну розробку Станіславського?

Сучасні театральні російські словникові видання продовжують цю ж лінію. У найновішому виданні російської театральної школи — «Словнику театральних термінів» (2007, 2-е вид. 2014) знаходимо тлумачення підтексту сучасними теоретиками театру. Повністю воно звучить так: «Говорячи про підтекст, ми маємо на увазі не тексти, що їх вимовляє людина в житті або актор на сцені, а те, що чує і відчуває глядач і партнер “за текстом”, не в самих словах, а ніби в їх музиці. *Достить часто в театральній практиці, для того щоб домогтися в тексті певного інтонаційного звучання, фарби, ставлення до партнера, намагаються шукати, як можна виразити цей текст іншими словами, щоб вони забарвили дану конкретну фразу, і називають це пошуком підтексту*. Це неправильно. Підтекст, писав К. С. Станіславський, — “це не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п’єси, сплетені з магічних та інших «якби», з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об’єктів уваги... з пристосувань та інших елементів”. Таким чином, підтекст треба шукати не в окремо взятій фразі, а у всій сцені і у всій ролі. Освоєні пропоновані обставини, дії,

“самопочуття” і “другий план” самі дадуть словам забарвлення, народять точну і яскраву інтонацію, дадуть можливість глядачеві за словами почути внутрішні голоси персонажів. Можна сказати, що підтекст — це самовияв звучання “багажу”, з яким живе актор, тобто його “другий план”, який, як і інші складові ролі, народжується з пропонованих обставин» (курсив наш. — І. С.) [4].

У даному тлумаченні підтекст — це «те, що чує і відчуває глядач і партнер “за текстом”» мовця. Сам промовець доносить, озвучує цей «затекстовий» зміст (про прихований зміст слів немає жодної згадки) чи його вловлює лише глядач і партнер, що на нашу думку, є нереальним, бо саме промовець спершу відчуває і тонально, емоційно-сміслово екстраполоє партнерові та в зал глядачам. Актор промовляє слова автора, а партнер і глядач самі чують і відчувають «затекстову» музику, їхній підтекст. Отже, підтекст, за цим словником, не звучить, його не озвучує актор.

Все ж тут сказано вже про «інший підтекст» — прийом **виразити текст іншими словами**, тобто донести **інший**, ніж у заданому тексті, зміст, сенс висловленого. Та підтекстом це не вважають. Тоді що це таке?

І як бути з практичним досвідом з театральної практики і саме К. Станіславського, який пропонує даний прийом «для того, щоб домогтися в тексті певного інтонаційного звучання, фарби, ставлення до партнера, шукаючи, як можна виразити конкретний текст іншими словами, щоб вони забарвили дану конкретну фразу», і називає це підтекстом: «К. С. (Сосніну). “На передсмертній сповіді Мадлена мені це підтвердила, ваша величність...” — це репліка, а скажіть їй так, щоб це був натяк. <...> Скажіть цю фразу ширше, щоб вона дійшла, щоб це була не розмовочка, а суто ділова фраза з **підтекстом**: “Я так не хочу... мені страшенно важко... але я вам повинен показати ці папери...”» (курсив наш. — І. С.) [8, 329].

Чи у Вахтангова зі спогадів учнів. Згадує Ц. Мансурова: «Я пам’ятаю, як упродовж цілого ряду репетицій Євген Багратіонович страшенно захоплювався підтекстами. Візьме будь-яку репліку і почне підкладати різні думки. Наприклад: “Не муч мене, Зеліма, і без того мені соромно зізнатися, що він причиною був почуттів, раніше мені не знайомих”. Він надзвичайно захоплювався тим, що під цю фразу можна підкласти будь-який сенс. Він говорив: “Візьмемо таку думку: «ай-яй-яй, як тобі не соромно!», і виразимо її словами: «Не муч мене, Зеліма...»”. Те, що він пропонував, було музикою, яку він підкладав під дану фразу, партитурою. Він

перевіряв цим слух, тобто чутливість актора, сприйнятливість до підтексту. Репліка може означати безліч речей, безліч завдань» [3, 413]. Цей спогад підказує технологію прийому підтексту:

**У тексті** — «Не муч мене, Зеліма...» — **написано**.

**У підтексті (сенс)** — «ай-яй-яй, як тобі не соромно!» — **сказано, почуто**.

І таких прикладів безліч: у С. Волконського в книзі «Людина на сцені» (1912; задовго до публікації праці Станіславського) йдеться саме про сенс слова, коли: «вуха чує звук, розум вловлює *сенс*» [2]. «Це було життя, це були слова і слова із *сенса*, а не тільки зі звуком»; далі: «Я не можу аплодувати Донні Ельвірі, яка так приваблива фігурою, так природно носить сірі роброни своєї траурної сукні, але яка в мові не відрізняє “так” від “ні”, *іронічного сенсу від прямого*»; чи: «Один артист в одній п’єсі говорив — “закладу я свою буйну голову” і при цьому перстом нервово вказував на голову і бив себе в скроню. Навіщо ви це робите? Ви не думайте про голову, думайте про *сенс*. *Сенс* який? *Пропадай моя підвода, всі чотири колеса, правда ж?*» (курсив наш. — І. С.) [2].

Г. Товстоногов на практиці вживає поняття підтексту у значенні вияву прихованого змісту висловлювання (постановка «Трьох сестер», 1965): «У Вершиніна ж дуже незручне становище після такого наївного захисту Кулігіним своїх прав. І він каже: “Вчора я мигцем чув, ніби нашу бригаду хочуть перевести кудись далеко”. Підтекст цієї репліки такий: *вам нічого побоюватися*» [10, 188].

До речі, наступники Товстоногова, деякі сучасні провідні педагоги-практики Санкт-Петербурзької театральної школи продовжують розглядати «підтекст» в світлі вчення Станіславського, правда, визнаючи певні його прорахунки. Чи будуть ці «прорахунки» дотичні нашим?

У своїй книжці «Відкрита педагогіка» (2006 р.) Веніамін Фільштинський у розділі: «Про “словесну дію” та інші поняття» захоплюється найбільшим фахівцем в області сценічного слова В. Галендєєвим, який: «точно відзначає деякі помилки Станіславського, суперечності в його розумінні “законів мови”. Свобода міркувань В. Н. Галендєєва заражає, і хочеться ще раз заново поміркувати про деякі поняття “системи”, про загадки непрості, як це визнано, термінологічної спадщини К. С. Станіславського» [11]. Це нам імponує; спробуємо разом розібратися в поняттях, трактуваннях і підходах в розумінні «підтексту».

Щодо нашого попереднього розгляду «комплексу думок», у Фільштинського знаходимо: «хо-

тілося б пильніше вдивитися в таке важливе поняття, як “думки”, і уточнити, що воно означало для Станіславського. <...> Пояснюючи логіку роботи зі студентами над “Вишневим садом”, Станіславський пише: “З ними пройдено перший акт по лінії висловлюваних в цьому акті думок, так само як і по лінії внутрішніх бачень...”.

Звернімо увагу на визначення, вжите стосовно “думок” — “висловлювані”. Отже, йдеться про висловлювані думки, тобто про ті, які транслюються текстом ролі, інакше кажучи (за Галендєєвим), про те, що становить “логічне розуміння і втілення тексту”. Але ж є ще інші думки — **невисловлені**. Вони можуть бути невиразні, недосформульовані, уривчасті, але це теж думки. Вони можуть бути лише відтінками думок, висловлених у тексті, вони можуть бути прихованими (“думає одне — говорить інше”) тощо. Але все це теж думки. І вони разом, зокрема з баченнями, теж живлять текст. І наявність поза цими думками в живому процесі людського (сценічного) існування — реальність» [11]. Автор фіксує існування «висловлених думок», які транслюються текстом ролі і є їхнім логічним розумінням і втіленням тексту. Простіше — «прямі думки». Відповідно «не прямі» — невисловлені, приховані («думає одне — говорить інше»). Питання: «те, що думає» проявляється в «тому, що говорить»? Обов’язково! Воно проявляється в — як говорить, а не *що*. В «як говорить» міститься сенс мовлення, суть мовлення, суть думки, висловлювання, репліки — тобто **підтекст** (наше друге розуміння). При розгляданні «словесної дії» автора передусім хвилює **сценічне існування актора**, його «не явне, а внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту», а не донесення прихованих змістів, сенсів висловлювання в сфері словесної дії, що теж називається «підтекстом».

«Тепер деякі міркування про такий важливий термін, як “підтекст”. В. Н. [Галендєєв — І. С.] пише про те, що поняття “підтекст” в К. С. Станіславського так і не стало достатньо виразним. На підтвердження своєї думки, В. Н. зібрав багато дуже різних думок Станіславського про підтекст. За Станіславським, підтекст — це і “кінострічка бачень”, і “життя людського духу”. Підтекст має і свою “лінію”, в нім поміщені “численні, всілякі внутрішні лінії ролі і н’еси”, “об’єкти уваги” і так далі. Нарешті, підтекст — це “наскрізна дія самого артиста, що творить” (в останньому випадку, відзначимо, Станіславський чомусь зі сфери життя персонажа переміщається в акторсько-авторську інтелектуальну сферу в дусі Брехта, яка є особли-

вою, спеціальною зоною сценічного існування артиста)» [11]. Фільштинський правильно пред’являє, за власним виразом, «причіпку». Станіславський у визначенні підтексту одночасно поєднує дві різні сфери. Перша сфера — «**життя персонажа**» (робота актора над роллю) — підготовча, аналітична, виявлення підтекстових (пропонованих) обставин п’єси і ролі (персонажа), слугує «багажем» для існування актора в образі. Друга сфера — «**життя образу**» (тривання в ролі) — сценічне існування артиста, «наскрізна дія самого артиста-творця». Діє артист безпосередньо — наскрізною дією героя-образа. Багаж це основа, яка держить образ і змушує діяти. Але дія ніколи не полягає у вияві, донесенні багажу, підґрунтя, що проявляються опосередковано, і ніколи не може слугувати наскрізною дією, а виключно пропонованими обставинами, а пропоновані обставини не граються. У визначенні поняття «підтекст» Станіславський припустився суттєвої помилки. **Помилка «підтексту» Станіславського полягає в одночасному поєднанні взаємовиключних аспектів: пропонованих обставин і наскрізної дії.** Ґрунтовне дослідження всього обшару матеріалів з цієї теми дає нам можливість й упевненість стверджувати, що ніхто ніколи, ніде про це не говорив.

«Свій вклад в зібрання трактувань підтексту вносить і В. Н. Галендєєв: “Підтекст... — спосіб і усвідомлення зв’язків між н’есою і життям, історичним, філософським, психологічним і практичним її поняттям з одного боку, і особою артиста — з іншою”. Непросто...» [11]. Погоджуємося: непросто.

«Як же розібратися у всій цій великій кількості тлумачень? А що, якщо піти від самого слова “підтекст”? Вже коли таке поняття виникло, то, можливо, воно і означає **все, що лежить під текстом**, живить його, забарвлює і у результаті визначає образність тексту, його ритм і тому подібне. Думається, мав рацію Немирович-Данченко, коли передбачив, що підтекст — це широке поняття, що складається з різних елементів. З яких же? Всі вони вже відомі: це «бачення», «внутрішні думки» і «фізичний стан» або «фізичне самопочуття» (виявлене Н.-Данченко). Отже, ці три складові: «бачення», «внутрішні думки», «фізичний стан» (повторимо, в їх широкому і глибинному розумінні) — сповна обіймають собою весь «підтекст», усі рівні невидимої нами свідомості і всі ворухіння в глибокій підсвідомості (наскільки ми останні можемо фіксувати), і навіть весь шар акторсько-авторської (брехтівської) свідомості актора. Сюди сповна вміщається і «другий план», і «багаж ролі» (за В. І. Немировичем-Данченко) й ін.» [11]. Увесь довгий перелік — це не що інше, як ті ж пропоновані обставини. Йдеться виключно в руслі



першого розуміння підтексту за Станіславським — психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа. На підтвердження: «І ще раз про підводну частину айсберга. В словах, як ми намагалися довести, підводна частина — це підтекст, що складається з “бачень”, “внутрішніх думок” і “фізичного самопочуття”. Але, треба відзначити, що і в “фізичній діяльності” актора (в його фізичній поведінці) є теж своя підводна частина, свій підтекст. Наприклад, підтекст того або іншого жесту, підтекст судомного надягання пальта або гучного лякання дверима. Підтекст нервового “танцю” Ромео, тіло якого все спрямоване вгору, туди, де на балконі знаходиться Джульєтта, або підтекст метань напіводягнутого, мокрого, лютого тіла Ліра в степу. Галендеев розшукав і в Станіславського про це чудовий вислів: “підтекст фізичних дій”. Таким чином, “підтекст” працює і на “слово”, і на “фізичну поведінку”. Інакше кажучи, “слово” не є монополістом “підтексту” і повинно немовби поділитися своїм живленням з “фізичною поведінкою”. Підтекст — це загальне “підґрунття” того, що бачить і чує глядач» [11].

Дуже точно доповнення на підтвердження першого розуміння: **підтекст** — це «бачення», «внутрішні думки» і «фізичне самопочуття» («те, що працює на слово»); загальне «підґрунття» того, що бачить і чує глядач. Простіше: **підтекст** — **пропоновані автором і актором обставини**.

Втім, повернемося до підтексту у значенні сенсу: «Між тим сенс, або підтекст, реальний зміст висловлювання в промові — це не щось вторинне, це сутність і мета висловлювання дійсної мови» [6, 88].

Термін «підтекст» інколи дублює термін «сенс». «Немає ніяких “підтекстів”»: є тільки сенси. <...> “Підтекст” — ще один синонім “сенсу”, але вживається з деякою таємничістю», — вважає Г. Богін і продовжує: «При розумінні тексту категоризуються аж ніяк не лексичні значення слів, а смисли. Останні і підлягають розпредмечуванню, а зовсім не пригадуванню, як це буває зі значеннями: сенс треба відновлювати, придумувати або, нарешті, шукати. <...> Про те, що “підтекст” — синонім “сенсу”, писали і Камчатнов, Бережкова, але це нікому в СРСР (в інших країнах термін “підтекст” вважають за непотрібний) не завадило визначати сенс як “змістовно-підтекстову інформацію»» [1]. Використання терміна «підтекст» Г. Богін пов’язує з соціально-історичними умовами розвитку філологічної науки в радянський період, коли: «ця позиція виявилася зручною для поетики соціалістичного

реалізму з його установкою на пріоритет змісту над сенсом» [1]. Саме тому, за його думкою, починаючи з К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, підтекст трактувався як «художній прийом», де акцент ставили на змісті (змістовно-підтекстовій інформації), а не на прихованих смислах, які треба розуміти, розшифровувати і доносити. «Тому термін “підтекст” і не зникає: він несе в собі стару раціональність. Правда, завдяки цьому про підтекст можна було говорити, можна було навіть намагатися його досліджувати, зате *сенс з ряду причин взагалі не фігурував у науці СРСР до 1970-х років*» (курсив наш. — І. С.) [1]. Його замінили метафоричними зворотами: «глибина тексту», «невидима частина айсберга», «потаємний зміст», «підводна течія», «друге дно», «другий діалог», «задня думка», «між рядків». Ці звороти кожен автор розумів по-своєму, добряче все заплутавши, замість того, щоб уяснити: *підтекст — це смисл (сенс) — сутність і мета висловлювання дійсної мови*. В сценічному мовленні варто говорити лише про *сенси* висловлювання.

Підсумуємо: російські академічні довідникові видання та майстри санкт-петербурзької театральної школи (В. Галендеев та В. Фільштинський) в «словесній дії» не акцентують увагу на головному — озвученні смислу тексту, а через озвучення — на його наскрізно-дієвості, прихованості чи протилежності.

Поділяючи стурбованість В. Фільштинського про те, що: «...кожен робить свою справу по-своєму, але ж ми допускаємо помилки — помилки, яких при новому наборі нам хочеться уникнути. Нових учнів хочеться вчити хоч трошки, та по-новому: надійніше, тонше, ефективніше. Ось головна причина, за якою ми в нашій майстерні “беремося за перо”. Ось чому ми прагнемо фіксувати і якось узагальнювати наш досвід. Таким чином, і я хочу це підкреслити особливо, ми теоретизуємо для себе. Актори та режисери, як правило, не люблять теоретизувати. Як і театральні педагоги. Всі ми знаємо ціну абстрактному “станіславськознавству”. І тому викладачі, особливо які працюють багато років, свідомо вислизають від термінів, уникають зайвих теоретичних міркувань. Якщо хтось заразиться від нас бажанням писати про свою роботу, міркувати про власний педагогічний досвід, співвідносити свій досвід з досвідом інших — ось що, нам здається, було б непогано. Одним словом, ми — за відкриту педагогіку» [11].

Ділимося власним теоретичним надбаннями. Загальна тенденція тлумачення підтексту відповідає двом розумінням:

1. Підтекст — це «бачення», «внутрішні думки» і «фізичне самопочуття» («те, що працює на слово»); психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа; загальне «підґрунтя» того, що бачить і чує глядач. Пропоновані обставини автора і актора.

2. Підтекст — прихований зміст вислову; прямі лексичні значення слів перестають формувати та визначати внутрішній зміст мовлення; прихований сенс драматичної репліки чи висловлювання.

Виникає низка запитань: що все ж таки вважати підтекстом? підтекст у театральному мистецтві й літературознавстві — це один і той самий чи різні? чому поняття одне, а тлумачення різні? театральний підтекст, застосовується в сценічному мовленні, а літературний — ні? чому підтекст (у театральному мистецтві) не враховує приховані змісти автора? Вкотре постає думка про правомірність застосування одного терміна («підтекст») для двох різних, як ми вважаємо, категорійних понять, та потреба в необхідності дати кожному з них відповідне тлумачення та визначення, принаймні — театральному підтексту у сценічному мовленні, щоб він стосувався актора-виконавця, а не літературного персонажа.

Будь-який текст формується на стику двох свідомостей: того, хто створює, і того, хто сприймає; відповідно розрізняють авторський і читацький підтекст. **Авторський** підтекст — це комплекс прихованих смислів, обумовлених усвідомленою або неусвідомленою творчою інтенцією автора. **Читацький** підтекст — це смисли, які добуваються читачем з художнього висловлювання автора. В сценічному мовленні авторський і читацький підтекст пропонуємо поєднувати у підтекст **виконавський**.

Наявне нерозуміння різниці авторського та виконавського підтекстів. **Авторський** — це підтекст письменника, поета, драматурга, публіциста; він у текстах, призначених для читання й усвідомлення; у словах, виражених буквами, сформованих у речення, що несуть інформацію, сюжет; читач розуміє його, «вловлює», «відчуває», «розшифровує» з друкованого, прочитаного тексту. Такий підтекст вивчають мовознавці. **Виконавський** — підтекст мовця, читця, актора; він у текстах-репліках, котрі виголошені, вони чуються, це словесна дія сенсом, емоційно-смысловий їх вияв; глядач сприймає цей підтекст з мовної дії, інтонації, тону, з почутого.

У сценічному мовленні сутність дійсної мови полягає у донесенні виконавцем і вловленні слухачем сенсів висловлювання та авторських смислів, тому термін «підтекст» рекомендуємо використовувати по відношенню до писемного тексту і вважати

некоректним стосовно мовлення. Все, що бачиться, уявляється, відчувається «під текстом» справедливо продовжувати називати «підтекстом», а виконавському, мовленнєвому, смислово му вияву суті цього тексту слід надати власний термін.

Наголошуємо: озвучені тексти-репліки для слухання, емоційно-смысловий їх вияв актором/мовцем/читцем, смисл, що доноситься виконавцем і чується слухачем з мовної дії, інтонації, тону, з почутого, — варті власного терміна, який чітко означить суть даного явища і унеможливить його різнотлумачення.

Пропонуємо термін «**фоносмисл**» (від «фон» — звук) — вираження суті тексту, ставлення і трактування сенсу слів, донесеного у вимові, мовленні. Фоносмисл — звучить, виголошується; це інтонаційний результат, смысловий малюнок мови; розшифрований, виявлений, подумки усвідомлений і тоном донесений сенс думки автора. Актор повинен так сказати фразу, щоб слухач почув, що саме міститься за текстом, в тоні, в мові (слухав текст — почув сенс). Особливість фоносмислу полягає в його постійній присутності в мовній дії. **Отож: фоносмисл — мовленнєва дія текстовими смислами.**

Ми виокремлюємо два види фоносмислу: **дієсмысл** та **іншосмысл**.

**Дієсмысл** (мовлення як фізичний рух дії) — безперервний мовленнєвий вияв наскрізної словесної дії; виражена голосом емоційно-дієва значимість слів, що чується, розуміється одночасно з їхнім змістом (те, що у Станіславського «наскрізна дія в галузі мовлення»).

Тлумачення тексту по-іншому порівняно з прямим його змістом становить **іншосмысл**. **Іншосмысл** — словесна дія прихованим чи протилежним змістом, інтонаційно-смыслова інтерпретація слів тексту, їхнє трактування. Іншосмысл демонструє відмінність між написаним текстом і висловленим його значенням; між тим, що звучить, і що мається на увазі.

«Взагалі-то, терміни не важливі, більш того, для творчості, по-моєму, небезпечні. Вони ведуть до вихолощення вмісту. Ще Матвій Григорович Дубровін, мій перший вчитель, сказав: “Без термінів краще — без них свіжіше”. Не раз доводилося чути і від Л. А. Додіна, що краще без термінів, що вони себе скомпрометували, що або під ними всі розуміють абсолютно різне, або за ними розверзається порожнеча. Та все ж інколи доводиться удаватися до термінів, коли, наприклад, потрібно уточнити суть справи» [11]. Отже, все ж таки терміни потрібні! Правда, прості й однозначні. І нашою метою є розпочати професійну дискусію, результатом

якої може стати уточнення фахової театральної термінології.

### Джерела та література

1. Богин Г. И. Обретение способности понимать: введение в герменевтику. URL: <http://www.klex.ru/2s6>
2. Волконский С. М. Человек на сцене. URL: [http://www.teatrlib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek\\_na\\_scene/](http://www.teatrlib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/)
3. Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. Москва: Индрик, Т. 686 с.
4. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов. Создание актерского образа: учеб. пособие. Москва: ГИТИС, URL: <http://padaread.com/?book=67771&pg=1>
5. Искусство режиссуры. XX век: сб. тр. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 768 с.
6. Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст // *Вопросы языкознания*. № С. 86–93.
7. Подтекст // *Литературный словарь терминов*. URL: <http://www.litdic.ru/podtekst/>
8. Станиславский репетирует: сб. ст. / сост. И. Н. Виноградская. Москва: Изд-во «Московский Художественный театр», 520 с.
9. Театральная энциклопедия: в 6 т. Т. / глав. ред. П. А. Марков. Москва: Сов. энциклопедия, 1152 стб.
10. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Ленинград: Искусство, 287 с.
11. Фильштинский В. Открытая педагогика. URL: [https://royallib.com/book/filshhtinskiy\\_veniamin/otkritaya\\_pedagogika.html](https://royallib.com/book/filshhtinskiy_veniamin/otkritaya_pedagogika.html)

### References

1. Bogin, G. I. Obretenie sposobnosti ponimat: vvedenie v germenevtiku. URL: <http://www.klex.ru/2s6> [in Russian].
2. Volkonskiy, S. M. Chelovek na stsene. URL: [http://www.teatrlib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek\\_na\\_scene/](http://www.teatrlib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/) [in Russian].
3. Evgeniy Vahtangov: Dokumenty i svidetelstva: v 2 t. (2011) / red.-sost. V. V. Ivanov. Moscow: Indrik. T. 2, 686 [in Russian].
4. Zvereva, N. A., Livnev, D. G. (2007). Slovar teatralnyih terminov. Sozdanie akterskogo obraza: ucheb. posobie. Moscow: GITIS. URL: <http://padaread.com/?book=67771&pg=1> [in Russian].
5. Iskusstvo rezhissuryi. XX vek: sb. tr. (2008) / sost. S. K. Nikulin, L. A. Pichhadze. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 768 [in Russian].
6. Myirkin, V. Ya. (1976) Tekst, podtekst i kontekst // *Voprosyi yazykoznaniiya*. № S. 86–[in Russian].
7. Podtekst // *Literaturnyiy slovar terminov*. URL: <http://www.litdic.ru/podtekst/>
8. Stanislavskiy repetiruet: sb. st. / sost. I. N. Vinogradskaya (2000). Moscow: izd-vo «Moskovskiy Hudozhestvennyiy teatr», 520 [in Russian].
9. Teatralnaya entsiklopediya: v 6 t. (1965). T. / glav. red. P. A. Markov. Moscow: Sov. Entsiklopediya, 1152 stb. [in Russian].
10. Tovstonogov, G. A. Krug myisley: Stati. Rezhisserskie kommentarii. Zapisi repetitsiy (1972). Leningrad: Iskusstvo, 287 [in Russian].
11. Filshhtinskiy, V. Otkryitaya pedagogika. URL: [https://royallib.com/book/filshhtinskiy\\_veniamin/otkritaya\\_pedagogika.html](https://royallib.com/book/filshhtinskiy_veniamin/otkritaya_pedagogika.html)

## ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО (1926–1973 рр.): НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті розглянуто основні періоди педагогічної діяльності Михайла Верхацького (харківський, узбецький, київський), його вплив на розвиток театральної освіти в Україні. Стаття є спробою виявити основні напрями наукової діяльності педагога, представити та проаналізувати читачам науково-теоретичні праці, які ще досі невідомі українському театрознавству.*

**Ключові слова:** Михайло Верхацький, Лесь Курбас, театральний педагог, історія узбецького театру, метод «споглядання».

*В статье рассмотрены основные периоды педагогической деятельности Михаила Верхацкого (харьковский, узбекский, киевский), его влияние на развитие театрального образования в Украине. Статья является попыткой выявить основные направления научной деятельности педагога, представить и проанализировать читателям научно-теоретические труды, которые до сих пор неизвестны украинскому театроведению.*

**Ключевые слова:** Михаил Верхацкий, Лесь Курбас, театральный педагог, история узбекского театра, метод «созерцания».

*The article deals with the main periods of pedagogical activity of Mikhaylo Verhatskyi — Kharkiv, Uzbek, Kyiv. The research attention is also paid on his influence on the development of theater education in Ukraine. The paper is an attempt to identify the precedent directions of the scientific activity of the pedagogue, represented in theoretical works that are still unknown for Ukrainian theater studies.*

**Key words:** Mykhaylo Verhatskyi, Les Kurbas, theater teacher, the history of the Uzbek theater, the method of «contemplation».

Михайло Верхацький — учень Леся Курбаса, режисер, театральний критик і теоретик театру. Більшу частину творчого життя він присвятив, як і його колеги-березильці В. Василько, Г. Ігнатович, В. Скляренко, Б. Тягно, Р. Черкашин, Л. Дубовик, театральній педагогіці. Березильська школа орієнтувала колишніх учнів на передачу знань наступному поколінню і, за словами театрознавця Н. Кузякіної: «Курбас виховав у них спрагу соціального і наукового осмислення театрального процесу <...>, учнів Курбаса у зрілу пору потягнуло не лише до викладацтва, але й до пера» [1, 407]. Особливо дбав про розвиток театральної освіти М. Верхацький, педагогічна діяльність якого ще досі повною мірою не досліджена.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. 2002-го року його учні видали книжку «Михайло Верхацький. 100» [2], де зібрані статті, присвячені діяльності театру «Березиль» та творчості Леся

Курбаса, листування з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдашевського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Баєнка та інших. У 2010 році вийшла стаття учня М. Верхацького — В. Вітра «Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект» [3], в якій уперше розглянуто особливості його педагогічного методу.

Мета цієї статті — на основі аналізу архівних матеріалів встановити та охарактеризувати періоди педагогічної діяльності М. Верхацького, висвітлюючи основні напрямки його наукових пошуків, які є невід’ємною частиною розвитку української та узбецької театральної освіти середини ХХ століття.

Педагогічну працю митця умовно можна поділити на три періоди — харківський (1926–1935), узбецький (1936–1952) та київський (1952–1973). Харківський період представлений формуванням

педагогічного досвіду М. Верхацького в «Березолі» (1926–1933), роботою у Харківському музично-драматичному інституті (1930–1933) та у Харківському театральному технікумі (1933–1935) [4, 1]. Як відомо, 1936 року М. Верхацький виїхав до Узбекистану. Він викладав у Ташкентському театральному училищі (1939–1940), працював у Ташкентському науково-дослідному інституті мистецтва (1940–1942) та посприяв заснуванню Ташкентського театального інституту, де був першим ректором і очолював кафедру майстерності актора та режисури (1945–1952) [4]. На наш погляд, найбільш плідним та зрілим є київський педагогічний період його роботи.

Власне, 1952 року М. Верхацький повернувся в Україну й розпочав викладати в Київському державному інституті театального мистецтва (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого). Педагог працював на кафедрі майстерності актора і у період 1958–1963 рр. очолював її, а також викладав режисуру. На думку М. Верхацького, один із важливих напрямів роботи кожного педагога — наукові дослідження. Як керівник кафедри він часто зауважував своїм колегам, що потрібно вибирати такі проблеми для наукових розробок, які впливають з виховного процесу. Митець був глибоко переконаний: правильний орієнтир у науковій роботі зумів би не лише значно покращити театально-педагогічну практику інституту, а й вплинути на розвиток українського театру [5, 7–11]. Обіймаючи посаду керівника, він намагався посилити наукову роботу — викладачі працювали над створенням навчальних посібників з майстерності актора, танцю, акробатики, сценічного руху, фехтування [6, 1–2]; готували до випуску збірник матеріалів для народних театрів, статті з методики викладання майстерності актора для «Наукових Записок Інституту» [7, 1–3]. Посилена увага М. Верхацького до розвитку аматорських театрів впливає з педагогічної практики Леся Курбаса у «Березолі», найкращі здобутки якої він прагнув реалізувати.

Як керівник кафедри, М. Верхацький розширив арсенал наукових праць, увівши специфічний жанр режисерських порад. Так, він написав режисерські поради до п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка, а його колеги: Л. Олійник — до п'єси «Павлінка» Я. Купали, О. Волкова — до повісті «Щедрий вечір» М. Стельмаха, О. Фомін — до п'єси «В степах України» О. Корнійчука [8, 3].

Робота з архівними матеріалами, зокрема із протоколами засідання кафедри майстерності актора і режисури, звітами навчально-методичної

роботи обох кафедр за період 1950–60-х років дає підстави виокремити три основні напрями наукової діяльності М. Верхацького: робота над дисертаційним дослідженням, створення режисерських посібників для аматорських театрів, реабілітація і поширення вчення Леся Курбаса.

#### ***Робота над дисертаційним дослідженням.***

На перших засіданнях кафедри майстерності актора в Київському державному театральному інституті, за участю М. Верхацького, наголошувалося: лише він один закінчив дисертацію («Шлях узбецького театру»). Робота не була затверджена вченою радою Науково-дослідного інституту мистецтвознавства в Узбекистані, від імені якого було заплановано її захист [9, 11].

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України зберігається «Нарис з історії узбецького театру» М. Верхацького, який, скоріш за все, був текстом дисертаційного дослідження педагога. Робота складається з восьми розділів і за обсягом налічує понад 500 сторінок, враховуючи список використаної літератури та додатки. Вочевидь, митець зробив першу спробу створити історію узбецького театру і виступив її ґрунтовним дослідником. Звичайно, вимоги історичної доби позначились на назвах розділів та підрозділів дослідження, а також змістові праці, що аж ніяк не применшує її наукової цінності.

У першому розділі автор увиразнив витоки узбецького театру до 1917 року, зупиняючись на особливостях узбецького театру ляльок, традиціях народного театру «кизикчі», значенні російських театрів в Туркестані для розвитку народного театру, діяльності аматорських театральних колективів та творчості основоположника узбецької літератури Хамзи Хакімзаде Ніязі [10, 23–105]. Другий розділ охоплює період 1917–1920 років. У цій частині М. Верхацький проаналізував діяльність перших узбецьких радянських театрів — Краєвої музично-драматичної трупи та Театру імені К. Маркса, а також виникнення узбецької театральної самодіяльності [10, 105–134]. У третьому розділі (1921–1925) дослідник вивчав історію виникнення першого професійного узбецького радянського театру, роботу театральних студій у Москві та Баку, а також розглядав передумови створення узбецького музично-драматичного театру [11, 135–176]. У четвертому розділі автор проаналізував театральне життя Узбекистану упродовж 1926–1929-х років: створення Центральної зразкової драматичної трупи, подальший розвиток узбецьких театрів, новий етап творчості Хамзи Хакімзаде Ніязі та організацію узбецького музич-

ного театру (діяльність Музично-етнографічного ансамблю та Державного узбецького музичного театру) [11, 176–215]. П'ятий розділ (1930–1934) присвячено підготовці узбецьких драматичних та музично-драматичних театрів до Всесоюзної олімпіади мистецтв [11, 215–253].

Від 1935 року митець особисто переглядав репертуар узбецьких театрів, тому у наступних розділах його науковий стиль уподібнився до рецензії з узагальнюючими висновками. Отож шостий розділ дисертації (1935–1941) присвячений творчості Узбецького академічного театру імені Хамзи (вистави «Гамлет» та «Отелло» В. Шекспіра, «Честь та любов» К. Яшена, «Бай і батрак» Хамзи і т.д.), розвитку музичного жанру в Державному музичному театрі та філармонії, творчості провідних узбецьких акторів — С. Ішантураєвої і А. Хідоятова, а також діяльності обласних драматичних театрів та ТЮГів [12, 254–359].

Найменший за обсягом розділ висвітлює театральні події часів Великої Вітчизняної війни: автор назвав кращі вистави театру ім. Хамзи, театру ім. Мукімі, театру опери і балету, а також визначив основні тенденції п'єс узбецьких драматургів на воєнну тематику. За підрахунками М. Верхацького, узбецькі театри показали понад 9000 концертів у військових частинах та шпиталях. Співпраця з театрами, які тимчасово евакуювалися до Узбекистану (Московський театр революції (нині Московський академічний театр ім. В. Маяковського), Київський драматичний театр ім. І. Франка, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка, Дніпропетровський драматичний театр ім. Т. Шевченка та ін.), позначилась на художньому розвитку узбецьких театрів. Серед митців українського театру М. Верхацький виокремив березильців — А. Бучму, М. Крушельницького, Н. Ужвій, а також російських драматургів М. Погодіна, Б. Лавреньова, режисера С. Міхоелса та інших. Слід зауважити, що М. Верхацький серед постановок українських діячів, здійснених на сцені узбецького театру, назвав «Наталку Полтавку» І. Котляревського (режисер А. Бучма, театр ім. Мукімі) та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер І. Кобринський, Наманганський обласний театр) [12, 359–368].

В останньому розділі розглядається післявоєнний період роботи театру, і хронологічно обмежується 1952-м роком. Адже в цей час дослідник повернувся в Україну і не мав змоги поглиблено вивчати узбецький театральний процес. Означений період представлений діяльністю Узбецького академічного театру імені Хамзи як

провідного театру Узбекистану. Автор проаналізував нові п'єси узбецьких драматургів «Мухаббат» Туйгуна, «Новбохор» Уйгуна, розкрив історію їх постановок на сцені обласних узбецьких театрів, порівнюючи з виставами театру імені Хамзи; висвітлив появу російської радянської драматургії на сцені театру імені Хамзи («За тих, хто в морі» Б. Лавреньова, «Російське питання» К. Симонова та ін.); прокоментував нову хвилю узбецької післявоєнної драматургії («Нова Земля» А. Кахари, «Генерал Рахімов» К. Яшена, «Зірка сходу» Н. Сафарова); та проаналізував діяльність музично-драматичних театрів [13, 369–482]. Особливої уваги варті його рецензії на вистави «Міщани» М. Горького, «Ревізор» і «Одруження» М. Гоголя у театрі ім. Хамзи.

У процесі роботи над дослідженням з історії узбецького театру М. Верхацький використав близько 168 джерел (24 — з питань загальної історії та історії культури Узбекистану, решта з них статті та рецензії).

Особливою цінністю, з наукової точки зору, є унікальні додатки, в яких розглянуто репертуар Узбецького академічного театру драми ім. Хамзи (1918–1951) з уточненням дати прем'єри та прізвищами постановників; список провідних п'єс на сцені узбецьких театрів (1918–1952); репертуар Ферганського обласного узбецького театру ім. М. Горького (з 1918-го по 1-липня 1949) з переліком постановочної групи; репертуар Узбецького Хорезмського театру лише за 1959 рік; репертуар Узбецького державного музично-драматичного театру ім. Мукімі (1939–1951) — з уточненням постановочної групи; статистика узбецьких театрів станом на 1940 рік (названо 70 театрів, і здійснено їх класифікацію за різними критеріями) [14, 549–595].

За шістнадцять років активного творчого життя М. Верхацького в Узбекистані (де він ініціював створення першого театального інституту, викладав, здійснив постановки у різних театрах, виступив театральним критиком) митець ретельно вивчав та прагнув пізнати театральну культуру, на ниві якої він працював. Основна цінність його праці для сучасних істориків узбецького театру полягає в тому, що дослідник доповнив факти театального життя свідченнями акторів, режисерів, діячів театру перелічених колективів, які самостійно збирав.

Попри це, захистити працю М. Верхацькому не пощастило. Серед звітних документів кафедри знаходимо інформацію, що педагог працював над темою «Проблема сценічного образу», котра склала основу його дисертації [6, 7–11]. Упродовж

1955–1956 навчального року митець отримав за уваження від колег — Михайла Карасьова, Івана Чабаненка — і планував познайомити з текстом дисертації інших членів кафедри.

Вибір теми дослідження не був випадковим, він зумовлений педагогічною практикою М. Верхацького, який прагнув навчити студентів не просто діяти на сцені, а мати за орієнтир сценічну подію. Тому провідна тема для теоретичного осмислення називалася «Створення сценічної події дійовими особами в уривку, епізоді, сцені» [6].

У 1950–60 роках викладачі театрального інституту працювали за системою К. Станіславського: «Публікація у другій половині п'ятдесятих років теоретичної спадщини К. С. Станіславського дала змогу внести до навчальної програми виховання акторів чимало ідей реформатора світового театру. Значний внесок у цю роботу при дійовій підтримці І. І. Чабаненка внесли М. М. Карасьов, Л. А. Олійник, О. О. Фомін» [15, 150]. Несправедливо у цьому переліку оминули прізвище М. Верхацького, який працював за системою К. Станіславського і під час практичних занять зі студентами доповнював її курбасівським тренажем.

Власне, педагог охоче популяризував систему К. Станіславського. Серед науково-теоретичного доробку його знаходимо статті «Проблеми втілення сценічного образу» [16], «Дещо про суть “пропонованих обставин”» [17], де він розмірковував про межі творчої свободи актора у створенні образу. М. Верхацький вважав: актор залежить від драматургічного матеріалу, але є вільним творцем сценічного образу; «він не лише створює ілюзію справжнього життя, а здобуває для його виразу високу художню форму, надаючи змістові п'єси своє власне бачення» [16, 18]. Власне, класичне поняття «Я в запропонованих обставинах» митець трактував інакше: «Актор повинен діяти за аналогією з дійовою особою в запропонованих обставинах, а не за аналогією з самим актором; актор, діючи за аналогією з дійовою особою повинен виховувати, здобувати в собі риси її характеру, шукати їх за допомогою творчої фантазії» [16].

Знахідкою для майбутніх режисерів та акторів стане книга М. Верхацького «Робота актора над образом в самодіяльному театрі» [18]. Це спроба режисера-педагога, використовуючи приклади із власних репетицій, доступно пояснити акторам, як працювати за системою К. Станіславського.

#### ***Створення режисерських посібників для аматорських театрів.***

Як педагог, М. Верхацький опікувався підготовкою не лише акторів та режисерів професіо-

нального театру, а й прагнув підняти аматорський театр в Україні на новий митстецький щабель. Свого часу такими ж проблемами опікувався його Вчитель: «На самому початку 1920-х років Л. Курбас у Кийдрамте (Київський драматичний театр) організовує режисерсько-інструкторські курси, <...> однак наявні факти вказують на скерованість головним чином до потреб аматорського театру, клубної роботи» [19, 224].

Митець хотів написати та видати відповідний підручник з основ режисури та акторської майстерності. Потрібно наголосити, що ці спроби були неодноразовими, адже в архівних документах є згадки про книжки та розділи підручників з режисури, над якими дослідник працював у різні роки, зокрема книжки: «Робота актора над образом у самодіяльному театрі», «Робота режисера в самодіяльному театрі» (1956–1957 н.р.) [20, 1]; розділ навчального підручника «Режисерський задум» (1958–1959 н.р.) [21, 12]; підготовка посібника для студентів культосвітніх училищ «Робота режисера» (1964–1966 н.р.) [22, 2].

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв зберігаються статті М. Верхацького «Вивчення життя» та «Поставити п'єсу в театрі», які засвідчують його прагнення видати посібник з режисури [23, 1–44]. Тож його думки викладені дещо хаотично, через що даний матеріал не видається цілісним. Завдяки цій праці можна зрозуміти, яким чином М. Верхацький працював зі своїми студентами, які принципи театрального мистецтва прищеплював наступному поколінню. Наскрізною думкою цього тексту є його настанова невтомно освоювати різні практики режисури, розвивати театральну техніку, постійно вести експериментальний пошук та знаходити сценічну форму.

Стаття «Вивчення життя» набула форми листування з уявним співрозмовником. Така форма сприяє більш ефективному діалогу. Режисер-педагог критично оцінює рівень знань, що їх отримують майбутні митці у театральних технікумах. Зокрема, його обурювало, що педагог, вже на другій репетиції, примушував студентів другого курсу читати п'єсу «Лимерівна» П. Мирного у ролях з потрібним «підтекстом». Автор переконаний: подібні педагогічні підходи є викривленням системи К. Станіславського, адже такі завдання потрібно ставити на зовсім іншому етапі репетицій. М. Верхацький упевнений, що виховати у режисера «наявність природного обдарування» неможливо, але коли воно є, то педагог повинен допомогти розвивати його, спрямувати у відповідному напрямку. Митець поетично описав обов'язкові

природні здібності режисера, які надалі потрібно вміти розвивати: «Припустимо, що Ви від природи вразливі, що Ваші почуття швидко, яскраво і глибоко відгукуються і на чудові фарби краєвиду, і на тонкі переливи гама фарб веселки і квітника, і на різноманітні твори художників, що Ви в кожному із них, як і в природі, бачите і відчуваєте тонкі відмінності, музика, що вас хвилює, збуджуючи бурю почуттів, що ви чуєте мелодію мови, як у односельчан, також і у людей іншої національності, легко підмічаєте пластичний малюнок руху людей або якоїсь статичної групи, що ви музично і художньо обдарована людина, швидко і плідно можете уявляти і фантазувати, одним словом, цими якостями Вас природа обдарувала. <...> в сукупності це колосальний скарб. Тоді треба його збагачувати, розвивати ті зародки» [23, 4].

М. Верхацький усвідомлював обмеженість у театральній педагогіці конкретних вправ для тренування та розвитку фантазії режисерів, а відтак він запропонував їх з власного педагогічного досвіду. На його думку, найкращий матеріал для цього — життя, природа, мистецькі та літературні твори. Звідси, у М. Верхацького сформувався термін «*живе споглядання*», внаслідок якого режисер сприймає явища життя, людей, творів мистецтва. Автор детально пояснив, що саме може бути *об'єктом споглядання*, і запропонував цілий ряд вправ:

«Вулиця в години, коли йдуть на роботу. Споглядати людей, які йдуть до трамваїв, тролейбусів, пішки, на велосипедах. «Кинути оком» на них. Після кількох вправ поновити в своїй уяві живі картини того, що вразило. Якщо в уявленій картині щось своє додалося — не біда, так робити після усіх вправ, які подаються нижче.

Те ж саме завдання: вулиця у вечірній час, коли люди повертаються, наприклад, зі святкових вечорів. Передсвяткова вулиця.

Краєвид. Споглядати його з усіх боків, зупинити свою увагу на дрібницях краєвиду, наприклад, гілка дерева або тінь від нього... Не забудьте ж уявити собі її внутрішнім оком, побачити цей краєвид колись вдома.

Слухати музику. Йти за її ритмом, спробувати йти за її мелодією, а по закінченні зберегти в собі її відчуття і «жити» її настроями, ритмами, мелодією кілька часу, а потім забути і знову згадати.

Те ж саме з «слуханням «життя міста чи села» в якийсь певний час. Тільки слухати. Якщо не можна зосередитись, то пильніше прислухайтесь спочатку до якогось одного звуку вулиці, міста. Спробуйте, потім повторити окремі звуки і загальне відчуття внутрішнім слухом.

Розглядати довго одну якусь картину в музеї. Спробувати уявити її, закривши очі. Уявити композицію, кольори.

Взяти якийсь факт із життя, який ви спостерегали і продовжити його розвивати у своїй власній фантазії. Наприклад, бачу: людина йде і несе подушку з киснем із аптеки. Нафантазуйте далі: куди точно вона йде, хто у неї хворий, спробуйте розвинути цей факт у велику подію з усіма її життєвими подробицями, трагічним чи щасливим фіналом.

Робити те саме і по відношенню до картин, які споглядаєте в музеях чи в журналах.

Починати читати якесь оповідання, повість чи роман, і після того, як автор накреслить протиріччя поміж дійовими особами, спробуйте самі (закривши книжку) дофантазувати розвиток цих протиріч по можливості в усіх подробицях і повноті, обов'язково викликаючи в собі бачення усіх цих подій (внутрішнім зором) і слухаючи їх внутрішній слух.

Пробувати те ж саме робити, взявши 2–3 життєвих ситуації і відповідно до їх суті нафантазувати продовження в кількох варіантах життєподібних історій. Наприклад: «Фортеця, несподівана і вирішальна зустріч, трагічна ніч» і т. д.

Тепер починати споглядати не відокремлено, наприклад, «як *звучить* вулиця вночі», а в єдності усі елементи її життя вночі, чи якийсь інший час, чи об'єкти. Наприклад: перша плавка на новій домні. Споглядати не лише пластичне життя її людей, а і звуки, і кольори, й композицію, й фактуру речей.

(Далі одна сторінка з вправами втрачена і наступний за рахунком 22-й пункт. — *Н. Г.*)

22. Тренування пам'яті. Зорова: перегляд альбому, різних фото, костюмів, гримів і т. д. Наслідкування характерної ходи якоїсь людини, її жестів. Відтворення у власній зоровій уяві усього, що спостерегали зараз спеціально, давно, і тих людей з якими там зустрічались, їх одягу, характерностей і т. д.

Слухова. Згадати «звукове життя» цеху під час роботи, вокзалу, оркестру, який настроює інструменти, птичого двору і т. д.

23. Нарешті, особливу увагу зверніть на найголовнішу вправу: привчати себе уявляти, мислити живими картинами подій, людськими вчинками в усіх їх життєвій повноті» [23].

Використовуючи вправи такого характеру, М. Верхацький рекомендував не вдаватись до детального аналізу, «примушувати себе мислити»; варто покладатись лише на безпосередність від-



чуттів. Працювати з обраним об'єктом споглядання потрібно багато разів, але в різних відтинках часу, адже у кожної людини «свій темп і сила розвитку даних». Педагог переконаний, що таким чином до режисера, поза його волею, приходять відповідні асоціації, думки, порівняння, образи і т.д. Перед такою вправою режисер повинен ставити чітке завдання — сприймати або візуальну сторону, або звукову. Звичайно, таке розмежування досить умовне, але воно дає можливість посилити процес сприйняття. Вправи потрібно повторювати доти, поки режисер не відчує, що саме цей об'єкт споглядання «увійшов» до його почуттів, вразив його.

У цих статтях М. Верхацький розмірковував, як режисерам практично розуміти поняття «синтетичності» театру і прагнути до цілісності вистави. Він наводив приклади щодо використання у виставі засобів виразності інших видів мистецтва (кіно, хореографія, образотворче мистецтво, фотографія та ін.) і рекомендував режисерам в жодному разі не обмежуватись механічним поєднанням усіх видів мистецтва.

Як і Лесь Курбас, М. Верхацький вважав, що основним провідником ідей режисера у виставі є актор: «Головним виразником змісту в театрі є актор, що діє і промовляє. Але і це не є перепороною до з'єднання цих двох мистецтв. Важливо те, що театральне мистецтво може доносити до відчуття глядача правдивість, реальність обставин, явищ тільки ЧЕРЕЗ актора, через його ставлення до обставин, явищ, декорації, як до справжнього оточення».

Залежно від функцій режисера у театрі М. Верхацький умовно розподілив їх на три типи: режисер-теоретик (уміння зробити ґрунтовний аналіз драматургічного матеріалу), режисер-педагог (здатний донести акторові суть характеру, ідею вистави, але неспроможний зробити постановку цілісною) та режисер-постановник (ідеальний тип режисера, який зустрічається дуже рідко і поєднує в собі й педагога, і теоретика).

М. Верхацький зазначав, що режисер повинен уміти висловлювати свої думки, образи мовою театрального мистецтва. Тож просто здатність обрати певні прийоми та підходи не може гарантувати оволодіння професією.

### **Реабілітація та поширення вчення Лєся Курбаса.**

Упродовж свого творчого життя, Михайло Полієвктович прагнув саме через педагогіку як найвиразніше передати наступним театральним поколінням основні засади школи Лєся Курбаса.

Коли ім'я Вчителя було заборонено згадувати, педагог використовував у роботі зі студентами його етюди, різножанрові вправи, проводив творчі бесіди, про що свідчать архівні матеріали та спогади його учнів. Коли ж ім'я Лєся Курбаса було реабілітовано, то М. Верхацький прочитав спеціальний курс лекцій для режисерів «Режисура Лєся Курбаса» [24, 17]. Відданий учень написав статті присвячені творчості Лєся Курбаса, які слугують темою для окремої наукової розвідки.

Педагогічна праця М. Верхацького стала значним внеском у розвиток української театральної культури. Свої педагогічні здобутки під час практичних занять зі студентами колишній березілець прагнув зафіксувати та переосмислити у кожній наступній науковій праці. Березільський досвід спонукав М. Верхацького бути вимогливим до себе і своїх колег, наполегливо працювати і шукати нові шляхи театрального освітнього розвитку.

### **Джерела та література:**

1. Кузякіна Н. Виховати учня! // *Життя і творчість Лєся Курбаса* / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 397–408.
2. Михайло Верхацький: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський. К.: Проза, 2004. 238 с.
3. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект // *Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. Вип. № 7. 2010. С. 312–324.
4. Документи до біографії Верхацького М. П.: особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка // *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ)*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 151. 8 арк.
5. Протоколи засідання кафедри майстерності актора за 1955–1956 н.р.: протокол № 3 від 15 лист. 1955 р. // *Державний архів (далі ДА) м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 310. 42 арк.
6. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1962–1963 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 508. 14 арк.
7. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1961–1962 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 474. 12 арк.
8. План і звіт про науково-дослідну роботу кафедри майстерності актора за 1961 р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 475. 3 арк.
9. План і звіт про науково-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1952–1953 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 224. 23 арк.
10. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ I–II // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 115.135 арк.
11. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ III–V // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 116.119 арк.
12. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VI–VII // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 117.116 арк.

13. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VIII // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 118.113 арк.
14. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VIII. Продовження // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 119.113 арк.
15. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 100 років: ювілейний збірник / керів. проекту О. І. Безгін; упоряд. і ред. І. Д. Безгін; істор. нарис і ред. Р. Я. Пилипчук. К.: ВВП «Компас», 2004. 312 с.
16. Верхацький М. Проблеми втілення сценічного образу // *Мистецтво*. 1955. № 1. С. 18–19.
17. Верхацький М. Дещо про суть «пропонованих обставин» // *Мистецтво*. 1956. № 3. С. 11–14.
18. Верхацький М. Робота актора над образом в самодіяльному театрі: на допомогу театральній самодіяльності. Київ: Держ. вид-во обр. мист. і муз. культури, 1956. 156 с.
19. Срмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття // *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ, 2006. С. 221–300.
20. Звіт про навчально-методичну роботу кафедри режисури за 1956–1957 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 349. 2 арк.
21. План і звіт науково-дослідної роботи інституту на 1958 р. // *ДА м. Києва*. Ф. Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 415. 14 арк.
22. Перспективний план науково-дослідної роботи кафедри на 1964–1966 р. // *ДА м. Києва*. Ф. Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 577. 3 арк.
23. Верхацький М. «Вивчення життя», «Поставити п'єсу в театрі...». Статті про роботу режисера-постановника та його функції в театрі (1950-ті) // *ЦДАМЛМ України*. Ф.1389. Оп. № 1. Спр. № 123. 44 арк.
24. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри режисури за 1967–1968 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 682. 22 арк.
6. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1962–1963 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 508, 14 ark. [in Ukrainian].
7. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1961–1962 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 474, 12 ark. [in Ukrainian].
8. Plan i zvit pro naukovo-doslidnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1961 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 475, 3 ark [in Ukrainian].
9. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1952–1953 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 224, 23 ark. [in Ukrainian].
10. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil I–II // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 115, 135 ark. [in Ukrainian].
11. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil III–V // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 116, 119 ark. [in Ukrainian].
12. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VI–VII // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 117, 116 ark. [in Ukrainian].
13. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VIII // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 118, 113 ark. [in Ukrainian].
14. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VIII. Prodovzhennia. *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 119, 113 ark [in Ukrainian].
15. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. 100 rokov: yuvileinyi zbirnyk (2004). Kyiv. VVP «Kompas», 312 [in Ukrainian].
16. Verkhatskyi, M. (1955). Problems of embodiment of a stage character // *Mystetstvo*, 1, 18–19 [in Ukrainian].
17. Verkhatskyi, M. (1956). Something about essence of the «offered circumstances» // *Mystetstvo*, 3, 11–14 [in Ukrainian].
18. Verkhatskyi, M. Prosecution of actor of character in an amateur theatre: for help to the theatrical independent action. Derzh. vyd. obr. myst. i muz. kultury, 156 [in Ukrainian].
19. Yermakova, N. Forming of the first Ukrainian stage-director school is in the context of integration processes of the Ukrainian culture of XX century // *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia*, 221–300 [in Ukrainian].
20. Zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry rezhysury za 1956–1957 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 349, 2 ark [in Ukrainian].
21. Plan i zvit naukovo-doslidnoi roboty instytutu na 1958 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 415, 14 ark [in Ukrainian].
22. Perspektyvnyi plan naukovo-doslidnoi roboty kafedry na 1964–1966 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 577, 3 ark [in Ukrainian].
23. Verkhatskyi, M. «Vyvchennia zhyttia», «Postavyty piesu v teatri ...». Statti pro robotu rezhysera-postanovnyka ta yoho funktsii v teatri (1950-ti) // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 123, 44 ark [in Ukrainian].
24. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry rezhysury za 1967–1968 n.r. *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 682, 22 ark [in Ukrainian].

### References

1. Kuziakina, N. (2012). To bring up a student! // *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa*, 397–408 [in Ukrainian].
2. Mykhailo Verkhatskyi: Days and labour. Correspondence. Remembrances of contemporaries (2004), Kyiv, Proza [in Ukrainian].
3. Viter, V. (2010). Pedagogical mastery Mykhailo Verkhatskyi: director's aspect // *Naukovyi visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. Karpenka-Karoho*, 7, 312–324 [in Ukrainian].
4. Dokumenty do biohrafii Verkhatskoho M. P.: osobovyi lystok z obliku kadriv, avtobiohrafiiia, biohrafichna dovidka // *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy (daly TsDAMLM)*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 151, 8 ark. [in Ukrainian].
5. Protokoly zasidannia kafedry maisternosti aktora za 1955–1956 n.r.: protokol № 3 vid 15 lyst. 1955 r. // *Derzhavnyi arkhiv m. Kyieva (daly DA)*. F. № R-1193, op. № 1., spr. № 310, 42 ark. [in Ukrainian].

## МЕТОД ЛІ СТРАСБЕРГА ЯК ЕВОЛЮЦІЙНИЙ РОЗВИТОК СИСТЕМИ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО

*У статті розглядається метод Лі Страсберга як новітня сучасна система фахової підготовки актора. Надається перелік вправ, які рекомендується виконувати у незмінній послідовності для удосконалення елементів техніки актора.*

**Ключові слова:** театральне мистецтво, система, метод, афективна пам'ять.

*В статье рассматривается метод Ли Страсберга как новейшая современная система профессиональной подготовки актера. Прилагается перечень упражнений, которые рекомендуются выполнять в строгой последовательности для усовершенствования элементов техники актера.*

**Ключевые слова:** театральное искусство, система, метод, аффективная память.

*The article reveals the Lee Strasberg method as the newest modern system of vocational training. A list of exercises is attached, some are recommended to be performed in strict sequence to improve the elements of the actor's technique.*

**Key words:** theater art, system, method, affective memory.

Мета праці полягає у виявленні й теоретичному обґрунтуванні умов створення методу Лі Страсберга як еволюційного продовження системи Станіславського, який сприяє ефективному оволодінню акторською технікою. Здійснено спробу систематизувати відкриття Лі Страсберга та створити модель навчання для виховання актора Методу у навчальних закладах України.

Методологія дослідження полягає у використанні сукупності загальнонаукових та спеціальних методів, а саме: аналітичного, порівняльного аналізу, функціонального, діахронічного.

Наукова новизна праці полягає у спробі дослідити метод Лі Страсберга, як удосконалення методики викладання акторської майстерності в Україні.

Висновки: творче наслідування К. С. Станіславського і театральна педагогіка Лі Страсберга різні у підходах до досягнення творчого самопочуття, але єдині у головному — у пошуках об'єктивних законів акторського мистецтва. Саме тому ця стаття підтверджує цінність американської гілки розвитку системи К. С. Станіславського, а також наголошує на запозиченні цілого ряду положень методології Лі Страсберга для удосконалення сучасної театральної педагогіки. Є доцільним не протиставляти Систему

і Метод, не розділяти школи, які спираються на наслідування Станіславського, на російську і американську, а виявляти і наголошувати їх спільність і можливість взаємодії. Методологія акторської творчості, пошук об'єктивних законів природи у творчості актора не можуть бути обмежені національними рамками.

Аналіз положень раннього періоду системи Станіславського потребує, насамперед, тлумачення словосполучення «система Станіславського». У варіанті передмови до книги «Робота актора над собою», котра не була опублікована у 30-ті роки ХХ ст., Костянтин Сергійович пише: «Нехай артисти і сценічні діячі творять що і як їм заманеться, але за однієї необхідної умови: щоб їх творчість не йшла урозріз із самою природою і її законами. Для того щоб співати комуністичний «Інтернаціонал» або царський гімн, необхідно мати поставлений голос і техніку. Ось про цю постановку і техніку в сфері нашого мистецтва лише виключно і свідчить ця книга. Вона написана на захист законів природи» [5].

Саме цю позицію в основу свого методу і взяв Лі Страсберг, тому у цій праці під терміном «система Станіславського» буде використовуватись не усе наслідування системи, а лише його части-

на — система професійного навчання і виховання актора, побудована на вивченні об'єктивних законів природи.

У рукописі під назвою «Виховання правильного самопочуття» Станіславський наводить такий список окремих елементів творчого самопочуття актора:

Ослаблення м'язового напруження;

Афективні переживання;

Афективна пам'ять;

Зосередженість почуття, або творча зосередженість, або коло зосередженості (далі Станіславський буде використовувати коло уваги);

Спілкування;

Думка і слово, наш виразник і протокол почуттів;

Розчленування і аналіз почуттів і думки (далі — уривки і завдання);

Словесна передача почуттів (далі — словесна дія);

Пристосування до характеру співрозмовника у передачі образних ілюстрацій (далі — пристосування і бачення);

Пристосування заради бажання відчутти чужі почуття (далі — сприйняття і вплив);

Розвиток творчої звички (далі — тренінг і муштра);

І т. д. [2].

Такий перелік елементів ставить питання про пріоритетність елементів у розвитку артиста. Звісно, у різний час дослідницької діяльності К. Станіславського пріоритетність була різною, саме це і формує межі періодів його творчого життя, але у перший період його досліджень у пріоритеті був такий елемент, як афективна пам'ять. На відміну від інших видів пам'яті (слухової, зорової та інших), афективна пам'ять запам'ятовує не самі факти і обстановку, а саме фізичні почуття і душевні відчуття, котрі їх супроводжують [3].

К. С. Станіславський всіляко наполягає, що актор у ролі може і навіть повинен жити лише власними почуттями, а не чужими. Потрібний матеріал для створення сценічного образу треба весь час шукати у власному житті, звертатись до власного досвіду, знаходити в ньому схожі відчуття, аналогічні з переживаннями його персонажа. Саме афективна пам'ять може викликати у актора потрібні за ходом дії п'єси переживання, які він переживав колись у відповідних обставинах його власного життя. Цитуючи Г. В. Крісті, можна наголосити принциповість такої його позиції: «Станіславський завжди вважав життєвий досвід актора ширшим і цікавішим за його акторський досвід. Тому слідом за Щепкіним він вимагав від актора в роботі над

роллю “йти від життя”, а не від звичних умовностей сцени...» [1].

Неможливо не звернути увагу, що у цей період своєї творчості режисер вивчав основні закони йоги, які надали нового тлумачення вже відомим елементам, а також збагатили Систему положеннями, котрі раніше в ній не було.

Саме йога подарувала К. С. Станіславському концептуальну ідею зв'язку творчого стану і несвідомого, в ній він запозичив уявлення про надсвідомість як джерело творчої інтуїції та трансцендентального знання. Несвідоме життя людини, для К. Станіславського, складається з двох складових — підсвідомість, яка є у кожного індивідуума, та надсвідомість, яка перевершує індивідуума, так би мовити, вища свідомість, сфера трансцендентного. Мистецтво торкається саме цієї Вищої складової, відкриваючи її, і саме тому може говорити над культурами і століттями [6].

Сам Станіславський ніколи не давав чіткого визначення, що таке надсвідомість і підсвідомість. Застосовуючи два таких схожих терміна, як «підсвідомість» та «понадсвідомість», слід розуміти, що Станіславський незважаючи на синонімічні слова, виявляє надзвичайно глибоку і вагому різницю двох механізмів, котрі беруть участь у творчому акті. Підсвідомість керує суто індивідуальними пристосувальними реакціями організму, автоматизованими навичками, відтінками емоцій і їх зовнішнім виразом; у свою чергу надсвідомість бере участь «у формуванні гіпотез, пізнавальних мотивацій» і «осягає ті сфери дійсності, прагматична цінність яких сумнівна, незрозуміла» [7, 5]. Понадсвідомість відкриває невідоме, свідомість підкидає штамп. Взаємопов'язане розроблення трьох проаналізованих аспектів Системи (використання афективної пам'яті, йогівські принципи у тренінгах елементів творчого самопочуття, а також виникнення концепції понадсвідомості) були основою роботи Станіславського протягом всієї першої половини 1910-х років.

Так званий «ранній період» Системи, який став основою для методу Лі Страсберга, починався досить принципним формулюванням необхідності пошуків об'єктивних законів психофізіології у творчості актора, тоді ж був введений принцип системності у роботу актора над собою і над роллю.

До часу перших гастролей Художнього театру в Америці, які відбулись у 1923 році, американці вже були достатньо підготовлені і достатньо налаштовані на хвилю європейського мистецтва, у всіх його проявах. К. Станіславський про це сказав: «... американський глядач бачив усе краще, що є в Європі» [6, 381]. Однак гастролі російського театру

назавжди змінили хід театральної історії Америки. Поїздка МХТ перетворилась у справжню «російську театральну революцію», яка ввергла Америку в шок. Усі критики писали про завоювання Америки російським театром: «Трупа Станіславського ніби громом вразила театральний світ Нью-Йорка, який ніколи не бачив нічого подібного за його постановки» [9, 31].

Поняття ансамблю, групи однодумців стало визначальним для усього американського досвіду освоєння мхатівських принципів і положень Системи, а особливо враження це справило на молодого Лі Страсберга, вирішивши його подальше творче життя.

Пояснити спрагу до навчання американців у Станіславського можна відсутністю розвитку акторської школи та театральної педагогіки. І, оскільки американський театр проріс через усі етапи розвитку багатьох форм театру, через які пройшов європейський театр, комерційна організація справи стала його єдиною формою.

Театр Станіславського продемонстрував американському театрові акторську трупу нового рівня: об'єднану спільністю методології, яка говорила єдиною театральною мовою. Саме Художній театр продемонстрував американській публіці й професіоналам театральної справи, що таке акторська школа. Це й стало поштовхом для подальшого розвитку американського театру.

Опора методології Станіславського на об'єктивні закони природи, а не просто на традиції національної акторської школи, робить її універсальною для будь-якої країни. Тому Система стала бажаною і затребуваною в американському театральному процесі.

Важливим наслідком успішних гастролей Художнього театру стало масове виникнення театральних студій «мхатівського кореня», де навчання велося за системою К. С. Станіславського. Серед цих керівників були такі талановиті актори й педагоги: Марія Успенська, Тамара Дейкарханова, Лев і Варвара Булгакови, Михайло Чехов, Віра Солов'йова і Андріус Жилінський, Іван Лазарєв і Марія Астрова, Річард Болевський.

Лі Страсберг — один з перших вихованців Американської Театральної Лабораторії під керівництвом М. Успенської та Р. Болеславського, де Страсберг засвоїв основи системи Станіславського. Саме ці уроки стали методологічною базою усієї його подальшої творчої діяльності. Лабораторія сформувала в режисерів націленість на наслідування об'єктивних законів природи в сфері акторської творчості.

За визначенням А. М. Смелянського, саме Лі Страсберг створив «індустрію Станіславського в Америці», докладаючи зусилля до змістовного розвитку самої системи [4, 26].

Починати говорити про Метод Лі Страсберга безперечно треба з аналізу його книги «A Dream of Passion» («Вигадані почуття»), адже саме вона, за задумом самого Страсберга, мала стати першим справжнім описом Методу.

Щоб зрозуміти що є джерелом створення у будь-якому виді мистецтва, Страсберг проаналізував феномен художньої творчості в інших видах мистецтв, взявши у союзники і поетів, і живописців, і філософів, і навіть вчених. Висновок Страсберга — «емоційна пам'ять», — саме вона є джерелом творчості у його твердженнях. Творчість актора неможлива без вторинних почуттів, без опори на емоційну пам'ять.

Фундаментальним для Страсберга стало твердження, яке прийшло до нього на уроках акторської майстерності у Лабораторному театрі Болеславського від самого Станіславського: «Сутність акторського дару, те, що ми шукаємо для визначення наявності акторської обдарованості, — це здатність відповідати на уявний подразник» [8, 419]. У своїй книжці Страсберг називає це емоційною пам'яттю, Станіславський у «Роботі актора над собою» — пам'яттю відчуттів, афективною пам'яттю.

Емоційна пам'ять, усебічне розглядання її механізмів, вивчення способів її активізації і розвитку, а найголовніше, дослідження методів її використання у творчості актора — є наскрізною темою не лише книжки, а й досліджень Страсберга впродовж усього його життя.

Важливою наскрізною темою книжки є педагогічна спадкоємність. Страсберг постійно спирається на досвід світового, а особливо російського, театру. Страсберг сприймає театральну педагогіку як єдиний дієвий процес, що постійно розвивається. Можливо, тому автор спокійно, де лише це можливо, наголошує свою спадкоємність авторів Системи — Станіславському, але при цьому спокійно говорить і про свою відмінність. «Майстерність актора, — писав Страсберг ще у 1941 році, — має об'єктивну історію, свій шлях вдосконалення і розвитку. <...> За ті елементи акторської гри, які сьогодні здаються нам як зрозуміле саме по собі, хтось мав боротись, битись, прагнути їх» [10, 102]. У цьому питанні обидва науковці мислили в одному напрямку, і підтвердженням цьому є слова К. Станіславського: «Ми спостерігаємо у всіх галузях науки, техніки, медицини, як досвід одних стає спадкоємною цінністю наступних поколінь. Тільки у мистецтві та,

мабуть, у житті люди не бажають приймати досвід близьких людей, котрі полюбовно попереджують про оману та ілюзії...» [6, 381].

Говорячи про метод Страсберга, неможливо не говорити про афективну — емоційну пам'ять, адже саме це стало основою, центральним моментом у педагогіці теоретика. Основна критика, яка припадала на Метод, була спрямована саме на цю частину праці Страсберга, але водночас саме це і вважають найвагомим його вкладом у розвиток театрального мистецтва.

Шлях до справжності переживання, за Страсбергом, лежить через вправу на емоційну пам'ять.

Завдання цієї вправи — воскресити з власної волі певне відчуття, яке актор відчував у житті, і відчуття його знову. Наявність розумового або фізичного перенапруження суттєво ускладнює роботу, тому актор до моменту проходження цієї вправи повинен мати достатній навик у релаксації.

Щоб почати вправу, актор обирає емоційний епізод зі свого минулого досвіду і починає згадувати ситуацію зі свого життя хвилин за п'ять до потрібного емоційного моменту.

Правильний процес стимуляції емоційної пам'яті відбувається через згадування відчуттів. Страсберг наголошує: «Актор не може думати взагалі. Двір (який він згадує) складається з багатьох об'єктів, що їх він бачить, чує, відчуває і т.п. Тільки через сенсорну конкретність, тільки через точність відчуттів цих об'єктів можна стимулювати емоції. Недостатньо сказати: «Було спекотно». Актор повинен виявити абсолютно точно, у якій частині тіла він відчував ту саму спеку, яка зараз йому згадалась. Актор локалізує увагу у тій частині, щоб не просто згадати, а щоб повторно прожити — відчути саме той момент. Він згадує, у що був одягнений — вид одягу, тканину, відчуття при її контакті з тілом. Актор згадує подію, яка викликала емоцію, не з точки зору послідовності історії, а з точки зору різноманітності відчуттів, які пов'язані з нею» [10, 150].

Коли актор детально згадує усі ці подробиці, відбувається одне з двох: або актор виявляє умовний рефлекс, уже сформований природою, або він допомагає природі створити новий умовний рефлекс і його вмикач. Якщо актор у виконанні вправи зміг знайти і запам'ятати сенсорний пусковий механізм, це означає, що він зміг знайти правильний ключ до певного почуття. Далі проходити увесь цей шлях не знадобиться, досить буде використати цей самий «ключ від почуття».

Отже шлях, запропонований Страсбергом, простий, але принциповий: дорогою відчуттів — до справжнього почуття.

У вихованні актора за Методом Лі Страсберга є класичний порядок вправ, якому викладачі повинні неухильно слідувати. На відміну від Станіславського, який у своїй педагогічній практиці комбінував тренування елементів у найрізноманітніших поєднаннях, Страсберг виявив жорсткий порядок вправ навчання актора. Страсберг багаторазово повторює і наполягає на дотриманні «основних етапів і послідовності підготовки актора, попередньої роботи перед виставою» [10]. Ця послідовність розвивається від простого до більш складних елементів. Але навіть тут, маючи розбіжності у викладанні зі Станіславським, потрібно зауважити, що Страсберг наголошує спадкоємність творцеві Системи: «Усе, з чим ми маємо справу у цих вправах, — релаксація, концентрація, пам'ять фізичних відчуттів, емоційна пам'ять — було визначено Станіславським» [10, 638].

Завданням викладача, за Страсбергом, є розвиток здатності контролювати, розділяти і пристосовувати увагу актора. Увага актора, концентрація потрібні Страсбергові не самі по собі. Вони потрібні для створення необхідного рівня віри, при якому актор здатен пережити уявні події і реалії п'єси у всій повноті психологічних реакцій та відгуків.

Отже, розглянемо схему, котру Страсберг надає у своїй книжці «Вигадані почуття», за якою і відбувається викладання та опанування Методу.

**Ранковий напій (Breakfastdrink).** Актор п'є уявну каву, чай — те, що він п'є вранці. Головним ворогом у цій вправі є спроби акторів «імітувати фізичну дію». Тут слід не квапити студента, а, навпаки, заохочувати до зупинок і перевірок. Вже з цієї вправи студентам закладається принцип перевірки, співвідношення вправи з дійсністю.

**Перед дзеркалом (Mirror).** У цій вправі чоловіки зазвичай голяться, а жінки розчісуються або фарбуються. Вибір дії студент робить самостійно.

**Повсякденна дія (Dailyactivity).** Ця вправа спрямована на те, щоб актор відчув принципову різницю між м'язовою та сенсорною реальністю. Актора просять виконати просту повсякденну дію, яку він багаторазово робив у житті (зняти туфлі, попрацювати одяг та ін.). Головне — стимулювати сенсорний відгук. Якщо у актора виникають труднощі, Страсберг пропонує попрацювати зі шматочками трьох різних тканин, і відразу завдання актора стає простішим, адже концентрація спрямована лише на текстуру, а не на весь предмет.

**Вправа «Під променями сонця» (Sunshine).** Ця вправа не включає в себе задіяння будь-яких м'язів. Завдання актора — уявити та відчути промені сонця на собі, при цьому просто сидячи на стільці у звичайній релаксаційній позі. З-поміж рухів ак-

торові дозволяється лише трішки ворухити тією частиною тіла, на якій він відчуває тепло сонця,— це допоможе пробудити відповідні частини тіла та водночас зняти напругу з інших його частин.

**Вправа «Гострий біль» (Sharp pain).** Ця вправа перевіряє інтенсивність пам'яті відчуттів. Тут актор уперше має справу з таким об'єктом уваги, як чуттєва пам'ять. Актор повинен відтворювати відчуття болю у конкретній частині тіла, актор повинен чітко розуміти, в якій частині тіла йому концентрувати увагу. Висхідна реакція на біль має бути інтенсивною, і якщо актор чесно намагатиметься відтворити його, то можна очікувати, що він з'явиться знову, до того ж з тією самою інтенсивністю.

**Гострі смакові відчуття (Sharptaste).** Продовжується робота над дослідженням інтенсивності пам'яті відчуттів. У цій вправі актор спочатку працює з реальним об'єктом — лимоном, наприклад. Ця домашня робота дає можливість перевірити, наскільки точно працює пам'ять відчуттів.

**Різкий запах (Sharpsmell).** У цій вправі актор перевіряє та тренує свої органи нюху.

**Пронизливий звук (Sharpnoise).** Ця вправа містить ті ж самі завдання. Продовжуючи виконувати завдання на пам'ять відчуттів, актор по черзі дає завдання кожному зі своїх п'яти органів почуттів.

**Спільна робота всіх п'яти органів почуттів (Overall sensation).** Вплив на органи почуттів відбувається не локально, на окремі частини, а на все тіло одразу. (Побути під холодним вітром, дощем, прийняти душ, побувати в сауні). Страсберг акцентує увагу на тому, що різні частини тіла сприймають вплив навколишнього середовища по-різному, особливо акцентує увагу на диханні.

На другому етапі робота актора над концентрацією перетворюється у вправи на багатоплощинну увагу, у яких відбувається поєднання попередніх вправ з одним домінуючим об'єктом уваги. Потрібно зауважити, що кожна наступна вправа додається до вправи на спільну роботу усіх органів почуттів.

**«Особистий предмет» (Personalobject).** Саме ця вправа є першою вправою, націленою на отримання емоційного відгуку. Тепер до попередньої вправи вводиться особистий предмет. За термінологією Страсберга предмет стає «особистим», коли актор пов'язує з ним особисту, глибоко хвилюючу подію. Головне завдання викладача простежити, щоб студент не починав спонукати себе до виявлення емоцій, пов'язаних з предметом.

**«Звуковий вплив» (Vocalaction).** Страсберг завжди наполягав, що з найперших етапів підготовки актора треба готувати його до боротьби зі звичними словесними шаблонами і спрямовувати

всі зусилля на те, «щоб актор умів контролювати мимовільні звички і штампи сценічної мови, щоб умів дозволяти словам набувати значення, котре витікає з чуттєвого досвіду чи поведінки» [10, 490]. У цій вправі зазвичай використовується пісня, яку можна наспівувати без слів. Найчастіше актори прагнуть співати пісню правильно, але завдання вправи полягає не у виконанні правильного ритму або тональності, а у тому, щоб дозволити пісні бути забарвленою тією реальністю, яку створює сам актор, підкорити характер звукової дії негайному самопочуттю актора.

**«Повсякденна фізична діяльність».** На додаток до спільної роботи п'яти органів почуттів, або особистого предмета, або звукової вправи актор повинен відтворити яку-небудь просту повсякденну фізичну дію — одягатись, розчісуватись, умиватись або готувати сніданок тощо. Це перша вправа, де Страсберг акцентує увагу на послідовному, логічному виконанні дії.

**«Монолог».** На цьому етапі навчання можна додати монолог (відомий, наприклад, з класичної драматургії). «Актор не повинен виконувати монолог з тим смислом, який він мав би у безпосередньому контексті п'єси, навпаки, він дозволяє йому випробувати вплив тих відчуттів, над якими працює актор». Наприклад, монолог може бути виголошений в сауні, у момент сприйняття особистого предмета і одночасно у сонному стані або стані збудження і т. д.

Комбінації запропонованих вище вправ для одночасного виконання можуть бути абсолютно різними — це Страсберг залишає на викладачів. Комбінувати для виконання можна як дві, так і три, і навіть чотири вправи.

Цікаво, що у своїй практиці Страсберг завжди просить актора дозволити новому відчуттю виразитись у вже наявній правді відчуттів. Тобто актор ніби має впустити в себе новий імпульс і дозволити органам почуття зробити свою несвідому справу. Страсберг дуже часто використовує дієслово «дозволяй» у своїй практиці.

Наступним етапом у вихованні актора за методом Лі Страсберга стає перевірка на чуйність до зовнішніх вказівок.

**«Нова обставина».** Коли під час виконання вправ першого або другого рівня актор досягає необхідного самопочуття і здатен підтримувати його певний час, викладач-режисер просить додати нову обставину, наприклад, біль, і пройти через послідовний набір відчуттів ще раз. Актор повинен дозволити словам і усій своїй поведінці адаптуватися до нової обставини.

**«Наодинці із собою» (Privatemoment).** Техніка входу у вправу аналогічна попереднім вправам: актор поступово відтворює чуттєві подробиці місця, оточення, в яких відбувається його існування «наодинці». Далі він додає умови, які мотивують його поведінку і т. д. Сама вправа триває близько години, і її неперервність дає змогу сподіватися, що у майбутній професійній діяльності актор буде здатен підтримувати самопочуття, яке здобув у вправі, досить тривалий час, і цього вистачатиме на акт п'єси.

**Вправа «Тварини» (Animalexercise).** Головне в цій вправі, за Страсбергом, те, що вона допомагає акторові усвідомити різницю між собою і персонажем. Для акторів Методу, у послідовності тренінгу — це перша вправа, яка піднімає питання і веде до фізичної характерності, тобто перша вправа з класу спостереження. Особливість вправи полягає в тому, що спочатку вона не потребує концентрації внутрішньої уваги на собі, актор спостерігає за твариною, перебирає на себе її характерні особливості, пластику. Потім актор починає імітувати поведінку тварини. Далі він перевіряє відчуття фізичного почуття тварини — сонливість kota, цікавість мавпочки і т. д. Засвоївши сенсорну складову фізичної поведінки тварини, використовуючи її звуки, актор «піднімає» свою тварину на ноги, продовжуючи підтримувати властивий цій тварині баланс енергії. Це процес продовжується до того часу, поки у актора не вийде людина з характерністю тварини. Тим самим вправа підводить до освоєння характеру персонажа [8].

**Вправа на емоційну пам'ять. (Emotional-memory exercise).** Завдання цієї вправи полягає в тому, щоб свідомо, зусиллям волі, згадати в повному сенсорному обсязі відчуття, які супроводжували ситуацію, і тоді механізм емоційної пам'яті несвідомо оживить давні емоції, відтворить їх сьогодні. Дуже важливий момент — Страсберг пропонує досліджувати чуттєвий досвід, який відбувся не менше ніж сім років тому, і застерігає від вибору нещодавньої події — чим раніше відбувся досвід, тим краще.

**Вправа «Співаємо–танцюємо» (Song-and-dance exercise).** Вправа починається з підготовчого етапу. Спочатку викладач просить вийти актора на сцену і просто стояти, дивлячись на людей у репетиційній залі. Виявляється, просто стояти на сцені не таке вже й просте завдання. Потрібно усвідомити енергію свого тіла, знайти його центр і просто стояти будучи самим собою. На другому етапі вправи акторові пропонується обрати собі простеньку пісеньку і заспівати її не так як зазвичай, а максимально розділяючи та протягуючи кожен

склад, даючи кожній голосній найповніший звук. При цьому треба намагатися зберегти мелодію [10].

Наступним етапом вправи стає танець, але він також іде врозріз з патернами поведінки. Актора знову просять стати вільно, а потім — несподівано скомандувати собі зробити якийсь непідготовлений рух, не задумуючись. Актор не повинен знати, що саме він зараз зробить. Просто скомандувати собі — ворухнись! І хоч що б вийшло — чудово [8].

Педагог просить повторити актора низку рухів, які він щойно виконав, потім ще раз, і ще раз. Час, за який актор повторює рухи, створює певний ритм. Далі актор має чітко повторювати і рух, і його ритм, адже виконавець повинен вміти бути і спонтанним, і чітко повторювати те, що мимовільно народилось у ході репетицій. До вже налагодженого «танцю», наступним етапом стає додавання пісні, тільки тепер склади співаються вибухово і різко. Це допоможе звільнити голос від непотрібної напруги. Але потрібно, щоб танець і пісня виконувалися врозріз. Танець іде сам по собі, а пісня сама по собі, їх ритми не повинні збігатися.

На цій вправі Страсберг підводить ризику під етапом навчання, який повністю спрямований на «роботу актора над собою».

Виходячи з проведеного дослідження та проаналізувавши літературну спадщину Лі Страсберга можна зробити певні висновки про співвідношення Системи і Методу. Обидві театральні школи спрямовані на підготовку акторів, які можуть працювати у будь-якій естетичній системі, у будь-якому жанрі. Обидва носії актороцентричного театро розуміння стверджують, що правда акторської гри — це правда життєвого досвіду, поведінки і виразності. Відмінною рисою у викладанні Методу є суворая послідовність та поетапність «тренінгу і муштри», чого не надає К. Станіславський. Педагогічні підходи Страсберга відрізняються уїдливістю і вимогливістю. Метод акцентує увагу на ретельній попередній підготовці актора і його вихованні до початку роботи над драматургією. Слід зауважити, що методи акторської майстерності, запропоновані у ХХ столітті, були створені режисерами і акторами, а Метод Лі Страсберга був створений педагогом. Метод Лі Страсберга як сучасна школа підготовки актора є методологічно вивіреною, науково обґрунтованою, практично дослідженою та ефективною.

#### Джерела та література

1. Кристи Г. В. Книга К. С. Станіславського «Работа актера над собой» / К. С. Станіславский. Собр. соч.: В 8 т. Москва, 1954. Т. 2. С. 5, 13.
2. Кристи Г. В. Примечания / К. С. Станіславский. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 488.



3. Рибо Т. Психология чувств; пер. М. Гольдсмит. Санкт-Петербург, 1898. С. 153.
4. Смелянский А. М. Профессия — артист / К. С. Станиславский. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. Москва, 2007. С. 26.
5. Станиславский К. С. «Работа актера над собой» / К. С. Станиславский. Собр. соч.: В 8 т. Москва, 1955. С. 98.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Москва, 2007. С. 376, 377–378, 381, 407.
7. Черкасский С. Д. Станиславский и йога // *Вопросы театра*. Санкт-Петербург, 2013.
8. Mekler, E. The New generation of Acting Teachers. New York: Penguin, 1987. P. 412.
9. Smith, W. Real Life Drama. Boston, 1990. P. 21, 31, 72, 77, 66.
10. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown, 1987. P. 36–37, 40, 102.
2. Kristi, G. V. Notes / K. S. Stanislavskiy. Sobr. soch.: V 8 t. T. 3. S. 488 [in Russian].
3. Ribo, T. (1898). Psychology of feelings; per. M. Goldsmit. Sankt-Peterburg. S. 153 [in Russian].
4. Smelyanskiy, A. M. (2007). A profession is an artist / K. S. Stanislavskiy. Sobr. soch.: V 9 t. T. 2. Moscow. S. 26 [in Russian].
5. Stanislavskiy, K. S. (1955). «Actor's self-improvement» / K. S. Stanislavskiy. Sobr. soch.: V 8 t. Mosco, 1955. S. 98 [in Russian].
6. Stanislavskiy, K. S. (2007). Sbranie sochineniy: V 9 t. T. 2. Moscow. S. 376, 377–378, 381, 407 [in Russian].
7. Cherkasskiy, S. D. (2012). Stanislavskiy and yoga // *Voprosyi teatra*. Sankt-Peterburg [in Russian].
8. Mekler, E. (1987). The New generation of Acting Teachers. New York: Penguin. P. 412 [in English].
9. Smith, W. (1990). Real Life Drama. Boston. P. 21, 31, 72, 77, 66 [in English].
10. Strasberg, L. (1987). A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown. P. 36–37, 40, 102. [in English].

---

### References

1. Kristi, G. V. (1954). Book by K. S. Stanislavskiy «Actor's self-improvement» / K. S. Stanislavskiy. Sobr. soch.: V 8 t. Moscow. T. 2. S. 5, 13 [in Russian].

## НОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ПСИХОФІЗИЧНОГО ТРЕНІНГУ Є. ГРОТОВСЬКОГО

**Мета статті** — проаналізувати новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського в контексті формування новітньої системи навчання актора; визначити актуальність інтеграції психологічного та фізичного аспектів у процесі створення та відтворення художнього образу. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено мистецтвознавчий аналіз сучасних методик психофізичного тренінгу Є. Гротовського; розглянуто унікальні принципи навчання актора — втілення усіх можливих виражальних засобів театрального мистецтва (за Є. Гротовським), котрі базуються на досвіді театральних режисерів різних країн; визначено важливість інтегрованого психологічного та фізичного навчання в контексті створення та відтворення художнього образу. **Висновки.** Методика Є. Гротовського сприяє віднайденню актором глибокого розуміння себе та своєї професії за допомогою психофізичного дослідження того, як вийти за межі звичок та блоків. На сучасному етапі театральними режисерами та акторами — інструкторами методик за психофізичним тренінгом Є. Гротовського, досліджено розумові та фізичні перешкоди, які найчастіше проявляються в акторів на сцені, а також розглянуто роль уяви в навчанні акторів на основі рухів. Специфіка новаційних методик навчання акторів полягає не в копіюванні концепцій та вправ тренінгу Є. Гротовського, а в своєрідній адаптації та розвитку набутих навичок у поєднанні з власними підходами. Проаналізовані нами методики засвідчують здатність актора розвинути власні не лише фізичні, а й духовні здібності, проте не шляхом оволодіння професійними навичками, а шляхом досягнення абсолютної цілісності фізіологічних та інтелектуальних здібностей, а відтак актуалізують питання формування термінологічної бази та системи критеріїв новітніх підходів до сценічної акторської майстерності.

**Ключові слова:** Є. Гротовський, психофізичний тренінг, методики, актор, художній образ, сценічний простір.

**Цель статьи** — проанализировать инновационные методики психофизического тренинга Е. Гротовского в контексте формирования новой системы обучения актера; определить актуальность интеграции психологического и физического аспектов в процессе создания и воспроизведения художественного образа. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели — использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведен искусствоведческий анализ современных методик психофизического тренинга Е. Гротовского; рассмотрены уникальные принципы обучения актера — воплощение всех возможных выразительных средств театрального искусства (по Е. Гротовскому), основанные на опыте театральных режиссеров разных стран; определена важность интегрированного психологического и физического обучения в контексте создания и воспроизведения художественного образа. **Выводы.** Методика Е. Гротовского способствует нахождению актером глубокого понимания себя и своей профессии с помощью психофизического исследования того, как выйти за пределы привычек и блоков. На современном этапе театральными режисерами и актерами — инструкторами методик по психофизическим тренингам Е. Гротовского, исследованы умственные и физические препятствия, которые чаще всего проявляются у актеров на сцене, а также рассмотрена роль воображения в обуче-

ни актеров на основе движений. Специфика новационных методик обучения актеров заключается не в копировании концепций и упражнений тренинга Е. Грозовского, а в своеобразной адаптации и развитии приобретенных навыков в сочетании с собственными подходами. Проанализированные нами методики свидетельствуют о способности актера развить собственные не только физические, но и духовные способности, однако не путем овладения профессиональными навыками, а путем достижения абсолютной целостности физиологических и интеллектуальных способностей, а потому актуализируют вопросы формирования терминологической базы и системы критериев новых подходов к сценической актерской мастерства.

**Ключевые слова:** Е. Грозовский, психофизический тренинг, методики, актер, художественный образ, сценическое пространство.

*The purpose of the article is to analyze the innovative methods of the psycho-physical training of E. Grotowskyi in the context of the formation of the newest actor education system; to determine the urgency of the integration of the psychological and physical aspects in the process of creation and reproduction of the artistic image. The methodology of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. Scientific novelty. An art critic analysis of modern methods of psychophysical training by E. Grotowskyi was conducted; The unique principles of teaching the actor — the embodiment of all possible expressive means of theatrical art (according to E. Grotovsky) — are based on the experience of theatrical directors from different countries; the importance of integrated psychological and physical training in the context of creation and reproduction of artistic image is determined. Conclusions. Y. Grotowskyi's method contributes to gaining a deep understanding of himself and his profession by the actor through psychophysical studies of how to go beyond habits and blocks. At the present stage, theatrical directors and actors instructors of techniques for psychophysical training by E. Grotowskyi have investigated the mental and physical obstacles that are most often manifested in actors on the stage, as well as the role of imagination in learning actors based on motions. The specificity of innovative methods of teaching actors is not to copy the concepts and exercises of E. Grotowskyi's training, but to adapt and develop their acquired skills in combination with their own approaches. The methods analyzed by us testify to the ability of the actor to develop not only their own physical but also spiritual abilities, but not through the acquisition of professional skills, but through the achievement of the absolute integrity of physiological and intellectual abilities, and thus actualizing the question of the formation of the terminological basis and the criteria criteria of the newest approaches to the stage actor skill.*

**Key words:** J. Grotowskyi, psychophysical training, methods, actor, artistic image, scenic space.

Специфіка театрального мистецтва на сучасному етапі характеризується новаційним баченням режисерів, різноманітними інтерпретаціями, переосмисленням та контекстуалізацією традиційних сценічних творів, таких як давньогрецька трагедія та комедія, п'єси класичної зарубіжної та вітчизняної драматургії. Подібна тенденція спостерігається і щодо різноманітних відомих психофізичних методів навчання акторів, котрі еволюціонують та дистилуються, отримують подальше уточнення та практичне застосування.

Проведення аналізу особливостей методик за психофізичними тренінгами Є. Грозовського на сучасному етапі має важливе значення для осмислення проблематики світового театрального мистецтва та новітньої системи навчання актора. Оскільки акторська підготовка — еволюціонуюче природне мистецтво, вважаємо за доцільне дослідити та

проаналізувати в історичній ретроспективі розвиток психофізичного тренінгу Є. Грозовського, від оригінального варіанта до новітніх інтерпретацій.

*Мета дослідження* — проаналізувати новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Грозовського в контексті формування новітньої системи навчання актора; визначити актуальність інтеграції психологічного та фізичного аспектів в процесі створення та відтворення художнього образу.

*Аналіз публікацій засвідчує:* незважаючи на велику кількість наукових досліджень, присвячених особливостям театральної діяльності та акторського тренінгу Є. Грозовського, здійснених вітчизняними (Н. Шевченко «Психофізичний акторський тренінг як енергетичний процес», 2005 р.; Т. Фруктова «Антропологічний поворот ігрової концепції театру Єжи Грозовського: естетика нової чуттєвості», 2009 р. та ін.) науковцями, в яких аналізуються основні

положення ідеологічної концепції «вбогого театру» в процесі акторського самопізнання, а також зарубіжними дослідниками (Ш. Лендра «Бейлі та Гротовський: деякі паралелі в навчальному процесі», 1991 р.; Л. Волфорд «Дослідження об'єктивної драми Гротовського», 1996 р. та ін.), інноваційні методики за психофізичним тренінгом Є. Гротовського не стали предметом ґрунтовного наукового дослідження.

*Виклад основного матеріалу.* Фізичні прояви людського стану стоять у центрі виконавської майстерності. Наприклад, мім у стародавніх греків, як форма, що пов'язана з фізичною розповіддю історії; давні азіатські вистави, в тому числі японські Кабукі та Но, Китайська опера та Санскритський театр, в яких кодифіковані жести та символічні рухи репрезентовані в єдиному складному дійстві (прогулянка малим колом означає тривалу подорож в традиційному китайському театрі; розмахування руками і всіма пальцями в Санскритському театрі означає дощ та ін.); стародавні африканські форми виконавської майстерності, в яких різниця між танцями і театром зовсім незначна або її взагалі немає — усі рухи є частиною виразності виконавства. В середині XVI ст. італійські виконавці Комедія дель арте поклалися на фізикацію як на один із засобів спілкування на сцені та розважання глядачів — спритні жартівливі фізичні дії, вставні буфонадні трюки з арсеналу комічних персонажів або, насамперед, невеличкі імпровізаційні сценки, так звані лацці (*lazzi*) (Smith, 1912, pp. 5–10).

Рухи в постановках можуть передавати відомості про соціальний статус, культурні, гендерні та моральні характеристики героїв, їх особистісне ставлення до інших персонажів або подій та ін. Засоби фізичної виразності надають на сцені стільки ж інформації про персонаж та події, як і мовні. У XIX ст. французький теоретик сценічного мистецтва Ф. Дельсарт кодифікував власну систему виразальних засобів, поєднавши жести, рухи тіла та мову. К. Станіславський, який на думку багатьох дослідників є засновником психологічного реалізму в дії, наголошував на важливості балансу між внутрішньою, ментальною розміреністю та внутрішньою фізичною дією, особливо в більш пізніх працях. Терміни «внутрішній» та «зовнішній» слугують введенням до теорії К. Станіславського про майстерність актора, розробку персонажа та розвиток дії, а їх баланс — необхідною умовою для створення повноцінного образу (Торонков, 1998, р. 34).

Внесок Є. Гротовського в розвиток театрального мистецтва варіюється від створення сценічних постановок, теорії та критики до навчання акторів.

Багатогранна спадщина польського режисера на сучасному етапі сприяє проведенню різнопланових мистецтвознавчих та культурологічних наукових досліджень і розробок у галузі навчання акторської майстерності, оскільки запропонована ним методика лишається однією з найбільш доступних для сучасних акторів-практиків та студентів театральних закладів у багатьох країнах світу.

Д. Слов'як (2007, р. 3) зазначає, що на формування методики Є. Гротовського неабиякий вплив справила книжка П. Брантона «Мандрівка в таємничу Індію» (1934 р.), кілька розділів якої присвячено Шрі Рамане Махарші — відомому індійському філософові, який створив власне вчення на основі адвайта-веданти, де самопізнання зосереджується на понятті «Я» і на питаннях до себе самого: «Хто я?», «Що таке я?» та ін. (Zimmer, 1948, р. 23), решта ж — взаємодії мандруючого Індією англійця з мудрецьми, гуру, йогами, які шукають містичну мудрість і стан присутності. Є. Гротовський розпочинає власний пошук, проводячи дослідження роботи в театрі, акторської виразності тощо. Внаслідок інтерпретації системи фізичних дій К. Станіславського, котра передбачає вихід за межі емоційної та психологічної пам'яті як основи дії і віднайдення взаємозв'язку між фізичною дією та психологічною відповіддю, та продовжуючи дослідження його методу фізичної дії, Є. Гротовський, акцентуючи на тому, що осмислене зростання не відбувається випадково або самотійно (Richards, 1995, р. 105), створив власну методику, яка сприяє глибокому, осмисленому розумінню актором себе самого та професії.

У 1959 р. Є. Гротовський заснував «Театр 13 рядів» (з 1962 р. — «Театр-Лабораторія») в південній частині польського міста Ополь, головним аспектом діяльності якого було визначення характерного для театру, а персональна техніка актора розглядалася як ядро театрального мистецтва. У пошуках засобів позбавлення спротиву акторського організму, була створена методика, результатом якої стала свобода від тимчасового інтервалу між внутрішнім імпульсом та зовнішньою реакцією таким чином, що імпульс стає вже зовнішньою реакцією, тобто імпульс виникає одночасно з дією і «глядач бачить не тіло, а ряд видимих імпульсів» (Grotowski, 1995, pp. 15–16).

Деякі сучасні дослідники поділяють діяльність Є. Гротовського на п'ять етапів: «Театр продюсування», або «Бідний театр» (1959–1969); «Пара-театр» (1969–1978); «Театр джерел» (1976–1982); «Об'єктивна драма» (1983–1992); та «Мистецтво як транспортний засіб» (1991–1999 р.), для яких основоположними є завдання віднайдення правди-

вості на сцені, усунення затисків та встановлення психофізичного зв'язку. Проте, на думку польського науковця З. Осінського (1980, р. 25), формування театральної концепції та режисерського методу Є. Гротовського відбувалися протягом 1959–1969 рр., тоді як упродовж 1970–1990-х рр. театральні принципи режисера набували розвитку в процесі нових експериментів. Дослідник виділяє у цьому процесі три етапи: 1959–1961 рр. — рух від використання принципів К. Станіславського до автономного театру, як мистецтва незалежного від дійсності, підкореного власним театральним законам, в якому актор — як частина філософського видовища — постає автором емоційного наповнення вистави (акцент у методиці робиться на зовнішній виразності акторського апарату — ідеальна акторська техніка поєднується з емоціями) — робота актора допомагає впливати на глядацьку реакцію; 1962–1964 рр. («На шляху до убогого театру») — дослідження питання ритуалу в театрі, осмислення сценічної діяльності акторів як втілення архетипів, котрі відкривають вроджені структури несвідомого, своєрідний осад життєвих ситуацій, завдань та вчинків людини, які постійно повторюються (сприйняття людського тіла як елемента ритуалу; пошук лаконічних та яскравих знаків людських почуттів; фізично вивірені чіткі рухи та гра зі сценічним простором як основа побудови ролі). Акторський тренінг на цьому етапі спрямований на знаходження знаків та вироблення стереотипів задля створення зв'язку зі світом глядачів, а віртуозність акторської техніки (ідеальне володіння тілом без наповнення образу емоціями або психологією), котра виробляється через жести та інтонацію і покликана створювати в психіці глядачів певні асоціації, дає змогу знайти найточніші засоби виразності; 1965–1969 рр. — етап формування основних принципів концепції убогого театру та методики підготовки актора, що базується на поєднанні принципів східної філософії та практики буддизму з ідеями А. Арто про верховенство звукової партитури ролі та дихання, а також новітні психологічні підходи до ролі при проведенні тренінгів (пошук актором рис ідеальної категорії, яка зображується ним на сцені у власній фізіології та психології; позбуття актором комплексів, страхів, пристосувань, як елементів повсякденної психології та створення абстрактного надособистісного шару, що спрямований до несвідомого, задля створення образів-архетипів, які зрозумілі глядачу попри вікові, гендерні та інші особливості).

Аналіз етапів формування психофізичного тренінгу Є. Гротовського засвідчує еволюційність даного підходу впродовж певного часу — від тради-

ційних навчальних занять для акторів, дослідження ритуальних, культурних традицій та людського стану з неперспективної точки зору до остаточного етапу переглянутого навчання акторів, з новим розумінням, ставленням та зв'язками за межами традиційної західної практики виконавської майстерності.

Розблокування та вивчення психофізичного процесу залишалось важливою частиною кожного етапу Є. Гротовського, попри те, що фокусування та методика вивчення відрізнялися. Відтак методику режисера можемо вважати еволюційною від початку, оскільки, базуючись на досвіді йоги, азійських вистав, гаїтянському народному танці й музиці, а також на праці К. Станіславського про фізичні дії, вона набувала нових форм у розвитку.

Театр досліджує стани людини — несталу субстанцію, яка перебуває у постійному розвитку. Відтак підходи, методики та тренінги, які за своєю концепцією взаємодіють з цією данністю, побудовані за принципом «досконалість суперечить роботі» — так само як і їх учасники, інструктори лишаються відкритими для результатів самопізнання, щоб зберігати актуальність методики на сучасному етапі та посприяти створенню учасниками власних версій навчання.

Таким чином, методика Є. Гротовського, окрім розширення діапазону виражальних засобів шляхом регулярних фізичних, розумових та мовних самовдосконалень, має на меті відкриття особистого способу створення сценічного образу та винайдення власного художнього підходу.

Є. Гротовський продовжував експериментувати та розробляти власний підхід протягом життя, а кожен із його учнів, залучений до цього дослідження, розглядав навчання як лабораторію — замість пошуку конкретних відповідей, ідеться про збір інформації — і наразі передає цю точку зору своїм учням.

М. Коморовська — відома польська актриса і педагог, яка співпрацювала з Є. Гротовським упродовж 1961–1968 рр., акцентує на важливості сприйняття особливого способу мислення режисера, концентрації на тому, що надає мистецтву театру своєрідності — на взаємовідносинах глядача і актора, здатності актора зазнавати трансформацій безпосередньо перед глядачем та на архітектурі сценічного простору як місці їх зустрічі (Komorowska, 2015, р. 57). Новаційним підходом М. Коморовської до психофізичного тренінгу Є. Гротовського є акцентування на розблокуванні пам'яті тіла та концентрації, оскільки тіло актора має бути чутливим інструментом, без якого сценічна творчість неможлива, а також співіснуванні спонтанності та

дисципліни, котрі не є взаємовиключними, а радше протилежними поняттями, що «не послаблюють одне одного, а взаємопосилоють» (Grotowski, 1995, p. 89). Посилаючись на думку Є. Гротовського, що повсякденна природність сприяє приховуванню істини, а «форма схожа на пастку з наживкою на яку духовний процес реагує спонтанно і проти якої він бореться» (Grotowski, 1995, p. 17), М. Коморовська (2015, p. 58) акцентує на важливості процесу перетину власних кордонів та обмежень під час побудови форм, імпульсів і наборі знаків.

Дана методика навчання не передбачає опанування доскональної техніки, оскільки стиль навчання не передбачає завершення, а є невичерпним. Незважаючи на те, що багато вправ із тренінгів дають акторові можливість досліджувати фізичність, а за умови регулярної практики впродовж тривалого часу сприяють накопиченню сили, вона не позиціонується як фізична практика для отримання певних фізичних навичок, оскільки фізичні форми, які є основою методики, позиціонуються як структура для психологічної частини роботи.

В одному з небагатьох письмових звітів Є. Гротовського — книжці «На шляхах до вбогого театру» (1965 р.), відображено інтеграцію фізичних, вокальних, розумових, емоціональних та енергетичних складових життя актора, котрі сприяють особистісному розумінню через саморозкриття до правдивості, як мети. На думку деяких вчених, ця праця є свого роду словом для навчання актора. Наприклад, термін «Шлях заперечення» («Via negativa») виражає необхідність видалення блокування, перед тим як актор зможе віднайти правдивість вираження та присутності. За словами Є. Гротовського (1995, pp. 16–17) головна увага методики зосереджена на «дозріванні» актора через викорінення блоків.

Є. Гротовський не випадково відмовився від кодифікації або запису методики — своєрідної філософської школи, наближеної до духовних практик, — він вважав, що усталене в письмовій формі легко можуть неправильно трактувати, більше того, висловлював думку, що техніка, яку він наслідує, його власна методика, вміщує постулат про «глибоку зраду», бо якщо учень відчуває власну техніку, то віддаляється від інструктора, від його потреб, які той розуміє на своєму шляху, через свій власний процес, а відтак кожна інша методика є стерильною (Kumiega, 1985, p. 111). «Глибока зрада» — процес позитивний, оскільки завдяки віддаленню від техніки інструктора, актор стає сам собі вчителем. Багато акторів та режисерів, які тренувалися за методикою Є. Гротовського і продовжують викладати й понині,

передають його методику в найкращий спосіб — використовуючи те, що дізналися безпосередньо від її засновника, задля створення власного підходу до роботи. Дана методика лишається актуальною, оскільки її розвиток та еволюціонування, розпочаті з моменту створення, тривають і нині.

На сучасному етапі маємо декілька відомих новаційних методик, котрі базуються на психофізичних тренінгах Є. Гротовського; їх викладають у багатьох провідних світових мистецьких навчальних закладах і не лише в європейських країнах, а й у США (наприклад, Школі мистецтв Тіш Нью-Йоркського університету (NYS's Tisch School of the Arts) — центрі навчання в галузі виконавського та медіа-мистецтва; Йельській школі драми (Yale School of Drama) — факультету Йельського університету (Нью-Хейвен, Конектікут) та ін.).

Неабияке зацікавлення викликає педагогічний практикум «Акробатика серця», розроблений режисером С. Вангом на основі фізичних вправ тренінгу Є. Гротовського, який спрямований на розкриття шляху до внутрішньої творчості актора; фізичний спецкурс підготовки актора за методикою Е. Фей, в якому глибинне вивчення фізичних форм кішки (пластика тіла) пов'язується з практикою усвідомлення та емоційною роботою — в контексті застосування у розробці образу в будь-якій естетиці постановки; методики В. Хейвал, Р. вон Велденбург та ін.

Слід зазначити, що більшість методик, присвячених фізичним та психофізичним навичкам акторів, хоча й використовують різноманітну лексику та вправи, мають аналогічну суть, адже спрямовані насамперед на формування глибинного розуміння поняття «Я» та розширення діапазону фізичних виражальних засобів актора. Аналіз провідних методик дає змогу вирізнити термінологічні поняття, котрі поєднують головні концепції кожної з них: «психофізичне», «час» та «навколишнє середовище» (простір), «самопізнання», «структура» (або «склад»), «фокусування», «усвідомлення» (або «осмислення»), «присутність», «імпульс» та «зображення», «фізичне прослуховування».

Кожна методика потребує участі всього актора («психофізичне») — голосу, тіла та розуму, важливість залучення яких є рівнозначно необхідною, оскільки розум впливає на тіло, а тіло, в свою чергу, впливає на розум. Вони є взаємозамінними агентами та виконавцями дій і реакцій.

Обов'язковою умовою тренінгів є психофізичне дослідження *навколишнього середовища (простору)* та *часу* через конкретну лексику та вправи. У ранніх тренінгах Є. Гротовського актор працює над додатковими сферами фокусування поза собою,

проте практично завжди з точки зору тіла. Відтак у точках обзору фокусування відбувається довкола точки бачення часу та простору. У різноманітних ситуаціях сприйняття актором часу та навколишнього середовища впливає на його реакцію, отже методики визнають діапазон можливих способів взаємодії з власними маркованими категоріями часу та простору. Зазначимо, що лексика та/або вправи тренінгів (методик) спрямовані на психофізичне осмислення, тобто залучення тіла і розуму в процес дослідження самопізнання задля розвитку цього осмислення та поповнення фізичної лексики актора. Таким чином, каталогізуючи особистісні реакції як на власні зміни, так і на ті, що відбуваються поза ним, актор перебуває в динамічному взаємозв'язку з його реакціями та виборами.

«Самопізнання» в акторському навчанні розвивається при виборі персонажа, створенні динаміки та текстури, що їх можна проаналізувати з точки зору часу та простору. Методика Є. Гротовського потребує такого ж самовиявлення, проте у тренінгу головна увага приділяється внутрішній реакції, а не дослідженню зовнішніх факторів. Усі методики сприяють самопізнанню через експеримент та дослідження, а не техніку навчання чи дотримання запропонованого стилю руху, бо кожна з них потребує від актора віднайдення природної реакції на роботу та прогрес з цієї інформованої точки зору.

Кожен із методів пропонує власну «структуру» (або «склад») для акторів. Так, наприклад, «Groostowski's Corporeals & Plastiques» забезпечує структуру, яка відображає важливу інформацію про фізичні стимули актора — рухи відкриття грудної клітини та відведення плечей назад можуть спровокувати відчуття відкритості, а отже і вразливості, проте підняття голови та подовження ший — відчуття себе сильним. Отож у межах фізичних досліджень, актор реагує на внутрішні реакції та зовнішні рухи. Відповідно до методики, актори гармонійно взаємодіють один із одним завдяки дії в групі, яка має загальну мету. Навколишнє середовище відіграє роль у рухах, проте форма настільки жорстка, що отримана інформація допомагає акторові зрозуміти, яким чином налаштовується його фізична форма і реагує у дещо специфічному контексті. У цьому разі важливо не думати, а діяти стосовно точок зору, проте інколи акторам потрібна певна практика, щоб заспокоїти мислення та навчитися відрізнити корисні думки від деструктивних.

Практика «фокусування» в методиці Є. Гротовського функціонує як візуальна техніка для підвищення обізнаності; спонукає застосовувати м'який

погляд, зосереджуючись на потоці рухів групи та особистому русі одночасно. Слід зазначити, що фокусування тіла та розуму проявляється різноманітними способами та відображає цінну для актора інформацію, розширює діапазон почуттів за межами їх повсякденного використання, що призводить до підвищення обізнаності.

«Усвідомлення» (або «осмислення») актора про звички та інстинкти мають важливе значення в контексті осмислення їх позитивного та негативного впливу. Зазначимо, що у більшості випадків твердження Є. Гротовського про те, що «тіло зникає і глядач бачить лише ряд видимих імпульсів» (Grotowski, 1995, p. 16) інтерпретується як необхідність втрати набутих актором звичок, проте на сучасному етапі інструктори фокусуються на уважному дослідженні звичок та використанні поняття «вже» — стану, в якому актор перебуває перед певним етапом роботи. Наприклад, стан страху, який, з одного боку, може бути даремним для актора, якому треба зобразити хоробрість на сцені, а з іншого, — визнаючи свій первісний стан страху, актор вчиться використовувати енергію, властиву цьому стану та спрямовувати її в продуктивну фізичну дію задля підтримки стану свого персонажа. Викорінювати цей страх потрібно лише тоді, коли він проявляється в повторенні нав'язливих думок, котрі блокують або пригнічують реакції актора.

Зауважмо, що усвідомлення стосується не лише звичок та інстинктів, а й визнання актором та акцентування уваги на психофізичному стані та стосунках із навколишнім середовищем і часом для особистісного зростання. Самовиявлення неможливе без осмислення та каталогізації безлічі подробиць, що їх актор усвідомлює під час роботи.

Другою необхідною умовою щирої, спонтанної реакції, окрім осмислення, є «присутність», за визначенням Є. Гротовського, — не лише «обов'язкова присутність на місці роботи, а й фізична готовність до її створення» (1995, p. 261). Осмислення безпосередньо пов'язане з присутністю — воно ніби породжує її, оскільки актор стає зацікавленим у ситуації, а не намагається зробити її такою. Великою мірою присутність — це здатність «спустошити» себе, щоб стовідсотково, фізично та думками бути у стані «тут і зараз». На думку Д. Чайкіна, відомого американського театрального режисера і актора, який стверджував, що «кінцева цінність театру — це протистояння всіх живих тіл в кімнаті зі смертністю, яку вони поділяють: вісцеральна конфронтація з реальністю, що людина живе зараз», присутність стає своєрідним зіткненням виконавців та загальних реалій глядачів та емоціональних

реакцій, котрі поєднують ці дві групи людей — їх спільна реальність включає світ поза простором постановки (Pasolli, 1970, р. 83). Акторська майстерність передбачає не лише емоційне поєднання з навколишнім середовищем та вміння передавати відносини за допомогою свого тіла, а й здатність створити міцний зв'язок для глядача через глибинну увагу до навколишнього середовища.

Є. Гротовський визначає «імпульс» як потенціал для дії, який може виходити з тіла або навколишнього середовища поза тілом і поєднує фізичне та психологічне через зображення або асоціацію. Відповідна реакція на появу ментальних образів може відбуватися шляхом фізичного наслідування зображенням (наприклад, повторення колових рухів тулуба в деяких вправах за методикою Гротовського), блокування образів та потурання емоційному бажанню. Уявні обставини сповіщають про різноманітні стадії, коли актор додає внутрішні відповіді та реакції через втілення проявів відчутих імпульсів.

Метою психофізичного тренінгу Є. Гротовського є сприяння розробки актором власного діапазону фізичної виразності («фізичне прослуховування»).

На нашу думку, жодна з наявних новаційних методик психофізичного тренінгу за Є. Гротовським не може бути визнана бездоганною для усіх акторів без винятку, проте кожна з них пропонує нескінченні можливості для саморозвитку та самовдосконалення шляхом навчання.

Наразі людські рухи лишаються недооціненими як основний компонент театрального мистецтва — більшість традиційних театральних курсів і тренінгів зосереджують увагу на текстовому аналізі, вокальній техніці та емоційній складовій характеру персонажа, а також опрацюванні специфічних засобів мовної виразності. Проте введення аналізу рухів в усі типи театральних класів, а також визначення чіткої мови аналізу рухів сприятимуть підвищенню акторської майстерності, новаційним підходам у роботі над створенням художнього образу.

**Висновки.** Методика Є. Гротовського сприяє віднайденню актором глибокого розуміння себе та своєї професії за допомогою психофізичного дослідження того, як вийти за межі звичок та блоків. На сучасному етапі театральними режисерами та акторами — інструкторами методик за психофізичним тренінгом Є. Гротовського, досліджено розумові та фізичні перешкоди, які найчастіше проявляються в акторів на сцені, а також розглянуто роль уяви в навчанні акторів на основі рухів. Специфіка новаційних методик навчання акторів полягає не в копіюванні концепцій та вправ тре-

нінгу Є. Гротовського, а в своєрідній адаптації та розвитку набутих навичок у поєднанні з власними підходами. Проаналізовані нами методики засвідчують здатність актора розвинути власні не лише фізичні, а й духовні здібності, проте не шляхом оволодіння професійних навичок, а шляхом досягнення абсолютної цілісності фізіологічних та інтелектуальних здібностей, а відтак актуалізують питання формування термінологічної бази та системи критеріїв новітніх підходів до сценічної акторської майстерності.

### Джерела та література

1. Grotowski J. Towards a Poor Theatre. London, UK: Methuen Drama Book, 1995. 264 p.
2. Komorowska M. In Jerzy Grotowski's Theatre. Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators / ed. by Paul Allain and Grzegorz Ziółkowski. London and Wrocław: PTP, 2015, pp. 46–60. DOI 10.15229/ptpcol.2015. voices.05.
3. Kumiega J. The Theatre of Grotowski. London, UK and New York, NY: Methuen, 1985. 290 p.
4. Osinski Z. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980. 409 p.
5. Pasolli R. A Book on the Open Theatre. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1970. 132 p.
6. Richards T. At Work with Grotowski on Physical Actions. London UK & New York, NY: Routledge, 1995. 135 p.
7. Slowiak J., Jairo C. Jerzy Grotowski. London, UK and New York, NY: Routledge, 2007. 208 p.
8. Smith W. The Commedia Dell'arte: A Study in Italian Popular Comedy. Columbia University Press, 1912. 330 p.
9. Toporkov V. O. Stanislavski in Rehearsal. Trans. Christine Edwards. London, UK & New York, NY: Routledge, 1998. 224 p.
10. Zimmer H. De weg tot het Zelf. Leer en leven van de Indische heilige, Sri Ramana Maharshi uit Tiruvannamalai, Bijzonderheden: Uitgeverij De Driehoek, 1948. 248 p.

### References:

1. Grotowski, J. (1995). Towards a Poor Theatre. London, UK: Methuen Drama Book, 264
2. Komorowska, M. (2015). In Jerzy Grotowski's Theatre. Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators. London and Wrocław: PTP. DOI 10.15229/ptpcol.2015. voices.05.
3. Kumiega, J. (1985). The Theatre of Grotowski. London, UK and New York, NY: Methuen, 290.
4. Osinski, Z. (1980). Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 409.
5. Pasolli, R. (1970). A Book on the Open Theatre. Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 132.
6. Richards, T. (1995). At Work with Grotowski on Physical Actions. London, UK & New York, NY: Routledge, 135.
7. Slowiak, J., Jairo, C. Jerzy Grotowski. London, UK and New York, NY: Routledge, 208.
8. Smith, W. (1912). The Commedia Dell'arte: A Study in Italian Popular Comedy. Columbia University Press, 330.
9. Toporkov, V. (1998). O. Stanislavski in Rehearsal. Trans. Christine Edwards. London, UK & New York, NY: Routledge, 224.
10. Zimmer, H. (1948). De weg tot het Zelf. Leer en leven van de Indische heilige, Sri Ramana Maharshi uit Tiruvannamalai, Bijzonderheden: Uitgeverij De Driehoek, 248.



## ЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ ЯК ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП НАВЧАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ПЕРШОКУРСНИКІВ

(на прикладі уривків з кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна»)

*Стаття присвячена логічному аналізу тексту — як одному із початкових етапів навчання для студентів-першокурсників — на прикладі уривків із кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». Досліджено проблему переходу студента від побутового мовлення до набуття майстерності художнього відтворення тексту, володіння голосово-мовленнєвим апаратом.*

**Ключові слова:** сценічна мова, логічний аналіз, прозовий уривок, словесна дія, студент-першокурсник.

*Статья посвящена логическому анализу текста — как одному из начальных этапов обучения студентов-первокурсников — на примере отрывков из киноповести А. Довженко «Зачарована Десна», Исследована проблема перехода студента от бытовой речи к приобретению мастерства художественного воспроизведения текста, владение голосово-речевым аппаратом.*

**Ключевые слова:** сценическая речь, логический анализ, прозаический отрывок, словесное действие, студент-первокурсник.

*The article is devoted to the logical analysis of the text as one of the initial stages of training for first-year students, on the example of excerpts from the movie story by O. Dovzhenko «Zacharovana Desna». The problem of student transition from everyday speech to the acquiring skills of artistic reproduction of the text, possession of the voice and speech machine was studied.*

**Key words:** scenic language, logical analysis, prose excerpt, verbal action, first-year student.

*Мета статті* — на конкретних прикладах з художнього прозового твору, а саме кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна», продемонструвати процес оволодіння основними навичками логічного розбору тексту для подальшого осмисленого читання актором під час публічного виступу.

*Методологія дослідження* полягає у застосуванні практичного, структурного, аналітичного, функціонального методів дослідження під час вивчення особливостей навчальної діяльності студентів-першокурсників, майбутніх акторів. *Наукова новизна* дослідження визначається тим, що ці методологічні розвідки сприятимуть вирішенню конкретних практичних завдань у професійному навчанні й сприятимуть усуненню наявних мовленнєвих недоліків студентів-першокурсників. Конкретно представлені уривки нададуть студентам-першокурсникам предметну демонстрацію.

*Висновки:* Освоєння правил логіки сценічної мови вимагає уваги й часу. Треба, щоб студенти

добре освоїли правила логічного аналізу сценічної мови й навчилися застосовувати їх на практиці так, щоб це стало «другою натурою» кожного студента, майбутнього актора. На прикладі одного літературного твору, який часто обирають студенти для самостійного опрацювання, можна показати великий спектр різноманітних засобів, які допомагають передати думку авторського тексту, власну оцінку, смислові інтонації, що втілюються через словесну дію. Студентам не слід боятися певних закономірностей і виведених правил.

**Ключові слова:** сценічна мова, студент-першокурсник, логічний аналіз, художнє слово.

*У зв'язку зі стрімким розвитком аудіовізуального мистецтва попит на фахівців — носіїв якісного мовлення, зростає. Сценічна мова — це елемент зовнішньої техніки актора, тож має підпорядковуватися сучасним вимогам: вона має набувати більшої природності й давати можливість якісно виражати думки й почуття зі ще*

більшим ступенем сили, виразності, точності, дохідливості й краси, ніж у повсякденні. Українському мовленню притаманна мелодійність. Та, на жаль, дедалі частіше з телеекранів чи з ефірів радіостанцій можна почути «з'їдання» голосних звуків, «жування» приголосних тощо. Тому на першому етапі навчання студентів: акторів, медійників, теле-радіоведучих тощо, слід приділяти максимум зусиль для набуття майстерності художнього відтворення текстів.

Уміння доносити зміст у мовленні — це можливість передавати у звучанні думку автора, закладену у тексті ролі, медіа-повідомленні тощо, котра допомагає так організувати текст, щоб усвідомлено впливати на глядача/слухача.

Ми розглянемо головні аспекти вивчення логічного аналізу на прикладі одного твору: кіноповісті О. П. Довженка «Зачарована Десна», адже досить часто студенти обирають для читання на залік зі сценічної мови уривки саме з цього твору. Також уривки кіноповісті є рекомендованими для читання абітурієнтами під час відбіркових консультацій і творчих заліків.

Питання логічного аналізу текстів сценічної мови докладно розглядала у статті «Сценічна мова» А. О. Гладишева [1]. Також це питання було предметом дослідження провідного викладача Щукінського театрального училища Т. І. Запорожець, яка детально дослідила логіку сценічного тексту як основу навчання першокурсників [2]. Методологічні аспекти формування навичок сценічного читання в роботі над літературним твором розглядала і Т. Д. Петрик, викладачка Запорізького національного університету, яка зазначала: «Процес оволодіння літературним матеріалом будь-якого жанру називається роботою над текстом; кінцевий результат такої роботи — народження яскравого, виразного, емоційного художнього слова» [3].

Логічний аналіз тексту, що його читає актор, є початком, фундаментом роботи над текстом, засобом виявлення акторської думки. Розуміння твору, передача його читачам неможливі без проникнення у внутрішній світ письменника, без

розуміння й ставлення до того, про що він пише. Це перший, підготовчий етап роботи над текстом. Якщо виконавець буде налаштований лише на власне бачення емоційної сфери, то він не зможе передати всю гармонію почуттів і всі ланки підієвого ланцюга. На нашу думку, логічний аналіз тексту, що його читає актор чи диктор, є початком, фундаментом роботи над текстом, засобом виявлення акторської думки. Ми розглядаємо цей процес так (див. рис. 1).

Звернемося до прикладів. В уривкові з твору О. Довженка «— Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає з землі всяка рослиночка, ото мені радість,— любила проказувати вона» [4], треба прочитати текст далі, щоб дізнатися зміст усього твору. Автор за допомогою однієї репліки показує, якою щирою, доброю, працьовитою була героїня, як маленький Сашко захоплювався своєю матір'ю, її любов'ю до землі й до праці. Як бачимо, можна визначити словесну дію: засуджувати, хвалити, висміювати, співпереживати тощо. Кожен текст має певні **логічні наголоси** та **логічні паузи**. Речення ділиться на групи, що складаються з одного або декількох слів — **тактів**. Як відомо, є група підмета, група присудка, група обставин і т.п. У мовленнєвому такті є слово, що виділяється підвищенням, пониженням або посиленням звуку голосу. Таке виділення називається логічним наголосом. Окремий мовленнєвий такт, як правило, не містить закінченої думки. Наголоси кожного такту мають бути підпорядковані головному наголосу речення. Кожен мовленнєвий такт має бути виділений логічними паузами (зупинками голосу та зміною висоти голосу). Це посилює інтонаційну різноманітність акторського мовлення. У середині мовленнєвого такту можуть бути паузи, всі слова, що містяться у мовленнєвому такті, промовляються разом, майже одним словом.

Часто на письмі такти розділені комами чи іншими розділовими знаками, хоча поділ за розділовими знаками є дещо умовним, бо логічних пауз може бути більше. Крім того, не варто забувати про люфтпаузи (паузи добору повітря) та психо-



Рис. 1

логічні паузи. Як зазначив К. С. Станіславський: «Беріть частіше книгу, олівець, читайте і розмічайте прочитане по мовних тактах. Набийте собі на цьому вухо, око й руку <...> Розмітка мовних тактів і читання по них необхідні тому, що вони змушують аналізувати факти і вникати в їх суть. Не вникнувши в неї, не скажеш правильно фрази. Звичка говорити по тактах зробить ваше мовлення не тільки струнким за формою, зрозумілим за передачею, а й глибоким за змістом, бо змусить вас думати про сутність того, що ви говорите на сцені» [5, 96–97]. Станіславський мав на увазі, що слід виробляти навик логічного прочитання тексту; дивлячись у розмічений текст й, навіть читаючи його про себе, чути, як він звучить. Розглянемо конкретні приклади:

**Паузи з'єднувальні (/):** *У нас був дід/ дуже схожий/на бога [4]. У неділю /перед богами горіла маленька синенька лампадка, /в яку завжди набиралось повно мух. Образ святого Миколая /також був схожий на діда,/ особливо коли дід часом /підстригав собі бороду і випивав перед обідом /чарку горілки з перцем,/ і мати не лялалась [4].* Як правило, паузи між реченнями виконують ті ж самі завдання, що й у середині речення, але бувають тривалішими.

**Паузи роз'єднувальні (!/):** *Він був письменний по-церковному/ і в неділю любив урочисто читати псалтир./ Ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, /і це завжди хвилювало нас,/ як дивна таємниця,/ що надавала прочитаному особливого, небуденного смислу. // Мати ненавиділа діда і вважала його за чорнокнижника [4]./ Там, у льоху, в присмерку плигали жаби. Напевно, там водилися й гадюки. /// На погребні любив спати дід [4].*

**Люфтпаузи(°):** *Звали нашого діда, як я вже потім довідався, Семеном [4]. Найкращою рибою дід вважав ' линину [4].*

**Психологічні паузи <...>** ставляться там, де, за словами К. Станіславського, «...здавалося б, логічно й граматично неможливо зробити зупинки, там її сміливо вводять психологічно...» [5, 97]. *З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, — він годивсь <...> на все [4]. От тоді-то вперше в житті і вирішив я творити <...> добрі діла [4].*

Пауза, що стоїть не на своєму місці, нівелює сенс усього речення. Перестановку пауз можуть собі дозволити актори в результаті великої попередньої роботи над образом і лише у тому разі, коли це допомагає розкрити суть образу через не правильне мовлення.

Важливу роль у логічному аналізі тексту має вживання розділових знаків.

**Крапка** показує завершеність думки, закінчення речення. Вона пов'язана із сольним пониженням голосу на ударному слові. Як правило, крапка вимагає порівняно довшої паузи, особливо коли збігається із завершенням думки. Найчастіше це роз'єднувальна пауза. Наприклад: *Зрештою, мати крадькома таки знищила псалтир. Вона спалила його в печі по одному листочку, боячись палити зразу весь, щоб він часом не вибухнув і не розніс печі.///Любив дід гарну бесіду й добре слово [4].* Як бачимо, перед початком опису діда має бути «справжня» крапка, що демонструє завершення попередньої думки.

Однак частіше зустрічаються випадки, коли крапка в кінці речення передбачає розвиток думки в наступних реченнях. Голос знижується, але не падає різко донизу, як у попередньому прикладі: *Найкращою рибою дід вважав линину.// Він не ловив линів у озерах ні волоком, ні топчійкою, а якимось неначе брав їх з води прямо руками, як китайський фокусник [4].*

**Крапка з комою** розподіляє і водночас об'єднує в одне ціле частини одного опису. Голос перед нею знижується, але не так сильно, як при крапці. Найпоширенішою помилкою під час читання крапки з комою є пониження голосу, як при крапці. Крапка з комою означає з'єднувальну паузу. Звичай така пауза коротша. Наприклад: *Кашель клеkotів у нього в грудях, як лава у вулкані, довго і грізно, і дуже нескоро після найвищих нот; // коли дід був уже весь синій, як квітка крученого панича, вулкан починав діяти, і тоді ми тікали хто куди, а вслід нам довго ще неслися дідові громи і блаженне крехтання [4].*

**Кома** показує, що думка не завершена. Це з'єднувальна пауза, перед якою має бути підвищення голосу на наголошеному слові. Наприклад: *...великі соми вже скидалися у Десні між зірками, / а ми все слухали, розкривши широко очі,/поки не повергались в сон у запашиному сіні під дубами над зачарованою річкою Десною [4].* Ненаголошене слово, що стоїть перед комою, може стояти не обов'язково безпосередньо перед комою, але підвищення слова має бути на іменниках: *Федосію я не молився, в нього була ще темна борода, а в руці гирлиця, одягнена чомусь у білу хустку [4].* Перед протиставними сполучниками перед комою голос підвищується. *Багато було різних гріхів і багато кар, але ніхто їх чомусь наче і не боявся [4].*

Кома «не читається», хоча за правилами пунктуації обов'язково вставляється. *І саме тому, що*

душі в нього вистачило б на цілий океан, Васко да Гама часом не витримував цієї диспропорції й топив свої кораблі в шинку [4]. Старший мій брат Оврам був давно уже проклятий бабою, і його гола душа давно летіла стрімголов з лівого верхнього кутка картини прямо в пекло за те, що драв голубів на горіщі і крав у піст з комори сало [4]. Також не слід «читати» кому при дієприслівниковому звороті: Діда (мати божилася, що це правда) тримав у руках сам диявол за те, що він чорнокнижник і що, читаючи по неділях волшебний псалтир, / закликав її, і тому вона третій рік все хворіє; // що ту чорну книгу вона часто рвала нишком на шматки і розкидала у хліві, в кошарі, в гарбузах, у малині, / а вони ніби зліталися самі до шкіряної палітурки [4].

**Двокрапка** зазвичай демонструє прагнення пояснити, уточнити, перелічити те, про що сказано перед нею. Двокрапці має передувати сполучна логічна пауза. Як правило, перед двокрапкою голос на ударному слові, яке стоїть перед ним, трохи знижується, хоч і значно менше, ніж на крапці. Головна помилка при читанні двокрапки полягає в тому, що голос занадто сильно знижують і виникає інтонація, подібна до інтонації при крапці. Варто стежити за тим, щоб такого не відбувалося, адже головне це те, що міститься в реченні після двокрапки. *В нашій сім'ї майже всі були грішні: // достатки невеликі, серця гарячі, роботи і всякого неустройства тьма, а тут ще й фамільна приверженість до гострого слова, / тому хоч й думали інколи про рай, все-таки більше сподівалися на пекло внизу картини.* [4]. У деяких випадках двокрапка може бути прочитаною і з підвищенням голосу на ударному слові, що передує йому. *Коли ж дивлюсь: баба снує коло моркви, дідова мати* [4].

**Тире** — розділовий знак, що вказує на наявність протиставної інформації. Досить часто тире демонструє з'єднувальну інтонацію й вимагає підвищення голосу на слові, що передує розділовому знакові. *Вириваю одну↑ — мала. Гичка велика, а сама морквина дрібненька, біла і зовсім не солодка. Я за другу↑ — це тонша. Третю↑ — тонка* [4]. У цих прикладах голос підвищується на слові, що стоїть перед тире, а на слові після тире — понижується.

Інтонація **знака оклику** передбачає енергійне виділення наголошеного слова за допомогою його підвищення. Знак оклику покликаний вказувати інтонацію захоплення, радості, злості, обурення, образи, протесту тощо. Окличне речення може висловлювати будь-який намір або його сло-

весну дію: прохання, благання, загрозу, вимогу, наказ, звинувачення, похвалу — будь-яке сильне почуття. Наприклад: *До чого ж гарно і весело було в нашому городі! А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа! Огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшнику, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати* [4]. Уривок насичений окличною інтонацією захоплення, радості, оптимізму.

**Знак питання** — ознака питального речення. Інтонація передається підвищенням голосу на наголошеному слові. У кінці питального речення голос знижується. Як відомо, в українській мові є два типи питальних речень: з питальним словом і без нього. У реченні без питального слова слід різко підвищувати голос на наголошеному слові. *Потопляють, чує? [4]. Кажу, будеш плігати поміж косами? [4].* У питальному реченні з питальним словом наголос на питанні має бути дещо слабший, та все ж важливо запам'ятати, що в питальному реченні після слова, що містить запитання, вже не може бути підвищення голосу, всі інші слова звучатимуть нижче від наголошеного слова. Інтонація знака повинна містити активне бажання отримати відповідь на запитання, що ставиться. Станіславський зауважив, що знак питання зобов'язує слухачів до відповіді, тож при читанні питальних речень слід звертати енергетику до аудиторії слухачів.

— *А хто вона, діду, людина ота? Звідки вона?*

— *А бог її знає, хіба я знаю?.. Ну, чого стоїш як укопаний? — звертався дід до коня, сідаючи на воза.* [4].

Три крапки <...> — розділовий знак, яким позначають на письмі незакінченість або перерваність висловлення, а також пропуски у тексті. Може бути у кінці сюжетного уривка тексту чи навіть наприкінці художнього твору (відкритий фінал, незавершеність думки тощо). На думку К. Станіславського, під час читання трикрапки «наш голос не піднімається вгору і не опускається вниз. Він тане і зникає, не закінчуючи фрази, не опускаючи її на дно, а залишаючи її висіти в повітрі» [4]. *А-а, хіба це риба! Казна-що, не риба. От колись була риба, щоб ви знали. Ото з покійним Назаром, хай царствує, як підемо було... Тут дід заводив нас у такі казкові нетрі старовини, що ми переставали дихати...* [4].

Коли трьома крапками позначена психологічна пауза, то наголоси на словах, що стоять перед

розділовим знаком, можуть бути дуже різноманітні за висотою. Тут усе залежить від волі виконавця, від сценічного завдання, оцінок, видінь, словесних дій. *Горобці цвірінькають. Батько труну струже. Сніг розтає. Із стріх вода капле, із стріх вода капле... Так я тоді зліз на купу лози та й ну гойдатися, та й ну гойдатися, та й ну гойдатися.*[4].

Уривки, що включають пряму мову персонажів, потребують особливої уваги, адже передають той неповторний колорит персонажів, від чієї особи йде оповідь. Колоритними є постаті баби Марусини, з вуст якої звучали прокльони, «без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею». [4]. Мовлення діда переписане іронічністю, спокоем, розважливостю: — *Та не гавкай хоч ти мені. Чого б ото я гавкав,— жалівся дід.* [4]. Пряма мова від імені батька має звучати гордо, розважливо, материна — спокійно, дещо приглушено, передаючи природну доброту й спокій. Як відомо, в кіноповісті «Зачарована Десна» особистість автора й виконавця немовби збігаються, даючи змогу в більш природній манері, з використанням розмовного стилю, подавати літературний матеріал. У тексті діють двоє персонажів — маленький безпосередній Сашко, від імені якого, власне, плине оповідь, та зрілий, дорослий оповідач Олександр, який розповідає, аналізуючи. Текст, переданий від першої особи, тож якраз і призначений допомогти у створенні образу, вдачі, включати певне узагальнення.

Подаємо демонстраційний приклад логічного аналізу тексту:

*Де ж не взявся/рудий бичок Мина, що любив дукатись, 'бо ріжки свербіли,/ а тут ще до боків кізяки примерзли і живіт лоскотали. // Так він тоді, 'відчинивши хвіртку отими рогами, що так засвербіли, і ↑// — гуру до Захарка!// А той почав лаяти проклятого Мину і з криком:// «Рятуйте,/ кишки випускає!»// — упав у калюжу. ↓ // Ой, як не побачить наш вірний собака, що Піратом звався./ як дукає Мина коваля Захарка,/ як торохтять відра,/ кудкудачуть кури,/ батько труну робить,/ із стріх вода капле, та як не возгавкає!↑//Затахкали качки, засичали гуси, полякались кури, горобці хто куди киш!↑ А він, клятий, ой, як не підскачить,/ і, забувши, певно, що на прив'язі, /кинувся доганяти Мину, і протяг на дроті через двір' крещендо таку гучну ноту,/ що дріт обірвався!↑//*

<...> *На якусь мить настала тиша.* ↓[4].

Логічний аналіз тексту — як початковий етап відтворення авторського задуму надає розповіді переконливості, допомагає заразити слухачів своїми переживаннями й думками, робить мистецтво дієвим і значимим. А от засоби впливу на аудиторію мають бути підпорядковані засобам виразності, якими володіє актор: вони не виходять за рамки словесної дії. Тож це вимагає особливого відпрацьовування всіх компонентів словесної дії, вимагає ретельної підготовки через постановку активних завдань, через підтекст, через лінію думки й бачення. Сам процес спілкування, який є основою дієвості й дохідливості слова, необхідний для актора-початківця.

Практичні заняття з логічного аналізу тексту повинні мати практичне значення, кожне виведене правило слід акцентувати конкретними прикладами і виробляти навички й доводити їх до автоматизму. Засоби впливу на аудиторію мають бути підпорядковані засобам виразності, що їх повинен набувати актор.

#### Джерела та література

1. Гладішева А. О. Сценічна мова. Київ: КІТМ, 1999. 204 с.
2. Запорожец Т. И. Логика сценической речи. Учебное пособие для театр. и культ. просвет. заведений. Москва: Просвещение, 1974. 218 с.
3. Петрик Т. Д. Методологічні аспекти формування навичок сценічного читання в роботі над літературним твором. URL: [http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped\\_2010\\_2/100-106.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped_2010_2/100-106.pdf), 2010.
4. Довженко Олександр. Зачарована Десна. Кіноповість.. УКРЛІБ / Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=866>
5. Станіславський К. С. Собрание сочинений / К. С. Станіславський. Т. 3. Москва, 1957. С. 96–97.

#### Referens:

1. Gladysheva, O. A. (1999). Scenic language. Kiev: KITM. 204 [in Ukrainian].
2. Zaporozhets, T. I. (1974). The logic of the stage speech. Educational manual for theater. and the cult. lumen routine. Moscow: Prosveshchenie. 218 [in Russian].
3. Petryk, T. D. (2010). Methodological aspects of forming stage writing skills in work on a literary work. URL: [http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped\\_2010\\_2/100-106.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped_2010_2/100-106.pdf) [in Ukrainian].
4. Alexander Dovzhenko. Enchanted Desna. Film poetry. Electronic resource of UKRLIB / Library of Ukrainian Literature. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?Tid=866> [in Ukrainian].
5. Stanislavsky, K. S. (1957) Assembly of accomplishments. T.3. Moscow, 1957. 96–97 [in Russian].

## ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ БРАТІВ ДУРОВИХ: ПОГЛЯД СЬОГОДЕННЯ

*У статті розглянуто життєвий шлях і методи творчості засновників циркової династії, дресировальників тварин братів А. Л. Дурова та В. Л. Дурова. На тлі дебатів, які ведуться в сучасному суспільстві про можливість заборони використання тварин у цирку, приклад творчості видатних дресировальників може допомогти у вирішенні спірних питань.*

**Ключові слова:** цирк, дресура тварин, циркове мистецтво.

*В статье рассматриваются жизненный путь и методы творчества основателей цирковой династии дрессировщиков животных братьев А. Л. Дурова и В. Л. Дурова. На фоне дебатов, которые ведутся в современном обществе о возможности запрета использования животных в цирке, пример творчества выдающихся дрессировщиков может помочь в решении спорных вопросов.*

**Ключевые слова:** цирк, дрессировка животных, цирковое искусство.

*The article considers the life path and methods of creativity of the brothers A. L. Durov and V. L. Durov are considered as the founders of the animal trainers' circus dynasty. Against the backdrop of the debate in modern society about the possibility of prohibiting the use of animals in the circus, the example of creativity of outstanding trainers can help in resolving disputes.*

**Key words:** circus, animal training, circus art.

Діяльність у цирковій галузі не регулюється в Україні жодним спеціальним законом — навіть закон України «Про культуру» не містить визначення «циркове мистецтво», не говорячи про законодавче врегулювання складних взаємостосунків суб'єктів господарювання у цій сфері [5]. Зазначене не сприяє, зокрема, розв'язанню проблеми, що постала останніми роками в українському суспільстві з початком активного руху за цирк без тварин. *Актуальність* обраної теми статті обумовлена сучасними дебатами про подальшу долю тварин в українському цирку. Можливо, цирк без тварин — це гарна ідея, але, як часто буває, не до кінця продумана. Як прибічники, так і супротивники мають щодо цієї традиції свої докази.

Прибічники використання тварин у цирку стверджують: якщо в цирку заборонять використовувати тварин, їх просто знищать, бо їх ніде буде подіти. Жоден зоопарк не візьме собі тварин із цирку, бо такі тварини не виживуть в умовах зоопарку. Крім того, циркові тварини беруться не з природного середовища, а з декількох так званих «поколінь неволі». Дресировальники стверджують, що циркові тварини живуть утрічі довше, ніж в умовах дикої природи, та вдвічі довше, ніж у зоопарку.

Громадські зоозахисники стверджують, що дресировальники жорстоко поводяться з тваринами, б'ють звірів, змушують їх виконувати рухи, невластиві тваринам у дикій природі, а умови, в яких містяться чотирилапі, залишають бажати кращого.

Іноді, для того щоб вирішити якесь спірне питання, варто звернутися до історії, до постатей людей, творчість яких залишила яскравий слід, стала підґрунтям для праці багатьох послідовників і методи творчості яких не втратили своєї актуальності в наш час.

*Мета цієї статті* — дослідити феномен творчості видатних дресировальників братів Дурових, які вперше поставили дресуру диких тварин на наукову основу, застосували гуманні методи, засновані на умовних рефлексах.

Звичайно, коли йдеться про цирк, про знаменитих дресировальників тварин, на думку спадає прізвище Дуров. Але це прізвище належить двом братам: Анатолію Леонідовичу (1864–1915) та Володимирі Леонідовичу (1863–1934). Кожен з них був відомим дресировальником тварин. Брати зробили великий внесок у подальший розвиток циркового мистецтва. Сформулювали і вдоскона-

лили нові, гуманні методи дресирування тварин, які тепер є основою сучасного українського та світового цирку.

Народилися брати у Москві. За походженням були дворянами. Слід зазначити, що у той час аристократія ставилася до цирку з огидою. Вважалось, що бути актором цирку — забава для простолюдинів. Батьки у братів померли рано і опікуватися ними почав хрещений батько Н. З. Захаров — відомий на той час адвокат. Він був солідною людиною, до хрещеників ставився доброзичливо. Стосунки були добрі, хлопці були ситі, одягнені, їм давали кишенькові гроші, але справжнього сімейного тепла вони не відчували. Окрім того, у родині виникало багато суперечок через вибір братів піти в циркові актори.

Н. З. Захаров прилаштував хлопців у тодішній Перший московський кадетський корпус, де вони навчалися разом із відомим письменником О. Купріним. Він згадував, що Анатолій Дуров дійшов лише до 3-го класу. Мав конфлікти з начальством, бо під партою в нього часто жили різні тварини: жаби, пацюки і ящірки. Врешті-решт братів відрахували.

Обидва хлопці були дуже несхожі між собою, водночас їх поєднувала любов до цирку. Треба зазначити, що творчий шлях братів розійшовся з самого початку. Вони жодного разу не виступали разом та навіть ніколи в одному місті.

Анатолій Дуров більше тяжів до акробатики, гімнастики та клоунади. Він намагався побувати на всіх гуляннях, балаганах, виставах, де виступали циркові артисти та познайомитись з ними. Він запросив вершника з цирку Гінне Анджело Бріаторі стати його вчителем, потім його змінив артист одного з балаганів Отто Клейст [1, 9]. Під час тренувань А. Дуров просив вчителя шмагати його батоном за помилки. Постійні фізичні вправи зіграли позитивну роль і підготували його до досить нелегкого шляху циркового артиста.

У 1880 р. Анатолій Дуров пішов з дому і почав виступати в балагані В. А. Вайнштока. Умови для акторів були нелегкими. Балаган постійно гастролював, переїжджаючи з місця на місце. Вайншток для всіх акторів знімав одну кімнату без меблів. Спати доводилось на підлозі, і через холод дехто і не роздягався. Замість подушок актори клали поліно, загорнуте в ганчір'я. Виступи були не дуже вдалимими — трупа за чарку горілки давала виставу в шинках. Дуров, на відміну від інших, не пив. Його пригощали бутербродами та пиріжками. Багато хто з акторів не мав паспорта. Цей період був дуже важким для А. Дурова, але вже тоді його виступи відзначалися їдкою сатирою на чиновників і чиновладців, що викликало симпатію публіки.

Після повернення до Москви, незважаючи на умовляння рідних кинути цирк, А. Дуров влаштувався до трупи С. М. Рінальдо. Пізніше він почав виступати з акробатами і жонглерами братами Робінзон-Ніколет. З ними почав мандрувати. Побував у Харкові, Одесі, Ризі. Після цього його шляхи з братами розійшлись, і він поїхав у місто Воронеж, у якому вперше спробував жанр клоунади. У цьому місті, в майбутньому, буде відкритий музей А. Дурова.

На початку кар'єри А. Дуров шукав сценічний образ, який би вирізняв його з-поміж інших клоунів. Спочатку він виступав з набіленим обличчям, яскраво-червоною помадою на губах. Одягнений був у типове клоунське вбрання: яскраві широченні штани, здоровенний білий бант на грудях [9].

Від самого початку своєї діяльності А. Дуров прагнув пропонувати глядачам щось незвичайне, чудове. У Воронежі вперше починає займатися дресируванням. У нього були баран, півень та поросся, з якими виступав і ставав дедалі відомішим і популярнішим. Через свою популярність А. Дуров нажив ворогів, які всіляко перешкоджали його виставам. У книжках, присвячених діяльності А. Дурова, є багато прикладів жорстокого ставлення «колег» як до самого артиста, так і до його звірів [9].

У 1884 році актор повертається до Москви. На той час тут виступала відома циркова трупа, якою керував Шуман. Як було у звичаї того часу, у цирку Шумана виступали лише іноземці. Все ж незабаром Анатолій Дуров став там прем'єром. Афіші, навіть навмисно вказували, що виступатиме людина російського походження.

У той час клоуни шили костюми з ситцю. Можливостей пошити на замовлення костюм у А. Дурова не було, і він, позичивши у хрещеного батька дорогу порт'єру, зробив собі оригінальний костюм, якого не було в жодного клоуна. На ноги вдягнув панчохи, до костюма додав коротку накидку і лаковані туфлі. Тоді ж відмовився від ковпака і навіть перестав білити обличчя. Так на прем'єрі у Шумана з'явився новий шикарний і чарівний клоун. Це був артист, до якого з того моменту прийшла слава.

О. І. Купрін написав: «Цей найвидатніший російський цирковий артист уперше показав, що клоун — не блазень, а артист і сатирик, що він гідний свого власного пам'ятника, нехай за сучасних умов і не в бронзі, а хоча б у вдячних серцях (переклад наш — Ю. Ш.)» [6].

Зазвичай у ті часи прізвиська артистів не оголошувалися, однак перед виходом А. Дурова всі учасники вистави і уніформісти вишикувалися у дві шеренги і ведучий урочисто сповіщав: «Анатолій

Дуров!», після чого актор з'являвся на арені. Він обходив арену, піднісши вгору руки, і вітав глядачів. Публіка шаленіла та і нагороджувала аплодисментами свого улюбленого артиста.

Дуров не був політичним діячем і не міг вирішувати глобальні питання. Але міг сміливо, навіть зухвало, говорити про владу. Виступав проти усіх форм мракобісся, вульгарності. Він не боявся критикувати можновладців, вказував на бюрократизм, корупцію. У своїй книжці «В жизни и на арене» епіграфом він поставив такі рядки:

«У всякого свое оружие, друзья!

Есть жало у пчелы, у воина копье,

Владею силой так же я:

Насмешка едкая — оружие мое» [3].

Про себе Анатолій Дуров казав, що він «король шутів, но не шут королей». Своїми виступами, котрі мали великий успіх у пересічних людей та викликали озлобленість можновладців, він щоразу підтверджував це. Виступав актор і за кордоном. З 1890-го по 1891 роки А. Дуров гастролював у цирках Іспанії, Франції, Італії, Австрії. Всюди його вистави мали великий успіх. У 1895-му в Дюссельдорфі була надрукована «Загальна енциклопедія циркового мистецтва». Єдиним російським артистом, якому була присвячена окрема стаття, був Анатолій Дуров.

Основу його номерів становили дресировані тварини. Він ніколи не досягав таких висот у дресурі, як його брат Володимир, який працював з багатьма видами диких тварин, у тому числі екзотичних. Але успішно використовував домашніх тварин, особливо полюбляв виступати зі свиньми, яких вважав розумними.

Із дресированими тваринами А. Дуров створював сатиричні номери, у яких в алегоричній формі висміював дурість, жадібність, зарозумілість можновладців. У творах, присвячених його творчості, є багато цікавих прикладів того, наскільки він ядуче й оригінально ставив на місце пихатих хамів. Загальновідомо, як він висміяв у 1891 році одеського градоначальника П. А. Зеленого, грубість і дурість якого викликала ненависть до нього у населення Одеси. Актора попередили, що градоначальник має прийти на виставу, і перед початком свого виступу А. Дуров пофарбував свиню у зелений колір. У такому вигляді він і вивів її на арену. Номер мав шалений успіх у публіки, але за це актора вислали з Одеси.

Звісно, Анатолій Дуров був більше клоуном-сатириком аніж дресирувальником. Тварин він використовував як допомогу для номеру, щоб краще донести його ідею до глядачів. Все ж йому постійно доводилося займатися дресурою, і в 1887 році він вже мав для виступів козла, баранів, лисиць і, звісно,

його улюблених свинок. У 1890 році у нього з'явилися коти. Ще задовго до появи клоуна Куклачова номери ставились за участю котів. У А. Дурова кішки підіймали прапор, стріляли з револьвера та гарматок. Їх було чотири. Песики-учасники «співали» дуєтом, свинки вальсували, а півень починав кукурікати лише після команди дресирувальника. Усе це потребувало терпіння у дресуванні, розуміння поведінки тварин і любові до них. Потім він вигадав ще один оригінальний номер. На арені була зроблена мініатюрна залізна дорога, пацюки були машиністами, пасажирами та кондукторами. Цей номер завжди викликав захват у глядачів, особливо у дитячої аудиторії.

У 1896 р. А. Дуров почав демонструвати номер «Пригоди в місті Свинську», де були задіяні до 70-ти свиней. Були збудовані декорації, котрі представляли містечко у зменшеному вигляді. В центрі височіла пожежна каланча. Вистава демонструвала, як пожежники рятують будинок, що горить. Виконавцями цієї вистави — і пожежниками, і погорільцями — були маленькі поросята. Постановка такого номера вимагала майстерності у дресурі. Навіть сьогодні це було б захоплюючим видовищем. Сучасному циркові такого видовища вочевидь не вистачає.

Коли А. Дуров вже став знаменитим актором, то займав своїми номерами ціле відділення, зазвичай третє, і в інших циркових діях більше участі не брав. Популярність його була настільки великою, що акторові влаштовували окремі бенефіси.

А. Дуров багато думав про сутність клоунади. Що вона може дати? Що дає? Яке її призначення? У 1913 році в Москві Анатолій Дуров провів лекцію у великій аудиторії Політехнічного музею. Лекція називалася «О смехе и о жрецах смеха». Готуючись до цієї лекції, він цитував французького філософа Анрі Бергсона, який написав книжку «Сміх у житті і на сцені». Ця книжка була тоді на піку популярності. Але багато нових ідей і думок належало самому А. Дурову. Лекцію він поділив на дві частини. У першій частині розглядалася теорія про комічність, а у другій — теорія клоунади [2].

До клоунів він ставився як до митців. Але лише до тих, хто міг аналізувати події, що відбувалися у суспільстві та дати їм правильну оцінку. Лише тоді, на його думку, людина може назвати себе справжнім клоуном. Проте найпершою важливою умовою є талант. Постійна праця над собою і талант. Лише за цих умов клоун може створити справжній художній твір. У клоунаді нічого не може бути зайвого. «Клоун може бути як Сальвіні, різниця лише у напрямку їх талантів», — стверджував А. Дуров у своїй книжці [3].



На принципово інший рівень вивів дресуру тварин брат Анатолія — Володимир Дуров. Він вивчав праці І. М. Сеченова, І. П. Павлова, залучав до своєї роботи психологів і психіатрів. Саме у московському домі Володимира Дурова відкрився театр звірів «Куточок Дурова».

З дитинства він мав пристрасть до тварин і вирішив пов'язати з ними свою долю, ставши дресувальником. У 1881 році В. Дуров улаштувався працювати у цирк-звіринець Гуго Вінклера. Тут він ставив номери із собакою, козлом та морськими свинками. Чим більше працював із тваринами тим більше зрозумів, що йому не вистачає знань. Повернувся з гастролей додому і вступив на навчання до училища, котрим керував Д. І. Тихомиров. Там готували вчителів для земських шкіл. Багато учнів цього училища перебували під впливом ідей Л. М. Толстого і займалися самовдосконаленням. Саме в училищі Володимир Дуров почав відвідувати лекції фізіолога І. М. Сеченова.

Майбутній актор мав аналітичний розум і потяг до навчання та вивчення навколишнього світу. Вивчаючи тварин, В. Дуров вперше висловив думку про умовні рефлекси. Тодішні циркові методи дресування були доволі жорстокі. Спостерігаючи за собаками вуличних артистів, він обурювався тим, що тварини мали нещасний вигляд, а дресувальника вочевидь боялися. Зовсім іншими засобами дресури почав користуватися В. Дуров. Пізніше, у 1882 році він видав книжку: «Записки дуровской свиньи», у якій пояснював основи дресури тварин. На його думку, метод ласощів як заохочення — є найефективнішим у дресуванні. «Основними умовами мого методу є бадьорий, творчий настрій тварин. Ні біль, ні голод, ні перевтома недопустимі (переклад наш — Ю. Ш.).». Звичайно, дресура — це нелегка праця, однак з часом актор домагався бажаного результату. Скажімо, із свинею, котру він вчив вальсувати. Він змазував хліб салом і водив біля носика свинки, а потім пригощав. Це потребувало часу і терпіння. З часом, коли він тільки повертав руку, свиня починала сама робити оберти. Дресування Дурова спиралося на умовні рефлекси. Ніколи він не знущався з тварин, а покарань намагався уникати. До того як почати дресувати певну тварину він вивчав про неї різну інформацію: як живе тварина в природних умовах? як це можна використати?

Дуров любив тварин і ніколи не йшов проти їх природної натури. Мав багато диких тварин, які, як вважалося, не піддаються дресурі. Але, спостерігаючи їх поведінку та звички, В. Дуров знаходив засоби для успішного дресування. Наприклад, завдяки притаманній йому допитливості він дізнав-

ся, що пелікани, коли шукають їжу під камінням, зрушують його дзьобом. Так народилася ідея про номер, де пелікан умів «читати». Пелікан перегортав сторінки книжки ніби читав її, але книжки незвичайної. Її зробили з фанери і під «сторінки» підкладали маленьких, непомітних рибок, щоби пелікан шукав їх. Публіці здавалося, що пелікан насправді читав. Звісно, номер мав шалений успіх.

З цим пеліканом трапилася кумедна і водночас сумна історія. Володимир Дуров поїхав до Астрахані на гастролі. Один із робітників цирку, відкрив шапіто для провітрювання, і, звісно, пелікан полетів собі. Дуров був у розпачі. Про це почув капітан одного з пароплавів і привіз Дурову нового пелікана.

Головним принципом праці з тваринами у В. Дурова був принцип трьох «Л»: любов, ласка, ласощі. Він неодноразово наголошував: «В основу моеї дрессировки заложена проповідь любви, отрицающая всякое насилие. Мои ученики каждый раз за выполнение задания в виде поощрения получают лакомство, что заставляет их охотно выполнять задание» [4].

У 1887 році Володимир показував уже дресированих вовка та собаку, останній зображав «математика». Номер був поданий так: на арені скрізь були розкладені цифри на картках — від одиниці до дев'ятки. Публіці пропонували задати задачу на множення, ділення, додавання або віднімання. Собака підіймав потрібну картку. Задачу вирішував насправді дресувальник і подавав відповідні знаки собаці. В. Дуров пізніше говорив, що цирк може не лише розважати, а й повчати.

У 1907 р. був показаний славнозвісний номер про залізницю. Рейки прокладалися впоперек арени, по них рухався локомотив та три вагони: два пасажирських і багажний. Дуров жартами коментував те, що відбувалося на арені. Контролера зображав козел, машиністом була мавпа, а друга — стрілочником. За пасажирів правили морські свинки, гуси виконували роль носіїв, качка — станційного наглядача; заєць їхав, сидячи на буфері, чапля ходила по шпалах за поїздом.

Володимир Дуров написав про тварин книжку «Дрессировка животных». У передмові до неї відомі вчені зі зоопсихології, такі, як професор Г. А. Кожевников і А. В. Леонтович писали: «Дуров намагається врахувати внутрішній світ тварини, внутрішні мотиви її дій, з любов'ю звертається до тварини, як до людиноподібної, але зі своєю психікою, використовуючи при цьому навіть методи гіпнозу». Науковими дослідженнями В. Дурова цікавились багато вчених, в тому числі академік В. М. Бехтерев [9].

У 1911 р. В. Дуров мав уже слона, морських левів, верблюдів, мавп, пеліканів, свиней, собак та інших тварин — всього понад 50 видів. В усьому світі ніхто не мав на той час стільки дресированих тварин. Він застосовував свою методику зоопсихології та дресування без болю, провадив до кінця свого життя наукову роботу.

Брати Дурови заснували сімейну династію дресувальників, яка успішно застосовує їх методи дресування і у наші часи. Традиції Дурових продовжили такі видатні дресувальники як І. Бугрімова, династія Запашних, Ю. Куклачов, М. Назарова, подружжя Володимир і Людмила Шевченки та інші.

Ось як коментує сучасний диспут про заборону чи подальше використання тварин у цирку знаменитий дресувальник Едгар Запашний: «Цирк дю Солей на своє перше шоу планував зробити номер із слонами. Вони навіть ворота для виходу на арену спеціально зробили високими. Але їм не вистачило грошей на купівлю тварин. Пізніше із цієї ситуації вони зробили грамотну рекламу — мовляв, у нас перший цирк без тварин... У одного із співвласників цього цирку є власне кінне шоу в Канаді. До речі, далеко не всюди Цирк дю Солей користується великим успіхом. Саме через відсутність тварин. Хижаки у цирку завдяки якісному ветеринарному обслуговуванню, правильній годівлі та утриманню живуть удвічі довше, ніж у природних умовах. Хоча, безперечно, потрібно враховувати й критику захисників тварин. Вважаю, що потрібно ввести ліцензування професії дресувальника аби поставити заслін усім цим шапіто, які роз'їжджають безконтрольно, де звірів мучать і вони звідти збігають і можуть напасти на людей» [8]. А Аскольд Запашний додає: «Якщо починати спочатку, то люди самі вижили тварин із їхнього природного середовища, побудувавши міста» [8].

Про гуманне поводження із тваринами йдеться й у ст. 14 проекту Закону «Про цирку та циркову діяльність в Україні», який, слід сподіватися, найближчим часом буде прийнятий: «Під час підготовки та показу циркових програм не допускається створення загроз життю і здоров'ю глядачів, жорстоке поводження з тваринами при транспортуванні, утриманні і виступах» [7].

Зрозуміло, що життя рухається вперед, а разом з ним розвивається і мистецтво — усі його види, в тому числі і цирк; шукають нові форми, фарби, новий зміст. Але при цьому повинні зберігатися найліпші традиції, потрібно розвивати їх, відшукуючи дедалі нові засоби виразності. Відбувається еволюція циркових вистав, які стають більш театралізованими, поліпшується їх технічне забезпе-

чення. Вдосконалюється майстерність циркових акторів, але при цьому бажано, щоби чотирилапі актори зберегли своє місце на арені як повноправні учасники циркової вистави.

Слід мати на увазі, що український цирк є яскравим представником так званого традиційного цирку, що налічує понад 250 років, де номери з дресированими тваринами посідають чільне місце. Відмова від тварин означатиме, що традиційна мистецька складова українського цирку має бути змінена. Чи збереже національний цирк після такої зміни свою неповторність, чи вона буде втрачена назавжди? На це запитання слід дати відповідь усім причетним перед прийняттям доленосних рішень.

На нашу думку, вирішити проблему, пов'язану з тваринами у цирку, допомогли би такі загальнодержавні заходи:

заборона використання у циркух червонокнижних тварин (законодавче затвердження відповідного переліку);

жорсткий контроль за належними умовами утримання тварин у циркух як з боку уповноважених органів, так і громадських організацій;

посилення покарання за жорстоке поводження з тваринами у цирку;

введення у програмах спеціалізованих навчальних закладів сертифікованих курсів дресувальників і недопущення до роботи з тваринами осіб без таких сертифікатів.

## Джерела та література

1. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. Москва: Искусство, 1977. 206 с.
2. Газетные старости. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://starosti.ru/article.php?id=35397>
3. Дуров А. Л. В жизни и на арене. Москва: Искусство, 1984. 198 с.
4. Дуров В. Л. Мои звери. Москва–Берлин: Директ-Медиа, 2016. 104 с.
5. Закон України «Про культуру». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Find>
6. Куприн А. И. О Анатолии Дурове. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/o\\_durove.htm](http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/o_durove.htm)
7. Проект закону «Про цирк та циркову діяльність». [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4\\_1?pf3511=48432](http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=48432)
8. Худенко К. Аскольд Запашный против рижских защитников животных. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://inosmi.ru/sngbaltia/20150515/228038184.html>
9. Энциклопедия «Мир цирка». Т. 1. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.peoples.ru/art/circus/clown/durov/>

## References

1. Bardian F. G. (1977). Soviet circus on five continents. Moskva: Isskustvo, 206 [in Russian].

2. Newspaper old age. <http://starosti.ru/article.php?id=35397>.
3. Durov A. L. (1984). In life and in the arena. Moskva: Isskustvo, 198 [in Russian].
4. Duruv V. L. (2016). My animals. Moskva-Berlin: Direkt-Media, 104 [in Russian].
5. The Law of Ukraine «About Culture». <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Find>
6. Kuprin A. I. About Anatoly Durov. [http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/o\\_durove.htm](http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/o_durove.htm)
7. Proekt zakonu «About the circus and circus activity». [http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4\\_1?pf3511=48432](http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=48432)
8. Hudenko K. Askold Zapashny against the Riga animal advocates. <https://inosmi.ru/sngbaltia/20150515/228038184.html>
9. Encyclopedia “The World of Circus”. V.1. <http://www.peoples.ru/art/circus/clown/durov/>

## ПРОБЛЕМИ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ВИЩОЇ ШКОЛИ

*У статті вивчається питання доцільності надання особам з особливими потребами, зокрема із синдромом Дауна, вищої освіти за спеціальністю «Актор драматичного театру» та досліджується досвід такої фахової підготовки в Україні на прикладі Київського національного університету культури і мистецтв. Наукова новизна поставленої проблеми полягає у тому, що вперше зроблена спроба висвітлення проблем запровадження інклюзивної мистецької освіти в Україні.*

**Ключові слова:** інклюзивна мистецька освіта, вища школа, актор драматичного театру, синдром Дауна.

*В статье изучается вопрос целесообразности получения лицам с особыми потребностями, в частности с синдромом Дауна, высшего образования по специальности «Актер драматического театра» и исследуется опыт такой профессиональной подготовки в Украине на примере Киевского национального университета культуры и искусств. Научная новизна поставленной проблемы заключается в том, что впервые предпринята попытка освещения проблем внедрения инклюзивного художественного образования в Украине.*

**Ключевые слова:** инклюзивное художественное образование, высшая школа, актер драматического театра, синдром Дауна.

*Problems of inclusive education in the process of training drama theater actors in condition of higher school.*

*The article examines the issue of necessity of providing students with special needs, in particular with the Down syndrome, a higher education in the specialty “Actor of the Drama Theater”. Also, the article examines the experience of this kind of professional training in Ukraine on the example of the Kiev National University of Culture and Arts. The scientific novelty of the problem posed is that it's the first attempt of highlighting the problems of the introduction of inclusive artistic education in Ukraine.*

**Key words:** inclusive artistic education, high school, drama theater actor, Down syndrome.

За даними Міністерства соціальної політики у 2018 році у порівнянні з 1990-м вдвічі збільшилась кількість людей з інвалідністю. Якщо у 1990 році кількість людей з особливими потребами складала 3% населення, то сьогодні в Україні ця цифра сягає 6% (близько 3 млн осіб). З них понад 165 тисяч — діти. Майже 80% людей з особливими потребами — люди працездатного віку. Сьогодні ставлення суспільства до цієї категорії населення стрімко змінюється, але головною все ж таки залишається проблема рівності всіх у доступі до цивілізаційних благ, починаючи із користування транспортом і закінчуючи освітою та працевлаштуванням.

Мета цієї розвідки — окреслити коло проблем, пов'язаних із навчанням людей з особливими по-

требами в умовах вищої школи та проаналізувати досвід їх вирішення на прикладі підготовки фахівців зі спеціальності «Актор драматичного театру».

27 травня 2017 прийнято Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про освіту» щодо особливостей доступу осіб з особливими освітніми потребами до освітніх послуг» [6]. Зокрема у Законі «Про освіту», прийнятому 5 вересня 2017 року [7] з'явилась нова стаття — «Стаття 23<sup>1</sup>. Забезпечення реалізації права на освіту осіб з особливими освітніми потребами», якою визначено сутнісне розуміння термінів: «особа з особливими освітніми потребами — це особа, яка потребує додаткової постійної чи тимчасової підтримки в освітньому процесі з метою забезпечення права

на освіту, сприяння розвитку особистості, поліпшення стану здоров'я та якості життя, підвищення рівня участі у житті громади». Також новим документом, закріплюючи право на освіту для осіб з особливими освітніми потребами, за державною визначається обов'язок надавати таким особам рівну можливість здобувати освіту в усіх навчальних закладах, у тому числі безоплатно в державних і комунальних навчальних закладах. Система освітніх послуг, що забезпечує реалізацію права на освіту осіб з особливими освітніми потребами, а також їх соціалізацію та інтеграцію в суспільство визначається терміном інклюзивне навчання [6]. У змінах до чинного законодавства передбачається запровадження дистанційної та індивідуальної форм у процесі інклюзивного навчання.

Натомість суть нового документа про запровадження в Україні нових підходів до інклюзивної освіти фактично спрямована на реформування загальноосвітніх навчальних закладів, залишаючи поза увагою систему вищої освіти — «Для здобуття загальної середньої освіти створюються вечірні (змінні) школи, інклюзивні та/або спеціальні класи для навчання осіб з особливими освітніми потребами, а також класи, групи з очною, заочною, дистанційною формами навчання при загальноосвітніх школах» [6]. Такий підхід, безперечно, надає можливість дітям шкільного віку отримувати психолого-педагогічну та корекційно-розвиткову допомогу у загальноосвітніх навчальних закладах.

Від питань законодавчого забезпечення освітньо-реформаторських процесів українське суспільство мало-помалу переходить до практичних дій. Так, наприклад, перша леді України Марина Порошенко в інтерв'ю Еспресо ТВ з нагоди Всесвітнього дня людей із синдромом Дауна, розповіла про пілотний проект запровадження методів інклюзивної освіти у Запорізькій області [8]. Як зрозуміло стає з її виступу, у в цій царині відбуваються реальні позитивні зрушення.

Але на цьому інформаційному тлі простежується тенденція залишити поза увагою систему інклюзивної вищої освіти, особливе місце в якій посідає мистецька освіта. Звертались до вивчення проблем вищої мистецької освіти у різних площинах, зокрема у театральній, та шукали шляхи підвищення ефективності багатьох вітчизняних дослідників, таких як Безгін О. [1], Бурлуцький А. [2], Висоцький Ю. [3, 4, 5], Кочарян І. [10, 11, 12, 13], Кирик Д. [9], Максименко Г. [14], Миленька Г. [1], Овчєва Л. [15], Остропольський Л. [16], Петелько С. [17], Підлісна Л. [18] та ін. Але досі залишається нерозв'язаною низка питань щодо фахової театраль-

ної інклюзивної освіти, зокрема акторської для осіб із синдромом Дауна.

Першим, наразі, постає питання потреб суспільства у підготовці акторських кадрів нетипової зовнішності. Адже сучасному професіональному акторові, щоб стати затребуваним на ринку праці і конкурентоспроможним на ньому, слід бути якомога універсальним щодо спектра виконуваних ним ролей. То які ж є об'єктивні суспільні та мистецькі передумови необхідності фахової підготовки акторів для осіб з особливими освітніми потребами, зокрема людей із синдромом Дауна?

Безумовним позитивним фактором фахової підготовки акторів із синдромом Дауна є, насамперед, соціалізація цих людей. Потрапляючи у творчий колектив однодумців, на чолі з педагогом, вони мають можливість розкрити свої таланти. Процес навчання стає паралельно і процесом суспільної адаптації. Поступово людина перестає бути тягарем для родини і зрештою для суспільства. Здобувши акторську освіту, актор із синдромом Дауна може працювати в кіно, хоча і рідше, але й у театрі, маючи голос, може співати в хорі, легко і добросовісно справлятися із виконанням обов'язків натурника у художніх майстернях.

Прикладів тому, як люди із синдромом Дауна знайшли себе в акторській професії, достатньо. Стефані Гінз — перша актриса в історії кінематографа із синдромом Дауна — народилася з трьома хромосомами 21-ї пари замість двох. Фільм «Дуо» за її участі, що вийшов у 1996 році, став кінематографічною сенсацією та був відзначений багатьма кінематографічними нагородами: премія Американської кіноакадемії, премія Чиказького міжнародного кінофестивалю, нагорода Wasserman за найкращу кінематографію, нагороди Warner Brothers. Через роки після виходу фільму Стефані захистила ступінь доктора медичних наук в Університеті Волтера Джонсона у Бетесді, штат Меріленд, США. Впродовж навчання у вузі дівчина грала у декількох театральних постановках. Пабло Пінеда — іспанський актор, який отримав у 2009 році нагороду «Срібна мушля» на Міжнародному кінофестивалі у Сан-Себастьяні за кращу чоловічу роль у фільмі «Я теж». Він мешкає в Малазі й працює у муніципалітеті, а також викладає. Пабло має декілька освітніх дипломів: педагога, бакалавра мистецтв і диплом з педагогічної психології. Паула Саж знялась у декількох фільмах, за роль у британській кінострічці «Після життя» вона отримала премію BAFTA (The British Academy of Film and Television Arts) у номінації «Найкращий дебют у кіно», окрім цього, вона професіонально грає у нетбол (різ-

новид баскетболу для жінок), працює адвокатом. Паскаль Дакьюнн — актор з Бельгії. Він знявся у кінострічці «Восьмий день», за що отримав премію від Каннського кінофестивалю, як найкращий актор. 27-річна Джемі Брюер у 2011 отримала роль у відомій «Американській історії жахів», якою здобула прихильність глядачів у всьому світі. Також брала участь у серіалі «Саутленд». Кар'єра Люка Зіммермана розпочалась у 1990 році зі зйомок у картині «Донька вулиці», хоча справжню популярність йому принесла роль Тома Боумана у серіалі «Потай від батьків». Також Люк брав участь у декількох епізодах у серіалі «Радість».

Восени 2007 року, в межах акції «Люди як люди, тільки з синдромом Дауна», до Києва приїздив з Москви драматичний «Театр Простодушних». У ньому немає акторів у звичному розумінні, весь основний склад — це люди з синдромом Дауна. Існуючи як благодійний творчий проект, театр, однак, у своєму репертуарі має декілька вистав: спектакль-балаган за М. Гоголем «Повість про капітана Копейкіна» (глава з поеми «Мертві душі»); спектакль-містерія О. Ремізова «Бісівське дійство над деяким чоловіком, з прологом: суперечка живота зі смертю», вистава-притча «Звір» за мотивами антиутопії М. Гіндіна та В. Синакевича, «Болдінські драми» за О. Пушкіним та ін. [19].

У 2008 році, в Мінську, під егідою громадського об'єднання «Даун Синдром» з'явився театр «Сонячні діти» — єдиний у Білорусії театр для молоді з синдромом Дауна. Колектив часто їздить з гастрольми по Білорусі, також вже побував в Україні і Словаччині. «Сонячні діти» улюблені і затребувані публікою. Глядачі приймають їхні виступи з радістю, довго аплодують. За рік театр зазвичай ставить один спектакль і невелику інсценізацію [20].

Історія українського кіномистецтва та театру не може похизуватись такими здобутками акторів, хворих на синдром Дауна. Але завжди слід із чогось починати. Прикладом того як викладачі Київського національного університету культури і мистецтв (кафедра режисури та майстерності актора) — заслужений діяч мистецтв України, професор П. І. Ільченко та викладач К. В. Пивоварова — ризикнули та прийняли на акторський курс юнака Д. з діагнозом синдром Дауна. До навчання студент, маючи вокальні здібності, вже мав досвід роботи у хоровому колективі оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де брав участь у виставі «Царева наречена» М. Римського-Корсакова.

За свідченням викладачів, всі чотири роки навчання студент (Д. поступив відразу на другий

курс) послідовно засвоював всі етапи навчальної програми, звітуючи кожного семестру про виконання творчих завдань, виконуючи ролі, старанно підбираючи костюми, грим, реквізит, і зрештою цілком заслужено отримав диплом бакалавра і згодом спеціаліста у 2017 році. Диплом спеціаліста Д. захищав роллю жандарма у комедії М. Старицького «За двома зайцями» — він, зриваючи оплески, у фінальній сцені вистави заарештовував Свирида Голохвастова. Значним здобутком для студента та його викладачів стала на третьому курсі його роль Рудого пса у студентській виставі «Мауглі» за Кіплінгом. Ця вистава стала лауреатом Всеукраїнського фестивалю театрального мистецтва «Мрій-Дім» у Прилуках у 2014 році. Іноді у студентських роботах, з огляду на вокальні дані Д., його використовували як вокаліста. До визначальних рис сценічної манкості Д. можна віднести природність, чарівність. Зі слів П. І. Ільченка, що «Д. дуже добре сприймала публіка. Він виходив на сцену, і завжди відчувалась позитивна енергія. Недаремно таких людей називають “сонячні люди”. Його завжди сприймали з доброю посмішкою».

Оцінюючи пройдений шлях здобуття студентом Д. акторської професії, педагоги засвідчують, що мали певні труднощі. Адже поведінка Д. інколи була не цілком адекватною. А, враховуючи колективний вид творчості у роботі над створенням театральної вистави, навички вербального і невербального спілкування на сцені між акторами та акторами і режисером стають провідною складовою художньо-постановочного процесу. «Театр — це мистецтво спілкування, — каже П. І. Ільченко — і у спілкуванні важлива гармонія, контрапункт». Студенту Д. інколи це давалось важко. Але викладачі навчилися терпляче приборкувати акторську гіперактивність Д., спрямовуючи її у правильне русло та стримуючи його емоційні прояви. Д. завжди хотів грати багато і робив це старанно та заповзятливо. Характерною рисою в манері роботи Д. над роллю була педантична, ретельно-точна виконавська слухняність у сценічному втіленні режисерських вказівок з подальшою довготривалою фіксацією у його пам'яті знайдених пластичних рішень. «Якщо йому давати якийсь чіткий візуальний малюнок, то він залізно буде повторювати запропоноване дуже точно: мізансцени, жести, міміку... По формі вони [актори з синдромом Дауна] тримають все дуже чітко. Можна сказати, що “театр удавання” їм ближчий, ніж “театр переживання”», — стверджує П. І. Ільченко.

Щодо особливостей методики викладання фахових дисциплін, то набутий викладачами в результаті

викладання фахової дисципліни «Майстерність актора» свідчить, що слід ширше використовувати індивідуалізований підхід, як, власне, і до будь-яких інших типових студентів творчих спеціальностей. На вступних творчих іспитах викладачам слід зрозуміти ступінь вмотивованості особи і щирості у прагненні до навчання, а також переконатись у відсутності схильності до агресивності у поведінці та здатності йти на контакт з оточенням. Необхідною умовою зарахування на акторський курс також є природна здатність до запам'ятовування інформації. Для цього абітурієнт має продекламувати вірш, байку, монолог, уривок з прози. Перевіряють також і музично-пластичні здібності — виконується танок або ритмічні рухи під музичний супровід. Виконання може видаватися навіть дещо незграбним, смішним та недосконалим, але художньо привабливим, що свідчатиме про наявні творчі здібності.

Також викладачі відзначили, що на перших етапах навчання важливо, щоб педагоги за активної участі батьків дитини з особливими освітніми потребами делікатно і вміло роз'яснили їй, що на курсі ймовірно поруч навчатимуться діти, яких, можливо, будуть більше відзначати, але все одно потрібно наполегливо працювати, щоб у висновку здобути омріяну професію.

Досвід викладачів курсу, де навчався студент Д. із синдромом Дауна, свідчить, що не варто якось особливо вирізняти такого студента, перебільшено поблажливо до нього ставитись. Він має відчувати, що він такий, як усі, можливо, лише за винятком надмірного фізичного навантаження. Тоді й однокурсники ставитимуться до нього як до рівного, приймуть у свій творчий колектив. Врешті-решт це спрацьовуватиме на досягнення загальних результатів у навчанні. Чим вище студент ставитиме собі планку для творчих звершень, тим вищим буде результат. Така формула діє і стосовно студентів із синдромом Дауна. Рівне ставлення до всіх членів колективу проявляється від малого — недопущення до занять в разі запізнення, справедлива оцінка за невиконану чи недовиконану самостійну роботу — до більшого, наприклад, до справедливого розподілу ролей. Єдине, що слід завжди пам'ятати викладачеві, — це те, що неодмінно треба вчасно відзначити, похвалити за докладені зусилля студента. Адже, попри зрілий вік, ці люди по-дитячому сприйнятливі до поведінки оточення й більше за інших дорослих чекають на позитивну оцінку своєї творчості. Вони щиро, по-дитячому радіють, через що отримують натхнення до нових звитяг. Тут варто визнати, що насправді викладачам іноді доводилось дещо знижувати вимоги до творчих результатів студента Д.,

але не надмірно, в межах індивідуального підходу до оцінки результатів навчання.

Також викладачі своїм прикладом мають навчити весь колектив спокійно ставитись до проявів індивідуальної поведінки колеги із синдромом Дауна. Недарма таких людей називають «сонячні діти» — вони іноді по-дитячому не в такт сміються або посміхаються. Але важливо правильно реагувати на таку поведінку — сміятись, якщо смішно, а не лякатись, та, борони боже, ніколи не насміхатись чи ображати людину. Якщо поведінка потребує корекції, треба пояснювати, робити зауваження, іноді навіть сварити. Тобто реагувати, як на поведінку типового студента. Таке рівне ставлення викладача до всіх членів колективу сприятиме процесу нормальної швидкої адаптації студента з особливими освітніми потребами у студентській спільноті.

Практичний досвід та спостереження викладачів курсу П. І. Ільченка та К. В. Пивоварової свідчать, що студенти із синдромом Дауна легше засвоюють навчальний матеріал в усній формі сприйняття. Хоча іноколи для повноцінного засвоєння їм доводиться деякі фрагменти повторювати неодноразово, пояснюючи, що і як треба виконувати. Дещо складнішим для цієї категорії студентів є емоційне сприйняття матеріалу — практичного показу. Щонайменше засвоюється матеріал у пластичній, безсловесній, жестовій, мімічній формі, оскільки людям із синдромом Дауна важко концентрувати увагу.

Осмислюючи пройдений шлях студентом Д. у здобутті акторської професії, можна стверджувати, що це були непрості роки життя, але завдяки цьому він оволодів навичками роботи і спілкування у колективі, зрозумів, що таке нести відповідальність перед колективом за спільну справу, навчився переїматись загальними потребами, радіти і сумувати не лише за себе, а й за інших. Набуваючи творчого досвіду, стаючи професіональним актором, Д. паралельно розвивав особистісні світоглядні горизонти, навчався дисципліні, оволодів навичками пристосування до запропонованих життєвих обставин. Він став більш емоційно рухливою, кмітливою, практичнішою, винахідливішою, творчою людиною. Такі позитивні висновки з набутого досвіду.

Але поряд із позитивними враженнями педагоги відчували і певні труднощі, негативні моменти і прояви. Так іноді, власне, лише декілька разів за чотири роки навчання, під час відповідальних заходів, екзаменаційних показів Д. занадто збуджувався і не міг опанувати свої емоції. Тоді викладачам доводилось його додатково пильнувати під час вистави, особливо щодо координації рухів. Зрештою хлопець переважно успішно справлявся зі

своїми емоціями і працював у межах своїх рольових завдань. Інколи були випадки, коли він міг засперечатися з викладачем, але, вислуховуючи спокійні, переконливі аргументи, зрештою погоджувався і виконував запропоноване викладачем завдання. Також викладачі помічали інколи надмірну допитливість свого студента, яка зникла після зрозумілого, правдивого пояснення, — Д. погоджувався і більше не перепитував.

Осмислюючи набутий педагогічний досвід, треба відзначити, що викладачам, котрі наважаться прийняти до себе на акторський курс студента із синдромом Дауна слід передусім поважно ставитись до такої людини, як зрештою і до будь-якої іншої особистості. Безперечно, потрібно також мати відчуття співчуття та милосердя. Також корисним буде здобуття викладачами додаткових знань, приміром, прослуховування курсу лекцій для підвищення кваліфікації з інклюзивної педагогіки, психології, антропології, навіть християнської етики. У розглянутому вище випадку викладачам стали у пригоді професійні знання та навички з режисури, адже ця професія привчає до спостереження за людською поведінкою та вивчає сферу почуттів людини. Безперечно, знадобилися й власний педагогічний досвід та знання і практика спілкування у християнському середовищі.

Отже, з вище викладеного можна зробити такі висновки:

Законодавчі та державні органи в Україні останніми роками активізували роботу зі створення умов для інклюзивної освіти. Але при цьому переважно їхня діяльність спрямована на реформування шкільної освіти для дітей з особливими потребами, натомість у закладах вищої освіти значного прогресу не спостерігається;

Для осіб із синдромом Дауна здобуття акторської освіти та подальша робота за фахом стає фактором арт-терапії та сприяє соціалізації;

Професійні актори з синдромом Дауна цілком реально можуть бути задіяними у театраль-но-кіно-мистецькому просторі України;

Досвід роботи викладачів зі студентом із синдромом Дауна довів, що такі індивіди цілком можуть оволодіти акторською професією в умовах колективного й індивідуалізованого навчання зі спеціальності актор драматичного театру. Даний досвід дав позитивні результати і його варто поширювати та вдосконалювати;

З огляду на загалом індивідуалізований підхід у вузах до фахової підготовки акторів драматичного театру, немає потреби створювати якісь додаткові індивідуальні програми навчальних курсів для сту-

дентів із синдромом Дауна. Для викладачів достатньо базових знань про особливості поведінки таких людей та вміння правильно налаштувати колектив студентів на прийняття у своє творче товариство колег з особливими потребами.

В цілому за останні роки в контексті реформування системи освіти почала стрімко розвиватись в Україні й інклюзивна освіта. Зокрема, в системі мистецької освіти у вищій школі відбуваються певні, хоч і незначні зміни: педагоги хочуть працювати з дітьми з особливими освітніми потребами, їх захоплює ця проблема, вони з ентузіазмом ставляться до експериментів залучення до навчання у колективі серед типових студентів також і осіб з особливими потребами, зокрема із синдромом Дауна;

Щодо мистецької інклюзивної освіти, то потрібно вивчати зарубіжний та вітчизняний досвід, щоб запроваджувати державні освітні програми. Слід зазначити, що загалом педагогам бракує спеціальних знань для того, щоб надавати якісні освітні послуги особам з особливими потребами, недостатня також нормативна-правова база, немає додаткового фінансування — нині реформою передбачено для кожного вчителя загальноосвітньої школи, який працює в інклюзивному класі, надбавку у розмірі 25% від заробітної платні;

Конче потрібно вдосконалювати нормативно-правові та фінансові підходи, адже не всі, як, приміром, згаданий вище студент Д. з КНУКіМ, мають змогу сплачувати за контрактом за своє навчання;

Також відчувається потреба у фаховій розробці методичних рекомендацій для викладачів, які займаються зі студентами з особливими освітніми потребами. Надалі необхідно продовжувати проводити інформаційну і роз'яснювальну роботу щодо популяризації інклюзивної освіти в Україні.

Даною науковою розвідкою ми лиш побіжно висвітлили досвід навчання осіб з особливими освітніми потребами за спеціальністю «Актор драматичного театру» та окреслили коло нагальних проблем, наявних у системі мистецької інклюзивної вищої освіти в Україні. Безперечно, такий аспект театральної педагогічної діяльності потребує подальшого всебічного вивчення проблеми різними фахівцями — викладачами вузів, практиками у галузі театру та кіно, медиками та психологами.

#### Джерела та література

1. Безгін, О., Миленка Г. Міжнародний фестиваль театральних шкіл (Пекін, 2009) // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 6. С. 341–352.
2. Бурлуцький, А. Засоби створення образності мовлення // *Науковий вісник Київського національного університету*



- театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2011. Вип. 7. С. 339–347.
3. Висоцький, Ю. Наближення до Мольєра: (Про деякі змістовні аспекти роботи над дипломною виставою на акторському курсі) // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 450–469.
  4. Висоцький, Ю. Приблемні питання методики виховання актора // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2007. Вип. 1. С. 201–208.
  5. Висоцький, Ю. Принципові питання практики і теорії акторського тренінгу // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 210–226.
  6. Закон України Про внесення змін до Закону України «Про освіту» щодо особливостей доступу осіб з особливими освітніми потребами до освітніх послуг від 23.05.2017 № 2053-VIII. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2053-19>
  7. Закон України Про освіту // Відомості Верховної Ради, 2017, № 38–39, С. 380. Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
  8. Зима, В. Марина Порошенко: Вперше за 25 років Україна повернулася обличчям до дітей з особливими потребами / Василь Зима; [інтерв'ю з М. Порошенка]; 21 березня, 2017, 20:00. // Espresso. TV. Режим доступу: <https://espresso.tv/article/2017/03/21/poroshenko>
  9. Кирик, Д. Зв'язок викладання філософії з профілем КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 6. С. 352–363.
  10. Кочарян, І. Навчальний процес у вищому закладі освіти: організаційний аспект. Зв'язок викладання філософії з профілем КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 6. С. 378–390.
  11. Кочарян, І. Особливості фінансового менеджменту у вищих навчальних закладах // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 483–493.
  12. Кочарян, І. Проблеми вищої освіти України в сучасних умовах // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 198–210.
  13. Кочарян, І. Шляхи вдосконалення вищої мистецької освіти в контексті приєднання України до Болонського процесу // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2007. Вип. 1. С. 188–195.
  14. Максименко, Г. Реабілітація психофізичного апарату в пост-творчому періоді // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 469–483.
  15. Овчівєва, Л. Адаптація першокурсників акторської спеціальності // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2007. Вип. 1. С. 208–214.
  16. Остропольський, Л. Про метод: «зазор і три «я»: взаємодія між особистістю актора та персонажем // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 226–237.
  17. Петелько, С. Удосконалення навчального процесу «Історія естрадного та циркового мистецтва» для студентів спеціалізації «Організація театральної справи» // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2007. Вип. 1. С. 214–219.
  18. Підлісна, Л. Від творчої уяви до словесної дієвості // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 237–241.
  19. Театр Простодушних. РФ: благотворительный проект. Режим доступа: [http://театр простодушных.рф/?page\\_id=35](http://театр простодушных.рф/?page_id=35)
  20. Янчур, А. Самый солнечный театр. Репетиция единственного в Беларуси театра для молодежи с синдромом Дауна // *TUT. BY*. Режим доступа: <https://news.tut.by/society/470019.html?crnd=26501>

## References

1. Bezgin, O. & Mylen'ka, H. (2010). International Festival of Theatre Schools (Beijing, 2009). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 6, 341–352 [in Ukrainian].
2. Burlutskiy, A. (2011). Ways of imagery speech making. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 7, 339–347 [in Ukrainian].
3. Vysots'kyi, Y. (2009). Bringing near Molière (about some substantial aspects of Diploma performance on the actor's course). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 4–5, 450–469 [in Ukrainian].
4. Vysots'kyi, Y. (2007). Principal questions of practice and theory of actor's training. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, 201–208 [in Ukrainian].
5. Vysots'kyi, Y. (2008). Urgent problems of training actor's methods. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2–3, 210–226 [in Ukrainian].
6. Law of Ukraine On Amendments to Law of Ukraine «On Education» as regards Peculiarities of Access of Persons with Special Needs to Educational Services from 23.05.2017 № 2053-VIII.— URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2053-19> [in Ukrainian].
7. Law of Ukraine On Education from 05.09.2017 № 2145-19.— URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> [in Ukrainian].
8. Zyma, V. (March 21, 2017). Marina Poroshenko: For the first time in 25 years Ukraine has turned to children with special needs. *Espresso. TV*. URL: <https://espresso.tv/article/2017/03/21/poroshenko> [in Ukrainian].
9. Kyryk, D. (2010). Connection of philosophy teaching with the profile of Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of theatre, cinema and television // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 6, 352–363 [in Ukrainian].
10. Kocharyan, I. (2010). Studying process in a higher educational institution: organisation aspect // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 6, 378–390 [in Ukrainian].
11. Kocharyan, I. (2009). Peculiarities of financial management in High Education Institutions // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 4–5, 483–493 [in Ukrainian].
12. Kocharyan, I. (2008). The problems of higher education of Ukraine in the modern conditions // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2–3, 198–210 [in Ukrainian].
13. Kocharyan, I. (2007). The ways of improving higher art education in the context of Ukraine's joining to Bologna process // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho*

- universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho, 1, 188–195 [in Ukrainian].
14. Maksymenko, H. (2009). Rehabilitation of an actor's psychophysical apparatus in post-creative period // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 4–5, 469–483 [in Ukrainian].
  15. Ovchiieva, L. (2007). The adaptation of first-year students to an actor specialization // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, 208–214 [in Ukrainian].
  16. Ostropol'skyi, L. (2008). About the method: «clearance and three „I”»: interaction between actor's personality and character // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2–3, 226–237 [in Ukrainian].
  17. Petel'ko, S. (2007). Improving the academic course «The history of variety and circus art» for the students of the specialization «The theatrical work management» // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, 214–219 [in Ukrainian].
  18. Pidlisna, L. (2008). From creative imagination to the verbal activity // *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2–3, 237–241 [in Ukrainian].
  19. Theater of Simple-minded: charity project. URL: [http://teatr.prosodushnyh.rf/?page\\_id=35](http://teatr.prosodushnyh.rf/?page_id=35) [in Russian].
  20. Yanchur, A. (October 29, 2015). The most sunny theater. Rehearsal of the only theater in Belarus for young people with Down syndrome. TUT. BY. URL: <https://news.tut.by/society/470019.html?crnd=26501> [in Russian].

# APXIB



## «У ЗВ'ЯЗКУ З РОЗВИТКОМ ТА ПОШИРЕННЯМ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ — УХВАЛИТИ БУДУВАННЯ ТРЕТЬОЇ КІНОФАБРИКИ ВУФКУ В КИЇВІ»

Матеріали й документи з історії створення  
Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка

*У статті аналізуються передумови та будівництво Київської кінофабрики ВУФКУ. До наукового обігу вводяться архівні документи з означеного питання.*

**Ключові слова:** кінофабрика, Київ, ВУФКУ.

*В статье анализируются предпосылки и строительство Киевской кинофабрики ВУФКУ. В научный оборот вводятся архивные документы по указанному вопросу.*

**Ключевые слова:** кинофабрика, Киев, ВУФКУ.

*The article analyzes the preconditions and construction of the Kiev film factory VUFKU. Archival documents on a specified issue are introduced for scientific circulation.*

**Key words:** film factory, Kiev, VUFKU.

Нинішнього року Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка відзначає своє 90-ліття. Чим не привід згадати не лише про її досягнення впродовж десятиліть, а й повернутися до історії її створення.

Є доволі значна кількість наукової літератури з означеної проблематики, де тією чи тією мірою досліджувалися різні аспекти функціонування кіностудії. Немає сенсу і потреби перелічувати всі видання. Увагу ж хотілося звернути на нарис Г. Журова «Київська кіностудія імені О. Довженка» [2] — попри той факт, що книга вийшла друком далекого 1962-го, вона й досі не втратила своєї актуальності.

Мета нашої публікації — проаналізувати передумови та будівництво Київської кінофабрики, а також ввести до наукового обігу комплекс архівних документів з означеного питання.

...У першій половині 1920-х рр. українська кінематографія налічувала дві виробничі бази: Одеську та Ялтинську кінофабрики. Однак уже тоді вони мало відповідали вимогам часу — і стосовно виробничих потужностей, і щодо матеріально-технічного устаткування. Враховуючи ж процеси українізації, питання неминуче виникали

і до художнього рівня кінофільмів, тематичного спрямування кінопродукції.

Основою цих кінофабрик стали приватні кіноательє, споруджені ще до 1917-го або ж у 1918 році. Разом із застарілою матеріально-технічною базою вони потребували значного інвестування. Однак якщо для Одеської кінофабрики такі капіталовкладення, а відтак і технічне переобладнання загалом було можливим, то ситуація з Ялтинською кіновиробничою базою була набагато складнішою. Річ у тому, що півострів Крим на той час ще не входив до складу України, а відтак і Ялтинська кінофабрика не була власністю Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), а лише перебувала в його оренді (власником кінофабрики був Кримський народний комісаріат освіти).

Термін оренди Ялтинської кінофабрики закінчувався у жовтні 1927 р. Добре розуміючи «підвішений» стан кінофабрики і, вочевидь, невпевненість щодо пролонгації її оренди, а скоріше за все знаючи небажання керівництва УСРР інвестувати у розвиток цієї кінофабрики, очільники ВУФКУ задовго до закінчення дії договору оренди принаймні планували розвиток подій на найближчі роки. Що правда, невідомо, яким би чином розвивалися події,

якби не вересневий 1927 р. землетрус у Криму, що, крім усього іншого, спричинив і значні руйнування Ялтинської кінофабрики. Тож питання оренди, попри активні наполягання Кримського наркомосу, зацікавленого у її відбудові і, звісно ж, інвестиціях, врешті було знято з порядку денного.

Необхідність будівництва кінофабрики у Києві була продиктована й іншим чинником, який, враховуючи тогочасні радянські реалії, не особливо афішували. Ідеться про географічне розташування вже наявних кінофабрик — Одесу та Ялту. Не є великою таємницею, що більшість кіноперсоналу на зазначених фабриках становили працівники, як правило, дуже далекі від української культури (про що й свідчила кінопродукція, особливо у перші роки радянської влади). А деякі з них були налаштовані вороже до всього українського. Можна пригадати випадок, коли на початку 1925 р. директор Ялтинської кінофабрики С. Орелович висловлював незадоволення тим фактом, що всі форми звітності надруковані українською мовою, вимагаючи друкувати їх лише російською [7]. Хоча через кілька років українською мовою вийшла у світ його книжка «Нотатки фільмаря» [4].

Значний конфлікт щодо вживання української мови розгорівся і на Одеській кінофабриці. До його виникнення доклав рук російський кінорежисер М. Охлопков, запрошений на роботу на кінофабрику. У доповідній записці на ім'я секретаря Одеського окружного комітету КП(б)У начальник Одеського окружного відділу ДПУ І. Леплевський відзначав, що «негативне ставлення режисера Охлопкова до всього українського, до якого він ставиться з усмішкою, також викликає незадоволення значної частини робітників-українців» [5].

Відвертим українофобством відзначався й інший працівник Одеської кінофабрики редактор К. Фельдман. «Говорите со мной, пожалуйста, по-русски», — у різкому тоні перервав він режисера Ф. Лопатинського. Присутній при цій розмові редактор Д. Бузько намагався пояснити, що Ф. Лопатинський народився в Галичині і йому дуже важко розмовляти російською. На що отримав відповідь: «Знаем, мол, вас, все вы такие». Про цей конфлікт К. Фельдман розповів редактору журналу «Шквал» С. Радзинському таке: «Я себя сумею поставить надлежащим образом на украинской фабрике. Вот вчера пришел ко мне режиссер Лопатинский с докладом, и я его сразу обрезал, затребовал, чтобы он разговаривал со мной по-русски» [6].

Згадаємо і слова М. Бажана, висловлені на адресу студентів Одеського кінотехнікуму: «Кіномолодняк наш досить озброєно технічними знаннями...

Але що можуть дати ці молоді творці кінематографічної культури радянській українській культурі? Невже можна творити українське кіно, не знаючи і не бажаючи знати нічого про українське мистецтво, літературу, культуру?.. Справа стоїть цілком загрозово. Українська кіношкола є українською лише територіально» [1].

«Хіба Одеса таке місце, де процвітає уккультура?», — це запитання Ю. Яновського, адресоване М. Хвильовому [3], доволі точно характеризувало тогочасну ситуацію у місті.

Слід нагадати, що у 1930 р. Одеський кінотехнікум таки був переведений до Києва, де на його базі створено Державний інститут кінематографії. Однак про переведення кінофабрики з Одеси до Києва не йшлося, бо, власне, й переводити не було що (звісно, про творчі та технічні кадри теж не йдеться).

Принагідно зауважимо, що хоча український радянський уряд у той час перебував у Харкові (до Києва він переїде аж 1934-го), там було зосереджене літературно-мистецьке життя, однак це не стало на перешкоді зведенню нової кінофабрики саме у Києві, а не в Харкові.

Ідея будівництва кінофабрики в Києві, схоже, виникла десь через рік-два після створення ВУФКУ. Однак поворотним моментом став 1925 рік. Так, 18 травня 1925 р. на засіданні Президії Державної планової комісії було ухвалене принципове рішення про необхідність спорудження в Києві кінофабрики. З огляду «на загальні господарчі труднощі» будівництво вирішено було розпочати наступного, 1926 р. Народному комісаріатові освіти УСРР доручалося уточнити фінансові питання будівництва (зокрема зарезервувати з коштів ВУФКУ потрібну суму), Київському окрвиконкомові — виділити ділянку землі [13].

Крім усього іншого, початок будівництва фабрики ускладнював і той факт, що Правління ВУФКУ перебувало у Харкові, до Києва воно переїхало у жовтні 1926 р. Тож майже весь 1926 рік представникам кіновідомства доводилося долати чималі відстані, аби потрапити до Києва.

6 лютого 1926 р. відбулося засідання секції місцевого господарства Київського окружного відділу планування щодо будівництва кінофабрики в Києві. Участь у ньому також узяли і представники ВУФКУ на чолі з головою Правління З. Хелмно. Виступаючи на нараді, очільник кіновідомства зупинився на основних проблемах, без вирішення яких будівництво нової кінобази було неможливим: виборі місця, забезпеченні електроенергією, отриманні будівельних матеріалів, організації будівництва та отриманні кредитів.

У результаті перемовин було досягнуто домовленостей, що міський відділ комунального господарства віддає під кінофабрику територію в 30–35 десятин за Пушкінським парком і частину цього парку. Натомість виникали проблеми з енергозабезпеченням фабрики — ситуація ускладнювалася особливостями кіновиробництва, коли при зйомці одночасно вмикалися кілька потужних ламп, які забирали надзвичайно багато енергії. Також не були вирішені питання з постачанням матеріалів та з будівельною організацією-підрядником [12].

Проте голова Правління ВУФКУ З. Хелмно, який був присутній на згаданому засіданні, згодом у своїй доповідній на ім'я наркома освіти УСРР чомусь змалював ситуацію аж занадто позитивно. Мовляв, і електропостачання майбутньої фабрики вже забезпечено, і питання з міським банком вирішено, і з матеріалами особливих проблем не виникатиме... [14]

Деякі зрушення відбулися на засіданні Економічної Народи УСРР (проходило 5 червня 1926 р.): Народному комісаріату освіти УСРР доручено було скласти докладний кошторис на будівництво та забронювати з прибутків ВУФКУ за 1924–1927 бюджетні роки необхідні суми: однак, виходячи з економічного стану УСРР — з одного боку, і позапланового характеру будівництва — з іншого, початок будівництва перенесли на 1926–1927 операційний рік [9].

Відповідно до будівельного кошторису початково вартість будівництва становила 2,5 млн грн [10]. Особливість полягала в тому, що ВУФКУ мало будувати власним коштом. І це, крім того, що кіновідомству необхідно було сплачувати низку податків, купувати облігації, здійснювати кінофікацію села та ще багато чого іншого, що потребувало значних фінансових витрат. І хоча Українська Економічна Народа й ухвалила рішення забронювати відповідні суми з прибутків ВУФКУ за 1924–1925, 1925–1926 і 1926–1927 операційні роки, однак цього було замало. Тому у листах керівництва ВУФКУ дедалі частіше звучали нотки занепокоєння. «Збудування кінофабрики утворює для ВУФКУ важке становище через те, що ВУФКУ повинно будувати її виключно власними коштами в той час, коли всі інші галузі промисловості одержують державну субсидію чи іншу допомогу, а в РСФРР навіть «Совкіно» одержало субсидію на свої потреби. — Йшлося у вересневій 1926 р. доповідній записці на адресу Ради Народних Комісарів УСРР. — Зазначене становище особливо ускладнюється через те, що останнього часу різні установи, особливо НКФ<sup>1</sup>,

за всілякими підставами намагаються вилучити всі взагалі прибутки ВУФКУ, не дивлячись на їх спеціальне призначення» [10].

Ситуація з фінансуванням погіршилася до такої міри, що постало питання про припинення будівництва. З'явилися й критики на адресу керівництва ВУФКУ (вже колишнього). «Я твердо переконаний, що ідея будівництва Київської фабрики, хто б не був ініціатором її, є наочна авантюра, й мала на меті набути дешевий політичний капітал щодо громадської думки України», — заявив, наприклад, член Правління ВУФКУ З. Й. Сидерський 15 грудня 1927 р. [11]. Однак і він вважав за неприпустиме — як з політичного, так і економічного боку — припинити чи сповільнити роботи з будівництва кінофабрики, хоча його вартість за цей час значно зросла.

ВУФКУ вже витратило на будівництво 1,6 млн крб власних коштів, а щоби розпочати роботу фабрики у 1928 р. потрібно було ще як мінімум 1,8 млн крб [8]. Таких коштів у кіновідомства, звісно ж, не було. Тож без кредитів загроза припинення будівництва ставала чимдалі очевиднішою. Відтак керівництво української кіногалузі змушене було дедалі активніше звертатися по фінансову допомогу не лише до банківських установ, а й до вищих органів державної влади в Україні.

Зрештою питання було вирішене позитивно. І, як видається, насамперед, політична, а не економічна складова стала визначальною. Хоча сказати, що будівництво завершилося в 1928 році, вочевидь, було б не зовсім правильно. Адже кінофабрика ніби й будувалася за останнім словом техніки, але техніки німого кіно. Кінець 20-х — початок 30-х років минулого століття ознаменувався доволі швидким (особливо на Заході) розвитком звукового кіно, до якого новозбудована фабрика готова не була. Тож довелося знову багато чого перебудувати.

...Представлені в публікації документи свідчать про перші кроки і рішення вищих органів державної влади в Україні щодо будівництва кінофабрики в Києві, проблеми фінансового, організаційного, технічного, матеріального характеру, що неминуче виникали перед керівництвом української кінематографії.

Пропонована публікація зовсім не претендує на вичерпність заявленої теми. Серед перспективних напрямів дослідження, як на нашу думку, — написання комплексного дослідження з історії Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, гідне місце в якому має посісти й історія її створення.

<sup>1</sup> НКФ – Народний комісаріат фінансів УСРР.

**Витяг з протоколу засідання Президії Державної планової комісії УСРР  
щодо будівництва в Києві кінофабрики**

**м. Харків, 18 травня 1925 р.**

Копія з копії

**ВИТЯГ**

З протоколу засідання Президії Державної планової комісії УСРР від 18 травня 1925 року

СЛУХАЛИ: 111. Про спорудження в Києві кінофабрики.

(Комісія Освіти — т. ЧЕЧЕЛЬ).

УХВАЛИЛИ: 111. 1) Визнати за потрібне спорудити кінофабрику в Києві.

2) З огляду на загальні господарчі труднощі в поточному році вважати за можливе взятися за збудовання лише наступного господарчого року.

3) Доручити НКОсвіти уточнити фінансовий план будівництва.

4) Броніювати для цього потрібну суму з ощаджень Фотокінокомітету<sup>2</sup> попереднього, поточного й наступного господарчих років.

5) Запропонувати Київському окрвиконкомові одвести потрібний на це будування участок землі.

Згідно: Діловод Президії — підпис

3 копією згідно:

Тво СЕКРЕТАРЯ АДМІНВІДДІЛУ ВУФКУ ВАЛУЄВ

*ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.7 — Спр.851. — Арк.57. Машинопис. Копія з копії.*

**Протокол засідання секції місцевого господарства  
Київського окружного відділу планування щодо будівництва кінофабрики в Києві**

**м. Київ, 6 лютого 1926 р.**

Копія

**ПРОТОКОЛ**

засідання секции местного хозяйства Киевского окрплана от 6 февраля 1926 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: члены секции тт. ЦЕЛЬТНЕР, ГАЖЕНКО, ЛЕОНТЬЕВ, БЕНИН, МОДЫЛЕВСКИЙ, РОДИН.

От ВУФКУ: тт. ХЕЛМНО, ЛИФШИЦ, ГАЛЬПЕРИН.

[От] ГОРСОВЕТА — ЗИЛЬБЕРБРАНД, ЗОРИН, ШРИНИН.

[От] КОМХОЗА — ЛЕВЧЕНКО, ХАУСТОВ, КВАСНЮК.

[От] КОМБОРБЕЗА — ТОПЕХА.

СЛУШАЛИ:

**О ПОСТРОЙКЕ В КИЕВЕ КИНОФАБРИКИ.**

Тов. ХЕЛМНО информирует, что вопросом о постройке кинофабрики заинтересованы многие организации Киева. Есть тенденция расширения Одесской фабрики, вместо постройки Киевской фабрики, но расширить стоило бы дороже, чем построить новую.

Тов. ХЕЛМНО останавливается на главнейших моментах организации фабрики: 1) выбор места, 2) снабжение электроэнергией, 3) содействие в получении строительных материалов, 4) организация строительства, 5) банковский кредит.

Комхоз, в результате переговоров, отдает под кинофабрику площадь в 30–35 десятин за Пушкинским парком и часть Пушкинского парка. Причем эта часть парка огораживается для нужд фабрики, и только иногда будет открыта для общественного пользования, остальная же, значительно большая часть, будет оборудована, открыта для общего пользования, и только в исключительных случаях (съемки). К осени 1926 г. фабрика должна уже начать работать. Вопрос об условиях сдачи этого участка пока остается открытым.

Вторым, не менее важным вопросом, является вопрос об электроснабжении. Фабрике потребуется ламп заграничных разной силы и токов до 1300 кВ, которые можно было бы зажигать одновременно. Вопрос усложняется неравномерностью потребления энергии. Комхоз обещает удовлетворить в этой области фабрику. Для того, чтобы подробно выяснить, что необходимо для снабжения фабрики светом,

<sup>2</sup> Тобто ВУФКУ.

в Одессу выехали представители Комхоза, и после их приезда можно будет окончательно договориться. Что касается строительных материалов и постройки, то ВУФКУ встречает препятствия в том, что в Киеве некому сдать строительную работу. Хозяйственным способом ВУФКУ постройку вести не будет. Придется сдать работу организации вне Киева. Велись переговоры относительно строительных материалов со многими трестами. Тов. ХЕЛМНО предлагает созвать в Окрплане совещание из организаций, снабжающих строительными материалами, для выяснения, каковы могут быть перспективы в этой области.

ВУФКУ надеется, что кирпичем и лесоматериалом снабдит Киев, цемент тоже получить можно, хуже всего дело обстоит с железом.

Всего кубатуры постройки — 11000 куб. саж. Постройка фабрики может занять большое количество рабочей силы одновременно. Всего около 100–125 рабочих дней, значит, можно занять в течении сезона 700–800 рабочих.

Что касается производительной рабсилы, то она будет постоянная и сдельная. Фабрика предполагает работать на 15 групп и занять около 600 человек постоянных. Временные же постановки смогут занять от 1000 до 3000 человек.

Тов. ХЕЛМНО предполагает, что постройку будет кредитовать местный банк.

На вопрос тов. ЦЕЛЬТНЕРА, является ли необходимым условием для постройки фабрики проведение канализации и водопровода, тов. ХЕЛМНО заявляет, что строить фабрику можно будет лишь при непременном условии прокладки канализации до фабрики и достаточного напора воды в водопроводной сети.

Тов. ЦЕЛЬТНЕР предлагает вопрос о строительстве фабрики перенести на особое совещание с участием строительных организаций, Союза строителей, Окрарха и др.

Тов. ЦЕЛЬТНЕР указывает, что отдавая площадь около Пушкинского парка, город теряет очень ценное место, годное для жилищного строительства (близко от завода «Большевик», близость канализации, трамвая, электросети и водопровода).

Кроме того частично теряется парк для общественного пользования. Положительной стороной вопроса является то, что постройка и функционирование кинофабрики значительно отразится на уменьшении безработицы в Киеве.

#### ПОСТАНОВИЛИ:

1) Признать желательным постройку в Киеве кинофабрики, требующей значительное количество рабочей силы, как постоянной, так и периодически привлекаемой для съемки.

2) Признать возможным отвод для фабрики участка за Пушкинским парком вдоль Брест-Литовского шоссе и часть Пушкинского парка и предоставление кинофабрике права пользоваться остальной частью парка по особому соглашению с Комхозом; при этом отметить, что отводимый участок вдоль Брест-Литовского шоссе представляет собой значительную строительную ценность как особо удобного для постройки рабочих домов.

3) Констатировать, что необходимым условием для возможности постройки фабрики является продление канализации по фронту фабрики, достаточный напор водопроводной сети и надлежащее электрооборудование фабрики. Вопрос о технической возможности соответствующего электрооборудования предложить Комхозу выяснить после возвращения из Одессы представителей Комхоза, командированных туда с целью ознакомления с электроустановками на Одесской фабрике.

4) Признать необходимым созыв на будущей неделе двух совещаний:

а) с организациями, торгующими строительными материалами, с участием Внуторга, Комхоза, Коммунального банка для выяснения возможности обеспечения фабрики строительными материалами;

б) с Комхозом, Союзом строителей, оргбюро по организации строительной конторы и Горбанком по вопросу об организации постройки фабрики. В этом же заседании выяснить вопросы кредитования ВУФКУ Горбанком и другие, связанные с организацией постройки, причем просить тов. ХЕЛМНО представить план финансирования строительства.

5) Просить Комхоз в срочном порядке проработать вопрос о возможности для Комхоза принять на себя строительные работы по постройке этой фабрики.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ (Е. ЦЕЛЬТНЕР)

С подлинным верно: (подпись)

С копией верно: (подпись)

З оригіналом згідно: [підпис]

ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 7 — Спр. 745. — Арк. 12–13. Машинопис. Копія.



**Витяг з протоколу № 78 засідання Президії Київського окружного виконавчого комітету  
щодо будівництва кінофабрики в м. Києві**

**м. Київ, 12 лютого 1926 р.**

Копія з копії

**ВИТЯГ З ПРОТОКОЛУ ч. 78 ЗАСІДАННЯ ПРЕЗИДІЇ КИЇВСЬКОГО ОКРВИКОНКОМУ**

від 12 лютого 1926 року

СЛУХАЛИ: 2217. Про збудування в Києві кінофабрики (від Окрплану тов. ЦЕЛЬТНЕР).

УХВАЛИЛИ: 2217. 1) Визнати за бажане збудування в Києві кінофабрики як великого промислового підприємства, що має культурне значіння й вимагає значної кількості робочої сили постійної та періодично запрошуваної для кінознімоч.

2) Визнати за доцільне відвод під збудування кінофабрики участка землі за Пушкінським парком вздовж Брест-Літовського шосе загальною мірою біля 28 десятин; визнати за доцільне надати кінофабриці право користуватися останньою частиною Пушкінського парку для кінознімоч за окремою згодою з Комгоспом; разом з цим, відзначити, що відведений участок уявляє з себе значну будівельну вартість через зручність його для будівлі робітничих помешкань, відводиться під кінофабрику тільки з огляду на обставини, що зазначені п. 1 цієї постанови.

Визнати за необхідне, що проекта угоди на оренду участка поміж Комгоспом та ВУФКУ було подано на затвердження окрвиконкому, причому при складанні умови примінити можливо пільгові умови оренди.

3) Визнати за необхідне продовжити каналізаційну лінію до участка, що відводиться під фабрику; умови продовження лінії оговорити в угоді, що складатиметься Комгоспом та ВУФКУ; визнати за необхідне улаштування спеціальних електротехнічних пристосувань для обслуговування фабрики, що, за висновком Комгоспу, можливо.

4) Вважати за необхідне виявити цілковиту допомогу кінофабриці з боку Окрвиконкому, Внуторгу та інших установ та організацій в справі будування фабрики й, зокрема, в справі одержання кінофабрикою будівельних матеріалів. Визнати за доцільне складання ВУФКУ окремої умови з Сілікаттрестом для забезпечення збудування фабрики достатньою кількістю цегли.

5) Вважати, що будівництво Київської кінофабрики може бути забезпечено достатнім кадром кваліфікованої робочої сили, причому заходи до приваблення в Київ, через Спілку будівельників, мулярів треба буде вжити своєчасно.

6) Поставити питання перед міським банком про можливість кредитування ВУФКУ на збудування кінофабрики на суму 200000 карб., не порушуючи інтересів місцевої промисловости, торгівлі, будівництва й місцевого господарства в цілому, при умові провадження грошових операцій ВУФКУ по збудуванню фабрики, а також операцій по заготовці матеріалів та по здачі будівельних робіт через Київський міськбанк.

Визнати бажаним детальне ознайомлення Окрплана з фінансовим планом ВУФКУ й з планом фінансування будівництва кінофабрики.

Оригінал за належними підписами.

З оригіналом згідно: зав[ідувач] проток[ольною] частиною Окрвиконкому

(Осадчий)

Певно (Ворона)

З оригіналом згідно:

Певно: підпис

*ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.7. — Спр.745. — Арк.10. Машинопис. Копія з копії.*

**Доповідна записка Правління ВУФКУ до Народного комісаріату освіти УСРР  
щодо будівництва кінофабрики в Києві**

**м. Харків, 20 лютого 1926 р.**

НАРКОМОСУ

Правління ВУФКУ

ДОПОВІДНА ЗАПИСКА

Згідно з розпорядженням наркому [освіти] тов. Шумського голова Правління ВУФКУ тов. ХЕЛМНО виїхав до Києва в справі будування там кінофабрики. Наслідок цієї поїздки маємо такий:

1. Органи місцевої влади (Окрвиконком, Держплан, Окрміскомгосп), партійні та громадські організації взяли дуже жваву участь в розв'язанні всіх справ, що виникають в зв'язку з будівництвом у Києві кінофабрики.

2. Місце для майбутньої фабрики вже не тільки намічено, але навіть й відведено — це т. зв. Пушкінський парк та біля нього 40 десятин. Лишається тільки скласти угоду с Окргоспом. Проект угоди маєтсья.

3. Електропостачання майбутньої фабрики забезпечено.

4. Держплан провів кілька спеціальних нарад у справах, що зв'язані з кінофабрикою, з організаціями, що в той або інший спосіб можуть бути корисні під час будівництва фабрики, а саме:

а) з міським банком в справі кредитування ВУФКУ. Вирішено, що міський банк може надати ВУФКУ кредит на суму 200000 крб;

б) з трестами та синдикатами в справах постачання будівельними матеріялами (Селікаттрест, Українліс, Металосиндикат та инш.). З'ясовано, що більшість матеріялів можна дістати у Києві, для набування інших матеріялів, головним чином заліза, треба звернутися до центральних установ, зокрема до комісії тов. Шатова;

г) з будівничими організаціями. З'ясовано, що у Києві немає жодної організації, яка могла б взяти на себе будову Київської фабрики, тому, очевидно, доведеться ВУФКУ проводити будову фабрики власним апаратом.

5. Окрвиконком усі постанови Держплану затвердив.

6. Запрошено цілком авторитетну людину — проф. Рикова, що взяв на себе складання проекту майбутньої фабрики. До цієї ж справи притягнуто Київський державний інститут мистецтв<sup>3</sup>.

Все це яскраво свідчить про те, що у Києві складаються найсприятливіші умови для будівництва фабрики власними коштами, не вимагаючи від держави спеціальних коштів.

Зважаючи на те, що фабрику мусить бути збудовано цього року, будівництва треба розпочати не пізніше квітня, і що для цього треба негайно ж вжити спішних заходів, бо инакше не встигнемо заготовити потрібних матеріялів, ВУФКУ просить Колегію Наркомосвіти про таке:

а) прискорити клопотання перед Раднаркомом про самий дозвіл будувати фабрику;

б) дозволити ВУФКУ скласти угоду з Комгоспом на місце, що виділено для майбутньої фабрики, не чекаючи на дозвіл вищих органів. Угода нас нічим не зв'язує, тому що в разі, коли нам буде відмовлено в будівництві ц[ього] р[оку] кінофабрики, ВУФКУ зуміє або скасувати цю угоду, або зберегти її до того часу, коли нам це дозволено буде;

в) дозволити ВУФКУ набувати будівельний матеріял, знову так [само не] чекаючи дозволу, бо ці матеріяли завше можна буде продати;

г) дозволити скласти проекти, кошторис та робочі креслення майбутньої фабрики, бо навіть коли Раднарком не дозволить тепер будувати фабрики, то все це потрібне і надалі;

д) сконструювати будівельний апарат, якому почати роботу негайно; цей апарат, в разі негативного вирішення Раднаркомом, можна буде частково розкасувати, а частково використати для інших работ.

Все це ВУФКУ потрібно негайно, тому що кожний прогаяний день може звести нанівець все зроблене нами, а ті матеріяли, що їх й тепер на ринкові є обмаль, ми можемо не встигнути придбати.

Всеукраїнське фотокіноуправління «ВУФКУ»

[підпис] [З. С. Хелмно]

[підпис]

ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 4. — Спр. 1090. — Арк. 109–109 зв. Машинопис. Оригінал.

**Проект постанови Колегії НКО УСРР щодо будівництва  
кінофабрики в Києві**

**не пізніше 20 лютого 1926 р.<sup>4</sup>**

**ПРОЕКТ**

**ПОСТАНОВИ КОЛЕГІЇ НАРКОМОСВИТИ В СПРАВІ БУДУВАННЯ ТРЕТЬОЇ КІНОФАБРИКИ  
ВУФКУ в КИЇВІ**

1. В зв'язку з розвитком та поширенням української радянської кінематографії і неспроможністю кінофабрик ВУФКУ, що тепер існують, забезпечити всі потреби поширеного виробництва, ухвалити

<sup>3</sup> Ідеться про Київський художній інститут.

<sup>4</sup> Датується за доповідною запискою Правління ВУФКУ до Народного комісаріату освіти УСРР щодо будівництва кінофабрики в Києві.

будівництва третьої кінофабрики ВУФКУ в Києві, тому що Київ найбільше придатний для утворення там міцної бази українського кіновиробництва, бо він являється культурним центром України та має чудову місцевість, яка може бути використана для натурних зйомок найрізноманітніших фільмів.

2. Звернутися до Раднаркому з проханням дозволити будувати цього року кінофабрику в Києві. Просити Раднарком прискорити розгляд цієї справи, бо фабрика має бути збудована цього ж року, і саме будівництво треба розпочати не пізніше квітня.

3. В зв'язку з тим, що фабрика має бути закінчена цього ж року, запропонувати ВУФКУ розпочати інтенсивну підготовчу роботу, а саме:

а) скласти проект, кошторис та робочі креслення майбутньої фабрики, бо навіть, коли Раднарком не дозволить тепер будувати фабрики, то все це потрібне і надалі;

б) скласти угоди з трестами, синдикатами та іншими організаціями на постачання майбутньому будівництву потрібних матеріалів, бо знову таки, коли дозволу не буде, то ці матеріали завше можна буде реалізувати;

в) скласти угоду з Київським міськгоспом на місце, що відведено для майбутньої фабрики; цю угоду можна буде, в крайньому разі, або скасувати, або продовжити до того часу, коли будівництво буде дозволено;

г) сконструювати будівельний апарат, якому почати роботу негайно; цей апарат, в разі негативного рішення Раднаркому, можна буде частково розкасувати, а частково використати для інших робіт.

*ЦДАВО України. — Ф.539. — Оп.4. — Спр.1090. — Арк.110. Машинопис. Копія.*

#### Витяг з протоколу № 45/394 засідання Економічної Народи УСРР

м. Харків, 5 червня 1926 р.

#### ВИТЯГ

з протоколу № 45/394 засідання Економічної Народи УСРР

від 5 червня 1926 р.

#### СЛУХАЛИ:

13. Про збудування в м. Києві кінофабрики (тов. Чечель).

Спр. № 5694

Арх. 6/XV

Вн. Укрдержплан

#### ПОСТАНОВИЛИ:

13. 1) З огляду на те, що:

а) що сучасні кінофабрики ВУФКУ — Одеська та Ялтинська — мають невелику продукційну здатність, що їх не можна збільшити, що вони надзвичайно переобтяжені, що спричинюється до неможливості раціоналізації виробництва та до подорожчання його продукції;

б) що з 10/X-[19]27 року Ялтинська фабрика відходить від ВУФКУ;

в) що загальна продукційна здатність всіх союзних кінофабрик не може задовольнити сучасної потреби ВУФКУ в фільмах;

г) що кількість можливих до імпорту закордонних фільм щороку зменшується з огляду на вичерпання наявного запасу й невеликий відсоток придатних до радянського екрану закордонних фільм;

д) що необхідно утворити фільму, яка відповідала б умовам українського радянського життя й побуту, та

е) що найдоцільнішим пристосуванням коштів, нагромаджуваних ВУФКУ від експлоатації екранів й прокату фільм, є створення повищого фільму, — визнати за необхідне збудувати на Україні кінофабрику на 15 знімальних груп, відповідно до фінансової можливості ВУФКУ.

2) Маючи на увазі історично-природні, національні й побутові умови, а також специфічні умови кіновиробництва, — вважати місто Київ за найкраще місце для збудування кінофабрики.

3) Але ж, беручи на увагу сучасний економічний стан держави й позаплановий характер проєктованої фабрики, — вважати за необхідне відкласти початок будівництва фабрики до 1926-[19]27 операційного року, запропонувавши Наркомосвіти УСРР:

а) розробити докладніший фінансовий план будівництва фабрики;

б) забронювати з прибутків ВУФКУ за 1924-[19]25, 1925-[19]26, 1926-[19]27 бюджетові роки суми, необхідні для будівництва фабрики відповідно до докладного фінансового кошторису будівлі, запропону-

вавши Київському ОВК відвести потрібну для будування фабрики намічену ділянку землі в м. Києві, за Пушкінським парком.

4) З огляду на втратність радянського кіновиробництва й цілковиту залежність його від ступеню експлоатації фільм, зобов'язати Наркомосвіти УСРР вжити заходів до інтенсифікації використання фільм, поширюючи їхній ринок шляхом збільшення мережі екранів й виводу фільм свого виробництва на союзні й закордонні ринки.

5) Запропонувати ВУФКУ подати на засідання Екнаради УСРР на протязі цього бюджетового року спеціальну доповідь про господарчу діяльність ВУФКУ, а НК РСІ УСРР подати співдовідь в цій справі.

Секретар Екнаради УСРР Брагін

Згідно:

Тех[нічний] секретар [підпис]

ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.6 — Спр.560. — Арк.28. Машинопис на бланкові. Засвідчена копія; Там само. — Арк.27. Машинопис. Засвідчена копія.

**Доповідна записка голови Правління ВУФКУ до Ради Народних Комісарів УСРР  
щодо джерел фінансування будівництва Київської кінофабрики**

**м. Харків, не раніше 2 вересня 1926 р.<sup>5</sup>  
ДО РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УСРР**

**ДОПОВІДНА ЗАПИСКА щодо коштів ВУФКУ**

З початку будівельного сезону поточного 1926-[19]27 року ВУФКУ, згідно з постановами УЕН з 5 червня 1926 р. (прот. № 45/394 п. 13) і РНК з 2 вересня 1926 р. (прот. № 42/459 п. 19), повинно приступити до збудування кінофабрики в Києві. Вартість збудування за будівельним кошторисом складає 2500000 карбованців (див. додаток 1<sup>6</sup>). Для забезпечення ВУФКУ коштами, потрібними для збудування цієї кінофабрики, УЕН того ж 5 червня ухвалила забронювати відповідні суми з прибутків ВУФКУ за 1924/[19]25, 1925/[19]26 і 1926/[19]27 рр.

Збудування кінофабрики утворює для ВУФКУ важке становище через те, що ВУФКУ повинно будувати її виключно власними коштами в той час, коли всі інші галузі промисловости одержують державну субсидію чи іншу допомогу, а в РСФРР навіть «Совкіно» одержало субсидію на свої потреби.

Зазначене становище особливо ускладняється через те, що останнього часу різні установи, особливо НКФ, за всілякими підставами намагаються вилучити всі взагалі прибутки ВУФКУ, не дивлячись на їх спеціальне призначення.

В сучасний момент, в зв'язку з виявленням прибутків ВУФКУ за 1925/[19]26 рік, що за орієнтовним балансом складає 1385000 карбованців (див. додаток 2<sup>7</sup>), передбачаються такі відрахування на вилучення:

1) На оплату прибуткового податку за м[инулий] р[ік], рахуючи 8% та надвижки на місцевий бюджет 2%, — 138500 крб.

2) На купівлю облігацій 8% позики з розрахунку 60% відрахувань до резервного капіталу в розмірі 20% з прибутку — 166200 крб.

3) 10% відрахувань до фонду поліпшення побуту робітників та службовців — 138500 крб.

4) До держбюджету на 1926/[19]27 рік, згідно з постановою бюджетової наради при НКФ 26/VIII-1926 р., — 200000 крб.

5) Суми, що було в минулому році видано позичково Наркомосові за його пропозицією й не повернено (див. додаток 3<sup>8</sup>), — 49000 крб.

РАЗОМ — 692200 крб,

не рахуючи: а) вилучення Наркомфіном з прибутків ВУФКУ за минулий час для придбання облігацій 8% позики — 160117 крб,

б) відрахувань до фонду поліпшення побуту робітників та службовців за минулий час — 93133 крб.

<sup>5</sup> Датується за змістом документа.

<sup>6</sup> Додаток 1 див.: ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 809. Арк. 3–4.

<sup>7</sup> Додаток 2 див.: ЦДАВО України. Ф.166. Оп.6. Спр. 809. Арк. 5–7.

<sup>8</sup> Відповідну документацію з означеного питання див. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 809. Арк. 8-9. Слід, однак, зауважити, що в цих документах ідеться не про 49 тис., а про 45 тис. крб позички.

Коли б всі зазначені суми, що складають біля 70% всього прибутку ВУФКУ за 1925/[19]26 рік, було дійсно від нього вилучено, таке вилучення фактично поставило б ВУФКУ перед неможливістю, за браком потрібних коштів, збудувати кінофабрику, не кажучи вже про те, що цими вилученнями взагалі дуже гальмується здійснення покладених на ВУФКУ інших важливих завдань.

Треба ще мати на увазі витрати на кінофікацію села, яку ВУФКУ за рахунок тих же прибутків провадить на умові трьохрічного кредитування. На 1/Х-[19]26 р. ці витрати визначаються в сумі понад 300000 карбованців, повернення якої суми ВУФКУ може чекати не раніш, як через 2–3 роки. Крім того, значна частина прибутків ВУФКУ фактично полягає не в мобільних коштах, а в різнім устаткуванні та іншому майні, придбаному ВУФКУ для зміцнення існуючих кіновиробничих підприємств.

Отже, ВУФКУ вважає:

1) Щодо відрахувань до фонду поліпшення побуту. Робітники та службовці ВУФКУ, порівнюючи з робітниками інших промислових підприємств, зараз перебувають в задовольняючому матеріальному стані. Рівень зарплатні робітників української кінопромисловості значно перевищує середню зарплатню, яку одержують робітники інших промислових підприємств. Через те, на думку ВУФКУ, доцільно на час до остаточного збудування кінофабрики зовсім звільнити його від обов'язку робити ці відрахування, не виключаючи зазначених 93133 крб за минулий час, або, принаймні, зменшити ці відрахування до мінімального розміру.

2) Щодо відрахувань до резервного фонду. Резервний капітал, по суті, є фондом коштів, призначених для поширення підприємств (згідно з арт.46 Декрету про трести). Оскільки ВУФКУ за силою директив та постанов законодавчих органів зараз провадить величезне поширення свого виробництва, треба визнати за ВУФКУ безперечне право на використання цього фонду повністю для збудування кінофабрики, себто по прямому його призначенню. Через те правильно й доцільно надати ВУФКУ право всі відрахування до резервного капіталу з прибутків ВУФКУ за зазначені три роки використати для цієї мети, одночасно звільнивши його від обов'язку придбати за рахунок 60% резервного фонду облігації чи інші державні папери з поверненням йому суми 160117 крб, обертаної в облігації за минулий час за вимогою НКФ.

3) Щодо вилучення 200000 карбованців до держбюджету.

Згідно з постановою УЕН з 2 травня 1925 р. (прот. № 29/291 п. 4) та РНК з 4 червня 1925 р. (прот. № 29/376 п. 21) чистий прибуток ВУФКУ за 1924/[19]25, 1925/[19]26 та 1926/[19]27 рр. зовсім не підлягає будь-яким вилученням і повинен бути використаний на збільшення обігового капіталу ВУФКУ та на поширення його виробництва. Теж передбачено в постанові ВУЦВКу та РНК з 10 червня 1925 року («Збір законів УСРР» за 1925 р. № 32 арт.251). Вилучення 200000 крб всупереч наведених постанов ще більш погіршить становище ВУФКУ та дуже шкідливо відіб'ється на його роботі. Через те, на думку ВУФКУ, потрібно та доцільно терміново порушити питання про викреслення цієї суми з держбюджету на 1926/[19]27 рік.

4) Щодо 49000 крб, виданих Наркомосові позичкою. Відносно цієї суми не може бути ніякого сумніву в тому, що її повинно повернути<sup>9</sup> ВУФКУ.

З огляду на вищенаведене, ВУФКУ просить Раду Народніх Комісарів з метою надання ВУФКУ реальної можливості безболісно виконати всі покладені на нього завдання й, в першу чергу, збудувати нову кінофабрику, постановити:

1) Звільнити ВУФКУ від відрахувань до фонду поліпшення побуту з прибутків ВУФКУ за 1924/[19]25, 1925/[19]26, 1926/[19]27 рр., а коли це неможливо, то, принаймні, зменшити ці відрахування до мінімального розміру.

2) Надати ВУФКУ право використати повністю для збудування кінофабрики всі відрахування до резервного капіталу з прибутків ВУФКУ за ті ж роки, одночасно звільнивши його від обов'язку придбання за рахунок резервного фонду облігацій 8% позики чи інших паперів, а також запропонувати НКФ оплатити ВУФКУ по номіналу вартість облігацій на суму 160117 крб, що вилучено від ВУФКУ за минулий час.

3) Переглянути питання про вилучення від прибутків ВУФКУ за 1925/[19]26 р. до держбюджету й постанову про це вилучення скасувати.

4) Запропонувати Наркомосові й Наркомфіну повернути ВУФКУ видану Наркомосові позичково суму 49000 карбованців.

ГОЛОВА ПРАВЛІННЯ ВУФКУ [підпис] З. С. ХЕЛМНО

ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.6 — Спр.809. — Арк.1–2 зв. Машинопис. Оригінал.

<sup>9</sup> У розумінні — необхідно повернути.

**Пояснювальна записка голови Правління ВУФКУ О. І. Шуба  
до Народного комісаріату освіти УСРР щодо необхідності закупівлі імпортової апаратури  
для потреб Київської кінофабрики**

**м. Київ, 20 червня 1927 р.<sup>10</sup>**

**ПОЯСНЮЮЧА ЗАПИСКА**

до імпортової заяви на устаткування Київської кінофабрики, освітлюючої, зйомочної, лабораторної та фотоапаратури<sup>11</sup>

На Київській кінофабриці, що зараз будується, передбачається почати роботи спочатку наступного операційного [19]27-[19]28 року.

Зйомочну роботу передбачається вести в п'яти павільйонах 20 режисерськими групами. Виробничий програм цієї фабрики передбачає зйомку 30 повнометражних, виробничих та культурних картин.

Для роботи всіх груп на кінофабриці буде потрібно від десяти до дванадцяти тисяч ампер, для чого необхідно мати, виходячи з практики й опиту робіт для всеможливих комбінацій [по] світлу, не менш як 30000 ампер освітлюючої апаратури, що приблизно й передбачає заява.

Зйомочна апаратура. Для 20 зйомочних груп, буде потрібно 20 зйомочних апаратів, крім того, необхідно мати два апарати для зменшеного руху, три апарати для проведення хронікальних та інших зйомок і для запасу.

Лабораторна апаратура. Заява передбачає одержання автоматичної проявочної лабораторії, що повинно замінити собою систему роботи через бак і т. д.

Заява передбачає одержання 8 копіювальних апаратів, бо через ці апарати доведеться пропустити до 12000 метрів позитиву на день. Пропускна же здатність апаратів «Дебрі» на день — 1800 метрів, а один копіювальний апарат треба мати про запас.

Проекційні апарати шкільного типу. Кожної режисерської групи<sup>12</sup> треба предоставити для роботи на час монтажу по одному апарату шкільного типу.

Фотоапаратура. Заявку на фотоапаратуру складено на підставі дійсних потреб фотозйомок в процесі самої зйомочної роботи, так і в помноженні цих фотознімків для рекламної мети.

Устаткування деревооброблююч[их] та слюсарно-механічних цехів. Заявку на станки дано з розрахунку потреб для необхідних відповідних робіт.

*ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.6 — Спр.1486. — Арк.110. Машинопис. Копія.*

**Особлива думка члена Правління ВУФКУ З. Й. Сидерського  
про необхідність продовження будівництва Київської кінофабрики**

**м. Київ, 15 листопада 1927 р.**

**ДО ПРОТОКОЛА ЗАСІДАННЯ ПРАВЛІННЯ ВУФКУ**

**з 14 ЛИСТОПАДА 1927 року**

До пропозицій, що їх було ухвалено по першому питанню порядку денного, я подавав такий додаток: «Вважати за абсолютно неприпустиме й неможливе так з політичного, як і з економічного боку, припинити або замедлити роботи в справі будівництва Київської кінофабрики».

Подав я такий додаток не лише з огляду на моє бажання якнайшвидше розгорнути виробництво ВУФКУ (цілком зрозуміло, що, перш за все, мене цікавлять інтереси того діла, на яке мене послала партія), але не в меншій мірі й через те, про що я неодноразово говорив на засіданнях Правління.

Я твердо переконаний, що ідея будівництва Київської фабрики, хто б не був ініціатором її, є наочна авантюра, й мала на меті набути дешевий політичний капітал щодо громадської думки України. Ті особи, що цього намагались, почасти дійшли цього: тепер на Україні можна чути такі заяви: «Чи погане, чи добре було колишнє Правління, але грандіозну фабрику воно все-таки почало будувати, не вимагаючи ні від кого грошей».

Не вдаючись до аналізу питання, звідкіль гадали ініціатори цієї справи взяти 4–5 мільйонів крб на протязі двох-трьох років, я хочу рішуче зазначити, що я, як член Правління та як радянський робітник, не можу взяти

<sup>10</sup> Датується за супровідним листом.

<sup>11</sup> Так у тексті.

<sup>12</sup> Так у тексті. Треба «Кожній режисерській групі».

на себе відповідальності за такий акт безгосподарності й неприпустиму політичну помилку, як припинення тепер робіт по будівництву фабрики.

Для мене було б цілком зрозуміло, коли б в свій час, до початку будування, відповідні органи відстрочили роботу щодо будування нової кінофабрики на декілька років. Це, може, було б навіть правильно, бо українська кінематографія могла б розвивати своє виробництво й за умовою, коли б будування фабрики було почато на 3–5 років пізніше. Але тепер я не бачу іншої ради, крім того, щоб якнайшвидше закінчити будування фабрики — інакше кожний день обертає більше та більше коштів на мертвий капітал. Крім того, про Київську фабрику говорить вся Європа, не кажучи вже за СРСР, й припинення будування фабрики було б величезною політичною помилкою.

Зважаючи на все це, я й подав такого додатка. Тов. Скрипник зауважив, що питання про Київську кінофабрику стоїть окремо на порядку денному. Але зважаючи на те, що решту питань, в тому числі й питання про Київську фабрику, було знято з обговорення, я подаю свою думку з короткою мотивировкою на письмі й прошу прикласти цього документа до протокола засідання Правління з 14 листопада.

ЧЛЕН ПРАВЛІННЯ ВУФКУ [підпис] /СИДЕРСЬКИЙ/

Київ

15/XI-1927 р.

ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.7 — Спр.251. — Арк.25–25 зв. Машинопис. Оригінал.

**Лист голови Правління ВУФКУ О. І. Шуба заступнику народного комісара освіти УСРР  
А. Т. Приходьку щодо надання кредитів на будівництво Київської кінофабрики**

**м. Київ, 10 січня 1928 р.**

**ЗАСТУПНИКУ НАРКОМОСВІТИ УСРР**

**ТОВ. ПРИХОДЬКО**

**Харків**

Вельмишановний Антоне Терентьевичу!

Згідно моїх переговорів з Вами в справі кредиту для будування Київської кінофабрики я в останній день мого перебування в Харкові говорив з заступником голови Раднаркому тов. СЕРБИЧЕНКОМ, який обіцяв підтримати нас безпосередньо своїм впливом на банки, або поставити ще раз це питання на засіданні Раднаркому, а також просив надіслати йому доповідну записку від Вашого імені про стан цієї справи.

Отже, надсилаючи доповідну записку до тов. СЕРБИЧЕНКА, прошу Вас її підписати та терміново передати тов. СЕРБИЧЕНКОВІ.

З комуніст[ичним] привітом.

ЦДАВО України. — Ф.1238. — Оп.1. — Спр.124. — Арк.29. Машинопис. Копія

**Проект доповідної записки заступника народного комісара освіти УСРР А. Т. Приходька  
і голови Правління ВУФКУ О. І. Шуба до заступника голови Ради Народних Комісарів УСРР  
О. К. Сербиченка про надання кредитів на будівництво Київської кінофабрики**

**не пізніше 10 січня 1928 р.<sup>13</sup>**

**ЗАСТУПНИКУ ГОЛОВИ РАДНАРКОМУ УСРР**

**ТОВ. СЕРБИЧЕНКУ**

**ДОПОВІДНА ЗАПИСКА**

Постановою своєю на доповідь ВУФКУ 15/IX-1927 року Раднарком УСРР доручив Наркомосвіті разом з Наркомфінансів УСРР умовитись з кредитовими організаціями про надання ВУФКУ кредитів на будівництво Київської кінофабрики.

У виконання цієї постанови Наркомфінансів скликав аж двічі нараду представників банків, але останні категорично відмовились від кредитування будівництва кінофабрики.

На будування кінофабрики ВУФКУ вже затратило до 1600 тисяч карбованців із власних коштів і за відсутністю потрібних кредитів примушено буде надалі припинити будівельні роботи, тобто за-

<sup>13</sup> Датується за листом голови Правління ВУФКУ О. І. Шуба заступнику народного комісара освіти УСРР А. Т. Приходьку щодо надання кредитів на будівництво Київської кінофабрики.

консервувати збудовані вже будівлі на рік-два, що було б неприпустимим, так з господарського, як і з політичного боку.

Виходячи з цього, Наркомосвіти ще раз просить Вас знов поставити питання про кредити для добування Київської кінофабрики на найближчому засіданні Раднаркому та зі всією рішучістю підтвердити попередню постанову Раднаркому з 15/ІХ-27 р., запропонувавши належним кредитовим організаціям виконати цю постанову та забезпечити ВУФКУ потрібними кредитами якнайскорше в зв'язку з наближенням будівельного сезону поточного року.

Комісія, що виділена для встановлення потрібних кредитів, признала, що для закінчення будування кінофабрики та, щоб розпочати в цьому році на ній роботу, потрібно 1800000 крб.

ЗАСТ[УПНИК] НАРКОМА ОСВІТИ УСРР /ПРИХОДЬКО/

ГОЛОВА ПРАВЛІННЯ ВУФКУ /ШУБ/

ЦДАВО України. — Ф.1238. — Оп.1. — Спр.124. — Арк.30. Машинопис. Копія.

**Інформація комерційного відділу ВУФКУ  
про фінансування будівництва Київської кінофабрики**

м. Київ, не пізніше 7 лютого 1928 р.<sup>14</sup>

В ПРАВЛЕНИЕ ВУФКУ

СООБРАЖЕНИЯ КОММЕРЧЕСКОГО ОТДЕЛА ПО ДОКЛАДУ СТРОЙБЮРО О ПОЛОЖЕНИИ  
ПОСТРОЙКИ КИЕВСКОЙ К/ФАБРИКИ

Коммерческий отдел неоднократно указывал, что постройка кинофабрики в Киеве является большой ошибкой, так как этому грандиозному делу, стоимость которого определяется в сумме свыше 4 миллионов рублей, подошли без необходимого учета возможностей ВУФКУ, вследствие чего затраты, производимые на постройку, являются большим бременем, тормозящим всю нормальную его работу.

Если инициаторы постройки фабрики преследовали цель в перспективе расширить возможности ВУФКУ, то в силу создавшегося положения эта цель превратилась в орудие, мешающее и тормозящее работу ВУФКУ в целом. Последнее объясняется тем обстоятельством, что все затраты на постройку производились и производятся за счет изъятия средств из текущего оборота, что, безусловно, должно влиять на ход и развитие общей работы ВУФКУ. В подтверждение сказанного приводим нижеследующие данные:

Источники финансирования постр[ойки] фабрики.<sup>15</sup> Инициаторы постройки фабрики базировались на следующих приходных источниках:

1) прибыли за 1924-[19]25, [19]25-[19]26 и [19]26-[19]27 годы, которые, согласно постановления Совнаркома, должны остаться в распоряжении ВУФКУ для вышеуказанной цели,

2) приход от реализации картин на территории РСФСР на основе предварительных переговоров с «Совкино» и, наконец,

3) банковские кредиты на постройку фабрики.

Анализируя все три указанных источника, следует отметить, что ни один из них к моменту утверждения проекта и предварительных смет по постройке — 6/ХІ-[19]26 г. и начала работ весной 1927 г. не был реален.

Прибыля за [19]24-[19]25, [19]25-[19]26, [19]26-[19]27 гг. и их реальность.<sup>16</sup> Основным источником финансирования постройки должны были явиться прибыли за указанные выше три года. На деле же свободного остатка из прибылей к моменту начала постройки фабрики не было, что видно из следующего:

	За [19]26-[19]27 г.	За 1924-[19]25 г.	За [19]25-[19]26 г.
Прибыль по балансу (в круглых цифрах)	931000	1385000	2023000
Факт[ически] свободные средства на 1/Х	326000	360000	118000
Сумма обязательств на 1/Х	636000	1410000	2951000
Превышение обязательств над свободными средствами	310000	1050000	2733000

<sup>14</sup> Датується за службовими помітками на документі.

<sup>15</sup> Підкреслення наше.

<sup>16</sup> Підкреслення наше.



**ПРИМЕЧАНИЕ:** В общей сумме обязательств на 1/X-[19]27 г. не предусмотрены предстоящие платежи на покупку облигаций 8% займа за счет отчислений в резервный капитал на сумму 218000 руб. и Цескомбанку за счет отчислений на рабжилстроительство — 137000 руб., согласно проекта распределения прибылей за [19]26/[19]27 г.

Выведенная по балансу за 1924/[19]25 год прибыль в сумме 931000 руб. и за 1925/[19]26 г. в сумме 1385000 целиком была загружена в имущественные ценности и изготовленную продукцию, которая в то время, ввиду отсутствия договоренности с киноорганизациями РСФСР («Совкино»), почти не имела сбыта за пределами Украины.

Не менее «отрадную» картину мы имеем и на 1 октября 1927 года. Из выведенной по балансу за указанный год прибыли в сумме 2023000 руб., как это видно будет из последующего, только часть — 345000 руб. — могли быть использованы для постройки фабрики, остальная часть была полностью загружена по примеру прошлых лет, в имущественные ценности и, главным образом, новую продукцию.

Приход от реализации н[ашей] продукции на территории РСФСР.<sup>17</sup> Доход от реализации наших картин на территории РСФСР также не был реален к моменту начала постройки фабрики, так как первый договор с «Совкино» был заключен только в 3-м квартале 1926-[19]27 года, и то не на продажу, а на обмен картин, т. е. реального денежного эффекта, который можно было использовать на постройку фабрики, мы в результате указанного договора не получили, и только в конце 1927 года было достигнуто соглашение с «Совкино» на перепрокат наших картин на территории РСФСР, результаты которого скажутся только к концу 1928 года. Таким образом, ясно, что расчеты на финансирование постройки из сумм, вырученных от реализации нашей продукции за пределами УССР, были проблематичны.

*ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 7 — Спр. 851. — Арк. 33–33 зв. Машинопис.*

**Протокол постанов і розпоряджень заступника народного комісара освіти УСРР А. Т. Приходька щодо стану будівництва Київської кінофабрики**

**м. Харків, 11 лютого 1928 р.**

**ПРОТОКОЛ**

постанов та розпоряджень заст. НКО тов. Приходько з 11 лютого 1928 року

С л у х а в:

1. Доповідь голови ревізійної комісії НКО тов. ВАСИЛЬЄВА про стан будівництва кінофабрики ВУФКУ в Києві.

У х в а л и в:

1. 1) Констатувати, згідно з заявою тов. ВАСИЛЬЄВА, що на підставі постанови Правління ВУФКУ в план будівництва Київської кінофабрики внесено зміни без санкції НКО. Зокрема, поширено площу, збільшено кубатуру й перевищено технічні норми, встановлені проектом, що його було попередньо затверджено НКО.

2) Відзначити також, що ці зміни сталися внаслідок того, що проект будівничого плану не був з самого початку вивчен, а також і внаслідок невивчення досвіду будівництва кінофабрик в РСФРР і за кордоном; все це було причиною того, що робота носила кустарний характер.<sup>18</sup>

3) Відзначити, що згідно проведеної ревізійної норми навантаження на залізні форми перевищують проти норм, що встановлені РПО, до 1000 кг на 1 кв. саж. (норми РПО — 1200 кг на 1 кв. саж.), що викликає потребу збільшення ваги залізних конструкцій та збільшення видатків. Також невідомо, чим викликано збільшення цих технічних норм.

4) Констатувати, що проект опалення й вентиляції до цього часу не має потрібних розрахунків, а також і те, що цей проект з технічного боку носить характер експериментальности, бо, за заявою т. ВАСИЛЬЄВА, у нас, на Україні, та й взагалі в СРСР, ще не було практики будівництва опалення й вентиляції за такою системою, яка була намічена проектом для павільйону.

5) Відзначити, що при будівнанні фабрики не було розраховано заздалегідь точного загального кошторису, якого нема й до цього часу, внаслідок чого вартість будівництва фабрики, що мала стати в 2500000 крб плюс сюди 400000 крб на устаткування, на сьогодні становить більше 4000000 крб.

<sup>17</sup> Підкреслення наше.

<sup>18</sup> Ліворуч абзац виділений вертикальною лінією синім олівцем.

6) Відзначити, що будівництво фабрики не було здано якійсь фірмі, наприклад, Індубуду, а з самого початку, за постановою Правління ВУФКУ без дозволу НКО — було утворено будівничий комітет, що складався з голови комітету т. Гарбера, технічного керівника тов. Рикова та інженера Полонського. Цей комітет провадив роботу під загальним доглядом голови Правління ВУФКУ тов. Шуба.

Причому жодних писаних положень про будівничий комітет не було.

7) Не встановлено, хто й в якій мірі являється відповідальним за всі роботи по будівництву кінофабрики. Кожний член будівничого комітету відповідає лише за певну галузь роботи, тех[нічний] керівник проф[есор] РИКОВ відповідає за технічну якість, а тов. ГАРБЕР — за адміністративний бік справи. Таким чином, жодної відповідальності будівничий комітет в цілому не мав.

8) Відзначити так само, що нема особи, яка б відповідала за ефект роботи.

9) Відзначити, що, за заявою т. Васильєва, жодних будівельних робіт на кінофабриці зараз не провадиться; все будівництво припинено і кінофабрика за відсутністю коштів фактично перейшла на консервацію.

10) На підставі зазначеного негайно запропонувати Правлінню ВУФКУ надіслати всі технічні розрахунки та його окремі частини щодо будівництва фабрики, а також всі матеріали щодо причин внесення змін до плану будівництва фабрики. Зокрема, негайно подати розрахунки і кошторис щодо будівництва опалення та вентиляції.

Також запропонувати Правлінню ВУФКУ подати докладні міркування і плани дальшого будівництва фабрики, з реальними технічними розрахунками, з планом фінансових заходів і міроприємств.

Матеріали подати протягом 10 днів.

11) ФЕУ НКО протягом тижня після одержання від Правління ВУФКУ всіх матеріалів розібрати та вивчити їх разом з матеріалами переведеної ревізії й подати мені свої висновки.

ЗАСТ. НКО ПРИХОДЬКО

З оригіналом згідно [підпис]

ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.7 — Спр.851. — Арк.51–51 зв. Машинопис. Засвідчена копія.

**Лист члена Правління ВУФКУ П. Ф. Нечеса до адміністративного відділу Київського окрвиконкому про виготовлення печатки для Київської кінофабрики**

**м. Київ, 12 грудня 1928 р.**

**ДО АДМІНВІДДІЛУ КИЇВСЬКОГО ОКРВИКОНКОМУ**

**Київ**

Просимо Вашого дозволу на виготовлення для Київської кінофабрики ВУФКУ, що почала функціонувати з 1 грудня ц.р., сургучної печатки за доданим зразком.

ДОДАТОК: зазначене.

ЧЛЕН ПРАВЛІННЯ — КЕРІВНИК ВИРОБНИЦТВА /Нечес/

КОРЕСПОНДЕНТ /Биховський/

ЦДАВО України. — Ф.1238. — Оп.1. — Спр.134. — Арк.1. Машинопис. Копія.

**Джерела та література**

1. Бажан М. Б'ємо на гвалт! // *Кіно*. 1929. № 1. С. 2.
2. Журов Г. В. Київська кіностудія імені О. Довженка. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 79 с.
3. Лист Ю. Яновського до М. Хвильового / Публікація, коментар та примітки С. Тримбача // *Новини кіноекрану*. 1989. № 6. С. 11.
4. Орелович С. Л. Нотатки фільмаря. Київ: Укртеакіновидав, 1930. 71 с.
5. *Держархів Одеської області*. Ф. П-7. Оп. 1. Спр. 1037. Арк. 45.
6. Там само. Арк.45–46.
7. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України* (далі — ЦДАВО України). Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 86.

8. Там само. Спр. 124. Арк. 30.
9. Там само. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 560. Арк. 28.
10. Там само. Спр. 809. Арк. 1.
11. Там само. Оп. 7. Спр. 251. Арк. 25.
12. Там само. Спр. 745. Арк. 12–12 зв.
13. Там само. Спр. 851. Арк. 57.
14. Там само. Ф. 539. Оп. 4. Спр. 1090. Арк. 109.

**References**

1. Bazhan, M. (1929). Biemo na hvalt! // *Kino*. № 1. S. 2.
2. Zhurov, H. V. (1962). *Kyivska kinostudiia imeni O. Dovzhenka*. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. 79 s.
3. Lyst Yu. Ianovskoho do M. Khvylovoho / Publikatsiia, komentar ta prymitky S. Trymbacha (1989) // *Novyny kinoekranu*. № 6. S. 11.

4. Orelovych, S. L. (1930). Notatky filmaria. Kyiv: Ukrteakinovydav. 71 s.
5. *Derzharkhiv Odeskoi oblasti*. F. P-7. Op. 1. Spr. 1037. Ark. 45.
6. Tam samo. Ark. 45–46.
7. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy* (dali — TsDAVO Ukrainy). F. 1238. Op. 1. Spr. 1. Ark. 86.
8. Tam samo. Spr. 124. Ark. 30.
9. Tam samo. F. 166. Op. 6. Spr. 560. Ark. 28.
10. Tam samo. Spr. 809. Ark. 1.
11. Tam samo. Op. 7. Spr. 251. Ark. 25.
12. Tam samo. Spr. 745. Ark. 12–12 zv.
13. Tam samo. Spr. 851. Ark. 57.
14. Tam samo.— F.539. Op. 4. Spr. 1090. Ark. 109.

# БІБЛІОГРАФІЯ





**Брюховецька Л. І. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції.** Кінематографічні студії. Вип. 8. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 570 с.

Значне зацікавлення, що викликає серед мистецтвознавців (і не лише) українське кіно двадцятих років минулого століття, має цілком логічне пояснення. Без перебільшення, в історії національного кіномистецтва це були роки найбільшого злету. Ані до того, ані після таких вершин досягнути не вдалося.

Думається, зовсім не випадково саме у 20-ті роки з десятою музою своє життя пов'язують режисери Олександр Довженко та Іван Кавалерідзе, актори Амвросій Бучма та Іван Замичковський, кінооператор Данило Демуцький — постаті світового рівня, пишатися якими могла би будь-яка кінематографія.

Здійснивши за доволі короткий час відбудову зруйнованої війною інфраструктури, українське кіно домоглося значного кількісного збільшення та якісного покращення кінопродукції, — вітчизняні фільми почали продаватися навіть за кордон.

Звичайно, ці, далеко не всі названі, досягнення, були неможливі без нової економічної політики (що прийшла на зміну дуже непопулярній політиці «воєнного комунізму») і заклала економічні підвалини зростання кінопромисловості, хоча у кіногалузі її можливості, насамперед через ідеологічні перепони, були використані далеко не повною мірою), політики українізації (завдяки якій українське кіно-

мистецтво отримало виразно національне обличчя) та автономного статусу вітчизняної кіногалузі, що давав змогу обирати оптимальні (як на тогочасні радянські реалії) шляхи її розвитку.

Також слід згадати про значне спрощення доступу до архівних документів. А також доступність тогочасної, передусім журнальної періодики (насамперед журналу «Кіно», що виходив упродовж 1925–1933 рр. у Харкові та Києві), що стало результатом поступу інформаційних технологій. Безперечно, це позитивно вплинуло на збільшення числа публікацій про українське кіно. Однак донедавна кількість не переходила в якість, тобто не було створено узагальнюючої комплексної праці з історії української кінематографії двадцятих років минулого століття, власне кажучи, доби Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), що функціонувало впродовж 1922–1930 рр.

Таку спробу (і, на наше переконання, доволі вдалу) зробила Лариса Брюховецька. Її монографія «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції» нещодавно побачила світ у Видавничому домі «Києво-Могилянська академія».

Структурно книга поділяється на три розділи: «Сім років: від здобутків до нищення», «Імена», «Теорія і критика».

У першому, концептуальному, розділі «Сім років: від здобутків до нищення», авторка аналізує підґрунтя виникнення та основні засади діяльності ВУФКУ. Створення та функціонування ВУФКУ розглядаються на тлі економічно-політичному — власне у контексті впровадження нової економічної політики та політики українізації. Якщо неп стала визначальним економічним чинником для відбудови народного господарства (у тому числі й кінопромисловості), то українізація — свого роду ідеологічним фактором (не применшуючи, звісно, панівної ідеології — більшовицької), що через століття уможливив відродження національної літератури та мистецтва. Однак незаперечним фактом (у чому цілком погоджуємося з авторкою) є те, що і неп, і українізація були вимушеними кроками більшовиків, спрямованими на утримання влади. І, як тільки радянська влада утвердилася (а головним чином зміцніла одноосібна влада Йосипа Сталіна), необхідність подальшого впровадження чогось подібного ринковим умовам та українізації відпала, тож процес пішов у зворотному напрямкові.

Цілком виправдано певну увагу Л. Брюховецька відводить першим фільмам, знятим на Ялтинській та Одеській кінофабриках, зокрема стрічкам «Привид бродить по Європі», «Остання ставка містера Енніока». Водночас, не обмежуючись цими першими вуфкувськими стрічками, дослідниця дає доволі широку палітру тогочасного фільмовиробництва.

Однією з тем, що за радянських часів фактично залишалася за рамками досліджень, — діяльність організаторів кіновиробництва (керівників ВУФКУ, їх заступників, директорів кінофабрик та ін.). Крім усього іншого, причина такого «забуття», мабуть, і в тому, що лише одиницям з них пощастило вижити під час репресій. І хоча більшість згодом реабілітували, та аж до кінця 1980-х років до цієї теми звертатися було якось не заведено, та й не зовсім безпечно...

Тож Л. Брюховецька намагається заповнити цю маловивчену сторінку історії вітчизняного кінопродюсерства. У центрі її уваги другий голова Правління ВУФКУ Захар Хелмно, який очолював кіноорганізацію впродовж 1923–1927 рр. Саме його професіоналізму завдячуємо успішній розбудові кіногалузі. Оцінивши всі переваги нової економічної політики, він максимально використав їх для відновлення кінопромисловості. Чого не скажеш про його наступника Олександра Шуба, який, пробувши на посаді очільника ВУФКУ близько року, нічим особливим не відзначився. Скоріше навпаки: декларуючи значні досягнення українського кіно (наприклад, успіхи українізації), насправді ж, м'яко кажучи, робив зовсім інше (наприклад, вигнав з кіно

Юрія Яновського, доволі нерозбірливо став запрошувати на роботу російських кінорежисерів). До речі, О. Шуб — єдиний не репресований очільник українського кіно 1920–1930-х рр.

Увага також відведена й іншим керівникам — Іванові Воробйову та Петрові Косячному (обидва були розстріляні як «вороги народу»). У цьому контексті, можливо, варто було згадати і першого керівника ВУФКУ (і останнього — Всеукраїнського кінокомітету) Василя Прокоф'єва, якому хоч і не вдалося уникнути репресій, однак пощастило залишитися живим. Хоча інформації про нього (в тому числі і в архівах) не так уже й багато.

В інших підрозділах першого розділу досліджуються не менш актуальні аспекти функціонування ВУФКУ: комерційна діяльність та вплив ідеології, тематично-жанрова палітра, процеси українізації, участь у кінопроцесі письменників, міжнародні контакти, репресії (принагідно нагадаємо, що саме Лариса Брюховецька стала ініціатором проведення наукової конференції, а згодом видала збірник «Репресовані кінематографісти») та ін. Немає жодного сумніву, що кожен із названих аспектів заслуговує принаймні на окрему ґрунтовну розвідку.

Свою внутрішню логіку має й другий, найбільший, до речі, за обсягом — майже триста сторінок, — розділ «Імена». До нього увійшла низка нарисів про знакові персоналії українського кіно 20-х років минулого століття: режисерів Олександра Довженка, Петра Чардиніна, Леся Курбаса, Георгія Тасіна, Георгія Стабового, Івана Кавалерідзе, Дзигу Вертова та ін.; акторів Амвросія Бучму, Івана Замичковського, Миколу Надемського, Юрія Шумського, Семена Свашенка, Степана Шагайду, Петра Масоху тощо; сценариста Юрія Тютюнника; оператора Данила Демуцького; художника Василя Кричевського...

Нарешті, третій, останній розділ «Теорія і критика», на нашу думку, доволі не випадково з'явився у книзі. Йдеться навіть не про те, що за радянських часів дослідження означених аспектів проводилося відповідно до постулатів панівної ідеології. Річ у тім, що й у теперішні часи кінознавці назагал не надто активно звертаються до цієї проблематики.

Центральна постать розділу — Микола Бажан — відомий кінокритик (щоправда, невдовзі його творчий доробок був незаслужено забутий, до чого доклав рук і сам Бажан, адже то були страшні тридцяті), сценарист, редактор (не лише працював за зазначеним фахом у ВУФКУ, а й тривалий час редагував журнал «Кіно»).

Інші розвідки присвячені як добре відомим (Юрій Яновський), так і маловідомим критикам і теоретикам кіно — Миколі Ушакову, Євгеніві

Черняку, Василеві Хмурому (Бутенку), Леоніду Скрипнику. Переконалий, кожна з цих постатей заслуговує на більшу увагу з боку дослідників.

Наведений у книзі перелік доступних для перегляду фільмів Одеської та Київської кінофабрик стане в пригоді для тих, хто виявить бажання більш докладно ознайомитися з кінопродукцією ВУФКУ. На превеликий жаль, він налічує лише 24 позиції — величезний масив фільмів втрачено назавжди. Хоча останнім часом трапляються й приємні новини. Відносно нещодавно у Французькій синематеці віднайдено фільм Петра Чардиніна «Тарас Трясило», що вважався втраченим. Стрічку відреставровано Національним центром Олександра Довженка й минулого року у Будинку кіно відбулася її прем'єра. Надію вселяють й нещодавні знахідки в зарубіжних кіноархівах.

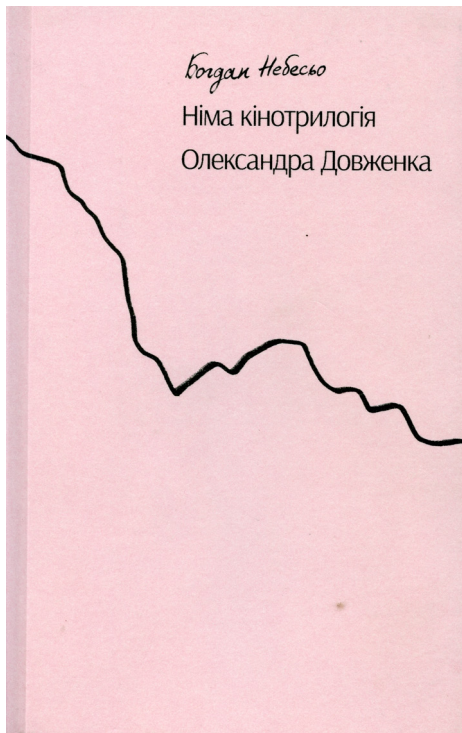
Названа праця — це лише перший крок на шляху до створення комплексного дослідження з історії ВУФКУ. Природно, що книга не позбавлена певних дискусійних моментів. І це цілком нормально. Не зовсім погоджуємося з твердженням, що розгром

українського кіно завершився у 1934 році (с. 204). 1934 рік, на нашу думку, став поворотним моментом, точкою відліку масових репресій, у тому числі і в кіно (згадаймо хоча б арешт і розстріл Г. Косинки). Однак їх пік припав на 1937–1938 роки.

Хотілося б побажати ширше використовувати архівні матеріали, які, на відміну від періодики, значно менше заідеологізовані, відтак більш об'єктивні. Адже все-таки мусимо визнати, що 1920-ті роки хоча й були найбільш сприятливими для розвитку національної літератури та мистецтва, однак комуністична ідеологія нікуди не зникала, вона лише до пори до часу була не такою ефективною. Зрештою, у двадцятих роках нікуди не ділося й недремне око ДПУ...

Висловлене вище жодним чином не впливає на якість монографічного дослідження Лариси Брюховецької «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції». Упевнені, що книга стане гарним підґрунтям для подальших наукових студій з історії ВУФКУ.

**Роман РОСЛЯК**



**Небесью Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка.** Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.

1.

Значна частина книги, фактично весь її перший, найбільший, розділ, присвячений вивченню «оточення та контексту», як зазначено у змісті, створення фільмів німої трилогії О. Довженка. Тут автор намагається осмислити факти біографії митця у контексті тодішніх подій, загальнокультурних і політичних. Особлива увага звернена на політичні погляди й переконання О. Довженка, зокрема на залучення його до боротьбистської партії, яка мала значний вплив як на життя режисера, так і на його подальший мистецький поступ.

Націонал-комуністичні переконання О. Довженка, за твердженням автора, свідчили про те, що для нього національне визволення йшло пліч-о-пліч із соціальною революцією. Ці погляди, як доводить у своєму дослідженні Б. Небесью, мають проєкцію на усі розглядувані фільми режисера й відкривають широке поле для подальшого вивчення підтекстів його німої кінотрилогії. Автор раз у раз звертає увагу на багатоплановість довшенкових, як-то кажуть сучасною мовою, «меседжів» для глядача. У такому разі можливість неоднозначного прочитання і різного тлумачення набувають як окремі образи його стрічок, так і фільми в цілому.

Автор обирає незвичний шлях аналізу трьох фільмів О. Довженка «Звенигора», «Арсенал»

і «Земля» не у контексті радянської (читай широковідомої, зокрема й іноземним дослідникам, російської) кінематографічної теорії 1920-х років, а саме теорії кіно української, тих самих 1920-х. У цьому сенсі може виникнути велике питання взагалі про існування подібної теорії, про яку досі нібито ніде не було жодної згадки. Та автор уперто (і, як на наш погляд, абсолютно слушно) доводить існування останньої, спираючись, зокрема, на теоретичну працю Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», видану в 1928 році у Харкові. Слід зазначити, що ця праця стала теоретичною базою аналізу фільмів О. Довженка. Хоча автор зовсім не заперечує існування також й інших досліджень з теорії кіно відповідного періоду в Україні, та вони мають характер не настільки системних і ґрунтовних розвідок, в порівнянні зі згаданою працею Л. Скрипника.

«Нариси з теорії мистецтва кіно» обрано висхідною точкою дослідження зовсім не випадково. Б. Небесью у вступі до книги зазначає: «...Оцінка фільмів Довженка виключно з точки зору майстерності призводила б до аналітичної недбалості та заперечення мистецького клімату 1920-х років» [1, 12], а у післямові додає: «у моєму аналізі німої трилогії навмисне відсутні сучасні теорії на зразок постмодернізму та інших пост-ів. Концепції ж



менш відомих радянських дослідників здаються мені продуктивнішими для вивчення кінокультури 1920-х років і більше пасують цілям історичної поетики. Їхні погляди відображають як стан науки про кінематографічний медіум, так і загальні тенденції тогочасної фільмової продукції. Посилаючись на Леоніда Скрипника та Семьона Тимошенка, я намагався показати, як їхній кінематографічний ідеал втілювався у фільмах Довженка. Скрипникова та Тимошенко уважність до кінообразу й монтажу відобразилися у структурі мого тексту, а їхні міркування про кінематографічний ритм вплинули на моє розуміння Довженкового стилю. Зупинившись на вищезазначених концепціях, я ризикнув вийти за межі теорій Ейзенштейна та Пудовкіна, добре знаних у західних академічних колах. Я ж бо прагнув збагатити наше розуміння радянської кінотеорії.» [1, 189].

Разом із тим автор таким дослідженням неминує «збагатив розуміння» також і української радянської кінотеорії, виводячи на висхідні позиції аналізу відомих на світовому рівні українських фільмів працю українського ж теоретика і простежуючи тісну спорідненість між українською теорією й практикою кіно 1920-х років. Резонно відзначаючи відсутність у доробку О. Довженка теоретичних праць, які б детально обґрунтували його кінематографічні пошуки й творчі сподівання, автор натомість з цією метою пропонує на розгляд працю сучасника О. Довженка, українця Леоніда Скрипника. І фактично чи не на ній одній, звертаючись, проте, і до С. Тимошенка і часом не виключаючи навіть О. Полторацького, маючи на увазі праці С. Ейзенштейна і В. Пудовкіна, підкріплюючи свої тези і міркування посиланнями на інших, переважно західних теоретиків кіно, будує свою теоретичну розвідку, цілком успішно доводячи імовірність та навіть природну закономірність саме такого підходу.

Важливо у цьому сенсі зазначити, що теорія кіно Л. Скрипника з'явилася і розвинулась саме в Україні (хоча і не без значних російських радянських впливів), під час роботи на українських студіях ВУФКУ, тобто в середовищі українських кінематографістів, і ґрунтована на великому зацікавленні саме українським кіно і його подальшими перспективами розвитку.

## 2.

Таким чином, у другому розділі «Фотографічні образи», аналізуючи поетику О. Довженка, автор з незначними видозмінами спирається на «Скрипникову категоризацію» основних елементів фотокомпонування кадру. Він звертає увагу на такі складові: 1. Зовнішні елементи композиції, що

визначаються технічними параметрами кінокамери й контролюються здебільшого оператором (кадрування, відстань до камери, ракурс, освітлення і точка зору). 2. Людські фігури, об'єкти та декорації. 3. Ритмічні композиційні елементи, що описують феномен рухомих образів (рух камери та рух у межах кадру, динамічні патерни та повороти — всі елементи ритмічної побудови образу).

Перед тим, як вдатися до безпосереднього аналізу кінематографічної поетики О. Довженка за окресленою схемою, Б. Небесью зауважує: «... Довженко використовував образи активніше, ніж його імениті колеги 1920-х років, і образи ці були переважно ліричними, а не агресивними.» [1, 76]. Цим твердженням автор фактично чітко і достатньо влучно визначає стильові розбіжності у роботі українського режисера і режисерів радянських російських, відомих своїми стрічками західним дослідникам, і з фільмами яких неминує доводиться порівнювати творчий кінематографічний доробок О. Довженка з огляду на історичні, політичні, зрештою й загальнокультурні обставини доби.

У своїй праці, дошукуючись стильових особливостей режисерського підходу О. Довженка, автор, цілком традиційно, зумисне зосереджується на тих аспектах, які критики називали «ліричними» або «поетичними», вбачаючи саме у них відмінність і своєрідність авторського стилю, та намагається віднайти їх природу і коріння в різних елементах кінематографічної оповіді. Звернення до численних складових режисерської творчості неможливе, зокрема, без співпраці з іншими митцями: художниками-постановниками, операторами, акторами, які долучалися і вкладали свої зусилля і необхідний досвід у творення фільмів німої трилогії.

Отже, автор наголошує і впродовж багатьох сторінок своєї праці доводить значний вплив кінооператорів, художників-постановників та акторів з особливостями тих акторських шкіл, до яких вони належали, на стилістику режисерської творчості О. Довженка. Таким чином, стилістична різноманітність трилогії, за його переконанням, була досягнута, зокрема, і завдяки плідній співпраці різних представників інших мистецтв та вмінню О. Довженка як режисера дослухатися до своїх співавторів і давати їм достатню свободу творчого прояву, залучаючи до акту фільмотворчості увесь їх талант і досвід.

Передусім автор звертає увагу на художнє оформлення стрічок. Дослідник показує прямий зв'язок між участю певного художника у творенні фільму і загальною режисерською стилістикою кожного розглядуваного фільму. За його переконан-

ням, твердження про відбиття виключно власних поглядів Довженка-художника у своїх екранних творах і його самостійне визначення візуальної концепції фільмів залишаються безпідставними. Навпаки, усі три стрічки трилогії значно різняться як декоративним рішенням та кадруванням, так і композиційною структурою загалом. Таку різницю якраз і можна пояснити участю у фільмах різних художників-постановників. «Цілком вірогідно, що вплив Кричевських і Йосипа Шпінеля на фільми Довженка не обмежився лише підготовкою декорацій. Найпевніше, кожен кадр “Звенигори”, “Арсеналу” та “Землі” позначений присутністю цих художників.» [1, 78]. Так реалістичні художні композиції Василя Кричевського та нетрадиційне (периферійне) компонування кадру знайшли виразне втілення у «Землі», а авангардні композиційні пошуки Йосипа Шпінеля відобразились у стилістичному вирішенні «Арсеналу».

Надзвичайно інформативно містка й цікава частина книги, присвячена зображальному вирішенню фільмів німої трилогії. Автор звертається до ретельного аналізу методу роботи, зокрема Данила Демуцького, оператора двох фільмів трилогії, «Землі» й «Арсеналу», та наголошує на відмінності зображально-художнього рішення навіть цих двох стрічок (не без участі різних художників-постановників). Він продовжує вивчати охрещений новаторським і «поетичним» операторський стиль Д. Демуцького із посиланням на дослідження його біографа і учня Леонтія Кохна, залучаючи відповідні матеріали з історії кіно (праці Баррі Солта, приміром) та ретельно придивляючись, власне, до самих кадрів фільмів трилогії.

Серед поширених операторських прийомів Д. Демуцького, зокрема, використання моноклія — простенького об’єктива, що не відтворював чітких обрисів, а натомість давав нерізде та м’яке зображення об’єктів; зйомка крізь дифузійний фільтр не розкішних інтер’єрів та зірок (як це робилось в європейській та американській практиці 1920-х), а звичайних речей та пейзажів. Подібна техніка наближує творчість оператора до імпресіоністичної естетики.

Як фотограф, Д. Демуцький був майстром пейзажного фото та портретів. І в кіно пейзаж для нього отримує особливу якість, набуваючи ознак поліфонічності й полізмістовності. Часто пейзаж чи натюрморт стають для майстра гранично актуальним виразним полем творчої діяльності, через яке передаються шари змістів і почуттів.

Б. Небесью, крім інших аспектів зображального вирішення, звертає також увагу на незвичну скла-

дову, про яку не могло б говоритися без теоретичного спирання на працю Л. Скрипника, — ритмічну. «Пейзажні плани Демуцького, на думку Довженка, найточніше розкривали його режисерський задум, відтворюючи настрій та ритміку фільму. “Земля” починається з чотирьох планів пшеничних полів. У кожному наступному плані лінія обрію щоразу піднімається вище. Плани ці доволі статичні, тільки вітер ритмічно колише пшеницю. Вміння Демуцького вхопити цей ритм, саму сутність степового пейзажу, не просто робить образи захопливими, а задає ритм подальшого епізоду.» [1, 83]. Тут все ж можна закинути автору, як у назві відомої статті тих само 1920-х, що він «забуває ножиці». Ритмічна пульсація подібного епізоду і взагалі його наявність у фільмі залежать від роботи режисера у монтажному періоді, хоча заслуга самої присутності подібних кадрів у матеріалах до фільму, безперечно, належить оператору. Таким чином, можна сказати, що відповідальність за ритмічну насиченість кожного окремого кадру несе оператор. А от усього монтажного шматка, сцени чи навіть епізоду, — режисер, оскільки враховується не лише послідовність і змістовна складова кадру, його імовірна ритмічна насиченість, а і його тривалість, що також має безпосередній вплив на формування відчуття ритму. І, безперечно, гранична ритмічна концентрація (те, що називається внутрішнім ритмом) кожного окремого кадру, знятого Д. Демуцьким, навіть у нібито статичних пейзажах, натюрмортах, а також і портретах не викликає сумніву.

Щодо «Арсеналу», де участь художника-постановника Йосипа Шпінеля вплинула на формування візуальної концепції фільму, автор зазначає: «Важко не помітити, що у фільмі переважають діагональні лінії. Досягти такого ефекту просто — варто лише змінити позицію камери, через що всі горизонтальні лінії в кадрі стають діагональними. Більшість кадрів, що передують аварії потяга, а також більшість мостів, сходів, будинків знято саме в такий спосіб.» [1, 84]. І далі, уже звертаючись за порівнянням до творчості Сергія Ейзенштейна: «якщо для Ейзенштейна лев стає символом на рівні сюжету, то тандем Довженка–Шпінеля розкриває в кадрі формалістичний потенціал лінії.» [1, 84]. Услід за Л. Скрипником автор вивчає композиційні особливості кожного окремого кадру у фільмах О. Довженка, аби на практиці довести формування ритму на рівні найменшої одиниці кінематографічної побудови — кадру.

У другому ж розділі також подано нетрадиційний погляд на творення людських образів на кінематографічному екрані. Автор знову-таки звертається

до Л. Скрипника і за ним тлумачить акторський образ на екрані як лише один з багатьох об'єктів, складових цілісного кінообразу. Актор у такому трактуванні є матеріалом кінозйомки, а його фотообраз — фільму. Виходячи з позицій Скрипникової теорії, акторів треба оцінювати з точки зору «фотогенічності» — коли мірилом художньої цінності стає фотографічний знімок, а не сам актор. Творимий актором образ має цінність остільки, оскільки є зафіксованим. Тут і посідає першість фотогенічність — як найважливіший, чи не найвизначальніший, чинник творимого образу. Ця фотогенічність, зрештою, розглядається Л. Скрипником як обов'язкова не лише у доборі акторів, а також і у виборі інших об'єктів, що мають потрапити у кадр.

Щодо участі акторів, то він виокремлює два види фотогенічності: статичну та фотогенічність гри. Перший вид використовується в кіно та фотографії, другий — тільки в кінематографі. При такому підході, як слушно зазначає автор, геть відкидається суперечка, що точилася у цей саме час у колах російських радянських теоретиків і практиків кіно про необхідність залучення до зйомок професійного актора чи аматора («натурщика»). Підхід же українського дослідника дає максимальні можливості щодо залучення до участі у фільмі акторів різноманітних шкіл і напрямів, аматорів і неакторів за умови їх фотогенічності.

У фільмах О. Довженка ця теорія справді знаходить відображення, адже режисер не обмежував себе добором акторів певної школи чи напряму, працював також і з непрофесійними виконавцями. Обирав їх насамперед за тим самим принципом фотогенічності. Прикладів цього твердження достатньо також і у фільмах трилогії.

З одного боку в «Арсеналі», своєму найбільш експериментальному фільмі, «режисер не розробляє характерів інших героїв, крім Тимоша, ба більше, він демонструє лише обриси, маски людей. Наприклад, у сцені страти солдата за невиконання наказу вбивати на екрані з'являються тільки силуети акторів, наче в східному ляльковому театрі. Ми не лише не бачимо їхніх облич, нам взагалі невідомі жодні характеристики персонажів, тільки те, що перед нами офіцер і солдат.» [1, 101]. З іншого боку, О. Довженко усвідомлював важливість акторського образу на екрані. «Критики та біографи часто пишуть, що він залучав до зйомок непрофесійних акторів. Це твердження хибне. Акторів він добирав дуже прискіпливо. Усі головні ролі діставалися професійним акторам, були й ретельно дібрані Довженком статисти, які, утім, не надто впливали на характер фільмів.» [1, 102].

Персонажі німої трилогії не обтяжені фронтальними обмеженнями. Актори, наприклад, часто стають спинами до камери або ж дивляться просто в об'єкти. Зйомка спин ускладнює розрізнення персонажів у певний момент оповіді, що робиться режисером зумисне. Наприклад, у «Землі», у сцені бесіди Василя і Опанаса, зйомку цього діалогу зі спина акторів автор пояснює як підкреслення важливості обох, без якоїсь ієрархії. О. Довженка цікавить візуальна подібність образів. «Схожість чоловічих спин демонструє, що попри ідеологічні розбіжності, виражені в інтертитрах, відмінність між ними досить незначна. У такий спосіб Довженко вкотре уникає надмірних контрастів, якими зловживають революційні режисери. Ідеологія розділяє батька та сина не так переконливо, як візуальна схожість — об'єднує.» [1, 104].

Не менш важливі в порівнянні з акторами і речі, які потрапляють у кадр. Б. Небесью пропонує розрізнити три функції об'єктів у кадрі: семантичну (коли образ речі репрезентує річ як таку), субстативну (коли річ означає щось більше, ніж вона є, що підсилює виразність сюжету) та ритмічну.

Знову, услід за Л. Скрипником, автор зараховує і ритм до елементів композиції кадру. Українські режисери, як стверджує Б. Небесью, розглядали його саме з цієї точки зору. І цей ритм не оцінювався з точки зору музикознавчих позицій (або винятково з них), а скоріше з позицій образотворчих, малярських. Для Л. Скрипника ритм заміняє принцип «рівноваги» в організації окремого кадру. Як вважає теоретик 1920-х, кінокомпозиція має відійти від малярських зразків організації нерухомих елементів, котра зовсім не розрахована на створення враження руху. Оперування категорією руху в образотворчому мистецтві відбувається на принципово інших засадах: з позицій апріорної статичності мистецького твору. Кінокомпозиція ж повинна мати за мету якраз враження і навіть сам факт зрозумілого і доцільного руху. «Кінокомпозиція за мету повинна мати досягання у глядача враження зрозумілого й доцільного руху, який був би в органічному і гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі.» [2, 50]. Л. Скрипник, можливо, і не першим звернувся до проблеми специфіки композиційного ритму в кінематографі, та він влучно підхопив новітні віяння пошуків, зокрема, французьких авангардистів.

І, звісно, не обходиться тема фотографічного образу без надзвичайно популярного на радянському екрані образу машини. У цьому сенсі автор робить цікаве зауваження: «обираючи звичний, але не настільки механістичний рух, Довженко намагається олюднити машину» [1, 114], тоді як російські радянські режисери ішли принципово іншим шляхом і, навпаки, силкувались людину наблизити до машини.

Вивчення Довженкових ритмічно-композиційних пошуків у трилогії дозволяє стверджувати про його багатовекторну роботу у цьому напрямі. Режисер застосовує виражальні можливості як статичного, так і динамічного ритму (поняття з теорії Л. Скрипника, див. докладніше [3]).

Динамічного ритму кінокомпозиції режисер досягає за рахунок руху предметів, тревелінгів та поєднанням цих двох технік. Особливий ефект О. Довженко отримує при порушенні одноманітного ритму або при введенні паралельних ритмів, не відмовляється також і від абстрактних сцен, побудованих на ритмічному русі техніки. Поруч з рухом по прямій лінії та по колу, що задають монотонного механічного ритму, режисер використовує складний нерівномірний рух по кривій. Зокрема, засобом звернення до криволінійного руху машин відбувається їх певне «олюднення» і, як твердить Б. Небесью, режисер досягає таким чином ліричності у «Землі». З іншого боку, О. Довженко майстерно використовує також і уявно-динамічний ритм статичних кадрів.

Л. Скрипник, зокрема, зазначає, що різні ритми слід узгоджувати у кадрі, де вони можуть існувати в гармонії чи в контрасті. «Завдання автора кіно-композиції значно ускладнюється ще необхідністю злиття уявлено-динамічних ритмів із ритмами справжньо-динамічними. Злиття це може бути гармонійним, при якому ритми “складатимуться” в один загальний, посилений та збагачений. Навпаки, можна з’єднати ритми по контрастах, причому один якийсь ритм буде підкреслюватись контрастними до нього іншими. З’єднання врешті може бути таким ще, при якому один із ритмів чітко виділяється, а інші служать лише неактивним тлом.» [2, 56]. О. Довженко у фільмах трилогії якраз майстерно і демонструє уміння узгоджувати різноманітні ритми.

### 3.

Третій розділ книги «Компроміс із літературою? Міркування про інтертитри» присвячений саме інтертитрам. Цьому аспекту приділялося досить небагато уваги у радянській кінознавчій літературі та й в літературі з теорії кіно. Базуючись на розвідках

Брада Чішолма, Сеймура Четмена, Юрія Цив’яна, Всеволода Пудовкіна, Олександра Вознесенського та Семьона Тимошенка, автор представляє власну типологію інтертитрів.

Спершу вони поділяються на дієгетичні (ті, що існують у реальності фільму) та недієгетичні (ті, що існують поза реальністю фільму). Останні поділяються на пояснювальні («від автора» за Л. Скрипником) та діалогічні (або «титри-ремарки» і «титри-репліки» за В. Пудовкіним). Надалі пояснювальні титри автор пропонує класифікувати так: 1) ідентифікаційні та описові (люди, речі, локації); 2) часові маркери; 3) оповідно-підсумкові; 4) довільні коментарі (ймовірного оповідача).

У випадку дослідження складних фільмів (такіх, приміром, якими є фільми Довженкової трилогії), як зауважує Л. Скрипник, поділ недієгетичних титрів на пояснювальні та розмовні неактуальний, і він пропонує вдатися до «монтажних титрів» (як він їх називає). Їхня функція полягає в ув’язці суміжних монтажних кадрів, і є не семантичною, а візуальною. Монтажні титри використовувалися й у Голлівуді, проте не так активно, як авангардистами 1920-х років, зокрема французькими та радянськими.

Отже, автор доходить висновку, що інтертитри німої трилогії створювалися за авангардними зразками. «Тому розмовні та монтажні титри не тільки виходять за межі семантики написаного слова, а й розкривають його аудіовізуальні можливості. Значення інтертитрів для “поетичного кіно” найкраще описується в термінах формалістів. Привертаючи увагу до титрів як елементів ритмічної композиції, Довженко відкидає їхній буденний, “практичний” вимір.» [1, 150].

### 4.

Звичайно, аналізуючи фільми 1920-х років не можна було оминати тему монтажу. Цьому аспекту присвячено четвертий, останній, розділ дослідження. Показова його назва: «Монтаж атракціонів чи атрактивність монтажу?». Отже, автор уже у самому заголовку намічає шлях проведення розвідки у контексті теорій С. Ейзенштейна і, з українського боку, уже неодноразово згадуваної теорії Леоніда Скрипника.

Виходячи з позицій західного кінознавства, автор спершу розрізняє відповідні часу дві монтажні традиції: нарративний монтаж Пудовкіна та Кулешова і метафоричний, риторичний монтаж Ейзенштейна і Вертова; і стверджує, що фільми О. Довженка не відповідають жодній з цих традицій. Він пропонує розглядати монтаж у фільмах Довженка знову-таки в контексті теоретичних напрацювань Л. Скрипника.

Як і його російський колега С. Ейзенштейн, що цілком закономірно для 1920-х років, зокрема у межах СРСР, і Л. Скрипник вважає монтаж основним у творенні фільму. Він розбиває монтаж на кілька «монтажних ліній», які, у свою чергу, поділяються по кількох напрямках відповідно до різних ролей, які відіграє у фільмі певний елемент, і наводить сім таких ліній, уздовж яких розвивається монтаж: 1) літературний зміст, 2) гра акторів, 3) рухи акторів та речей, 4) темп, 5) ритм, 6) композиція кадру, 7) написи. Кожну з монтажних ліній можна зобразити на уявному графіку кривою або прямою функції часу. Б. Небесью обирає шлях аналізу лише трьох, знакових для поетичного кіно, монтажних ліній: літературного змісту, темпу і ритму.

При розгляді творення літературного змісту засобами монтажу, автор звертає увагу на два аспекти: синтаксичний і семантичний. І в одному, і в іншому випадку він вбачає певні складнощі для глядацького сприйняття і розуміння монтажно побудови оповіді усіх фільмів трилогії на цих рівнях. Такі складнощі провоковані передусім і в основному особливостями авторського стилю, й, отже, визначають цей стиль у контексті авторської специфіки монтажно побудови.

Складності синтаксичного рівня відзначаються наступними позиціями.

Характеризуючи «радянський монтаж», дослідник, спираючись на працю Девіда Бордвела «Нарація в художньому фільмі», зазначає, що особливості цього монтажу полягають в часово-просторовій суперечності, на відміну від просторової цілісності та часової безперервності, притаманних класичному голлівудському стилю. Радянські режисери, отже, монтаж застосовували частіше, ніж того вимагала фабула. Прикладом таких рішень може слугувати так званий «концентрований монтаж» (concentration cuts), що розбиває навіть простий рух чи зміну планів на серію різких монтажних переходів (класичний приклад — розбивання тарілки в стрічці «Панцирник “Потьомкін”»). Подібні рішення наявні й у фільмах О. Довженка. На відміну від своїх російських колег (за спостереженнями Ванса Кеплі), режисер пом'якшує міжкадрові переходи візуальною подібністю й організовує монтаж за принципом зовнішньої, а не фабульної схожості. Таким чином, «Знайшовши подібність між несхожими об'єктами, Довженко підштовхує аудиторію до екстраполяції, до метафоричного стрибка» [1, 160].

«Для класичного глядача найбільш тривожною в історико-матеріалістичній нарації є відсутність адресних планів. Він опиняється у фрагментарному просторі без впевненості, що зможе віднайти

в ньому точку відліку.» [1, 160]. Радянський же монтаж, за Д. Бордвелом, однак, хизується своїми часово-просторовими лакунами, а мінімалізація кількості чи навіть повне уникнення адресних (загальних, дальніх планів) має захопити аудиторію до участі у творчості, до самостійної реконструкції загального контексту оповіді.

Застосовуючи у своїх фільмах прийоми «радянського монтажу», О. Довженко, крім того, ще більше ускладнює ситуацію, починаючи оповідь, яка змістовно належить до наступної сцени, кадром, синонімічним попередній сцені. У «Землі», приміром, жодним чином не маркований перехід від смерті діда Семена до дискусії в куркульській хаті, і починається сцена дискусії середнім планом жінки в сльозах. Оскільки цей персонаж належить до оточення діда у попередній сцені, то справляється враження, що її сльози — оплакування діда, та зрештою з'ясується, що це зовсім не так.

Складності семантичного рівня проявлені у наступних тенденціях.

Як режисер О. Довженко ніколи повністю не поділяв політичних поглядів його російських колег, які сприймали радянський союз як консолідовану єдність та беззаперечно підтримували партійно-більшовицьку лінію. О. Довженко, навпаки, у своїх фільмах виявляє багато непевностей та двозначностей. «Незважаючи на цілком пробільшовицький характер Довженкових фабул, істинність стверджуваних у них постулатів часто підважується, ба навіть заперечується на сюжетному та стилістичному рівнях. На тлі основного аргументу фільму завжди майорить його контраргумент, через що дидактичний аспект німої трилогії не настільки нав'язливий та прозорий.» [1, 167]. На цей факт звертають увагу також і західні дослідники. Зокрема Ванс Кеплі зазначає, що «амбівалентність у Довженка надто глибока та надто щира, щоб поступитися дидактичній манірності».

Ця тенденція виявляється на багатьох рівнях, зокрема, на рівні творення окремих образів. Так, у зразковому більшовику Тимошеві зі «Звенигори» поєднуються суперечливі риси: він наділений надприродними силами і бореться із забобонами; грається у пацифізм, зупиняючи німецьких солдатів, та вбиває свою наречену, представницю свого ж класу. Переможність Тимоша затьмарена його надприродними силами та подвійними моральними стандартами. Усі ці моменти у сукупності послаблюють більшовицький меседж фільму.

Ще одне незвичне питання підіймає автор дослідження. Він намагається розрізнити два поняття — «поетичне» і «ліричне», зокрема, щодо німої кінотрилогії і, власне, режисерської стильової спе-

цифіки О. Довженка. Однак це питання, що проходить крізь усю працю, так і залишається відкритим в очікуванні своєї окремої, імовірно надзвичайно цікавої і багатопланової розвідки.

У проведенні ж свого вивчення, Б. Небесью доходить невтішного висновку: «Можна стверджувати, що нам бракує систематичних досліджень численних засобів кінематографічної виразності. Недостатнім є також наше розуміння їхньої ролі та функцій.» [1, 190].

Дослідження, присвячене німій трилогії О. Довженка, певно, зовсім не випадково, у інтерпретації автора перетворюється на достатньо вагомий привід, аби привернути увагу до української теорії кіно й безпосередньо до праці Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», незаслужено забутої на багато десятиліть. Тож автор своєю розвідкою віддає данину і шану українському теоретикові кіно, який заслуговує на поважне місце в історії українського та, зрештою, також і світового кінематографа і до праць якого іще слід звернутися з окремим, не менш цікавим і ґрунтовним дослідженням. Його ж теперішнє звернення, з огляду на те, що книга писалася з розрахунку на іноземного читача, уже виносить ім'я Л. Скрипника у перелік імен радянських теоретиків кіно, поруч з С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним та Д. Вертовим, і визначає його особливе, гідне місце серед зазначених митців.

У своїй праці Б. Небесью також зачіпає подекуди найважливіші аспекти кінематографічної теорії і практики, звертаючи увагу на ті з них, що є визначальними саме для України й на 1920-ті роки представляють собою передові тенденції розвитку кінотеорії. Зокрема, до них належать: розуміння і практичне ставлення до участі актора у знімальному процесі, визначення особливості формування екранного образу і провідної участі у цьому процесі художника-постановника і оператора навіть на рівні таких графічних його елементів, як лінія, визначення ритму як елемента композиції кадру і вивчення цієї його функції у фільмах О. Довженка, багатовекторне дослідження монтажу з його темпо-ритмічними компонентами тощо.

Крім усього переліченого, цінність праці Б. Небесью для українського читача полягає також і у відкритті бачення режисерської діяльності Олександра Довженка очима західних дослідників у контексті загальносвітового кінопроцесу 1920-х—1930-х років. Автор звертає увагу на основні аспекти, котрі

цікавлять західних теоретиків у творчості славетного українського режисера і визначають провідні елементи його авторського стилю.

Таким чином, видання, безперечно, буде корисним і цікавим усім дослідникам як творчості О. Довженка, так і відповідного історичного періоду розвитку українського кінематографа.

Однак суттєвим недоліком пропонованого видання є відсутність прямих посилань на використані автором джерела, що є неодмінним і навіть обов'язковим атрибутом будь-якого серйозного наукового дослідження. Цей момент у деяких випадках суттєво ускладнює процес прочитання і належним чином не задовольняє читацького зацікавлення. У першоджерелі, проте, усі посилання витримані із належною точністю і скуппульозністю.

Також не завжди витримана точність вживання специфічної кінематографічної термінології. Приміром, зустрічається термін «довгий» план, тоді, коли ідеться однозначно про «дальній».

Втім, означені недоліки не можуть вплинути на загальне позитивне враження від видання і розуміння тієї його благородної місії, яку воно призначено виконувати: привернення уваги до мистецького кінематографічного надбання, до найяскравіших і найвеличніших сторінок історії українського кінематографа.

#### Джерела та література:

1. Небесью Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.
2. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків: Державне видавництво України, 1928. 93 с.
3. Наумова Л. М. Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.* Київ, 2015. Вип. 17. 156 с. С. 105–110.

#### References

1. Nebeso Bohdan. (2017). Nima kinotrylohiia Oleksandra Dovzhenka. Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka, 200 [in Ukrainian].
2. Skrypnyk L. (1928). Essays are from the theory of art of the cinema. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 93 [in Ukrainian].
3. Naumova L. M. (2015). A rhythmic constituent of composition of shot is in the theory of L. Skrypnyk. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 17, 105–110, 156 [in Ukrainian].

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абрамович Олена Олександрівна** — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна** — доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) УАН, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Вовченко Надія Павлівна** — асистент викладача кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

**Губрій Наталія Вікторівна** — аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Домбругова Наталія Михайлівна** — заслужений працівник культури України, завідувач кафедри звукорежисури Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Єгоров Ілля Сергійович** — аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Захарченко Анатолій Іванович** — заслужений діяч мистецтв України, старший викладач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Іващенко Ірина Віталіївна** — заслужений діяч мистецтв України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

**Кашуба Владислав Геннадійович** — магістр за спеціальністю 026 «Сценічні мистецтва» (режисура), випускник Київської міської академії естрадного та циркового мистецтв.

**Коржова Анастасія Михайлівна** — аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені, керівник відділу реклами та зв'язків з громадськістю НАДТ ім. І. Франка.

**Кравченко Тетяна Олександрівна** — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Леонтєв Сергій Анатолійович** — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

**Матвєєва Юлія Геннадіївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Мельник Ірина Іванівна** — заслужена артистка України, старший викладач з основ майстерності актора драматичного театру кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок.

**Наумова Лариса Миколаївна** — кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Неупокєєв Руслан Валентинович** — заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Онiщенко Олена Iгорiвна** — заслужений дяч науки i технiки України, доктор фiлософських наук, професор, завідувач кафедри суспiльних наук Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Патрон Iрина Василiвна** — магістр культурологiї, асистентка кафедри театрознавства та акторської майстерностi факультету культури i мистецтв Львівського національного університету iм. I. Франка.

**Пивоварова Катерина Валентинiвна** — викладач кафедри режисури та майстерностi актора Київського національного університету культури i мистецтв.

**Поспiлов Олег Олександрович** — аспірант кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Росляк Роман Володимирович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогiчної роботи Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Руднiцька Олександра Олександрiвна** — старший викладач кафедри сценiчного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керiвних кадрiв культури i мистецтв.

**Сидорчук Тетяна Анатолiївна** — аспірантка кафедри кiнознавства Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Сорока Iван Iванович** — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сценiчного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керiвних кадрiв культури i мистецтв.

**Станіславська Катерина Iгорiвна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Стрельчук Вікторія Олександрiвна** — кандидат педагогiчних наук, професор Київського національного університету культури i мистецтв.

**Фiлькевич Галина Миколаiвна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Шаповалова Юлія Сергiївна** — аспірантка кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

**Юдов Микола Олександрович** — заслужений працівник культури України, доцент, доцент Київського національного університету культури i мистецтв.



**Науковий вісник** Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2018. Вип. 23. 234 с.

#### ДО УВАГИ АВТОРІВ!

З № 19 «Наукового вісника» змінився порядок внесення у статті посилань на цитування. Посилання (примітки) вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури – відповідно до нумерації всередині тексту – з указанням повної кількості сторінок видання. Список джерел також має подаватися латиницею за встановленим зразком (References).

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»  
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (українською, російською та англійською мовами), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

***Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.***

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однаковими пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

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

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

**Збірник наукових праць**

**Випуск 23**

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська  
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 03.12.2018 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.  
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 27,2.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК №4726 від 29.05.2014 р.  
Тел. (095) 699-25-20, (098) 366-48-27.  
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

ВД «Освіта України»®  
Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці  
з випуску видань, що стосуються питань управління,  
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних  
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу  
у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.