



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (57)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2017

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (57)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2017

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмашук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (57) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 122 с.

ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №3 від 07.02.2017 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»
<http://sm.etnolog.org.ua>

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ

Theory

Кушнірук Ольга. Симфонізм Олександра Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості	
<i>Kushniruk Olha. Alexander Jacobchuk Symphonism Within Early and Late Periods of Works</i>	7
Ugreldze Giorgi. Peculiarities of Development of Post-Soviet Screen Art in Georgia	
<i>Угрелідзе Георгій. Основні риси розвитку екранного мистецтва Грузії в пострадянський період</i>	17
Омельчук Олесь. Кіно і українська пролетарська література («Фільми революції» Мирослава Ірчана)	
<i>Omelchuk Olesia. Cinematography and Ukrainian Proletarian Literature (The Films of Revolution by Myroslav Irchan)</i>	22
Стасюк Дмитро. Постмодерн і антиутопічна кінофантастика	
<i>Stasiuk Dmytro. Postmodern and Disutopian Fiction Films</i>	30
Стефанова Нонна-Анна. Трансформація підходів до екранізації літературного твору	
<i>Stefanova Nonna-Anna. Transformation of Approaches to the Literary Work Screen Version</i>	37

ІСТОРІЯ

History

Калениченко Анатолій. Українсько-польська музика XIII–XVIII століть (постановка питання)	
<i>Kalenychenko Anatoliy. Ukrainian-Polish Music of XIII–XVIII centuries (Question Stating)</i>	44
Волошенюк Оксана. Перший кримськотатарський фільм: постколоніальні студії	
<i>Volosheniuk Oksana. The First Crimean-Tatar Film: Post-colonial Studies</i>	51
Гордєєв Сергій. Акторські пошуки Валентини Чистякової в театрі «Березіль» (1922–1933)	
<i>Hordieyev Serhii. Valentyna Chystiakova Author Search in Berezil Theatre</i>	65
Щербанюк Ірина. До проблеми екології лисенкознавства: Ad fontes!	
<i>Shcherbaniuk Iryna. To the Problem of Lysenkology Bionomics: Ad fontes!</i>	73
Безручко Олександр. Завершальний етап педагогічної діяльності Михайла Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого	
<i>Bezruchko Oleksandr. Final Stage of Mykhailo Verkhatskyi Pedagogical Activities at I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art</i>	82

ПОСТАТІ

Figures

- Демченко Александр. Истинный самородок
(к 140-летию со дня рождения Николая Леонтовича)**
*Demchenko Aleksandr. Genuine Person of Natural Gifts
(On the Occasion of the 140th Anniversary of Nikolai Leontovich).....88*
- Романко Володимир. Проблеми композиторської діяльності в науковій
спадщині Антона Мухи**
Romanko Volodymyr. The Problems of Composer Activities in Anton Mukha Scientific Heritage94

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Нікітюк Оксана. Особливості мануальної техніки хормейстера
(на прикладі творчого методу диригента
капели «Думка» Віктора Петриченка)**
*Nikitiuk Oksana. Funeral Cult Music of Eastern and Western Traditions
in Modern Choral Execution
(By Way of Example of Dumka Chapel Repertoire).....101*
- Хоню Вікторія. Фото-поетія: розширення можливостей популяризації
поетичного твору**
Khoniu Viktoriya. Photo-poetry: Broadening of Possibilities in Poetical Work Popularization 108
- Про авторів**
Information About Authors..... 119

Теорія Theory

УДК 785.11:78.071.1(477)Яко

СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ РАНЬОГО ТА ПІЗНЬОГО ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ

Ольга Кушнірук

У статті проаналізовано початок раннього та пізнього періодів творчості О. Яковчука на прикладі симфонічної поеми «Золоті ворота», Першої симфонії, П'ятої симфонії «Ностальгія» з погляду особливостей авторської стилістики, її еволюції.

Ключові слова: симфонія, симфонічна поема, українська музика, О. Яковчук.

В статье проанализировано начало раннего и зрелого периодов творчества А. Яковчука на примере симфонической поэмы «Золотые ворота», Первой симфонии, Пятой симфонии «Ностальгия» с точки зрения особенностей авторской стилистики, ее эволюции.

Ключевые слова: симфония, симфоническая поэма, украинская музыка, А. Яковчук.

The article is an attempt to analyze the beginning of early and late periods of A. Jacobchuk works by way of example of symphonic poem *The Golden Gates*, the First Symphony, the Fifth Symphony *Nostalgia* within the peculiarities of author stylistics, its evolution.

Keywords: symphony, symphonic poem, Ukrainian music, A. Jacobchuk.

Поміж сучасних українських митців-симфоністів Олександр Яковчук (нар. 1952 р.) – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Премії імені Івана Огієнка, лауреат Мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, лауреат міжнародних композиторських конкурсів, представник київської композиторської школи – посідає провідні позиції. На сьогоднішній день його симфонічний доробок охоплює вісім симфоній та сім інструментальних концертів, демонструючи щоразу інакший концепційний вимір осмислення буття і життєвих колізій, філософського роздуму композитора-симфоніста. О. Яковчук уміє, відсторонившись, побачити задум з висоти пташиного лету, а відтак – охопити його своїм звуковим «пензлем» у нотних знаках; послідовно, від вихідної інтонації, засіяної музичної зернини, сформулювати її наступний розвиток, на наших очах творячи зростання і, врешті-решт, буяння розлогого дерева з пишною кроною – музичного твору. Така метафора видається цілком виправданою щодо симфонічної творчості О. Яковчука, прикметної органікою володіння методу

симфонізму, відчуттям породжуваних ним можливостей.

У статті зроблено спробу проаналізувати початки раннього та зрілого періодів діяльності митця на прикладі симфонічної поеми «Золоті ворота», Першої симфонії, П'ятої симфонії «Ностальгія» з погляду особливостей авторської стилістики, її еволюції.

Поява перших симфонічних творів О. Яковчука збіглася в часі з розгортанням на сторінках журналу «Советская музыка» серйозної дискусії з питань осмислення стану побутування симфонічного жанру на теренах СРСР («Симфонизм сегодня. Традиции. Потери. Обретения», 1987–1988 рр.). У конструктивній полеміці обговорювалася реальна ситуація, показова плюралізмом художніх рішень, відходом авторів від усталеного жанрового інваріанта, рішучим намаганням освоїти нові позиції. Зокрема, М. Тараканов, не поділяючи думки М. Арановського, котрий визначив цей етап як стадію дестабілізації жанру [1, с. 5], відносить симфонію до стабільного феномена, що склався типологічно, а не-стабільними вбачає лише його різновиди

ТЕОРІЯ

та композиторські уявлення, розмиті на той момент до межі можливого [9, с. 14]. Водночас дослідник відзначає питому особливість сучасного симфонізму: «Принцип розвитку антитетичного, заснований на боротьбі і взаємодії контрастних тем, перестав бути універсальним, єдино можливим» [9, с. 15]. Предметом уваги В. Задерацького став змістовий первень симфонії, «носія інтелектуалізму». Відштовхуючись від центральної для симфонічного висловлювання ідеї – людина і світ, учений називає нові «семантичні поля» жанру. Так, образ Природи дедалі більше сприймається як природа Землі людей, виступаючи символом краси живого, символом, пронизаним трагічною рефлексією, оскільки привид ядерної катастрофи ввійшов у психічну структуру сучасної людини як страшна реалія. Новим, на думку В. Задерацького, є ставлення до подій, колізій світу, відтак музика відбиває «світ як подієвий стан». Появу медитативних зразків він пояснює новим відчуттям нескінченності, загостреною композиторською рефлексією з приводу кінченності людського буття. Цей ряд доповнює всеохоплюваність ліричного чинника як синоніма людської цінності [5, с. 17].

Як і В. Задерацький, питання про більш вільне співвідношення методу симфонізму та жанру симфонії обговорює І. Золотовицька, вважаючи метод мобільним фактором, а концепційність як якість мислення – стабільним фактором сучасного існування симфонії [7, с. 26]. Також дослідниця визначила відокремленість практичного досвіду і його теоретичного пізнання: «...наш поняттєвий апарат не завжди відповідає тим новим завданням, які доводиться вирішувати композиторам. Необхідним є уточнення понять в їхньому системному взаємозв'язку, історичній динаміці та в загально-гуманітарному контексті, оскільки мова йде про фундаментальні теоретичні, філософські й методологічні проблеми музичної науки, і аналіз на їх основі конкретних ще мало-досліджених сторінок сучасного радянського симфонізму» [7, с. 26].

Поява оригінальних, конструктивно неповторних моделей, на думку Г. Григор'євої, залежить від рішення драматургічного над-

завдання, на відміну від попередніх етапів, коли художнє відкриття зосереджувалося в інтонаційній сфері [3, с. 33]. Погоджуючись із вищезгаданою думкою, Г. Дмитрієв називає необхідним атрибутом сучасної ситуації в галузі симфонічної музики «філософію оркестрового голосоведення»: «Про справжній симфонізм ми можемо говорити в тому разі, коли композитор втілює оригінальну драматургічну концепцію з допомогою розвиненого й органічного оркестрового голосоведення» [4, с. 20].

Наведена вибіркова панорама поглядів учасників дискусії засвідчила ретельний підхід до пізнання еволюції жанру симфонії, його модифікацій та появи нових типів симфонізму. Позначена багатоаспектністю розгляду поставленої проблематики, вона дала поштовх теоретичному прочитанню нових музичних текстів та їх належній оцінці сучасниками.

Завдяки Івановським семінарам (Московська область, РФ), перебуваючи в епіцентрі подій – новаційних пошуків композиторської молоді, О. Яковчук проймається пануючим духом оновлення, творчого виклику, що, зрештою, відобразиться на його мистецькій долі, високій мірі вимогливості до власноруч написаного.

Першим твором О. Яковчука в симфонічному жанрі, що реалізувався як художньо довершене явище, слід розцінювати симфонічну поему № 2 «Золоті ворота» (1982), приурочену до розгорнутого в масштабах держави святкування 1500-річчя заснування Києва¹. До цієї дати з'явилася ціла низка творів українських композиторів: операторія «Київські фрески» та «Музичне приношення Києву» І. Карабиця, ораторія «І нарекоша ім'я Київ» та кантата «У Києві зорі» Л. Дичко, «Ода Києву» для баса, змішаного хору та оркестру Б. Алексєєнка, симфонія № 3 «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, симфонія № 3 «Дніпровські райдуги» Г. Ляшенка, симфонія № 10 Г. Таранова, симфонічна поема «Пагорби Києва» Я. Лапинського, симфонічна фреска «Київська Русь» О. Канерштейна, концерт для фортепіано з оркестром «Симфонічні танці» А. Штогаренка та ін. Виконавська доля поеми О. Яковчука, порівняно з

ОЛЬГА КУШНІРУК. СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

вищеназваними композиціями, виявилася непростою: пролежавши чотирнадцять років, партитура вперше прозвучала не на рідній землі, якій вона, фактично, присвячувалася, а далеко за океаном – навесні 1996 року під орудою колишнього киянина, незабутнього Володимира Колесника її інтерпретував симфонічний оркестр Торонто у філармонійній залі Massey Hall. В Україні поема прозвучала у 2005 році (через 23 роки після створення!) на «КиївМузикФесті», де національну прем'єру здійснив оркестр Національної радіокомпанії України під темпераментною батutoю Вікторії Жадько.

З певної точки зору, «Золоті ворота» можна вважати прологом до всієї симфонічної творчості О. Яковчука, у якому відбито духовно-ціннісні орієнтири художнього світобачення митця. Зокрема, пам'ять про минуле своєї Батьківщини, повагу до нього він вбачає підвалиною національної гідності українців. Загальний пафос поеми скеровано на створення величного образу Золотих воріт – символу мужнього, незламного духу їхніх оборонців у криваві часи навали орди хана Батия на Київську Русь. За драматургічним чинником поема не відходить від традиційного підходу в трактуванні сонатної форми, опертого на чіткість розмежування її розділів, усвідомлення розробки як центру колізії, дзеркальну репризу. Проте тематична і темброва виразність образів, відчуття духу музичного розвитку змушують придивитись уважніше до авторського почерку О. Яковчука, щоб зрозуміти оригінальність рис його оркестрового мислення.

Насамперед твору притаманна атмосфера сивої давнини через упровадження композитором архаїчного колориту. Наприклад, у вступі, де поступово набирає зримих обрисів, умовно кажучи, тема «Золотих воріт», симптоматичним є її невагомо-прозорий, наче завуальований димом континуальної віддаленості, фон з окремих, по чергово зависаючих у просторо-часі чистих квінт (струнні й арфа), яким кореспондують репліки на чистих квартах у дерев'яних духових інструментів, що згодом оформлюються в тему. Вона так само показова архаїчним характером завдяки невеликому діа-

пазону із центруванням навколо звука «d» та паралелізму в русі голосів.

Головна партія, що уособлює захисників Києва, розгортається як цілісний розділ з логічним наростанням оркестрового масиву до кульмінації – вияву незборимого наміру русичів уберегти рідну землю від понівечення татарською ордою. Після першого проведення в нижньому регістрі скрипок на тривожному супроводі альтів, що переходить до дерев'яних духових, тема набирає потужного звучання у *tutti* (труба, дерево, скрипки, альти). Їй на зміну приходить аналогічний, на високому градусі динаміки, туттійний виклад теми «Золотих воріт» – автор цим хоче наголосити нездоланність народу у своєму прагненні. Образне навантаження побічної партії покликане відобразити роздуми та, можливо, сумніви перед неминучим зіткненням з ворогом, що спостерігається в дорученій соло віолончелям темі, метрично ослабленій з допомогою синкоп (ц. 10).

Власне, зіткнення ворожих таборів зосереджено в розробці, яку композитор починає восьмитактовим унісонним проведенням *tutti* нової теми – образу чужинського війська, його безжального наміру сплюндрувати, знищити, не лишити позаду себе нічого живого. О. Яковчук, проте, будує її на інтонаціях теми «Золотих воріт», що досить непросто ідентифікувати з прообразом. Перед слухачем постає ударно-бартоківського зразка, нависаюча своєю загрозливістю тема, після короткої ремінісценції фонового матеріалу зі вступу поеми переходячи у фазу активного ритмічно-тембрового варіювання. Композитор поєднує ударність характеру теми з новим тембровим оформленням, доручаючи її литаврам та виоплюючи варіативний потенціал саме ритмічного чинника в розробці. Притаманний поемі принцип лейтмотивності, помітний у спорідненості титульних інтонацій кожної теми, сприяє становленню кульмінаційної зони. Так, у загальній масі чуємо інтонації лейтмотиву у групі дерев'яних духових (ц. 20), у флейт, кларнетів одночасно з бас-кларнетом, валторнами, тубою, які ведуть «пом'якшений» варіант (образ побічної партії) – (ц. 21), у струнних (ц. 22), валторн і труб (ц. 24).

ТЕОРІЯ

Досягнувши вершини, плин музичної тканини переходить у річище оцінки змальованих подій: початок репризи символізує поява хоралу на темі «Золотих воріт». Обираючи дзеркальний спосіб репризності, О. Яковчук надає епічній концепції твору глибшого смислу. Побічна партія виглядає тут як морально «спустошена», знекровлена подіями протистояння двох ворожих сил. На тлі других скрипок і альтів, що прийомом гри *con legno* та в межах контрольованої алеаторики створюють стан заціпеніння, моторошної тиші після битви, побічна партія, просторово розведена в протилежні регістри, виринає імітаційним дуєтом віолончелей та перших скрипок, що «знеособлений» трельним нашаруванням кожного звука. Порівняно з експозицією, реприза головної партії, підсилена тембром труб, і поєднуючись із темою «Золотих воріт», органічно утворює апофеозне завершення твору.

Симфонічна поема «Золоті ворота», незважаючи на довгий шлях до слухачської аудиторії, посіла одне з почесних місць в осмисленні митцями прадавнього минулого України серед композицій, написаних до знаменної дати в житті української столиці. Крім того, в особистій творчій біографії О. Яковчука вона стала рушійним важелем започаткування його роботи в жанрі симфонії, позначеному бажанням знайти нову художню якість у втіленні суспільно вагомих задумів та результативністю такого наміру.

Як цілком слушно стверджує О. Зінкевич щодо процесів в українській музиці 1970–1980-х років, «жанрова домінанта змістилася в зону симфонії <...> Ніякий інший жанр не поводить настільки “самокритично” – запекло “сперечаючись” зі своїм стереотипом, наполегливо прагнучи не до самоповтору, а до оновлення. Практично кожна нова талановита симфонія виступає як жанроутворююче явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [6, с. 160–161]. До таких промовистих прикладів відноситься Перша симфонія О. Яковчука «Біоритми Чорнобиля», розпочата 1986 року, одразу після страшної катастрофи в житті України – вибуху атомного реактора на Чорнобильській АЕС. Трагічна по-

дія, на яку миттєво відгукнувся композитор, спричинила інтенсивний резонанс у суспільстві, середовищі інтелігенції, особливо в колі літераторів (поєми «Чорнобильська Мадонна» І. Драча, «Сім» Б. Олійника, «Біль і пам'ять» М. Луківа, роман «Марія з полином у кінці століття» В. Яворівського, документальна повість «Чорнобиль» Ю. Щербака, збірка оповідань «Діти Чорнобиля» Є. Гуцала та ін.). У всіх названих творах тема принесеної мирним атомом біди, що розчахнула життя на «до» і «після» катастрофи, висвітлюється як пересторога людству щодо його діянь, необдуманість яких може мати фатальні наслідки для всього сущого на планеті. У симфонії О. Яковчука втілено особистий досвід митця в цій події та сприйняття її апокаліптичного характеру для Землі та людей, а також віру в їхнє майбутнє.

Праця над симфонією одночасно тривала у двох варіантах – для струнного оркестру з ударними та для великого симфонічного оркестру. Перший з них, «екстракт» симфонії, композитор завершив того ж таки року, а його прем'єра відбулася 9 жовтня 1990 року в рамках Першого «Київ Музик Фесту» (під назвою «Біоритми» без жанрової атрибуції, Київський камерний оркестр під орудою Аркадія Винокурова) у Будинку вчених НАН України. Другий варіант О. Яковчук опрацьовував до 1988 року. Його першопрочитання здійснив симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України під керівництвом Володимира Шейка в Національній філармонії України 2006 року. Наступного року було випущено диск із записом симфонії (CSF Inc. Productions), куди ввійшли також Друга симфонія та поема «Золоті ворота».

На відміну від поеми «Золоті ворота», де автор спирався на засади епічного симфонізму, концепція Першої симфонії підпорядковується новим для тогочасної радянської (а в її рамках – української) музики принципам лірико-медитативного симфонізму (Г. Канчелі, А. Тертерян, В. Сильвестров та ін.), поєднаним із драматичним типом – отже, репрезентуючи діалектичний тип симфонії (термін І. Ковбас [8, с. 19]). Своєрідність авторського бачення про-

стежується передусім у відході від жанрового стереотипу обов'язкової чотиричасовості циклу. Свій задум О. Яковчук укладає в рамки двочастинної структури, хоча, по суті, початковий епізод другої частини – *Tempo rubato* – претендує на самостійне драматургічне місце в циклі як ліричний центр твору. Загалом, якщо в першій частині останнє слово залишалося за силами зла, то друга частина поступово утверджує надію і віру, досягаючи в кінці катарсису. На притаманну симфонії цілісність музичного тексту впливають виокремлені три фази дієвості та дві тематичні арки між обома частинами, а також розвинута система інтонаційних зв'язків (у ролі інтонаційного ядра опиняється мала секунда, породжуючи різноманітні за характером та образом спрямуванням теми).

«По-театральному» рельєфний тематичний пласт насичений багатьма виразними музичними образами, що випромінюють потужну енергетику авторського «я». Перший з них – «мотив долі», що невідкладно змінюється, проходить тричі протягом твору у вузлових драматургічних точках: на початку експозиції, відкриваючи розробку (тт. 77–84) та провіщаючи у другій частині коду-резюме (тт. 227–230). Його сигнальну експресію митець віднаходить у дисонуючому фонізмі співзвуччя *c–g–as–des*, яке тричі підняте по малих терціях і ритмічно підкреслене синкопованим ритмом, у звучанні *tutti* набирає зловісного забарвлення через невідворотність фатуму.

Головна партія мислиться композитором як образ тривоги, образ бентежного духу. Одразу після «теми долі» тут уперше оркестровий масив поступається монологічним реплікам солюючого інструмента². З погляду формотворення її експозиційний виклад виражений тричастинною структурою, де із крайніми розділами, уособленими альтовими соло, контрастує середній (тему провадять флейти, гобої, засурдинені труби в супроводі всього оркестру). З іншого боку, неможливо оминути медитативний підхід у формуванні рельєфу головної партії. Так, перше соло альти засноване на неспішній рецитації в межах малої секунди, інтонаційному символі головної партії. Середній

розділ прикметний короткочасним патетичним сплеском емоцій, вторгненням драматичного виклику за допомогою потрійного вивіщення мелодичної лінії (аналогічний прийом уже був у «темі долі»). Власне, саме патетична характеристика теми буде піддана інтенсивним перетворенням.

Семантикою поля медитативності позначена сфера побічної партії, її заповільненого сприйняття часу, споглядання одного стану через найдрібніше виявлення деталей. Змальовуючи її, О. Яковчук знову звертається до солюючого інструмента, цього разу доручаючи проведення теми скрипці. Призначений для кантени широкого дихання її тембр втілює образ романтичної рефлексії, пронизливо передчуваючої лихо, яке спроквола насувається, «дихає в потилицю». У ролі останнього виступає малорухливе тло у віолончелей і контрабасів, виражене співзвуччям зі збільшеної та чистої кварт у низькому регістрі. За словами автора, тут присутній елемент ілюстративності, який імітує гудіння дротів ліній високочастотних передач. Завдяки сонорному ефекту цей другорядний матеріал набуває семантичної значимості в драматургії твору. Середина тричастинної будови побічної партії показова проведенням теми в альтів та її імітаційною відповіддю у других скрипок, реприза приносить обернений вигляд теми у флейти та імітацію у бас-кларнета.

Перша фаза дієвості зосереджується в розробці, яку на високому тонусі драматизму відкриває «тема долі». У тому ж емоційному річищі її змінює головна партія, поєднана у скрипок, кларнетів та бас-кларнета. Наприкінці викладу, підсилена засурдиненою трубою, вона досягає динамічного піку на *fff*. Після цього в розробці з'являється новий тематичний матеріал – моторошний «образ техногенної катастрофи». Генетично споріднена з «темою долі», масивна в тембрі туби, ця висхідна тема справляє гнітюче враження своєю характерністю, неухильним рухом у небуття.

Прихід дзеркальної репризи привносить стан заціпеніння, виражений побічною партією у збільшенні («скляний» тембр ксилофона). Після такої зумисне статичної преамбули фактура наповнюється поліфоніч-

ТЕОРІЯ

ним плетивом діалогу солюючих скрипки та віолончелі, потім – альтів, незабаром плавно перетікаючи в площину завуальованої вальсовості. У наступному епізоді **Allegro molto** (ц. 9, т. 5) – другій фазі дієвості в симфонії – композитор звертається до методу полістилістики, вводячи нову тему, що конотується зі звуковим полем патріотичних пісень радянської доби, їхнім оптимістичним псевдопафосом ідеології будівників комунізму. Зберігаючи маршовий колорит, О. Яковчук будує інтонаційний ряд з модальними змінами щаблів (у мінорі знижений II, # IV, # VII), унаслідок чого тема сповнюється химерно-викривлених гримас. Після цієї першої хвилі контрастом постає вилучений з головної партії секундовий «мотив жалоців», який звучить у перших скрипок і альтів на *subito p* прийомом *non vibrato*. Потужніша друга хвиля приводить «патріотичну» тему до драматичного викладу головної партії у *tutti* (ц. 11, т. 3), після якої знову контрастом виринають інтонації головної партії спочатку у флейт, кларнетів та альтів, підводячи до коди першої частини. Вона базується на речитативних репліках головної партії, а також її заключні вісім тактів за допомогою флажолетів та сонорного ефекту співзвуч із великою секундою сприяють створенню враження мертвої природи, важкої тиші, внутрішньої спустошеності.

Особливістю другої частини симфонії є нетипове рішення художньої цілісності, адже, по суті, у ній поєднано ліричну частину і фінал в одне ціле. Її розпочинає великий сольний монолог віолончелі, несучи своїм тембром олюднену енергетику віри в життя, у людську здатність долати труднощі. Ставлячи ремарку *Tempo rubato*, автор виводить це пристрасне звернення над часом, водночас закодовуючи в ньому силу духу окремої особистості. Отже, ліричний центр усієї симфонії, написаний у простій двочастинній формі, відзначається прозорим оркеструванням, а саме перевагою сольних фрагментів (віолончель, згодом альт) та їм на зміну двоголоссям струнних, бас-кларнета і фагота.

Фінальне **Allegro** (ц. 15, т. 11) починається ремінісценцією тематичного матеріалу з

розробки першої частини симфонії, уособлюючи третю фазу дієвості. Тут у вихорі минають тембрально змінені «тема катастрофи» (кларнети, фаоти, валторни), тема побічної партії (соло тромбона з імітацією у валторни), «мотив жалоців» (флейти на тлі контрольованої алеаторики у струнних *con legno*) і знову «тема катастрофи» (мідний хор).

Наступний епізод *Andante con moto* з погляду образності можна трактувати як божевілля героя. Розпочинаючи його з окремих мотивів побічної партії, композитор формує фактуру двома шарами. Перший, фоновий семантики, у струнній групі на інтонаціях теми катастрофи, спотвореної трелями на кожному звуці. Другий – фугато, тема якого у дзвіночків виростає з побічної партії, теж спотвореної, але вже ладовою модальністю. Після цього епізоду з'ява в соло альту теми головної партії повертає плин звукового потоку в реальність. Включення теми долі символізує прихід розв'язки: спершу самотнє соло скрипки, що переходить у коду *Largo doloroso* на темі «патріотизму», віддалено нагадуючи похоронний марш (за висловом О. Яковчука, «вселенський крик загублених душ»), проте крок за кроком набираючи масивності і досягаючи апофеозу (ц. 28), куди композитор непомітно вплітає титульну інтонацію побічної партії.

У драматургії симфонії, окрім описаних фаз дієвості, спостерігаються перекинуті між обома частинами дві тематичні арки, що впливають на цілісність твору. «Тема техногенної катастрофи» після експонування на другій хвилі розробки здобуває свій розвиток і репризу в епізоді **Allegro** (2 частина). «Тема патріотизму», заявлена в репризі 1-ої частини, взагалі трансформується в похоронно-маршову з вирастанням до масштабів вселенської скорботи.

Отже, Перша симфонія «Біоритми Чорнобиля» засвідчила початок кристалізації авторського стилю О. Яковчука в симфонічному жанрі. Відштовхуючись від таких його питомих ознак, як циклічність, сонатність, тематичний контраст, композитор торує власний шлях у вибудовуванні художнього цілого. Трагічний задум – враження і філософське осмислення вибуху на Чорнобиль-

ській АЕС, його наслідків – яскраво втілено в масштабі нетрадиційного, двочастинного циклу, який у даному випадку представляє собою діалектичний тип симфонізму.

П'ята симфонія «Ностальгія» (2007) відкриває зрілий період творчості, відокремлений від попереднього сімнадцятьма роками добровільно вимушеного мовчання Яковчука-композитора, коли він переїхав жити до Канади і тимчасово майже перестав писати музику. Назвавши симфонію «Ностальгія», митець висловив у ній непогамовну тугу за творчістю, за своїм улюбленим жанром, невситимий жаль за минулим, збурення почуттів від повернення до свого єства творця музичних полотен. Тому партитура рясніє алюзіями на власний стиль доеміграційного періоду, що помітно на рівні інтонації, у загальній драматургії та драматургії тембрів, на рівні жанру в його суто інструментальному сенсі. Композитор у такий спосіб діалогізує зі своєю попередньою творчістю, торуючи нові шляхи подальшого поступу.

Перше виконання симфонії 6 квітня 2011 року протягом чергового фестивалю «Музичні прем'єри сезону» представив колектив, що неодноразово співпрацював із О. Яковчуком і добре обізнаний з його музикою, – Національний заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України під орудою В. Шейка, однодумця композитора. Партитура побачила світ наступного року в канадському видавництві *Etobicoke Music Festival Fund*.

Як і будь-який непересічний мистецький феномен, твір викликав суперечливі оцінки: від скептицизму до надмірних суперлативів. Поверхово (я б навіть сказала, передчасно) деякі критики говорили про самоповтор, а отже, і вичерпаність автора, «застарілість» ідей, незрозуміння ним сучасного подиху життя. Водночас звучали і схвальні голоси на підтримку нової симфонії О. Яковчука, яка «є, безумовно, знаковим явищем в українській сучасній симфонічній музиці. Автором знайдена цікава концептуальна ідея, що диктує своєрідний стиль музичної мови та засобів художньої виразності» [2]. У П'ятій симфонії композитор осмислює невичерпну у своїй багатови-

мірності тему «людина і світ», тут присутні роздуми про суспільно-історичні обставини – злам комуністичної ідеології та розпад «союзу нерушимого», становлення молоді незалежної України. Водночас простежуємо міркування художника про вал суспільно-історичного хаосу, що накопчується на людину, вона його бачить, проте не може нікуди від нього сховатися і змушена, змінюючи світогляд, усвідомити своє місце в цьому вихорі подій. Сам митець вважає твір автобіографічним, у ньому показано дію та протидію; герой, долаючи перешкоди, зазнає метаморфоз, він стає іншим – мудрішим та досвідченішим.

Після двох попередніх симфоній (Третьої симфонії «Відгомін дитинства», 1987 р., на вірші Ю. Сердюка, та симфонії-реквієму № 4 «Тридцять третій», 1990 р., на вірші В. Юхимовича, які спершу задумувались як суто хорові симфонії *a cappella*), з використанням у них поезій, вокального компонента, що значною мірою вплинуло на жанр, у «Ностальгії» О. Яковчук повернувся до початкового, «інструментального», розуміння симфонізму.

Обравши одночастинну структуру, композитор створює в ній ряд контрастних епізодів, гнучко поєднаних тематичними зв'язками. Перша образна сфера змальовує світ об'єктивних обставин – усього того, що оточує героя. Це вступний розділ ***Allegro molto*** у вигляді поодиноких кластерів усього оркестру за принципом метричної нерегулярності. Такий одразу мобілізуючий слухача інформаційний прийом для зачину оповіді О. Яковчук використовував раніше у вступі до Першої та Другої симфоній.

Одночастинна композиція твору віддалено містить риси сонатності з усталеним контрастом між темами. Роль головної партії уособлює, умовно кажучи, «тема суспільних змін», вона зіткана з коротких мотивів ямбічного типу на широкій інтерваліці (ц. 5, т. 6). Завдяки озвученню тембровим мікстом соло труби *con sord.* і гобоя, притаманна їй рішучість вислову є дещо прихованою, проте вона одразу ж спрямована до розвитку. Так, у другому проведенні теми у труб вона супроводжується своєю «тінню» в гобоя, який веде цю саму тему в оберненні

ТЕОРІЯ

та із запізненням на півтакту. У наступному, третьому, проведенні «тема-тін» за авторською волею переходить до мікста сольючих *fl.*, *cl.*, *tr-ne*, насичуючи музичну тканину поліфонічністю розгортання і досягненням першої кульмінації. На її гребені (ц. 7, т. 3) О. Яковчук влітає інтонаційно дуже подібну до теми з Другої симфонії нову авторську тему (назвемо її «темою протесту»), що конотується з підйомом духовних сил героя, його вірою у власні можливості здолати перешкоди на своєму життєвому шляху.

На зміну цьому героїчному епізоду через знімаючу напругу зв'язку приходить перша тема побічної партії (*Piu mosso*, 3 т. до ц. 12) – пристрасний діалог двох альтів на тлі мовчання всього оркестру, що перемикає розгортання подій у річище роздуму над попередньою зав'язкою. Проте така зупинка дії майже уявна, позаяк уже через кілька тактів, з'явившись у соло тромбона, про себе нагадує і поступово заповнює музичний простір партитури головна партія (*c.-b. pizz.*, *tuba*, *tr-be*). Їй на зміну О. Яковчук упроваджує другу тему побічної партії (*cl. solo*, потім долучає *ob.*), романтичну за образністю на чутливому супроводі струнної групи, який поступово формує знову ж таки «тему протесту». Цим досягається друга кульмінація всього експозиційного розділу з його ідеєю *per aspera ad astra*.

Ставлення митця до смислу розробки у П'ятій симфонії позначене своєрідним підходом. Зокрема, внесення нового статичного ліричного епізоду як першого розділу твору прирівнює його до повільної частини сонатно-симфонічного циклу. У драматургії згаданий ліричний епізод має семантику призупинення дієвості, перепочинку для поетизації ідеального, насолоди від спостереження за піднесенням. Просвітлена медитація скрипки *solo* у верхньому регістрі супроводжується віддаленими переборами струн арфи, майже непомітним підголоском кларнета і валторни. Поступово на основі цього медитативного матеріалу фактура насичується вступом нових оркестрових партій, набуваючи в'язкості, густоти звучання, одночасно на вищій точці зустрічаючи вторгнення фатуму – «тему змін». Нагадавши про себе, остання од-

разу ж зникає, поступаючись трепетному діалогу двох скрипок. Саме в даному епізоді *Tempo rubato* відбувається процес метаморфоз у світосприйнятті героя: на першу тему побічної партії, яка в експозиції пов'язувалася з його роздумами, накладається «тема змін», спершу в оберненні (*v-c. pizz.*), а через два такти – в основному вигляді у соло скрипки *sul tasto*. Кожен з образів розвивається самостійно, музична тканина поступово (як і в ліричному епізоді) насичується вступом нових голосів, відтак утворюється невелике фугато на дві теми, що результирує «олюдненням» «теми змін», оскільки композитор доручає її цього разу струнним.

Третій розділ симфонії (ц. 26, т. 6) перекидає тематичну арку до початку твору, нагадуючи слухачеві про вакханалію суспільного хаосу навколо героя; причому, якщо у вступі вона лише окреслювалася, то в репризі здобуває соковитішого присмаку. Композитор активізує партію групи ударних, уводить до контексту нову тему в мідних, яка своїми квінтовими унісонами нагадує образ чужинського війська із симфонічної поеми «Золоті ворота», між її фразами спільні вкраплення пасажів струнних та дерев'яних підсилюють загальну ентропію.

Наступний етап репризи стосується характеристики другої теми побічної партії, яка динамізована завдяки ритмічному збільшенню і тембровим змінам – мікст труби *con sord.* і кларнета, потім дві труби (одна грає *con sord.*) і, урешті-решт, три труби (одна продовжує *con sord.*).

Заключний розділ *Meno mosso* (ц. 37, т. 6) несе в собі функцію резюмуючу, ще раз наголошуючи на інтертекстуальних зв'язках в організації художньої цілісності твору. Спершу О. Яковчук застосовує показово романтичну тему в соло скрипки і флейти явно з натяком на інтонаційний шар українських ліричних пісень. Подальший плин музики пов'язується з поліпластовими нашаруваннями, інтонаційно створюючи ладово думний колорит завдяки збільшеній секундній. Митець тим самим скеровує сприйняття образного змісту на конкретно українські музичні реалії, з кінематографічною швидкістю чергуючи тему і

формування поліфонією пластів генеральної кульмінації, де поєднуються думний мотив, тема ліричного епізоду в збільшенні, «тема змін» зі своєю «тінню» (імітація в оберненні). Кода в типовій для О. Яковчука манері відображає поступове тематичне танення звучності, розосередження її в часі – від ремінісценції схвильованого діалогу скрипок, альтів до позбавленої своєї образної характерності, рішучості вислову, «теми змін».

Таким чином, П'ята симфонія «Ностальгія» О. Яковчука умовно містить ознаки діалектичного типу симфонізму. Цілісність одночастинної композиції твору забезпечується тематичними арками між розділами форми, як-от: вияв репризності вступного розділу, «теми протесту» (реприза в рамках експозиції симфонії), «теми роздумів героя» (*Tempo rubato*). Важливим чинником смислоутворення в «Ностальгії» виступають інтертекстуальні зв'язки з попередніми симфонічними творами О. Яковчука (поема «Золоті ворота», Перша і Друга симфонії) та загальноновживаними інтональними українського думного епосу та ліричної пісні, доповнюючи постмодерний контекст національною визначеністю та пріоритетністю позиції автора.

Симфонічна творчість Олександра Яковчука, у якій за основу беруться найважливіші вікопомні події нашого минулого та сьогодення, бачиться художньо-мистецьким літописом, що силою свого узагальнення посідає значне місце в історії української музики, природно продовжуючи традиції жанру, фундаментально розвинутого Борисом Лятошинським, Левком Ревуцьким, Романом Сімовичем, Левком Колодубом, Ві-

талієм Губаренком, Дмитром Клебановим, Геннадієм Тарановим, Борисом Буєвським, Валентином Бібіком, Євгеном Станковичем, Валентином Сильвестровим, водночас відкриваючи нові ракурси симфонізму.

Примітки

¹ На сьогодні вона залишається єдиним прикладом звернення композитора до поемного різновиду жанру, позаяк перша симфонічна поема «Подвиг» (1975), написана в студентські роки, митцем була забракована і принципово знищена. Щоправда, одна з її тем «перекочувала» до розробкового розділу «Золотих воріт» (ц. 20).

² Загалом симфонія рясніє численними соло, чим автор наголошує на превалюванні особистісного чинника в концепції.

Джерела та література

1. Арановский М. Симфонические искания. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Волошина Т. Відомому українському композитору Олександру Яковчуку – 60! // Українська музична газета. – 2012. – № 2.
3. Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27–33.
4. Дмитриев Г. Нужны тесные контакты с жизнью // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 18–22.
5. Задерацкий В. Симфония и реализм // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 14–21.
6. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). – Київ : Музична Україна, 1986. – 183 с.
7. Золотовицкая И. Категория историческая // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 25–31.
8. Ковбас И. Диалектика медитативности и ответственности в современной симфонической драматургии : автореф. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1991. – 29 с.
9. Тараканов М. Симфония: заветы, состояние, перспективы // Советская музыка. – 1987. – № 1. – С. 13–19.

SUMMARY

Alexander Jacobchuk (b. 1952), Honored Artist of Ukraine, winner of the Ivan Ohyenko Prize and international composers competitions, the representative of the Kyiv Composer School is one of the leading persons among the contemporary Ukrainian composers-symphonists. Today his symphonic legacy includes eight symphonies and seven instrumental concertos, showing every time another dimension of conceptual comprehension of existence and life conflicts, philosophical meditation of composer. This article is an attempt to analyze the beginning of early and late periods of A. Jacobchuk works by way

ТЕОPIЯ

of example of symphonic poem *The Golden Gates*, the First Symphony, the Fifth Symphony *Nostalgia* within the peculiarities of author stylistics, its evolution.

The Golden Gates can be considered as a prelude to all symphonic works by Jacobchuk, which reflects the spiritual and artistic value orientations of artist world outlook. In particular, the memory about the past of native country, respect to it is seen by him as the foundation of national dignity of Ukrainians. General pathos of the poem is directed to the creation of a grand image of the Golden Gates as a symbol of the brave, invincible spirit of their defenders during the bloody invasion of Batu Khan hordes to Kyivan Rus. As for the dramatic factor the poem is not departed from the traditional approach in the treating of sonata form, based on precision separation of sections, comprehension of development as a center of conflict, mirror reprise. However thematic and timbre expressiveness of images, feeling of the musical evolution spirit show originality of composer orchestral thinking.

The First Symphony *Chernobyl Biorhythms* has affirmed the beginning of Jacobchuk author's style crystallization in symphonic genre. Basing on its specific features such as principle of cycle, sonata form, thematic contrast, the composer constructs his own way in the artistic whole building. The tragic idea – impression and philosophical understanding of the explosion at the Chernobyl Nuclear Electric Power Station and its consequences – is clearly embodied as unconventional, two-part cycle, which is a dialectic type of symphonism in this case.

The Fifth Symphony *Nostalgia* by A. Jacobchuk conventionally contains the features of dialectic type of symphonism. The integrity of the one-part work is secured with thematic arches between the form sections, such as reprise of introductory chapter, of *the theme of protest* (reprise within the exposition of symphony), *the theme of hero reflections* (Tempo rubato). Intertextual connections with previous Jacobchuk symphonic works (poem *The Golden Gates*, First and Second symphonies) and commonly used intonations of Ukrainian dumas and Ukrainian lyrical songs, complementing postmodern context with national character and priority of the author's position are considered as an important factor of sense creation in *Nostalgia*.

Symphonic works by Alexander Jacobchuk, where the most important ancient memorable events of our ancient past and present are taken as a basis, are seen as art and artistic chronicle that by force of its generalization holds a significant place in the history of Ukrainian music, naturally continuing the tradition of the genre, fundamentally developed by predecessors.

Keywords: symphony, symphonic poem, Ukrainian music, A. Jacobchuk.

УДК 791.21(479.22)"199"

PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF POST-SOVIET SCREEN ART IN GEORGIA

Giorgi Ugrelidze

After the collapse of the Soviet Union, in the early 1990s, the Soviet period ended in Georgia and the building of independent state began. The country faced difficult challenges. The Georgian society was not prepared for the transition from the Socialist system to the Capitalist political and economic one. Social situation was very complicated. There was a shortage of essential necessities in the country. Citizens tried to clear up the situation and gathered on the streets and different grounds for listening to various political groups and leaders. The country was covered with rallies and strikes. Georgia, with its long-standing tradition of statehood history, after the decline of the Soviet Union, had since commenced its first independent steps.

In Georgia, a multi-ethnic, small Caucasian country, immediately upon gaining independence, there have again appeared the conflicts between the centre and Sukhumi and Tskhinvali regions.

Separatist movements started in the regions populated by Abkhazians and Ossetians and soon bloody clashes broke out between the governmental army and local armed secessionists. The Georgian state troops left the regions after 13 months of combat operations (1992–1993). The Georgian jurisdiction in Sukhumi and Tskhinvali has been suspended, and the separatist authorities have controlled the situation.

Professor Revaz Gachechiladze describes the post-conflict period in Abkhazia as follows: *the Georgians in Abkhazia (there were almost 250 thousands of them before the war) were totally expelled. This is called ethnic cleansing. A large part of them came to Georgia, and a part was scattered abroad. Only 50 thousand people have returned to the Gali district, desolated Sukhumi and adjoining areas with panic and confusion, and an uncertain number has fled, via the hardest pass, to Svaneti, a region with snowy and*

frozen weather. People were staying away [3, p. 365].

In the last decade of the past century, a significant part of Georgian population left the country due to social and other problems and fled to foreign countries.

Because of such difficult conditions in Georgia, it was impossible, unreal and unrealistic to preserve the field of art in the form such as it had existed in the Soviet Union. The Georgian state and society had to seek ways to adapt to a new life.

In the young country, where there were still gunfire and the need for greater efforts to stabilize the situation, in the last century, since the mid-1990s, the situation had been slowly coming under control.

Overall, despite the severe economic situation, unresolved territorial conflicts, optimism did not desert the population of Georgia.

In contrast to neighbouring republics, few people in Georgia wept over the Soviet Union. Independence of the country, which the Georgians always dreamt about, has become a natural state for the majority.

By the late 20th century, according to all public opinion polls, even when the majority of respondents thought that Georgia moved "rather in wrong than right direction", the same people expressed the belief that "the situation will be improved in the next year".

A retrospective study analysis considers such an expectation probably exaggerated. However, optimism still worked to save the nation [3, p. 389].

In 1995, a new Constitution was adopted, and the political force, which won the parliamentary elections hold in the same year, put the country in a new political reality. A war-torn country was slowly stabilizing, and the Georgian state has launched cultural policy regulation with the peace process.

After the new parliamentary elections in 1999, the legislation on films was passed on

ТЕОPIЯ

December 5, 2000, and the Law of Georgia on State Support of National Cinematography was launched. Being based on the same law, the Georgian National Film Centre started functioning in April 2001.

Under the same law, the essence of a national film was defined as follows:

Article 5. National film.

1. A film is considered national, if it meets the following conditions.

a) a film is created in the state language of Georgia;

b) a film's producer is a citizen of Georgia or a Georgian-registered legal entity;

c) the authors of a film are Georgian citizens;

d) the number of people who are not citizens of Georgia does not exceed 30 percent of a film's crew's composition (producers-directors, producers-cameramen, sound engineers, actors, costumers, editors, and leads of actors);

e) production, replication, rental and display of a film make up at least 50 percent of the total volume of works carried out by film organizations registered in Georgia.

2. As nationalized shall be considered a foreign-language (shot not in the state language) film, if this foreign-language film is based on the specificity of storyline and this film satisfies the requirements first paragraph of this article and other.

3. The national film can be considered of co-production of the film if it is shot in cooperation with foreign film organizations in accordance with the terms of agreements and conditions.

4. A specific film with the requirements set forth in this article. The issue of conformity of the project and its solution are implemented in accordance with the law and national film regulations [1].

Such steps from the Georgian government has resulted in positive outcomes. One of the main problems for filmmakers due to the lack of funds was partially solved. The state claimed to be willing to finance a film project with a maximum of 75 percent in the case of this project's winning in a competition, or 100 percent in the case if it is ordered by the state. It is true that not all cinematic projects

that would have been financed would have been given state funds, but the introduction of this funding rule was definitely a step forward in terms of Georgian reality.

Article 9. Cinema state financing.

Rules and conditions.

1. One of the basic forms of film support is its state funding.

2. Annual cinema state financing of national films. The relevant assignments are planned on the organizational code of the Georgian Centre from the expenditure part of the central budget.

3. The rules and conditions of distribution of cinema for this law and other regulations shall be determined based on law and other normative acts and according to provision of competition worked out by the National Film Centre and approved by the Ministry of Culture, Monument Protection and Sport of Georgia.

4. The National Film Centre conducts the distribution of state funding according to provision of competition and relative to existing agreement between a film's producer, distributor or demonstrator.

5. Film state funding is targeted and it cannot be used for other purposes except by the Georgian legislation and the goals set out in a relevant agreement.

*Article 10. Production of a national film
State funding*

1. The National Film Centre creates a commission of experts consisting of creator workers and relevant experts. Experts commission activities are carried out on the basis of the commission's regulations approved by the director of the National Film Centre and by the Ministry of Culture of Georgia.

2. The National Film Centre on the basis of the judgement of the commission of experts makes a decision to finance a national film (project) and allocate funds to the film's producer.

3. A share of state financing in a national film's production generally does not exceed 75 percent of the overall cost estimates of the film [1].

By creating the National Film Centre, it became possible for Georgian cinematogra-

GIORGI UGRELIDZE. PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF POST-SOVIET SCREEN ART IN GEORGIA

phers to find financing, to promote cinema development and to work in the fields of film industry to have access to international film festivals and film forums.

Although many projects take part in the competition for films announced by the Film Centre, the victory is only a small part, but the state financing in this form should be considered a positive phenomenon for the country's low income of cinematographers. Since the establishment of the National Film Centre (Film Centre) has participated in the financing 140 films [4].

In the Post-Soviet period, the hindrances of the development of cinema art were the failure of pre-existing cinema network, which led to alienation of audience, difficulties to find financing, the high cost of expensive imported cinematographic equipment, the process of hemorrhage of film professionals abroad. However, new faces have appeared in the Georgian cinema who tried to look at the last century's environment of the 1990s with a new interpretation.

At the present stage, the cinematography created by Georgian filmmakers succeeds at international film festivals. In recent years, some important film cinemas have been established in Georgia. We will select those films for the most painful issues for Georgia – the bloody confrontation in Abkhazia and the social problems in the country.

In 2015, the viewers saw the film *Moirá* by film director Levan Tutberidze. The film's action evolves in a small seaside town. A young former prisoner tries to start his life from the beginning. In the family, his younger brother and a father in the wheelchair live. Mother has gone to Greece and earns money by her songs. The main character of the film, along with his brother, buy a small fishing boat by bank credit. And by catching and selling fish in the Black Sea, he plans to help his family. Criminals use the fishing boat to take people illegally to the border with Abkhazia, where the part of the people are waiting for death. Young people die because of confrontation with criminals. People who have the same fate will meet in Georgia as a block. (Directed by Levan Tutberidze. Producers – Levan Tutberidze and Nikoloz Abbramashvili. Screen-

writers – David Pirtskhalava, Giorgi Kobalia and Levan Tutberidze. Leads – Paata Inauri and Giorgi Khurtsilava. Cameraman: Gorca Gomez Andreu.)

The film *Corn Island* (2014) by the filmmaker Giorgi Ovashvili is Abkhazia-themed. The river Enguri separates Abkhazia from the rest of Georgia. Spring flooding forms a small island with rich in the middle of the river. An elderly Abkhazian grandfather assisted by his orphaned teenage granddaughter takes possession of the island, builds a simple hut, and plants corn, trying to reap a harvest. They ensconce a wounded Georgian soldier who takes refuge on the island and protects him from his pursuers for a time. At the end of the summer, flooding destroys the island. The feature that there is almost no dialogues in it characterizes the film. Unfortunately, in bloody conflicts, sign language is more understandable.

Giorgi Ovashvili's film meets a goal in all directions and does not leave anyone indifferent – neither the enemy, nor the one who loves. Neither those who dedicate to him and those who understand his language. Nor those who view life from one shore, who see nothing around them except one direction, and for whom Abkhazia, man, kindness, forgiveness are empty and meaningless words.

First of all, it shows that the island of Giorgi Ovashvili, just as a corn island, is not threatened, and this is the most important thing, – writes the film critic Lela Ochauri in a review of the film [2, p. 37]. (Directed by Giorgi Ovashvili; screenplay of Nugzar Shatayadze, Giorgi Ovashvili, and Rolof Ian Minebu; producers – Nino Devdariani, Aike Gorechka, Karla Stojáková, Sain Gabdulin; co-producers – Gábor Ferencz. Cinematography by Elemér Ragályi. Leads – Ilia Salman and Mariam Buturishvili.)

When discussing the peculiarities of the Georgian screen art in the Post-Soviet period, we will select several interesting issues:

a) In the 1990s, in Georgia there appeared a profession of film and TV producer typical of Western cinematography. A producer is decisive for television and film organizational and financial issues;

b) Despite the success of Georgian films at foreign festivals, big business involvement

ТЕОPIЯ

was still rare in film history, partly because of the lack of cinemas in Georgia. That is why filmmaking was already expensive and then realizing it and getting financial benefits in Georgia were very difficult;

c) By creating the Georgian Film Centre, it was possible to fund film projects, although in recent years, projects are financed in part (maximum 75 percent), but this is a step forward;

d) The adoption of legislation in the field of cinema is defined by the importance of the role and function of the state;

e) Adaption of the legislation made it possible to form the public broadcasting independent from the state;

f) Georgia joined the Bologna process, the country's higher education institutions moved on the 3-level pattern of teaching (BA, MA, PhD), so it was possible for people interested in cinema and television professions to receive higher education at all three stages;

g) Georgian filmmakers were given the opportunity to obtain financing from commercial organizations for implementing projects;

h) In the Post-Soviet period, there have been established private TV companies; many of them have been closed soon, the part continues functioning;

i) The Post-Soviet period coincided with the rapid development of Internet and computer technologies; due to this the film- and television-making process has significantly diminished.

In Post-Soviet Georgia, the production of documentary films is much cheaper compared to feature films. Comparative supply is caused by the development of manufacturing

technologies. At the same time, the number of documentary film crew members is very small in comparison with one of feature films. Documentary films created in Georgia are mainly made for shows on TV.

The largest and most productive documentary film studio is a public broadcaster, producing 32 documentary films during a television season. The themes of the films are various [5].

Modern Georgian screen art exists in the epoch of Internet. The development of Internet made it possible to promote films via the Internet. In Georgia, there are various Internet sites, where you can watch films.

With the increase of Internet users, the number of viewers on the Internet grows. Although a share of financing from the state is insufficient, films created by modern Georgian filmmakers succeed at international film festivals.

Despite the problems, the Georgian state will gradually overcome difficulties and challenges and it will be possible to further develop audio-visual art in Georgia. Optimism gives us an opportunity to create films such those having been successful in recent years in Georgia.

Bibliography

1. The Law of Georgia on State Support for National Cinematography, 2000.
2. *Ochiauri L.* New Parable about the Creation of the World, the Flood and the New Birth // *Journal Filmprint.* – 2015. – No 14.
3. *Gachechiladze R.* My 20th Century. – Tbilisi, 2011.
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.gnfc.ge.
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://1tv.ge>.

SUMMARY

In the post-Soviet period (1990s), the Georgian society was not prepared for the transition from the Socialist system to the Capitalist one, politically and economically. Social situation was very complicated. In Georgia, a multi-ethnic, small Caucasian country, immediately upon gaining independence, there have again appeared the conflicts between the centre and Sukhumi and Tskhinvali regions. Because of such difficult conditions in Georgia, it was impossible, unreal and unrealistic to preserve the field of art in the form such as it had existed in the Soviet Union.

GIORGI UGRELIDZE. PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF POST-SOVIET SCREEN ART IN GEORGIA

The Georgian state and society had to seek ways to adapt to a new life. After the new parliamentary elections in 1999, the legislation on films was passed on December 5, 2000, and the Law of Georgia on State Support of National Cinematography was launched. Being based on the same law, the Georgian National Film Centre started functioning in April 2001.

When discussing the peculiarities of the Georgian screen art in the Post-Soviet period, we will select several interesting issues:

a) In the 1990s, in Georgia there appeared a profession of film and TV producer typical of Western cinematography. A producer is decisive for television and film organizational and financial issues;

b) Despite the success of Georgian films at foreign festivals, big business involvement was still rare in film history, partly because of the lack of cinemas in Georgia. That is why filmmaking was already expensive and then realizing it and getting financial benefits in Georgia were very difficult;

c) By creating the Georgian Film Centre, it was possible to fund film projects, although in recent years, projects is financed in part (maximum 75 percent), but this is a step forward;

d) The adoption of legislation in the field of cinema has determined and strengthened the importance of the role and function of the state;

e) Adaption of the legislation made it possible to form the public broadcasting independent from the state;

f) Georgia joined the Bologna process, the country's higher education institutions moved on the 3-level pattern of teaching (BA, MA, PhD), so it was possible for people interested in cinema and television professions to receive higher education at all three stages;

g) Georgian filmmakers were given the opportunity to obtain financing from commercial organizations for implementing projects;

h) In the Post-Soviet period, there have been established private TV companies; many of them have been closed soon, the part continues functioning;

i) The Post-Soviet period coincided with the rapid development of Internet and computer technologies; due to this the film- and television-making process has significantly diminished.

In Post-Soviet Georgia, the production of documentary films is much cheaper compared to feature films. Comparative cheapness is caused by the development of manufacturing technologies. Documentaries created in Georgia are mainly made for shows on TV. Georgian documentary films are mainly created to show on TV.

Modern Georgian screen art exists in the epoch of Internet. The development of Internet made it possible to promote films via the Internet. In Georgia, there are various Internet sites, where you can watch films.

Thus, Georgia, which has passed through the most difficult way since independence, endures the problem with its territorial integrity – Abkhazian and Ossetian seperatists have not recognized the jurisdiction of the Georgian state. Despite difficult social problems, Georgia prospers in the development of screen art. Although a share of financing from the state is insufficient, films created by modern Georgian filmmakers succeed at international film festivals.

УДК 791.229.2+82–25

КІНО І УКРАЇНСЬКА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА («Фільми революції» Мирослава Ірчана)

Олеся Омельчук

У статті розглянуто вектори теоретичної та художньої репрезентації естетичного принципу «документалізму» в літературній діяльності Мирослава Ірчана. Досвід перших пролетарських письменників в Україні, зокрема реальна творча практика М. Ірчана, дозволяє авторці стверджувати, що «документалізм», «реальність», «правда життя» слугували ідеологічним конструктом. Саме в такому ракурсі слід характеризувати втілену в пролетарських текстах кореляцію екзистенційних, національних, політичних і психологічних елементів.

Ключові слова: пролетарська література, документалізм, кінематографічність, ідентичність.

В статье рассматриваются векторы теоретической и художественной репрезентации эстетического принципа «документализма» в литературной деятельности Мирослава Ирчана. Опыт первых пролетарских писателей Украины, в частности реальная творческая практика М. Ирчана, позволяет автору утверждать, что «документализм», «реальность», «правда жизни» являлись идеологическим конструктом. В таком ракурсе и следует характеризовать воплощенную в пролетарских текстах корреляцию экзистенциальных, национальных, политических и психологических элементов.

Ключевые слова: пролетарская литература, документализм, кинематографичность, идентичность.

The ways of theoretical and artistic realization of the aesthetic principle of *documentalism* in the literary works of Myroslav Irchan are considered in the article. Experience of the first Ukrainian proletarian authors, especially M. Irchan own creative practice, allows the authoress to affirm that *the documentalism, reality, truth of life* have been served as an ideological construct. Just in such a way the correlation of existential, national, political and psychological elements represented in the proletarian texts should be characterized.

Keywords: proletarian literature, documentalism, cinematography, identity.

І політично, і біографічно, і літературно письменник Мирослав Ірчан належить до когорти авторів (разом з Василем Елланом-Блакитним, Василем Чумаком, Михайлом Заливчим та Гнатом Михайличенком), які вважаються представниками першого покоління українського пролетарського письменства. Їхні життєві й творчі біографії надзвичайно схожі. Усі вони є вихідцями із селянських родин, усі брали участь у революційних подіях спочатку на боці різних політичних партій та збройних формувань, і зрештою, задекларували відданість радянській владі. Усі вони, хоч і різною мірою, зазнали впливів модерного письма. Їхні творчий доробок і літературний статус мають багато спільного та легко вписуються в той архетип українського пролетарського автора, який складався в Україні з початку 1920-х років.

На долю письменників-комунарів випала праця в перший у радянській історії період, коли цілеспрямовано, через культурні ідеологеми та практики, конструються непримиренні колізії між дореволюційним і «новим» світом. Культивування ціннісних протиставлень, на кшталт село – місто, па-

тріархальність – індустріалізм, модернізм – реалізм, при всій однозначній перспективі їхнього трактування, зумовлених політичними чинниками, породжувало в тогочасному культурному дискурсі ідеологічні дисонанси. З одного боку, історична ситуація підштовхувала митців до переосмислення усіх фундаментальних основ людського існування, а з другого, – передбачала політичну відповідь на усі, зокрема й екзистенційні, запити людини, тобто насправді залишала їх без відповіді, внаслідок чого прорадянські культурні тексти часто ставали еклектичними інтерпретаціями.

Виразним прикладом таких тенденцій може слугувати відгук Олексія Полторацького на кінофільм «Тобі дарую» (1930), у якому крізь призму двох поколінь українців піднімалася проблема актуального політичного вибору, причому з виразними літературно-національними алюзіями (гоголівський мотив убивства батьком сина і гайдамацький ритуал свячених ножів: за сюжетом фільму син червоноармійця-селянина переходить на бік петлюрівців, а батько вбиває його за зраду). О. Полторацький назвав цю кінострічку гальмом «на шляху

утворення пролетарського фільму», дорікаючи за «романтику минувшини», за недопустиму паралель між гайдаками та комуністами і також за те, що «старе покоління протиставлено поколінню молодому, як позитивне покоління», а протиставлення *батьки – діти* «набуває характеру опльовування молодшого покоління <...>, зневіри в його революційних тенденціях» [20, с. 69, 70]. Висновки О. Полторацького надзвичайно виразно показують проблеми, пов'язані з потрактуваннями національно-культурної символіки, що зіштовхуються зі стратегіями радянського мистецтва. Ідея примирення української національної традиції (дорадянського світу) та комуністичного ладу для критика виглядала іманентно непереконливою.

Український пролетарський дискурс – як варіант раннього соцреалізму – існував одночасно в ситуації постколоніальній (падіння царської імперії), неокolonіальній (поява СРСР) та антиколоніальній (спротив російським імперським ідеологемам та заохочувана радянською владою критика «капіталістичного» імперіалізму). З початком 1920-х років українські діячі намагаються обґрунтувати нову українську культурну ідентичність як самоцінну та унікальну в площині трактування комунізму як нової національної перспективи: України як індустріального центру, України як азійського ренесансу, нового Голлівуда тощо. Позиціонуючи себе безпосередніми творцями і літописцями нової політичної історії, ніхто з письменників першого пролетарського покоління не став творцем «справжньої» пролетарської літератури. Принаймні до кінця 1920-х років більшість українських критиків, віддаючи належне першим авторам-комунарам, продовжують очікувати на появу вірцевого пролетарського тексту і пробують сформулювати його естетичні та формотворчі засади. У статті про творчість Мирослава Ірчана Леонід Підгайний неодноразово констатував, що за умови відсутності відповідної літературної «форми», навіть витриманий ідеологічний зміст не здатний компенсувати якісний літературний рівень.

Пролетарське письменство, як і соцреалізм у цілому, стало не тільки «неможливою

естетикою» (за визначенням Режини Робін), а й «неможливим каноном». Уже з першої половини (й особливо від кінця 1920-х) усі більш-менш помітні тексти літератури і кіносценарії зазнають переробок, виправлень, замовчувань, а рецепція пролетарських творів програмується на одномоментне читання – і через пропагандистські функції письма, і через заклопотаність письменника реакцією «офіційної» критики. Так, у тексті Мирослава Ірчана «Про себе» (1932) зустрічаємо кілька прикладів самоцензури, зумовленої політичними перемінами. Один з прикладів самокритичного коментування стосувався п'єси «Радій». Письменник писав:

«Я так захопився “сюжетом правди”, що цілу подію подав буквально так, як вона відбулася і навіть показав дуже слабу роль партії в тому місті й у тих подіях. В той час воно так було, і коли п'єсу ставлять в Америці, це не вражає, але в нас, в СРСР, вражає, дивує, і це – політично неправильна настанова (в дальшому виданні цю несвідому помилку я вже виправив)» [11, с. 25].

Акцентуючи на максимальній документальності власного літературного доробку, Мирослав Ірчан робить це досить наївно, причому, непомітно для самого себе, він показує змінність запитів на партійну «правду».

Перше покоління українських пролетарських авторів працювало з відчуттям того, що їхні літературні тексти містять у собі не стільки художню, скільки документальну цінність. Так, у передмові до альманаху «Червоний вінок» (1919), на сторінках якого одночасно з'явилися твори Василя Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка, В. Чумака та М. Заливчого, говорилося про те, що поезія є такою, яким є життя, а українські літератори «очаровані процесом життя й революцією і складають йому дифірамби» [18, с. 4]. Аналогічні настанови пронизують творчий доробок Мирослава Ірчана. Ідея «життєвої правди» стає для нього головним концептуальним поясненням власної творчості та свого місця в українській пролетарській літературі.

Текст Мирослава Ірчана «Про себе» – це апологія концепту, відповідно до якого цінність літератури полягає в її здатності бути

ТЕОРІЯ

«життям», «документом», «правдою». Пояснюючи, як і в яких умовах він писав, Мирослав Ірчан настійливо наголошує на тому, що кожен його твір взято від «правдивих подій», а сам він перебуває на сторожі того, аби не підпасти під вплив «штучності, різьної надуманості» [11, с. 12]. Причому письменник декларує прийняття базових засад пролетарської літератури – класове походження митця, орієнтація на читацьку масу, участь у радянському культурному «фронті». Таке тотальне самозречення авторської суб'єктивності та літературної умовності він обґрунтовував своїм пролетарським світоглядом, але дискурс його «документальності» була більш двозначною, ніж його декларації.

«Документальність» стає однією з бажаних якостей пролетарського письменства, підтримуваною пролетарськими критиками, а автори сприймають і подають самих себе як «простих робітників» літератури, літописців революції, комунарів. При цьому неабияку роль у пролетарському літературному дискурсі відігравала біографія автора, яка стала чи не основним матеріалом літературної творчості. Показово, що і передмова до збірника «Червоний вінок», і творчість Мирослава Ірчана вибудовані на спогадах про два життєві етапи: дитинство або рання юність і революція. З одного боку, це життя в українському селі, тобто в традиційному суспільстві, а з другого, – це доля комунара, у якій можлива лише безапеляційна революційність.

У творчості Мирослава Ірчана не раз трапляється образ двоєдино-роздвоєного обличчя, який прочитується, крім іншого, як символ своєрідного дисбалансу життєвого становлення, що випав на долю червоних революціонерів.

«Такими дітьми були Ви на барикадах київського арсеналу тому чотири роки! І далі серед боротьби і злиднів Ви не помічали, як ваші дитячі обличчя поважніли. Кожного дня прибувала нова рисочка <...> В шаленому вирі Ви не помічали, як минала молодість Ваша. І ось, по чотирьох роках невтомної праці – лежите з молодостарими обличчями. Революція гартує молодість в серцях, – а на тіло кидає грубі плями ранньої старості» [14, с. 12].

У новелі «Княжна» зустрічаємо аналогічне порівняння: «Кількалітня безупинна боротьба зробила з мене молодого старця» [14, с. 55]. Така образна подібність підтверджує, що обидві ці новели із «Фільмів революції» мають спільного наратора, з однаковим сприйняттям того, що він «бачить» навколо.

Збірка Мирослава Ірчана «Фільми революції» свідчить про те, що перехід від дитячого / юнацького до революційного етапу життя став для представників його покоління та для нього самого надто різким і болючим. У згаданій збірці солдати-революціонери – немов «комашки-однорівні» [14, с. 109]. Вони охоплені станом колективного сп'яніння від свободи, бажанням «зробити щось надзвичайне, щось страшне й могутнє» [14, с. 109], а головний літературний герой змушений «холодно» приймати реальність, примиривши власну дитячість / юність із «дорослою» пролетарською революційністю. У новелі «Княжна» є надзвичайно красномовний абзац, у якому наратор проводить межу між дитинством і революцією, ніжністю і жорстокістю, а по суті, – між життям і смертю:

«Революція чудовий коваль. Вона вміє так насталити найчутливіше серце, що воно стає тверде, як камінь. Ось хоч би зі мною. Вже змалку ненавидів я насильну смерть, не любив зброї, ані війська. Та вибухла революція, схопилися в смертельних обіймах два табори людей. І я, з своїм ніжним серцем, став до одного з них і закрутився в хаосі боротьби. І згодом, мої тонкі почуття згрубіли, серце закам'яніло. Я співав гімни червоному терору і спокійно дивився на смерть людей. Так спокійно, ніби оглядав давно відомий, нудний краєвид» [14, с. 55].

У збірці йдеться не лише про сприйняття чи прийняття навколишньої дійсності, а й про проблемну, не до кінця сформовану та осмислену ідентичність в умовах війн та революції – про те, що «серед шуму-клекоту ми загубили себе» [14, с. 3], про втечу від реальності, яку так само можна було б назвати утечею від смерті. Більшість розмислів у «Фільмах революції» стосуються саме смерті: смерть минулого, смерть людини, смерть як радісне очікування, як прокляття, як повсякденність, як неминучість.

Наведений уривок з новели «Княжна» прикметний також своєю самодостатністю: у напівмістичному-напівдетективному сюжеті твору він сприймається як окремий фрагмент, зумовлений бажанням наратора висловити своє внутрішнє «я», а в цілому знову показує, наскільки важливою для літературної свідомості Мирослава Ірчана була не лише «документальність» подій, а й емоційна оцінка. Зрештою, цей фрагмент у «Фільмах революції» є найбільш відвертим свідченням самозречення в ім'я революції. Вибір українського комунара – і про це свідчать біографії перших пролетарських авторів та аналіз їхньої діяльності критиками 1920–1930-х років – пролягав через етапи зречення від минулого. Цілком імовірно, що покоління перших пролетарських українських літераторів і до більшовицької революції, і після неї було травмоване реальним.

У творах Мирослава Ірчана, якого критики хвалили за ідеологічну стійкість, зв'язок з українською минушиною звучить іноді особливо сильно, позаяк минуле не лише «пригадувалось» як мирна безтурботна пора, а й виступало моделюючою візією майбутнього. Приміром, у спогадах під назвою «В бур'янах» (1925) письменник уявляв себе ланкою в ланцюзі патріархального спадку поколінь.

«Але, коли находити на мене година важкої задуми <...> тоді видається, що я вже старенький дідусь. Такий сивий-сивий, як голуб, і обличчя пооране глибокими морщинами старості, хоч є в ньому щось таке, чого не було ані в мого батька, ані в мого діда. Це незатерта печать переживань в бурхливій юності. І тоді, ніби-то я покурюючи люльку кахикаю дряхлим голосом та розказую в глуху ніч про безсмертні дні великої боротьби. А довкола мене – діти. Внуки, правнуки» [7, с. 5].

Комуніст Мирослав Ірчан моделює свій образ у цілком старосвітській, непролетарській парадигмі, через архетипний для української культури образ діда. І це не єдині маркери українського національного світу в цьому тексті, на відміну від пізніших творів, де констатація змінюється оцінкою.

«Вузьке однобічне виховання заставляло мене тоді перегортати в уяві сторінки історії

України і зупинятися на зідеалізованих старими істориками постатях “чубатих козаків”, що колись “гарцювали на вороних” по цих степах <...> Скільки змін за той час! <...> І сьогодні, замість козацької романтики, що розвіялася, як дим, в голові бурлять-клеочуть нові думки, надії, мрії <...> Я все ще не відриваю очей від линущого степового краєвиду і під стукіт коліс, без слів, повторюю короткі слова з великим змістом: – Колективізація... – Індустріалізація...» [9, с. 4].

Цей фрагмент цілком відповідає українському прорадянському дискурсу 1920-х років, оскільки козацька романтика протиставляється радянській / індустріальній Україні, а образ письменника-комунара, як він тоді формувався, передбачав етап зречення від національної «романтики», що й спостерігаємо в доробку митця.

Назва збірки новел «Фільми революції» конденсувала в собі знакові для українського пролетарського дискурсу тематичні та стилістичні тенденції. З одного боку, у ній автор закладає ідею репрезентації революції в Україні, з другого, – скеровує рецепцію читача до «кінематографічності» твору, пов'язуючи сприйняття революційних подій з ефектом кіно.

Практика і теорія кіно для пролетарського літературного культурного розвитку відігравали важливу роль, адже кіно в Україні задекларувало себе як власне українське мистецтво в період утвердження радянської влади. У тогочасній ситуації, коли першочерговою поставала потреба пошуку нової, відповідної пролетарському змісту літературної «форми», кінематографічні поняття та прийоми активно вводяться в літературні та літературознавчі тексти, стають для митців додатковою можливістю для пошуку нових мистецьких форм і сенсів. При цьому кіно вважається найбільш ефективним способом схоплення реальності. «Кіно, – стверджував О. Полторацький, – є надто реалістичне мистецтво, незважаючи на всі ті символічні, містичні й ілюзійні можливості, які розкриває <...> талановитий оператор і режисер» [20, с. 13–14]. Саме в Україні Дзига Вертов розгорнув свою експериментальну кінодіяльність, ставши засновником радянського документального ху-

ТЕОРІЯ

дожнього фільму [1, с. 43]. Спроби поєднати художність із документалізмом були спільною інтенцією багатьох діячів літератури та кіно 1920-х. У Мирослава Ірчана інтерес до кіно також не був випадковим, оскільки він періодично виступав з дописами про американську кіноіндустрію, а перше його знайомство з кіно припало на дитячі роки.

Назва збірки «Фільми революції» – це єдина пряма вказівка письменника на пов'язаність тексту з кіно. Усі інші аспекти цієї його прози, які можуть порівнюватися з кіномистецтвом, є радше натяками, поверхневою кінематографічністю, яка не стільки підводила до теорій і практик кіно, скільки прагнула посилити «документалізм» тексту. Це і неабияк деталізовані датування кожного оповідання, що мало підкреслити, з одного боку, присутність самого автора у вирі подій, а з другого, – наголосити на репрезентації «справжнього» життя такою самою мірою, якою це може робити кінокамера; це й окремі візуальні описи, що можуть / повинні викликати аналогії з кінокадрами. При цьому концептуальною підставою для «кіно-назви» могла виступити необхідність вторувати принципам пролетарського письменства, що проголошувало радикальний намір творити літературну продукцію без «вигадок» і «красивостей», через що можливості кіно розглядалися як більш придатні для того, аби донести до читача політичну і життєву правду, буцімто неприкрашену і невигадану.

Однак набагато важливішими для аналізу особливостей стилістики Мирослава Ірчана в кореляції з принципами кінематографії є сама структура тексту, його ритм, специфіка образотворення. Тут підкреслюваний письменником «документалізм» творчості стає вже проблемою об'єктивного (чи «кіно-об'єктивного») сприйняття та відтворення реальності, коли мати на увазі той рівень об'єктивності, який асоціюють з безсторонністю кінокамери. У цьому разі письменник претендує на роль посередника між життям і читачем, а читач повинен вірити в правдивість побаченого (прочитаного), яке «побачив» і описав автор.

«Я не робив ніяких виправлень після того, як записав на фронті, – пояснював Ми-

рослав Ірчан умови написання «Фільмів революції». – І може тому особисто так високо розцінюю ці новели. Вважаю їх за художній документ із доби військового комунізму і переконаний, що колись цю збірку будуть глибше розбирати наші літературознавці, ніж сьогодні» [11, с. 15–16].

Проте реальна художня практика письменника не знімає, а навпаки, загострює проблему порівняння його творів із безпристрасним об'єктивом кінокамери.

Найперше слід зауважити, що спостереження за «життям», споглядання з метою використати побачене і почуте як літературний матеріал, напрочуд важливе для Мирослава Ірчана, про що в його текстах є багато зізнань й ілюстрацій. Він писав, що задля пізнання «життєвої правди» змушував дивитися себе навіть на неприємні для ока події та ситуації. Цим він хотів підкреслити, що для нього правда життя важливіша за особистий етико-естетичний вибір, а також і те, що читач може цілком довіряти його об'єктивності. Утім, мотиви розглядування чи фіксації погляду, які трапляються у «Фільмах революції», свідчать радше про протилежне, тобто про авторський заангажований погляд. Установка митця на спостереження за дійсністю, що складає основу його методологічної роботи з реальністю задля її «включення» у текст, є насправді перетворенням «життя» на об'єкти, створені згідно зі світоглядними уподобаннями автора (включаючи підсвідомі інтенції).

Кінокамера не пізнає і не розглядає, пізнавати чи розглядати той чи інший об'єкт може лише людина або відносно безпосередньо, або за допомогою об'єктива.

Як писав Леонід Скрипник у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» (1928), об'єктив сприймає цілком байдуже, а людина, коли спостерігає предмет, «завжди виділяє якийсь елемент чи групу складових елементів його, що на них і скупчує свою увагу, не помічаючи непотрібних, нехарактерних подробиць. Людське око *завжди* провадить цілком *художню* роботу, одбір головного, характерного в предметі спостереження», а спостереження предмета очима «є також засіб пізнання предмету та створіння його концепції» [22, с. 31, 32].

У прозовій збірці «Фільми революції» споглядання невід'ємне від переживання і часто – моральної оцінки, яка промовляє не тільки через певний образ, а й через коментар до нього. У новелі «З днів страхіть» погляд наратора спинається на розтерзаному жіночому тілі, описуючи його. Зображення убитої дівчини-єврейки саме по собі здатне викликати співчуття, біль, протест проти насилля. У цьому «кадрі» представлено відразу кілька сторін «негативної» і неестетичної реальності (непристойне, жорстоке, згвалтоване, невідворотне), і здавалося, немає потреби в додаткових оцінках та коментарях. Однак наратор, приголомшений жахом насилля, заявляє про свою етичну позицію, проводячи дистанцію між своїм «я» і «народом», який чинить зло. Саме в цій новелі його порахунок з минулим, тобто зречення того зла, яке було присутнє в патріархальному суспільстві, зумовлений «внутрішнім» вибором людини, а не ідеологічними зобов'язаннями комунара.

Картина мертвого тіла зі згаданого вище оповідання, як її подає Мирослав Ірчан, – буденна і особлива: буденна, оскільки революція присутня як повсякденна смерть, що змушує людину пристосовуватися до нелюдяного, а особлива, бо «я» цього твору не може прийняти такий порядок речей, а головне – не може або не хоче лише констатувати й описувати. З огляду на це, апелювання автора до кінокамери стає додатково збагненним: побачене під час революційних подій настільки шокує, що лише «фільм» може розказати «правду» (таку властивість кіно зауважувала С'юзен Зонтаґ).

«Схопити смерть, коли вона дійсно стається, та зафіксувати її назавжди – це може зробити лише камера, і світлини, зроблені фотографами на місці й у момент (чи відразу перед ним) смерті, належать до числа найбільш знаменитих і часто репродукованих воєнних фотографій» – так писала С'юзен Зонтаґ, досліджуючи фотографії воєнного часу (і між тим, згадуючи фільм українського режисера Л. Шепітько «Сходження» як найбільш вражаючий фільм про жахи війни) [23, с. 46, 91].

Подібність літератури до кіно полягає якраз не в документалізмі як буквальному

перенесенні життя в кадр, а в конструюванні матеріалу. «Подібно до роману, – писала С'юзен Зонтаґ, – кіно пропонує погляд на дію, який повністю контролюється режисером (письменником) у кожен окремий момент» [2, с. 255].

Ще один аспект, який критики пов'язували з кінематографізмом Мирослава Ірчана, стосувався темпу та ритму оповіді. Що мав на увазі Іван Кулик, коли писав про «кінематографічний темп подій революції» у збірці Ірчанових новел, або Григорій Майфет, зауважуючи кінофікаційну миготливість прозової ритміки письменника? Критики не розвинули своїх тверджень, але оскільки йшлося про контрастну зміну образів-«кадрів», яку вони вбачали у творах Мирослава Ірчана, а також, за їхніми характеристиками, про «миготливість», «барвистість», «різкість», «чергування та протиставлення», можемо дійти висновку, що вони мали на увазі радше швидкість, ніж уповільненість оповідного темпу «Фільмів революції».

На відміну від перегляду фільму, який, за висловом С'юзен Зонтаґ, завжди «миготить» перед очима, процес читання залежить від читача, причому один і той самий текст може читатися з різною швидкістю. Якщо ж згадати слова Мирослава Ірчана про його творчий метод як «холодний» документ, варто зауважити, що темп його багатьох новел з «Фільмів революції» є радше «холодним», тобто уповільненим, незважаючи на візуально-стилістичне оформлення і змінність вражень та предметів, які каталогізує наратор своїм способом бачення / писання. Принаймні такі оповідання, як «Просо», «Хто кого?», «Дисонанс», забарвлені настроєм рефлексійного смутку, спонукають не стільки до швидкого, скільки до уповільненого читання. Якщо продовжити паралелі з поглядом кінокамери та поглядом наратора, то це камера, яка неквапливо рухається, показуючи вихоплені з навколишньої дійсності об'єкти, і, зрештою, починає дивитися на самого наратора. Тому наратор «дивиться» сам на себе, аналізує свої переживання, відчуває причетність і втягненість у вир побаченого, стаючи окремим і водночас одним з багатьох «зображень» життя часів революції. Можливо, кру-

ТЕОРІЯ

говерть подій, у яку потрапив український письменник Мирослав Ірчан, нагадала йому про кіно – настільки «нереальною» (нереально страшною) виявилася дійсність. У цьому контексті надзвичайно популярні в українській літературі 1920-х теми і образи, пов'язані з поїздами, машинами, авто, що віддзеркалювали не тільки машинізацію / індустріалізацію нової країни, а й відчуття невловної швидкості. Людина, попадаючи в круговорот ідей, «мас», «мільйонів», машин, проєктів, сама перетворювалася на один з об'єктів такого виру, а відтак, втрачала відчуття себе самої. Адже швидкий рух змазує об'єкти, що потрапляють в поле його зору, робить їх однаковими, нечіткими.

Творчість Мирослава Ірчана і тоді, коли вона перебувала під впливом песимістичної настроєвості символізму, і тоді, коли супроводжувалася пролетарською риторикою, пронизана відчуттям травмованості соціальною несправедливістю, а його сприйняття навколишньої реальності невід'ємне від того, що С'юзен Зонтаґ назвала «етичним баченням». Відцентровою точкою зображення «життя» в літературі стає для Мирослава Ірчана соціальна тематика, спочатку присутня в його символістській збірці новел «Сміх нірвани» (1918), яку в дописі «Про себе» він оминає, а потім як важлива змістова домінанта в доробку радянського періоду. Міркування про різницю між «людиною» і «бійцем» [7, с. 6] і висновок про першорядність людського додатково показують сфокусованість письменника на самосвідомості, важливість постійної саморефлексії стосовно ціннісних пріоритетів у світі революційних змін. Комунарство оприявлене в текстах Мирослава Ірчана як радикальний емоційний досвід, і схоже на те, що його творчість, а «Фільми революції» передусім, є документальною у фіксації внутрішніх переживань. Відчуття передчасного дорослішання в умовах пролетарської революції не раз означене письменником як «старіння», і у цій метафорі відлунує радше тривога, ніж «холодне» пізнання.

Пролетарський дискурс вимагав від Мирослава Ірчана бути носієм «правди» про революцію. Критики творчості письменника підтримували його відданість літературно-

му «документалізму», схвально пишучи про відсутність в його текстах фактів оригінального сюжетно-композиційного оформлення матеріалу [19], про орієнтацію на повідомлення, про переважання не лірично-безфабульної, а сюжетно-матеріальної лінії у «Фільмах революції» [17], про недостатню художню «обробку» [24], і очевидно, що кінематографізм, про який вони згадували, стосувався «точного» схоплення революційної дійсності. Одначе саме тут виявляється ще одна особливість пролетарського дискурсу: те, що раніше вважалося модерним письмом, почало називатися «кінематографічністю». Звернення до кіно не принесло пролетарській літературі стилістичного збагачення чи принципової зміни літературної якості, а розмови про кінематографічну документальність тексту – це можливість відтермінувати констатацію того, що «справжній» пролетарський автор в Україні ще не з'явився. Питання самоідентифікації письменників-комунарів – через ставлення до батьків, традиції, революції, ідеології, літератури – неминуче вклинювалося в їхню творчість, проблематизуючи її етичні й естетичні сенси.

Джерела та література

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. ; Л. Госейко. – Київ : КІНОКОЛО, 2005. – 464 с.
2. Зонтаґ С. Нотатка про романи та фільми / С. Зонтаґ // Зонтаґ С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 254–257.
3. Зонтаґ С. Про фотографію / С. Зонтаґ ; пер. з англ. – Київ : Основи, 2002. – 189 с.
4. Ірчан М. Америка не по-американському / М. Ірчан // Кіно. – 1929. – № 4. – С. 12.
5. Ірчан М. Аптон Сінклер / М. Ірчан // Червоний шлях. – 1926. – № 9. – С. 159–195.
6. Ірчан М. Більшовики на американському екрані / М. Ірчан // Культура і побут. – 1926. – № 30. – С. 5–6.
7. Ірчан М. В бур'янах. Спогади з громадянської війни на Україні. Ч. 2 / Мирослав Ірчан. – Торонто, 1925. – 190 с.
8. Ірчан М. Допис із-за кордону (Американський кіно-світ) / М. Ірчан // Червоний шлях. – 1924. – № 8–9. – С. 286–303.
9. Ірчан М. З прерій Канади в степи України / Мирослав Ірчан. – Харків : ДВУ, 1930. – 135 с.
10. Ірчан М. Похід проти чужоземців у Голівуді / М. Ірчан // Кіно. – 1927. – № 9. – С. 10–11.

ОЛЕСЯ ОМЕЛЬЧУК. КІНО І УКРАЇНЬСЬКА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА...

11. *Ірчан М.* Про себе / Мирослав Ірчан. – Харків ; Київ : ЛІМ, 1932. – 36 с.
12. *Ірчан М.* Революція і контрреволюція на американському екрані / М. Ірчан // Кіно. – 1926. – № 11. – С. 34–35.
13. *Ірчан М.* Сміх нірвани. Нариси й новели / Мирослав Ірчан. – Львів : Накладом Комісаріату Українських січових стрільців у Володимирі-Волинському, 1918. – 40 с.
14. *Ірчан М.* Фільми революції / Мирослав Ірчан. – Нью-Йорк ; Берлін : Культура, 1923. – 120 с.
15. *Ірчан М.* Чарлі Чаплін / М. Ірчан // Кіно. – 1927. – № 8. – С. 15.
16. *Кулик І. М.* Ірчан «Родина Щіткарів», драма на 4 дії (Друге – переглянене й виправлене – видання. Накладом Робітничо-Фермерського Видавничого Товариства, Вінніпег, Ман., Канада, 1925, стор. 1–78) // Червоний шлях. – 1925. – № 10. – С. 218–220.
17. *Майфет Гр.* Мирослав Ірчан – прозаїк / Гр. Майфет // Червоний шлях. – 1929. – № 12. – С. 109–136.
18. Передмова // Червоний вінок. Збірник творів новітніх українських письменників. – Одеса : Видавництво окружного комітету Херсонщини У.П.С–Р.К., 1919. – С. 1–4.
19. *Підгайний Л.* Пролетарський письменник перед творчою методою (Нотатки про М. Ірчана-прозаїка) / Л. Підгайний // Життя й революція. – 1930. – № 11–12. – С. 102–120.
20. *Полторацький О.* Етюди до теорії кіна / Ол. Полторацький. – Укртеакіновидав, 1930. – 129 с.
21. *Рудик Л. М.* Ірчан. Карпатська ніч. Оповідання. Видання 2-ге, «Сяйво», 1927, ст. 164. М. Ірчан Родина щіткарів. Драма на 4 дії. Видання 3-тє, ДВУ, 1927, ст. 117. М. Ірчан Підземна Галичина. Драма на 5-ть дій. Для сільського клубного театру скоротив Ю. Смолич. Видання 2-ге, «Західна Україна», 1928 р., ст. 68 / Л. Рудик // Життя й революція. – 1928. – № 3. – С. 183–186.
22. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. – Харків : ДВУ, 1928. – 93 с.
23. *Сонтаг С.* Смотри на чужие страдания / Сюзен Сонтаг. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
24. *Яблуненко В. М.* Ірчан. Підземна Галичина. Драма на 5 дій. Видання Робітничо-фермерського Видавничого товариства Вінніпег 1926, ст. 115 / В. Яблуненко // Червоний шлях. – 1926. – № 9. – С. 276–278.

SUMMARY

The attempts to combine high artistic value and documentalism have been common intention of many figures in the Ukrainian literature and cinema at the early 1920s, especially in the works of the first generation of proletarian literature. Cinematographic concepts and techniques are actively introduced into the literature and literature studying texts, become an additional opportunity for the artists to find new artistic forms and meanings. *Cinema* is considered to be the most effective way to grip reality as it is demonstrated with the works of Myroslav Irchan *About Myself* and *The Films of Revolution*.

Irchan has declared the acceptance of basic principles of proletarian literature and the idea of the *life truth* has become a major conceptual explanation of his creativity and his own place in Ukrainian proletarian literature. The title of Irchan short stories collected volume *The Films of Revolution* includes thematic and stylistic trends significant for Ukrainian proletarian discourse. On the one hand, it provides a representation of the revolution in Ukraine; on the other hand, it directs the reader's comprehension towards the *cinematographicity* of a work, connecting the perception of the revolutionary events with the effects caused while watching a film.

M. Irchan has proved total self-renouncement of the author's subjectivity and literary conditionality with his proletarian world outlook, but the discourse of his *documentarism* has been more ambiguous than his declarations. Irchan collection *The Films of Revolution* shows the significance of both *documentarism* of the events and emotional evaluation for his literary consciousness. We can say with a high degree of probability that the first generation of the Ukrainian proletarian writers have been traumatized with the reality before and after the Bolshevik revolution, and their repudiation of the national *romantics* has not been sincere and absolute one. Communarism is evinced in Irchan texts as a radical emotional experience, and it seems that his works, *The Films of Revolution* first of all, have documentary nature when it comes to fixation of inner feelings. Author experiences in the post-proletarian environment are connected rather with anxiety than an impartial and truthful fixation of life.

Resorting to the cinema has not supplied proletarian literature with a stylistic enrichment or any fundamental change of literary quality, and the discussion on the cinematographic documentality of the text has become the possibility to postpone the affirmation of the fact that the *real* proletarian writer has not appeared in Ukraine.

Keywords: proletarian literature, documentalism, cinematography, identity.

УДК 7.038.6+791.221.8

ПОСТМОДЕРН І АНТИУТОПІЧНА КІНОФАНТАСТИКА

Дмитро Стасюк

У статті досліджено розвиток кінофантастики кінця 60-х – початку 90-х років XX ст. у контексті впливу постмодерну на розвиток кінематографічних антиутопій. Постмодерна ідеологія, що почала поширюватися в цей час, активно вплинула як на популяризацію фільмів-антиутопій, так і на зміни в їх внутрішній стилістиці, спричинивши помітний розвиток цього жанру, визначивши форму подібних фільмів, яка використовується й донині.

Ключові слова: кіномистецтво, фантастичне кіно, постмодерн, ідеологія, антиутопія.

В статье исследуется развитие кинофантастики конца 60-х – начала 90-х годов XX в. в контексте влияния постмодернизма на развитие кинематографических антиутопий. Постмодерная идеология, которая начала распространяться в это время, активно повлияла как на популяризацию фильмов-антиутопий, так и на изменения в их внутренней стилистике, приведя к заметному развитию данного жанра и определив форму подобных фильмов, которая используется и по сегодняшний день.

Ключевые слова: киноискусство, фантастическое кино, постмодерн, идеология, антиутопия.

The development of fiction films in the late 1960s – early 1990s within the postmodern influence over the cinematographic disutopian films progress is investigated in the article. Postmodern ideology, which has started to extend at that period, influenced actively both the popularity of dystopian films and their inner stylistic changes, causing the marked development of the genre, as well as determining the form of such films, which is used up to this time.

Keywords: cinematographic art, fiction film, postmodern, ideology, dystopia.

Популярність фільмів-антиутопій значно зростала в 70–80-х роках XX ст. З одного боку, це можна вважати результатом загального підвищення інтересу до фантастичного кіно в цей період та покращення технічної бази його виробництва. З другого боку, це не пояснює відхід від зображення світу майбутнього у фантастичних фільмах, що вміщує елементи утопічного суспільства, зокрема в американському серіалі «Зоряний шлях» (1966–1969) або радянських науково-фантастичних фільмах 1950–1960-х років, а також збільшення загальної кількості випущених кінематографічних антиутопій, порівняно з 1920–1960-ми роками. Отже, можна припустити, що були інші чинники, які вплинули на актуалізацію жанру антиутопії в кіно. Основним припущенням, яке висуває автор з відповідною аргументацією, є те, що до таких факторів можна зарахувати ідеологію постмодерну, яка активно почала домінувати в західному суспільстві з кінця 1960-х років. Завдяки порівняльному аналізу ідеологічних та естетичних особливостей постмодерну з їх застосуванням у фільмах-антиутопіях, що виходили в означений період, можна з'ясувати вплив постмодерну на вказаний жанр.

Хронологічно матеріал статті обмежується 1967–1991 роками. Нижня межа обумов-

лена суспільно-політичними подіями 1967–1968 років, які знаменували собою початок епохи постмодерну, верхня межа – розпадом СРСР, що спричинив повний занепад радянської утопічної фантастики та домінацію в кінематографі антиутопії як погляду на соціальне майбутнє людства.

Тематика фантастичного кіно відносно мало розглянута в сучасній українській літературі, а також у літературі радянського періоду, тому до статті залучено переважно англомовні джерела або переклади зарубіжних авторів. Серед радянської літератури було використано загальне дослідження західного фантастичного кінематографа «Реальность фантастического мира» Ю. Ханютіна [12], а також дослідження теми утопії в культурі Е. Баталова «В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах» [3]. Водночас була використана стаття сучасної української дослідниці Т. Кабанець «Репрезентація соціокультурних моделей любові в радянському кінематографі» [7], присвячена розгляду радянського кінематографа із соціологічної перспективи. Крім цього, для висвітлення змін у радянському кінематографі використано загальну працю сучасної російської дослідниці кінематографа Н. Зоркої «История советского кино» [5], а також

статті російських дослідників культури С. Зенкіна «Эффект фантастики в кино» [4] та М. Поселягіна «Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллектуалами ввода советских войск в Чехословакию» [9].

Також залучено ряд перекладених російською мовою праць західних авторів, серед яких «Истоки постмодерна» англійського історика П. Андерсона [1] та «Теория литературы» англійського теоретика Т. Іглтона [6]. Крім цього, використано праці французьких філософів Ж.-Ф. Ліотара «Состояние постмодерна» [8], що була першим філософським осмисленням феномену постмодерну, та А. Бадью «Этика: очерк о сознании Зла» [2], присвячена критичному розгляду постмодерної ідеології. У рамках застосування психоаналітичної методології для аналізу кінематографічних творів також залучено праці із психоаналізу З. Фрейда «Навязчивость, паранойя и перверсия» [10] та «Утрата реальности при психозе и неврозе» [11].

У статті використано низку англійських джерел, присвячених окремим аспектам кінематографа, а також аналізу постмодерної культури загалом. До останніх належить критична стаття «Marxism and Postmodernism» [16] дослідника постмодерну Ф. Джеймсона, а також стаття «Jameson, Postmodernism and the Hermeneutics of Paranoia» [20] М. Вейна. Також залучено розвідки, присвячені жанровому кіно, зокрема дослідження С. Ніла та С. Холла «Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History» [17] про масштабні постановки кінокартин у США, праця Х. О'Браєна «Action Movies: The Cinema of Striking Back» [18] та вступна стаття І. Хантера до редактованої ним збірки «British Science Fiction Cinema» про британську кінофантастику [15]. Дві праці присвячені розгляду впливу американського письменника-фантаста Ф. Діка на кінематограф: стаття А. Барлоу «Reel Toads and Imaginary Cities: Philip K. Dick, Blade Runner and The Contemporary Science Fiction Movie» [13] та книга Дж. Веста «Future imperfect: Philip K. Dick at the movies» [19]. Також використано дослідження М. Хіллса «Fan cultures (Studies in Culture and Education)» [14], у якому розглянуто вплив кінематографа на формування фанатських субкультур.

Адаптація жанру антиутопії до специфіки кінематографічного втілення історично пов'язана з появою фільму «Метрополіс» (1926), який належить до стилістики німецького експресіонізму 1920-х років. На противагу кінофантастиці інших країн світу, які в цей період використовували фантастичні елементи сюжету для створення пригодницьких фільмів, естетика німецького експресіонізму вирізняється значно похмурішою естетикою дії, акцентом на містичному страху та передчуттям суспільних негараздів, що втілювалося в містичних формах. У період 1930–1960-х років європейське кіно лише в окремих випадках зверталося до тематики антиутопії, при цьому створення кінематографічних антиутопій було пов'язане з режисерами-новаторами Ф. Трюффо та Ж.-Л. Годаром, а також із британським фантастичним кінематографом, який був сприятливішим для зображення неоднозначних політичних процесів [15, р. 1]. Натомість орієнтація окремих подібних фільмів на масову аудиторію зазвичай була невдалою, про що свідчать касові провали «Метрополіса» [12] та першої британської антиутопії «Прийдешнє» (1936) [15, р. 7].

Ситуація кардинально змінилася в 1970-х роках, коли вийшли сім фільмів-антиутопій – більше, ніж за всі попередні роки існування кінематографа. При цьому центром виробництва цього жанру були США, хоча до цього моменту американські кінематографісти концентрувалися на інших формах фантастичного жанру. На початку 1970-х років антиутопії ще залишалися, певною мірою, авторським жанром: кінокартини «Механічний апельсин» (1971) та «ТНХ 1138» (1971) були зняті відомим режисером С. Кубриком та режисером-новатором Дж. Лукасом, який прославився пізніше роботою над трилогією «Зоряні війни». Проте з поступовим виходом більш масово-орієнтованих стрічок, таких як «Роллербол» (1975) та «Смертельні перегони 2000» (1975), жанр антиутопії набував неабиякої популярності та значної кількості ознак комерційного кіно.

1970-ті роки пов'язані з початком домінування постмодерну в американській, а згодом – загальносвітовій культурі [1, с. 27], що хронологічно співпадає зі збільшенням

ТЕОРІЯ

виробництва фільмів-антиутопій. Окрему роль у завершенні домінування модерної парадигми відіграли події кінця 1960-х років, що ознаменувалися рядом поразок емансипаційних проектів. Це, зокрема, вбивство лідера руху за громадянські права в США М. Л. Кінга та згасання самого руху, помірковані успіхи студентських виступів у Європі й невдачі революції «Червоного травня» у Франції, придушення збройними силами СРСР процесів лібералізації режиму в Чехословаччині в 1968 році («Празька весна»), що призвели до кризи цілого ряду політичних рухів та спричинили занепад надій на можливість подальших позитивних суспільних перетворень як у західних країнах [6, с. 175–178], так і в СРСР [9].

Подібне згасання надій на емансипацію, зокрема, спричинило занепад віри в утопію, що вважається однією з ознак постмодерного дискурсу [2, с. 29–30]. Одним з проявів зневіри стало поширення уявлення про нерозривний зв'язок утопії і революції, з одного боку, та політичного терору й тотальності ідеології, – з другого [16, р. 89]. Значна кількість антиутопічних творів указувала саме на такі можливі наслідки спроб побудувати утопічне суспільство. Антиутопія виявилася жанром, який органічно поєднувався з постмодерною ідеологією. Натомість зневіра в утопії призвела до того, що фантастичні твори 1950–1960-х років, які мали окремі елементи естетики утопії, почали втрачати власну актуальність перед аудиторією.

Тенденція недовіри до утопії посилилася через іншу ознаку постмодерну – кризу метанаративу [8, с. 11]. У більш ранні епохи науковий або літературний твір існував у рамках та послуговувався посиленням на велику оповідну традицію, легітимуючи власний сенс через ширший контекст, у якому він перебував. Проте недовіра до метанаративів, що поширювалася під час кризи модерну, робила неможливим такий вид легітимації. Сенс твору не створюється оповідною традицією, у якій він існує, а розпорошується по окремих елементах тексту, натомість старі функції метанаративу, на кшталт «великої мети», утрачаються [8, с. 11–12].

Відповідно до цієї тенденції руйнується метанаратив, що структурував сюжети по-

передніх фантастичних фільмів. Ідея прогресу та переходу до кращого суспільства набагато менше простежується у фільмах 1970-х років та пізнішого періоду [12, с. 207–219]. Зокрема, кінострічки 1950–1960-х років про атомну війну побудовані таким чином, що попереджають глядача про небезпеки, які виникають унаслідок гонки озброєнь, якої можна уникнути (плакат «Ще є час, брат» наприкінці фільму «На березі», намагання відкликати бомбардувальників у стрічці «Система безпеки», антивоєнна діяльність інопланетян у кінокартині «День, коли Земля зупинилася»); пізніші фільми набагато більше уваги приділяють зображенню виживання людства після катастрофи («Листи мертвої людини», «На наступний день», «Популяція 2»). Та сама тенденція помітна також у космічній фантастиці: серіали, зняті за зразком «Зоряного шляху», такі як «Вавилон – 5» або «Лекс», не демонструють віри в соціально-технічний прогрес, удаючись натомість до демонстрації порятунку вже досягнутого або іронічного обігравання свого зразка. Серіал «Зоряний шлях» поступово зазнає змін у продовженні «Зоряний шлях: нове покоління»: незважаючи на те що він дотримується традицій емансипаційної політики через уподобання аудиторії, сформованої оригінальним серіалом [14, р. 39], цей варіант політики не несе радикальної новизни, як це було в 1960-х роках, а зосереджується на цитації більш ранніх сюжетів.

У контексті антиутопій ця тенденція набула вигляду неможливості позитивних суспільних змін. Якщо в більш ранніх зразках антиутопії (стрічки «Метрополіс», «Прийдешнє» або «451 градус за Фаренгейтом» (1966)) простежується віра в подолання негативних тенденцій технічного й суспільного розвитку та перехід до кращого майбутнього, то сюжет антиутопій 1970-х років (стрічки «Зелений сойлент» (1973) або «Втеча Логана» (1976)) побудований таким чином, що катастрофа людства вже відбулася, а дії головних героїв можуть або врятувати населення, або призвести до незначної гуманізації режиму. Пізніші фільми так само адаптують ці сюжетні ходи, додаючи до них тематику індивідуальної втечі від репресив-

ного режиму антиутопічного суспільства або повернення до старого політичного устрою.

Кінець 1960-х та 1970-ті роки позначилися також значним покращенням технічних прийомів, що їх використовували для створення фантастичного кіно. Спецефекти, які є конститутивною ознакою фантастичного кіно, оскільки дозволяють створити візуальні образи, що вважаються неможливими [4, с. 53], якісно були значно покращені в таких фільмах, як «Космічна одісея 2001 року» (1968) та «Зоряні війни. Епізод IV: нова надія» (1977) [17, р. 217–220], на відміну від старіших кінокартин, що призвело до загального зростання популярності кінофантастики та збільшення її виробництва, що у свою чергу відобразилося на антиутопіях. Загострення екологічної кризи й актуалізація проблеми перенаселення, яка почала активно відображатися в кінематографі наприкінці 1960-х – у 1970-х роках [12, с. 183], також сприяли розширенню кількості можливих антиутопічних сюжетів, оскільки раніше вони переважно пов'язувалися з прямим встановленням диктатури в суспільстві або з результатом ядерної війни. Натомість кризи екосистеми або перенаселення дозволяли в легкий та зрозумілий для глядача спосіб обґрунтувати дію фільму у відмінних від сьогодення політичних умовах або в малій закритій спільноті, так само як і особливу естетику зображуваного світу, що утворився внаслідок кризи.

У 1980-х роках розпочалося піднесення жанру бойовика [18, р. 4], процеси взаємодії та взаємовпливу цього жанру з антиутопією призвели до посилення популярності останньої. Через взаємопроникнення жанрів відбулося спрощення фільмів-антиутопій, які частково почали втрачати інтелектуальність фантастичного кіно 1960-х років. Соціально-політичний устрій зображуваних суспільств та мотивація дій невдоволених подібними режимами головних героїв демонструвалися в порівняно спрощеній манері, більша увага приділялася зображенню збройної боротьби проти авторитарного чи тоталітарного уряду, антиутопічна естетика використовувалася лише як тло, на якому розгортаються події фільму. Як один з наслідків, у бойовиках-антиутопіях насильство показує глядачеві репресивний характер

зображуваного панівного режиму: якщо в більш ранніх антиутопіях (зокрема, «Альфавіль» (1965), «451 градус за Фаренгейтом», «Втеча Логана», «Зелений сойлент») сюжет відносно довго розгортався в напрямі зіткнення героїв фільму з владною системою, то завдяки зображенню невиправданого використання сили з боку влади її негативність демонструється в наочний спосіб, що економить екранний час для зображення збройного спротиву, етично виправдовує його та задає тон самій кінокартині.

Одночасно з більшою орієнтацією на масового глядача фільми-антиутопії 1980-х та пізніших років почали залучати інші елементи постмодерного світогляду, зокрема параноїдальну недовіру до дійсності. Постмодерн у культурі інколи розглядають як параноїдальну відповідь на своєрідне відчуття тотальності сучасного суспільства, де поєднання капіталізму, технологій та їх культурної репрезентації створює відчуття взаємозв'язку всього нашого соціального досвіду [20, р. 106]. Фантастичне кіно загалом є сприятливішим жанром для відтворення психопатичного параноїдального досвіду, оскільки в ньому моделюються ситуації, що відрізняються від реальних або такі, у яких реальність повністю відкидається, що за З. Фрейдом є однією з основних ознак психозу [11]. Важливими для такого відтворення є фільми-антиутопії, оскільки в них до сюжету часто залучаються елементи стеження та контролю з боку всемогутньої влади, що також притаманне параноїдальному психозу [10, с. 165–166].

Початком широкого застосування теми параноїдальної недовіри до дійсності у фільмах-антиутопіях можна вважати стрічку «Той, що біжить по лезу» (1982), зняту за мотивами повісті «Чи мріють андроїди про електроовець?» американського фантаста Ф. Діка, якого зараховують до одного з головних представників «параноїдальної фантастики» [19, р. 175]. Попри відносно малу популярність цієї кінокартини на час її виходу [19, р. 1–4], вона стала надзвичайно впливовою в естетичному плані, через що значна кількість пізніших фантастичних фільмів, зокрема антиутопій, таких як «Бразилія» (1985), «Дивні дні» (1995) та «Темне

ТЕОРІЯ

місто» (1998), послуговувалися її здобутками [13, р. 47]. Водночас літературні твори Ф. Діка неодноразово екранізувалися, демонструючи запит постмодерної культури на твори з параноїдальним баченням реальності.

Іншим твором кіномистецтва, що демонстрував підвищення інтересу до параноїдальної фантастики, став фільм «1984» (1984) – екранізація однойменного літературного твору, що також розглядається як одна з «класичних» антиутопій [3, с. 274]. Характерно, що цей роман уже був екранізований 1956 року, проте ці екранізації містять суттєві розбіжності, що демонструють різницю в модерній та постмодерній парадигмах, які панували на час їх створення. Так, екранізація 1956 року, знята в модерній парадигмі, є набагато «реалістичнішою» – фільм концентрується на зображенні реальних поліцейських дій режиму та катувань головного героя Вінстона Сміта, унаслідок чого він переймає офіційну ідеологію партії. Додатковим «реалістичним» стрижнем картини є любовна лінія, що висувається на перший план, відповідно глядач, який поділяє сімейні цінності, упевнений у репресивній сутності зображуваного режиму. Натомість екранізація 1984 року, знята під час утвердження постмодерної парадигми, концентрується на зображенні ідеологічної дії режиму замість прямого насильства, а також висуває на передній план внутрішній світ головного героя, приділяючи любовній лінії другорядну роль. Через це епізоди відмови Сміта від власних переконань є наслідком не лише фізичних катувань, але й невпевненості в реальності, що йому доводить антагоніст – співробітник карального апарату режиму О'Браєн. Додатковим чинником слугує більша концентрація пізнішого за часом виходу фільму на процесі переписування історії – основного напрямку діяльності Сміта в партії.

Ще однією відмінністю в екранізаціях є те, що наприкінці фільму 1956 року звучить заклик до глядача берегти «спадок свободи» задля того, щоб не допустити утвердження диктатури в майбутньому. Натомість пізніша екранізація не містить подібного заклику, а зображає катастрофу демократичної цивілізації так, ніби вона вже відбулася. Додатковий чинник – різниця в архітектурі та деко-

раціях кінострічок: якщо в першому фільмі зображуваний світ є досить схожим на сучасний глядачеві світ, то в другому дія відбувається на тлі поруйнованих будівель та крайнього зубожіння, відповідно глядач не переймається небезпеками встановлення диктатури, а отримує задоволення від сцен руйнування цивілізації та функціонування тоталітарного суспільства.

Незважаючи на те що утвердження постмодерної парадигми переважно асоціювалося із західним суспільством, політичні й мистецькі процеси, дотичні до постмодерну, відбувалися також в СРСР. Це пов'язано з приходом до влади Л. Брежнєва та початком епохи «застою». Цей період історії характеризувався засудженням утопічної політики М. Хрущова стосовно побудови комунізму в 1980 році як «волютаристської» одночасно зі зміною визначення політичного устрою СРСР як «розвинутого соціалізму». Разом з посиленням цензурних заборон у мистецтві з 1967 року [5, с. 396] та подальшим їх поглибленням після придушення «Празької весни» в 1968 році занепадала віра в комуністичний метанаратив, через це в радянському кінематографі зародилися тенденції, подібні до західних. Ці процеси помітні не лише на прикладі фантастичного кіно, зокрема, у драматичному кіно відчувалися ті самі процеси зневіри [7, с. 675]. З іншого боку, радянський кінематограф не міг повністю відійти від художніх здобутків попередніх років та радикально заперечити першопочатковий утопічний потенціал комуністичної ідеології, утопічний дискурс продовжував існувати у фільмах 1970–1980-х років.

Цензурування фільму в період «застою» залежало від індивідуальних побажань того чи іншого посадовця, що призводило до поступової деідеологізації мистецтва, оскільки кіномитці прагнули знімати політично нейтральні твори задля того, щоб не отримувати заперечень від офіційної критики [5, с. 397–398]. Фантастика була малопридатним для деідеологізації жанром, тому виникала необхідність зображати життя майбутнього суспільства відповідно до ідеологічної лінії уряду, зокрема, партійні установи висували претензії режисеру А. Тарковському через те, що він недостатньо

чітко зобразив світ майбутнього та політичні погляди головного героя у фільмі «Соляріс» (1972) [5, с. 423]. Протиріччя в ідеології епохи «застою» призвели до того, що фантастичні фільми 1970–1980-х років намагалися сконцентруватися саме на величчї внутрішніх якостей людини майбутнього, оминаючи демонстрацію елементів соціально-політичного устрою, на протигау кінофантастиці 1960-х років. Окремі фантастичні фільми цього періоду, такі як «Втеча містера Мак-Кінлі» та «Через терни до зірок», застосовували елементи антиутопічної естетики, які, утім, означувалися як негативні варіанти можливого розвитку майбутніх суспільств.

Тенденція до зневіри в радянській ідеології посилилася в часи «перебудови», поєднувалася зі зникненням цензурної політики, зумовила появу першої радянської антиутопії «Листи мертвої людини». Водночас естетика утопічного майбутнього, створена у фільмах 1950–1960-х років, що певною мірою зберігалася впродовж періоду «застою», фактично повністю занепадала. Зокрема, спільний радянсько-німецький фільм «Важко бути богом» (1989) цілком нівелює утопічний пафос свого літературного першоджерела – однойменної повісті братів Стругацьких, концентруючись на зображенні пригод на іншій планеті. Ця тенденція лише посилилася після розпаду СРСР у подальших спробах російського кінематографа екранізувати повісті братів Стругацьких.

Проведений аналіз дозволяє дійти таких висновків. Збільшення кількості фільмів-антиутопій хронологічно співпадає з поширенням постмодерної ідеології в 1970-х роках. Втрата віри в метанаратив, що є основною ознакою постмодерну, призвела до занепаду ідеї прогресу, зокрема, у фантастичному кіно. Відповідно, проекти побудови кращого утопічного суспільства перестали викликати довіру, натомість виникло уявлення про зв'язок утопії та тоталітарних ідеологій. Такий стан культури був сприятливим для фільмів-антиутопій, що могли демонструвати відсутність соціального прогресу в майбутньому та відхід до гіршого політичного устрою, невдачі в реалізації утопічного проекту, який перетворився на власну протилежність. Крім цього, параноїдальна недо-

віра до дійсності, притаманна постмодерній ідеології, виявилася сприятливою до передачі в антиутопічних фільмах. Додатковими чинниками підвищення виробництва фільмів-антиутопій стали загальна популярність фантастичного кіно кінця 1960–1980-х років та адаптація до антиутопії жанру бойовика й естетики екологічної кризи. Водночас подібні процеси помітні також на прикладі радянського кінематографа, у якому простежується відхід від утопізму хрущовської доби, підвищення зневіри в офіційній ідеології, що постулювала значний соціальний прогрес у майбутньому, а також застосування елементів антиутопії в кінокартинах 1980-х років.

Джерела та література

1. *Андерсон П.* Истоки постмодерна / П. Андерсон. – Москва : Территория будущего, 2011. – 208 с.
2. *Бадью А.* Этика: очерк о сознании Зла / А. Бадью. – Санкт-Петербург : Machina, 2006. – 126 с.
3. *Баталов Э. Я.* В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов. – Москва : Политиздат, 1989. – 319 с.
4. *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый / [ред. Н. Самутина]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006.
5. *Зоркая Н. М.* История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 520 с.
6. *Иглтон Т.* Теория литературы / Т. Иглтон. – Москва : Территория будущего, 2010. – 296 с.
7. *Кабанец Т. О.* Репрезентация социокультурных моделей любви в радянському кінематографі / Т. О. Кabanец // Соціальні виміри суспільства. – 2013. – № 5 (16). – С. 667–683.
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с.
9. *Поселягин Н. В.* Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллигентами ввода советских войск в Чехословакию [Электронный ресурс] / Н. В. Поселягин. – Режим доступа : <http://www.nlobooks.ru/2555>.
10. *Фрейд З.* Навязчивость, паранойя и перверсия. Собрание сочинений : в 10 т. / З. Фрейд. – Москва : ООО Фирма СТД, 2006. – Т. 7. – 336 с.
11. *Фрейд З.* Утрата реальности при психозе и неврозе [Электронный ресурс] / З. Фрейд. – Режим доступа : <http://psychic.ru/articles/classic03.htm>.
12. *Ханютин Ю. М.* Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1974. – 304 с.
13. *Barlow A.* Reel Toads and Imaginary Cities: Philip K. Dick, Blade Runner and The Contemporary Science Fiction Movie / The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic / [ed. by W. Brooker]. – New York : Columbia University Press, 2005. – 265 p.

ТЕОПІЯ

14. Hills M. Fan cultures (Studies in Culture and Education) / M. Hills. – London : Routledge, 2002. – 256 p.
15. Hunter I. Q. British Science Fiction Cinema / British Popular Cinema / [ed. by I. Q. Hunter]. – London : Routledge, 2001. – 218 p.
16. Jameson F. Marxism and Postmodernism // New Left Review, v. 176. – 1989.
17. Neale S., Hall S. Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History / S. Neale, S. Hall. – Detroit : Wayne State University Press, 2010. – 376 p.
18. O'Brien H. Action Movies: The Cinema of Striking Back / H. O'Brien. – New York : Columbia University Press, 2012. – 160 p.
19. Vest J. Future imperfect: Philip K. Dick at the movies / J. Vest. – Westport : Praeger, 2007. – 223 p.
20. Wayne M. Jameson, Postmodernizm and the Hermeneutics of Paranoia // Understanding Film: Marxist Perspectives / [ed. by M. Wayne]. – London : Pluto Press, 2005. – 253 p.

SUMMARY

Production of dystopian films is increasing considerably in the 1970s–1980s. One of the reasons of this phenomenon is the growth of the audience interest in fiction films, along with the improvement of cinematographic methods and the development of their production technique. At the same time, one can notice a considerable decline of films depicting social progress and utopian future, which are popular in the 1950s–1960s. According to this fact, the author is suggesting the influence of social and ideological factors over the intensification of dystopian films production, exactly the postmodern cultural paradigm. The beginning of its prevailing in American and later in the global culture is thought to be in the 1970s.

A chain of failures of emancipation political movements in the late 1960s is one of the reasons of the postmodern predomination beginning in the culture. It has caused the decline of the faith in metanarratives as well as utopian projects immanent for the modern period. The metanarrative of social and political progress combined with the technical one, which used to legitimize the meaning of the previous epoch fiction films, is present in the works of the 1970s and the later decades only on a much smaller scale. It is replaced by the ironical using with good effect of the preceding films, as well as the depiction of the modern civilization destruction in the future. However, the discouragement in utopian projects has assisted the extension of the concept on the connection between the effort of their realization and political terror with totalitarianism. Thus, the dystopian science fiction that has indicated just such possible way of social and political development, is found to be relevant for the audience.

At the same time, the production of films based on paranoid distrust to reality has also increased. It is also one of the postmodern features in the culture. Separate researchers consider postmodern as a paranoid response to the complete sensation of the modern society, caused with the perception of total interconnection of technical, political, and cultural phenomena. Therefore, postmodern dystopian films do not use the modern theme of the danger of an actual dictatorship emerging, but start to appropriate the themes of total shadowing and individual psychological pressure which cause the sensation of diffidence in reality. The dystopian film aesthetics in 1970s and 1980s is also influenced with the ecological crisis, actively depicted in cinematography since that time, as well as the increasing popularity of the thriller genre, which allows to show the repressive nature of the disutopian regime depicted through the visualization of violence.

The processes of metanarratives crisis and distrust to utopian projects have started not only in Western countries, but also in the USSR. It is caused with the end of *Khrushchev Thaw* period and the era of Brezhnev government, the strengthening of censorship prohibitions in art since 1967, the armed suppressing of liberalization processes, named *the Prague Spring* in Czechoslovakia in 1968 and also the condemnation of Khrushchev plan to achieve full communism by the 1980s as *voluntarism*.

Accordingly, the population of the USSR also more and more lose faith in the Soviet ideology and in the possibility of transfer to the communist society. These processes have been reflected on the fiction cinema gradually digressing from the depiction of future utopian society that used to be a common theme in this genre in the 1950s–1960s. However, because of the danger of censorship, fiction films in the 1970s – early 1980s are mostly depoliticized. With the beginning of the *Perestroika* period in 1985, the liberalization of official censorship policies and the crisis of communist metanarrative cause the production of the first Soviet dystopian films.

Keywords: cinematographic art, fiction film, postmodern, ideology, dystopia.

УДК 791.632:82-2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Нонна-Анна Стефанова

У статті розглянуто основні підходи до екранізації літературного твору та їхня трансформація за понад сторіччя існування кінематографа. Основна увага зосереджена на перших десятиріччях після винайдення кіно. Окреслюються особливості екранізації після появи звуку в кінематографі.

Ключові слова: адаптація, екранізація літературного твору, кінематограф і література, мова кіно, ігрове кіно.

В статье рассматриваются основные подходы к экранизации литературного произведения и их трансформация за более чем столетие существования кинематографа. Основное внимание уделено первым десятилетиям после изобретения кино. Определяются особенности экранизации после появления звука в кинематографе.

Ключевые слова: адаптация, экранизация литературного произведения, кинематограф и литература, язык кино, игровое кино.

The article considers the main approaches to screenplay adaptations of literature and their transformations for over a century of existence of the cinema. The principal focus is on the earliest decades following the invention of cinematography. The article also outlines the specific features of cinematization after the introduction of *talking* pictures (in the Sound Era).

Keywords: adaptation, literary work screen version, cinema and literature, film language, fictional film.

На етапі започаткування кінематографа перші режисери кіно намагалися не лише відтворити на екрані документальні кадри, але й візуалізувати певний літературний твір. Найчастіше – класику або літературні обробки казок. Так, Жорж Мельєс знімав «Попелюшку» братів Грімм, «Гамлета» Вільяма Шекспіра, «Робінзона Крузо» Данієля Дефо та ін. Навіть його найвідоміша робота «Мандрівка на Місяць» – натхненна сюжетами романів Жуль Верн «Довкола Місяця» та «Із Землі на Місяць». А також, на думку історика кіно Жоржа Садуля, знята під впливом роману Герберта Веллса «Перші люди на Місяці».

Існують екранізації творів, що, як здавалося б літературознавцям, найменше для цього надаються. Проте режисери та їхній вибір для екранізації розвінчують міф про «некінематографічність» того чи іншого твору. Наприклад, екранне втілення класики роману «поток свідомості» – «Улісс» Джеймса Джойса. Режисери бралися за нього тричі (стрічка «Улісс» режисера Джозефа Стрика 1967 року, фільм «Нора» режисера Пата Мерфі 2000 року, фільм «Блум» режисера Шона Уолша 2003 року). А для Сергія Ейзенштейна роман Джойса «Улісс» був одним із ключових репрезен-

тантів відображення монтажу як принципу, що присутній не лише в кінематографі, але і в інших видах мистецтва, зокрема в літературі.

До відомих книг режисери звертали-ся як до міцного, уже визнаного глядачем, підґрунтя для популярності власного фільму. А часом маловідомий роман чи повість ставав джерелом режисерського натхнення і змінювався на екрані до невпізнання.

За понад сторіччя існування кіно змінювалися не лише ідеї, проблематика та форми зйомок авторських сценаріїв, але й підхід до екранізації, втілення на екрані романів, оповідань, п'єс, а іноді й віршів – тобто викінчених літературних творів, а не оригінального сценарію – літературного матеріалу, написаного як основа для фільму. Пропозиція написати сценарій за літературним твором часто йшла від бажання скористатися «безпрограшним» варіантом відомої п'єси чи роману, що вже здобули визнання серед аудиторії. Тож режисери (або продюсери) прагнули привабити глядачів власне назвою літературного твору та іменем його автора.

Утім, з плином часу і розвитком кінематографічних засобів, а також сценарної

ТЕОРІЯ

майстерності, дедалі більше режисерів прагнули привнести у відомий твір власні ідеї, подивитися на нього під незвичним кутом зору. Іноді літературна основа кінострічки була ледь упізнавана в екранізованому творі.

«У перші десятиріччя існування кінематографа не було такого поняття, як екранізація літературного твору», – доводить у своїй статті «Інтертекстуальність у ранньому кінематографі» професор Чиказького університету Том Ганнінг [8, р. 127]. Таке твердження, уточнює він, не означає, що не було стрічок, базованих на літературних творах. Навпаки, перші кінематографісти «запозичували ситуації чи персонажів із таких класичних чи популярних творів, як “Десять ночей у бальній залі”, “Фауст”, “Хатина дяді Тома”, “Гамлет”, “Робінзон Крузо” чи “Ріп ван Вінкль”. Однак складно називати ці ранні фільми “екранізаціями”, оскільки така назва лише вносить плутанину і загрожує змішуванням пізнішої термінології з ранніми практиками кінематографа, що мали інше культурне підґрунтя і передумови виникнення» [8, р. 128].

Режисери того часу не завжди мали на меті трансформувати літературний твір у фільм за допомогою нового засобу – екранного мистецтва. А лише відсилали уяву глядачів до певного відомого їм твору, часто використовуючи лише частину сюжету, наприклад, сцену дуелі із п'єси Шекспіра «Гамлет» чи «Макбет». І хоча фільм мав назву, ідентичну відомому шекспірівському шедевр, тривати він міг тільки одну хвилину і складатися міг з одного короткого епізоду, однієї сцени із п'єси. Крім того, спочатку кінематограф ще не виробив своєї специфічної мови. Тож у фільмах, знятих за літературною основою в перше десятиріччя існування кінематографа, глядач не лише мав відсилання до конкретного твору, але й відчував конкретний вплив відомих оперних чи балетних постановок, мюзиклів, комічних номерів, рекламних трюків тощо.

У 1907–1909 роках ситуація почала змінюватися. До того ж одночасно і у сприйнятті літератури, і у сприйнятті кінематографа. Як підкреслює Т. Ганнінг, у США та й загалом у світі почали визнавати авторське

право на літературний твір, що, на нашу думку, передбачало більшу «повагу» кінематографістів до втілення того чи іншого літературного твору на екрані.

У десятих роках ХХ ст. почалися перші судові позови до кіностудій від письменників, чиї твори екранізувалися. Оскільки кінематографія, зокрема сценаристка, була доволі прибутковим бізнесом, то письменники вимагали справедливої компенсації за використання їхніх ідей та вже відомих читачеві творів. У 1911 році нащадки американського автора Льюїса Воллеса виграли позов до кіностудії «Калем», яка без дозволу екранізувала його роман «Бен-Гур». Компенсація становила 25 тисяч доларів – значну на той час суму. Відтоді, щоб уникнути подібних випадків, кіновиробники стали заручатися згодою того чи іншого письменника перед використанням його твору як основи для майбутніх зйомок.

«Уже до 1914 року і у Європі, і у США були розроблені та увійшли в широкий вжиток стандарти написання сценарію повнометражного фільму. Автори більше не використовували псевдонімів, а навпаки – наполягали, щоб їхнє прізвище як сценаристів стояло в титрах. Мистецтво написання сценарію було визнане і добре оплачуване, навіть невідомий автор міг отримати 20 доларів за написання сценарію, не взятого у виробництво. “Формати сценарію, стандарти й обмеження, розроблені на ранньому етапі кінематографа, досі є нормою і в сучасній сценарній практиці”, – пише професор Монреальського університету Ізабелла Рейнольд у статті “Сценарна справа” для “Енциклопедії раннього кінематографа”» [9, р. 835].

Натомість практики й теоретики кінематографа почали дедалі частіше проголошувати кіно новою формою мистецтва, а не просто технічною цікавинкою. Та й глядач дав зрозуміти фільмовиробникам, що упізнавана екранізація відомих літературних творів є престижною і має попит серед аудиторії.

У своїй праці «Історія теорій кіно» Гвідо Аристарко цитує італійського мистецтвознавця Карла Людовіка Раг'янті, який вважав, що кінематограф від інших мистецтв

НОННА-АННА СТЕФАНОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

(а саме – живопису) вирізняє лише техніка: «...скільки не дивись, скільки не аналізуй, скільки не філософствуй, неможливо встановити між цими двома формами художнього вираження жодної іншої різниці, окрім як, найбільше, різниці у “техніці”: процес творчості один і той самий, однакові за своєю природою загальновідомі засоби (зображальні чи зорові), за допомогою яких набуває “форми” певний настрій, особливе бачення довколишнього світу. Розбіжності містяться в техніці, тобто в матеріальних засобах, що їх використовує художник, аби представити, виразити чи зробити зримим певний комплекс почуттів» [1, с. 7].

Поступово ці критичні висловлювання про технічні особливості кінематографа (фіксувати й відтворювати на целулоїдній плівці рухоме зображення за допомогою світла) дедалі більше трансформувалися в розмови про мистецьку якість. Особлива техніка і технологія кіно стали невід’ємним підґрунтям для вироблення кінематографом власної мови.

Одним з перших, хто наважився втілювати на екрані визнані літературні твори, був згадуваний французький режисер Жорж Мельєс. Західні дослідники вважають саме його, а не братів Люм’єр, першим в історії кінематографа режисером-автором. Ідеться про режисерське бачення Мельєса, який не відтворював на екрані буденну дійсність, а віддавав перевагу зміні реальності і, відповідно, виробляв авторський почерк.

Крім того, що Мельєс був винахідником більшості кінематографічних спецефектів, йому ще належали перші проби зйомок у різних жанрах кіно – від мелодрам до науково-популярної фантастики, фільмів жахів, історичних драм, фольклору тощо (і, безумовно, екранізацій). Одним з найвідоміших фільмів Жоржа Мельєса є перший в історії кінематографа науково-фантастичний фільм «Мандрівка на Місяць». Сюжетну ідею Мельєс узяв із двох романів: Жуль Верна «Із Землі на Місяць прямим шляхом за 97 годин 20 хвилин» та Герберта Веллса «Перші люди на Місяці». Сценарій він написав разом із братом Гастоном Мельєсом.

На відміну від «Подорожі на Місяць», деякі екранізації Мельєса аж надто відпо-

відали текстові літературного твору, що не йшло їм на користь. Чимало фільмів з його спадщини не збереглося. Але відомо, що екранізуючи певні п’єси, Мельєс намагався не відступати від тексту. Так, «Севільський цирульник» 1904 року, де режисер строго дотримувався п’єси Бомарше, на думку Жоржа Садуля, був «екранізованим театром, без застосування якоїсь вигадки» [3, с. 371]. Тому без супроводу, у якому б оповідалося про те, що відбувається на екрані, ця стрічка мала б видаватися сучасникам доволі нудною.

У 20-х роках XIX ст. американець Еріх фон Штрогейм взявся екранізувати роман письменника Френка Норріса «Мактіг. Сан-франциська історія». Режисерська версія фільму «Жадібність», що не відступав від роману, тривала близько восьми годин. Штрогейм сам монтував матеріал протягом року. Студія «MGM» змусила режисера скоротити стрічку. Штрогейм скоротив її наполовину, до чотирьох годин, але продюсери вимагали ще коротшого варіанта, проте режисер відмовився далі скорочувати. Зрештою, за фінальний монтаж, учетверо коротший від режисерської версії, взялася інша людина. Штрогейм публічно відмовився вважати цю версію своєю. Саме цей випадок вважається переломним у ставленні режисерів до адаптації літературного матеріалу в кінематографічний твір.

І надалі дотримання літературного «оригіналу» не рятувало в прокаті. Тож режисерам доводилося жертвувати другорядними лініями книги, а іноді й тими деталями, які могли видаватися читачеві привабливими й невід’ємними, утім, місця на екрані перед глядачем для них не було.

Саме в той час набуває особливої ваги сценарій як специфічний інструмент режисера – свого роду проміжна ланка між літературним твором і кінострічкою, потрібна для систематизації того, що залишиться в екранізованій версії. У сценарії можна було експериментувати з тим, як скорочувати сюжетні лінії без втрати цілісного бачення твору або ж для створення нового пласта значення, додаткового до того, який є домінантним у літературному творі. Без ретельного сценарію кіноадаптація та екранізація

ТЕОРІЯ

на пізніших етапах історії кінематографа була б неможливою для сприйняття.

Одним з перших сценаристів, найнятих на роботу саме для написання історій, що мають втілитися на екрані, був американський журналіст Рой Маккардел. Його вважають першим в історії кінематографа сценаристом, найнятим великою студією-фільмовиробником на роботу. У 1900 році його запросила до співпраці американська кіностудія «Байограф». Маккардел написав близько тисячі сценаріїв. І за чимало з них здобував престижні призи та грошові нагороди (зокрема 10 000 доларів за сценарій до серіалу «Небесний діамант», що не зберігся).

Саме професійні письменники та журналісти стали першими професійними сценаристами. Вони вміли komponувати сюжетні лінії, розробляти характери дійових осіб та перипетії. Утім, далеко не всі розумілися на візуальній природі кінематографа. На відміну від Маккардела, який займався виключно сценаріями, більшість сценаристів «Байографа», як і багатьох інших кіностудій, були одночасно й режисерами. Хтось взявся за написання сценаріїв (уже після власних проб на знімальному майданчику), а хтось – навпаки, пишучи історії для екрана, вирішив спробувати втілити їх самотужки. Занурені в процес створення кіно, такі сценаристи-режисери не просто адаптували до екрана літературні твори чи створювали власні історії, але й могли уявити, як виглядатиме речення, записане в сценарії, крізь призму об'єктива. Ці фахівці мали змогу розвивати сценарне ремесло і визначати, як можна більш промовисто записати той чи інший майбутній кінокадр, описати словами те, що не має вербальної природи у своїй основі. Самотужки починали писати сценарії і кінорежисери.

У добу народження й розвитку кіно і кінокритики, і фільмовиробники закликали не змішувати кіно й літературу, а навпаки, чітко розмежовувати їх. Так, Жермен Дюлак, французький кінокритик і режисер, вважала сюжетне кіно лише жанром кінематографа. Справжній фільм, на її думку, має бути насамперед «зоровим», «візуальним». Зображальний ряд має бути підпорядкова-

ний особливому ритму [див.: 1, с. 36–37]. Дюлак виступала за жорстку самостійність кінематографа, позбавлену впливу інших мистецтв. Проте вона змінила свої погляди й назвала справжнім кіно саме дві екранізації: «Блакитний янгол» режисера Джозефа фон Штернберга (1929) і «Тригрошова опера» Георга Вільгельма Пабста (1931). Дюлак охарактеризувала їх як «повний результат, повне звершення», на противагу двом полярним точкам кіно – кіновиробництву та кіноавангарду. Достоїнство цих екранізацій, на думку авторки, полягало винятково в драматургії і зображальному ряді. Серед її фільмів – чимало екранізацій літературних творів (А. Арто, Ш. Бодлера та ін.), а також спроб музичних «екранізацій» (Ф. Шопена й К. Дебюссі).

Винахід і запровадження звукового кіно стало переломним етапом не лише в естетиці кінематографа, але й у розвитку екранізації. Як пише Дебора Картмелл: «...звукові фільми загрожували захопити терени літератури шляхом впровадження слова в нове медіа» [5, р. 3]. Діалоги слугували для того, щоб легко переповісти сюжет, створити драматичну колізію. Саме від цього застерігав Сергій Ейзенштейн у заявці «Майбутнє звукової фільми», написаної спільно з В. Пудовкіним та Г. Александровим: «Звук – двосічний винахід, і найбільш імовірне його використання піде лінією найменшого спротиву, тобто лінією задоволення цікавості. Найперше – комерційного використання найбільш ходового товару, тобто фільмів, що говорять. Тих, де запис звуку піде в натуралістичному плані й буде точно збігатися з рухом на екрані, створюючи певну ілюзію людей, котрі говорять, предметів, що звучать, тощо.

Перший період сенсацій не зашкодить розвитку нового мистецтва, але страшний період другий, який прийде тоді, коли зів'яне цвіт і чистота першого сприйняття нових фактурних можливостей, а замість цього затвердить епоху автоматичного використання його для “висококультурних драм” та інших сфотографованих вистав театального порядку. Так використаний звук буде знищувати культуру монтажу» [4, с. 315–316].

Застереження Ейзенштейна якнайщільніше стосувалися і царини екранізації. Проте, попри ризик, звукове кіно трансформувало цю галузь і підходи до її кінознавчої критики. Як вважає Дебора Картмелл, саме з появою звукових фільмів – так званих *talkies* в англомовній термінології, екранізації літературних творів почали розглядатися з точки зору «достовірності» чи «відповідності» тексту. Адже *talkies* оперували словом, так само, як і власне література. На думку дослідниці, це зробило погану послугу, адже за пошуком аналогів чи відмінностей між фільмом і літературним твором кінокритики не звертали уваги на збагачення одного виду мистецтва іншим. І «досі живе підозра, яка виникла на початку ХХ століття, що екранізація літературного твору може його вульгаризувати й отруїти громадську думку про саму книгу та про її автора» [6, р. 7].

У 1930-х роках література мала величезний вплив на кінематографістів. І не лише на сюжетні лінії, але й на стилістику самого кінематографа. Ідеться про вплив романів В. Гюго, Г. де Мопассана, О. Дюма, Ч. Діккенса та інших письменників, чії твори дедалі частіше екранізувалися. Одним з найяскравіших представників цього впливу став Жан Ренуар. Його екранізації Е. Золя та Г. де Мопассана «допомогли потужно переорієнтувати стилістику світового кінематографа у 1930-х роках» [7, р. 15]. Взаємно впливав на літературу й кінематограф. І йдеться не лише про те, що письменники починали писати свої твори, уже маючи на меті їхню подальшу екранізацію. Найважливішим моментом стали особливості кіномови, навмисне привнесені у вербальний текст – монтаж, крупний план, деталь тощо.

Посилаючись на книгу Андре Базена «Що таке кіно?», дослідник кінематографа професор Єльського університету Ендрю Дадлі окреслює ті зміни, що їх зазнала і привнесла в кінематограф екранізація післявоєнної доби (1940–1960-ті роки). На той час особливої популярності та розквіту набули так званий «екранізований театр» – екранні втілення п'єс. І не лише Шекспіра, але й драматургів-сучасників. Як пише А. Базен

у статті «Театр і кіно», кінематограф тієї доби доріс до того, щоб достойно екранізувати найрізноманітніші драматургічні твори. Це п'єса Ліліан Геллман «Маленькі лисички», яка з успіхом ішла на Бродвеї, і, врешті, втілилась у фільм (1941 р., реж. Вільям Вайлер), сценарій для якого написала сама драматург. Це і екранізації Орсона Веллса, Жана Кокто та Лоуренса Олів'є. У драматургії шукали і достойних сюжетів, і більшої уваги публіки, яка прийде подивитися на відомому бродвейську п'єсу в кінотеатрі свого міста чи містечка, якщо не вдалося потрапити в театр на Бродвеї у Нью-Йорку. Увага до екранізації театральних п'єс стала поштовхом і для змін в екранних мізансценах. На думку Базена, «кінематографічний театр» був присутній, зокрема, в американському кінематографі, ще до цього періоду. Ідеться, зокрібно, про американські комедії. Описуючи їх, Базен говорить і про базові особливості «кінематографічного театру»: «Заснована на комізмі слова і ситуації така комедія часто не використовує жодних суто кінематографічних засобів; більшість сцен розігрується в інтер'єрах, а монтаж побудований майже без винятку на простих і зустрічних планах, які дозволяють підкреслити достоїнства діалогу» [2, с. 146]. На думку Е. Дадлі, вплив «екранізованого театру» поширювався не лише на власне екранізовані п'єси, але йшов далі, в інші стрічки. І полягав цей вплив у «дисципліні мізансцени», у новій концепції драматичного простору, зокрема, під час зйомок в інтер'єрах [7, р. 15].

З другої половини ХХ ст. починається розквіт теорії екранізації. З'являється низка монографій на тему екранної адаптації літературних творів. Дослідники аналізують не лише окремі напрями (екранізації В. Шекспіра, Дж. Остін, французької та англійської класики тощо), але й загально-теоретичні аспекти. Однією з найперших монографій у царині екранізації вважається книга Джорджа Блюстоуна «З роману у фільм» 1958 року. Вагомим є внесок Алана Шпігеля, Кейт Коен, Томаса Лейтча, Роберта Стема, Лінди Кагір та ін.

Сучасні дослідники літературних творів наголошують на кількох принципових

ТЕОРІЯ

аспектах. Один з найголовніших аспектів залучення літературного твору до екранізації – ширший культурологічний контекст перетворення одного матеріалу в інший, зі збереженням головних структурних елементів. Англomовна література, що використовує для означення терміна екранізації поняття *adaptation* – адаптація, розглядає і саме поняття адаптації в ширшому контексті. Адже «адаптація» навіть українською мовою – термін більш місткий, ніж «екранізація». Оскільки «екранізація» містить у собі корінь «екран», а отже, передбачає перетворення певного твору, і не обов'язково літературного, у вид екранного мистецтва. Бо екранізувати можна і оперу, і балет, і образотворче мистецтво, і навіть той чи інший симфонічний твір. Первісне значення терміна «адаптація» – пристосування до нових умов. Тут – літературного твору до його екранного існування.

З розвитком кінематографа розвивалася і майстерність сценаристів, які за останні півстоліття навіть можуть говорити про власний «цех» ремесла, оскільки виробили власну термінологію, принципи й стандарти, законодавчу базу роботи тощо. Ставлення сценаристів до адаптації / екранізації літературного твору значною мірою було зумовлене новими законами візуальних мистецтв і новим типом більш вибагливого глядача.

За понад століття існування кінематографа цікавість до екранізації оригінальних творів не зменшилася, утім, суттєво змінилися її принципи. Тема перетворення літературного твору в кінострічку може бути простежена не лише в історичному розрізі, тобто як модифікувалися особливості екранізацій. Подібне дослідження можна провести з кількох позицій, зокрема, які особливості адаптації до зйомок шедеврів

світової класики, і навпаки – творів сучасних письменників. Також цікавими є аспекти екранізації різних жанрів літератури – від великої прози до повістей і оповідань. Важливим є і світовий контекст екранізації творів того чи іншого письменника на батьківщині й за кордоном, особливо – із вкрапленнями біографії автора в стрічку, зняту за мотивами його текстів. Ці теми можуть стати основою для подальших розробок у царині екранізації.

Джерела та література

1. Аристарко Г. История теорий кино / Гвидо Аристарко ; пер. с ит. Г. Богемского. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с.
2. Базен А. Что такое кино? / Андре Базен. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. / Жорж Садуль. – Москва : Искусство, 1958. – Т. 1. – 610 с.
4. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 315–316.
5. Cartmell D. 100+ Years of Adaptation / Deborah Cartmell // A Companion to Literature, Film and Adaptation, edited by Deborah Cartmell. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 1–15.
6. Cartmell D. Adaptation in the Sound Era: 1927–37 / Deborah Cartmell. – New-York : Bloomsbury, 2015. – 166 p.
7. Dudley A. The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory / Andrew Dudley // Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction / Eds. Sydney M. Conger and Janice R. Welsch. – Macomb, Ill. : Western Illinois University, 1980. – P. 9–17.
8. Gunning T. The Intertextuality of Early Cinema / Tom Gunning // A Companion to Literature and Film / Edited by R. Stam and A. Raengo. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2004. – P. 127–142.
9. Raynauld I. Screenwriting / Isabelle Raynauld // The Encyclopedia of Early Cinema / Ed. by R. Abel. – New-York : Routledge, 2005. – P. 834–838.

SUMMARY

From the very beginning of the cinema invention screen versions are important objects of interest for film directors. They use literary works once and again to find inspiration and as the bases for film scripts. Most of them choose the classics, not only prose fiction, but also plays, the works of Shakespeare are the most popular among them. The first screenings of literary work can't be called film adaptations in a full sense because filmmakers have worked with significant shortened novels, sometimes sacrificing storylines or characters. From time to time screen version includes only a part of a novel or a scene from a play.

НОННА-АННА СТЕФАНОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

In addition to the classics, filmmakers become actively interested in the works of contemporary authors. In 1907–1910 the writers have been more often involved in filmmaking. Cinematography started to produce its own language and to change the approach to adaptations. After a number of unsuccessful attempts to use all the elements of a novel or play in the film, directors start to look for new ways of screening. As a result they try to make their own novel to film adaptations accordingly to the mood, atmosphere or the main idea of a book. The invention of sound marks a turning point for literary adaptations. Thus, the presence of sound means that apart from music and ambient sound, a film now contains voiced text – the key element of a literary work. Filmmakers subsequently face a new challenge – the transformation of a literary text into a cinematic text. The result includes new achievements and new losses. Film adaptations are analysed as for a literal match with the text of a book, that often becomes a faulty criterion for the analysis and evaluation of films based on books. When film critics and directors themselves loose their fear of moving away from *literalism*, new films and critical approaches appear. Not identity, but the enrichment of one art form by another becomes the key point.

The theory of film adaptation begin to flourish in the second half of the twentieth century. A wide range of books on the screen versions of literary works appear. The researchers analyse not only individual approaches (film adaptations of Shakespeare, Jane Austen, French and English classics, etc.), but general theoretical aspects.

Keywords: adaptation, literary work screen version, cinema and literature, film language, fictional film.

Історія History

УДК 78.03(=161.2=162.1)"12/17"

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА МУЗИКА XIII–XVIII СТОЛІТЬ (постановка питання)

Анатолій Калениченко

У статті порушено питання про розширення сфери української музики XIII–XVIII ст. З цією метою введено поняття «українсько-польська музика», що охоплює, на погляд автора, окремі середньовічні римо-католицькі анонімні багатоголосі твори кінця XIII ст., хорові ренесансні меси й мотети XVI ст. Себастьяна з Фельштина та Мартина Львівського, лютневі твори Адальберта Войцеха Длуго-рая, класицистичні симфонії другої половини XVIII ст. Антонія Мільвіда.

Ключові слова: українсько-польська музика, мотет, меса, табулатура, симфонія, трактат, середньовіччя, ренесанс, класицизм.

В статье поднят вопрос о расширении сферы украинской музыки XIII–XVIII в. С этой целью введено понятие «украинско-польская музыка», которое охватывает, по мнению автора, отдельные средневековые римо-католические анонимные многоголосные опусы конца XIII ст., хоровые ренессансные мессы и мотеты XVI ст. Себастьяна из Фельштина и Мартина Львовского, сочинения для лютни Адальберта Войцеха Длуго-рая, классические симфонии второй половины XVIII в. Антония Мильвида.

Ключевые слова: украинско-польская музыка, мотет, месса, табулатура, симфония, трактат, средневековье, ренессанс, классицизм.

The question concerning the sphere expansion of Ukrainian music of XIII–XVIII centuries is raised in the article. According to this purpose the notion Ukrainian-Polish music, which covers, as for the author's opinion, separate medieval Roman-Catholic anonymous polyphonic works of the late XIIIth century, chorus Renaissance masses and motets of the XIV century by Sebastian from Felstyn and Martin Lvivskyi, lute works by Adalbert Wojciech Dlugoray, classicism symphonies of the mid to late XVIIIth century by Antoni Milvid.

Keywords: Ukrainian-Polish music, motet, mass, tabulature, symphony, treatise, Middle Ages, Renaissance, Classicism.

Пропонована стаття має дискусійний характер. Коли я в 1986 році стажувався за стипендією ЮНЕСКО в Польщі, мій куратор стажування – доктор Єжи Моравський з відділу музикології Інституту мистецтв Польської академії наук (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), – ураховуючи, що я – українець із Києва, мимохідь порадив звернути увагу на постать композитора й музикознавця Себастьяна з Фельштина (Sebastian z Felsztyna), на чому через два десятиліття наголошував у приватній розмові й український композитор, піаніст та педагог Михайло Степаненко, а також на композиторську творчість Антонія Мільвіда (Antoni Milwid). Утім, я тоді був захоплений постаттю й музикою Кароля Шимановського, тому не надав належного значення заувагам куратора.

За понад 30 років потому, перегортаючи сторінки виданих минулими роками книжок стосовно історії польської музики, мені впа-ли в око деякі алогізми щодо атрибуції на-ціональної належності деяких персоналій і творів. Ідеться насамперед про перший том тритомної «Истории польской музыкальной культуры» музикознавця й композитора Ігоря Белзи [1], розділ «Стародавня музика» Єви Обніської в колективному науково-популярному польському виданні *Dzieje muzyki polskiej* («Історія польської музики» [7, s. 28–75] та першу частину тричастинно-го підручника «Історії української музики» музикознавця Лідії Корній [3].

Дотепер, за існуючими відомостями, спра-ведливо вважалося, що в український куль-товий музиці стиль ренесанс був поєднаний з бароко, а середньовічного церковного ба-

гато голосся, можливо, взагалі не могло існувати. Проте, згідно із сучасним тлумаченням української музики, до неї можна включати не лише православні твори або написані тільки українцями в державних межах сучасної України. Тож пропоную ввести поняття «українсько-польська музика (музична культура)».

Передусім слід визначити, що саме в нашій статті називається «українсько-польською музикою», або «музичною культурою» (цей термін вживається як робоча назва тільки для цієї статті). Ідеться про такі музичні й музикознавчі латиномовні твори, що написані (можливо, навіть на латинські сакральні тексти¹) на теренах теперішньої України або на тих етнічних українських територіях, які нині входять до складу Польщі; інструментальні композиції (створені українцями чи поляками) на українську тематику або ті, що спираються на українські народномузичні джерела.

У названій польській книжці мовиться про те, що наприкінці XIII ст. (1280), за доби пізнього середньовіччя, у Старому Санчі (нині – Стари Сонч, *Stary Sącz*, Польща), на українських лемківських землях, де існував римокатолицький монастир кларисок готичної архітектури (зберігся й донині), заснований 1290 року угорською принцесою, блаженною Кінґою, вдовою польського князя Болеслава Сидливого (П'яста), у 1970-х роках було віднайдено рукописи двох композицій із бібліотеки цього монастиря – перших польських занотованих хорових багатоголосих творів. Один із них – *Benedicamus Domino* – являв собою *орґанум*, а другий, 4-голосий, – *Omnia Beneficia* – *кондукт*. Ці жанри були властиві найсучаснішій у тогочасній Європі паризькій поліфонічній школі Собору Паризької Богоматері (зокрема творам Леоніна й Перотина) [7, s. 31]. Тому можна припустити, що поміж авторів музики чи виконавців були й черниці-лемкині. Однак навіть якщо це не так (адже православних монастирів на тих землях тоді ще не існувало, а Українська греко-католицька церква виникла тільки через три століття), то принаймні названі твори написані й виконувалися вони (можливо, і не українками) на *етнічній українській* території.

Що ж до ренесансних діячів музичної культури українського походження, то

Л. Корній на підставі статті в «Словнику польських музикантів» [8, s. 138–139] уперше ввела в українознавчий музикознавчий науковий обіг ім'я композитора й музикознавця, ксьондза Себастьяна з Фельштина (бл. 1490 – бл. 1544), якого називали Роксоланом (тобто українцем) [3, с. 100], а Олена Немкович у своїй енциклопедичній статті визначила його як першого українського музикознавця [6, с. 555–556]. Усі дослідники писали про те, що він навчався в Ягеллонському університеті в Кракові так само, як і поети Павло Русин з лемківського містечка Коросна (?), нині – Кросно, Польща – 1517) і Станіслав Оріховський (1513, с. Оріхівці Перемишлянського округу, тепер – району Львівської обл. – 1566), оскільки ані Острозького колегіуму, ані Києво-Могилянської академії, де українцям можна було здобути вищу освіту, тоді ще не існувало.

Себастьян із Фельштина [Себастьян Фельштинський або Фельштинський, *Sebastian z Felsztyna, Felsztyński, Felsztyńczyk, Fulsztyński, Felstein, Roxolanus z Felsztyna*, між 1480–1490 рр., містечко Фельштин, тепер – с. Скелівка Старосамбірського району Львівської області – після 1543, містечко Сянок, нині – Санок (Sanok), Польща] – композитор, музикознавець, педагог. Бакалавр Ягеллонського університету в Кракові (1509), у якому приблизно в 1507–1509 роках під опікою князів Гербуртів навчався теології і на факультеті вільних мистецтв, де опановували, зокрема й музику.

Перший достеменно відомий український музикознавець Себастьян із Фельштина – автор багатоголосих церковних творів і наукових музикознавчих друкованих праць², можливо, навчався також у Духовній семінарії в етнічно українському тоді м. Перемишлі. Однак жодна з названих вище дослідниць не могла знати про те, що село чи селище Фельштин – це тепер с. Скелівка Старосамбірського району Львівської області, як повідомив доктор мистецтвознавства, професор Михайло Хай, уродженець сусіднього села. З'ясувалося, що топонім Фельштин – це сполонізований німецький Фельдштейн (у перекладі з німецької – Кам'яне поле). Там він працював вікарієм. Тож, Себастьян із Фельштина не лише народився і працював

ІСТОРИЯ

на етнічно українських територіях (вони нині входять до складу теперішньої України), а й писав музикознавчі праці, у тому числі щодо хорової сакральної музики римо-католицького катедрального костюлу м. Перемишля, у трактаті, виданому 1543 року в Кракові; а в останні роки життя працював (отримав прихід, став пробощем) і помер також в етнічно-українському тоді Сяноку.

Себастьян із Фельштина – автор перших документально підтверджених, написаних етнічним українцем і виданих у Кракові поліфонічних творів (1522) та музикознавчих праць (перша – 1515 р.).

Він написав три 4-голосих гімни на григоріанську секвенцію (*cantus firmus*), опублікованих 1522 року в Кракові у збірці *Aliquot hymni ecclesiastici vario melodiarum genere editi* (кілька духовних гімнів, у різних мелодіях виданих), однак вони не збереглися. Твори існували в рукописах і польських виданнях кінця XIX ст. (*Alleluia del Rorate cum prosa Ave Maria; Felix es sacra Virgo Maria; Prosa ad Rorate tempore pashali Virgini Mariae laudes*); вони також не збереглися. Три мотети опублікував і перевидав у Познані ксьондз Юзеф Сужинський у другому зошиті праці *Monumenta musices sacrae in Polonia* (Poznań, ²1887, ³1896).

Спираючись на тогочасну нідерландську поліфонічну школу, ці мотети були позначені відносно розвиненою мелодикою, з наявним у них принципом *cantus martellatus*, характерним для раннього європейського багатоголосся доби Відродження, і спробами імітації.

У доробок Себастьяна з Фельштина входять також п'ять невеликих музикознавчих трактатів і підручників, три з яких збереглися. Вони були пов'язані з римо-католицьким літургічним обиходом (зокрема для Катедрального костюлу в Перемишлі) [*Opusculum utrisque musicae, tam choralis quam etiam mensuralis...* – Kraków, 1515, ²1519, ³1522, ⁴ 1539 (короткий виклад засад григоріанського співу й мензуральної нотації)]; *Opusculum musicae compilatum noviter per dominum Sebastianum presbiterium de Felstin: Pro instituone adolscientium in cantu simplici seu Gregoriano* (Книжечка музична, знову складена паном Себастьяном, пресвітером

із Фельштина: Для наставлення юнаків у співі простому чи григоріанському). – Kraków, 1518 (1519?); *Modus regulariter accentuandi lectiones matutinalis, prophetias necnon epistolos et Evangelia*. – Kraków, 1518, ² 1525; *Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis de musica dialogi VI* (Божого Аврелія Авґустина єпископа гіпоненського діалоги про музику : у 6 кн.). – Kraków, 1536 (трактат не зберігся); *Directiones musicae ad Cathedralis Ecclesiae Premisliensis usum* [Вказівки музичні для вжитку костюла катедрального Перемиського). – Kraków, 1543 (також не зберігся)].

Себастьян із Фельштина був першим відомим нам не лише музикознавцем-українцем, а й музичним педагогом. Його найбільш рання згадана вище музикознавча праця побачила світ у Кракові 1515 року [*Opusculum utrisque musicae...*]³. Принаймні частина трактатів мала педагогічне призначення. Поміж учнів – можливо, Вацлав із Шамотул і Мартин Львівський (Марцін Леополіта), який народився у Львові, також навчався у Ягеллонському університеті, був придворним композитором польського короля в тодішній столиці Польщі – Кракові, а потім знову повернувся до Львова, де прожив останні десятиліття життя й помер.

Музичну й музикознавчу спадщину Себастьяна з Фельштина відкрив засновник першої на теренах України й Польщі музикознавчої кафедри у Львові (1912) етнічний поляк, професор Адольф Хибінський, а згодом їх там досліджувала його учениця Стефанія Лобачевська (теж етнічна полька; згодом обоє переїхали до Польщі), у Москві – етнічний українець Ігор Белза; а в Перемишлі – поляк Б. Стемпень⁴. У Києві про нього писали, як уже згадувалося, доктори мистецтвознавства, професори Л. Корній і О. Немкович.

До стилю ренесансу належить і п'яти-, часом шестиголоса хорова «Великодня меса» («*Missa Pashalis*»), яка збереглася до сьогодні. Її автором є, за деякими відомостями, учень Себастьяна з Фельштина – композитор Мартин Львівський [Марцін Леополіта, *Marcin (Martinus) Leopoliensis, Lwówczyk*, 1530 (за іншими даними 1540–1589)]. Цей твір вважається одним із шедеврів музики доби Відродження – не

лише польської, а й узагалі світової (зберігався в Катедральному костюлі Кракова [1, с. 62]). Після навчання був придворним композитором хорової капели польського короля Зигмунта Августа (1560–1564?). В основі *cantus firmus* цієї меси лежать старопольські *великодні пісні*, засновані на григоріанському хоралі (першим був наспів «*Chrystus Pan z martwychwstał*», який став своєрідним лейтмотивом твору). Цей твір, як і дві інших написані ним меси, що містилися там само, але не збереглися («*Missa de Resurrectione*», «*Missa Rorate*» – також на *cantus firmus* григоріанського хоралу на основі старопольських пісень), був зорієнтованим на франко-фламандську школу (наприклад, у використанні технік *аугментациї*, *димінущії*, *інверсії*).

Після роботи при королівському дворі Мартин Львівський повернувся до Львова. Він був автором також щонайменше п'ятьох 5-голосих мотетів (чотири – «*Mihi autem nimis honorati*», «*Cibavit eos es addipe frumenti*», «*Resurgente Christo Domino*», «*Spiritus Domini replivit orbem terrarum*» – збереглися в органній версії без тексту, у п'ятому – «*In hortum meum*», – віднайдені 1971 року, донині дійшло з-поміж п'яти голосів тільки два) [1, с. 62–63; 7, с. 43–44]. Використовував поліфонічний, мотивний та варіаційний принципи, техніку *cantus firmus* та прийом *кводлібет*.

Мартин Львівський, за неперевіреними відомостями, був почесним громадянином Львова («окраса й гордість міста») [7, с. 43–44]; свої твори писав на території сучасної України. Тож їх треба розглядати в контексті не лише польської, а й української музичної культури. Інакше довелося б стверджувати, що Львів – це польське місто, а не українське. Існує низка польських і українських музикознавчих праць стосовно Мартіна Львівського – львівської українки Катерини Цирик, поляків М. Перца, А. Полінського, А. Хибінського, І. Фейхта (повнішу бібліографію див. у енциклопедичній статті Наталії Костюк [6, с. 318]).

Існувала також інструментальна музика доби Відродження, написана українцями або мешканцями українських етнічних територій. Відомі імена лютністів, декотрі з яких були водночас бандуристами. Л. Корній про-

аналізувала лютневу табулатуру українця Адальберта Войцеха Длугорая (його ще називали «бандурист Войташко», бл. 1550 – після 1619)⁵, опубліковану в Лейпцигу (1619, включно з перекладами на лютню творів інших західних композиторів), де віднайшла твори, які спираються на українські народні музичні джерела, навіть на ритміку гопака або мелодіку української народної пісенності [3, с. 171–172]⁶. Він komponував також інші лютневі композиції (фантазії, ричеркари, віланели, вольти та ін.). Проте, як написав І. Белза, але тактовно й патріотично про це не згадала Л. Корній, А. В. Длугорай зрадив свого покровителя, графа Самуеля Зборовського, викрав компрометуючі того листи та передав їх тодішньому польському гетьманові Замойському. Через це гетьман стратив графа. Відтак український композитор і лютніст утік і два роки працював у капелі польського короля Стефана Баторія, а потім переїхав до німецького міста Вільтенберг, де видав свої твори і став відомим у Європі [1, с. 70–71, 304].

Завдяки Є. Моравському збагатився і здобуток симфонічної музики українського класицизму. І. Белза в першому томі «Истории польской музыкальной культуры» подав інформацію про польського композитора Антонія Мільвіда, який був регентом костюлу в м. Червенську (Є. Обниська, напевне, помилково твердила, що це місто, яке вона називала Червен, розташовувалося поблизу Варшави)⁷; писав римо-католицькі меси, оферторії і т. п. Музикознавець І. Белза твердив, що цей композитор у другій половині XVIII ст. написав класицистичну чотиричастинну невелику *b moll*'ну програмну симфонію «*Bieda ruska*» (для двох кларнетів і струнних). Слід зауважити, що другу частину він, мабуть, не випадково назвав «Дума» (перша частина – *Allegro*; третя – менует, остання, четверта – фінал).

І. Белза – музикознавець українського походження⁸ помилково (а можливо, навмисне) переклав її назву, як «Русская печаль», або «Русское горе», а не «Українське лихо» [1, с. 258], хоча й досконало володів польською мовою, бо народився в м. Кельце в Польщі. Це можна пояснити тим фактом, що перший том тритомного видання, де написа-

ІСТОРИЯ

но про цю Симфонію, датовано 1954 роком, але його, вочевидь, було підготовлено ще за життя й правління «вождя» совєтської держави Й. Сталіна, котрий, як відомо, ненавидів українців і хотів усіх їх заслати в Сибір. Тож для І. Белзи було просто небезпечно для життя правильно перекласти назву цієї Симфонії з польської мови на російську. Не випадково він зазначив, що основу заспіву (насправді зачину) «Думи» становила сумна білоруська народна пісня (?). Цю Симфонію виконували в тодішньому австро-угорському Львові 26 жовтня 1910 року [1, с. 258], але в умовах наростаючої конфронтації напередодні Першої світової війни між Антантою, куди входила Росія, і т. зв. Центральними країнами, включно з Австро-Угорщиною, виконання «Русской печали» в австро-угорському місті було б навряд чи можливим.

Водночас І. Белза згадав і про іншу Симфонію А. Мільвіда – *S dur* для солюючого гобоя з оркестром, де, на його думку, окремі теми пов'язані як з українськими, так і польськими й білоруськими народномузичними джерелами. Хоча рукопис цієї Симфонії зберігався у приватних руках і був невідомим широкому загалові, проте польський композитор Ян Кренц відредагував її і 1952 року видав під назвою «*Sinfonia concertante per oboe ed orchestra*» (1, с. 259).

Гадаю, що не важливим є той факт, був А. Мільвід українцем чи поляком. Адже до української музики належить «Українська симфонія» чеха Ернста⁹ Ванжури (тривалий час вона входила до консерваторських курсів історії української музики під назвою «Українська симфонія» невідомого автора кінця XVIII ст.), який мешкав у Санкт-Петербурзі й опублікував цей твір у тамтешньому журналі. Тож, на мій погляд, відповідно симфонія «Українське лихо» А. Мільвіда належить не лише польській, а й українській музиці.

Таким чином, якщо визнати справедливість викладених вище міркувань, то можна дійти таких висновків:

1. Перші багатоголосі хорові твори на етнічно українських територіях (анонімні *органум* і *кондукт*) виникли в добу пізнього середньовіччя наприкінці XIII ст., тобто майже на три століття раніше, ніж це вважалося раніше (з появою партесних творів у XVI ст.).

2. У XVI – на початку XVII ст. існував цілий раніше невідомий пласт польсько-українського ренесансу – хорового (*мотети* й *гімни* Себастьяна з Фельштина, *меси* й *мотети* Мартина Львівського) та інструментального (твори з лютневої Люблінської табулатури А. В. Длугорая («бандуриста Войташка»)). Хоча раніше вважалося (і це було справедливо відповідно до тодішнього рівня знань), що ренесансу в українській музиці не було, а його елементи сполучалися з бароко.

3. Українсько-польська (польсько-українська) римо-католицька латиномовна музична культура, що раніше вважалася тільки польською, розвивалася в річищі найсучасніших тоді європейських напрямів і жанрів – *органум* і *кондукт* XIII ст., де помітно знання творів композиторської школи Собору Паризької Богоматері; *мотети* й *меси*, де відчувалась орієнтація на франко-фламандську й нідерландську композиторські школи XVI ст.; музикознавчі трактати і т. п.

4. Поповнилася нечисленна скарбниця українського симфонічного класицизму (польсько-українські симфонії А. Мільвіда).

5. Перші хорові твори, написані й опубліковані українцем (тут ідеться про Себастьяна з Фельштина), датовано першою чвертю XVI ст. (1522), перші інструментальні твори (А. В. Длугорай) – другою половиною XVI – початком XVII ст.; а перші опубліковані музикознавчі праці (трактати Себастьяна з Фельштина) – початком XVI ст. (перший видано в Кракові 1515 року).

6. В українсько-польській музичній культурі XIII–XVIII ст. одні персоналії були ближчими до української культури, інші – до польської. До української – Себастьян із Фельштина, який хоча й був римо-католицького віросповідання, але мав українське походження, народився, працював і помер на теренах України та писав твори на етнічно українських землях. Теж українець – представник української західної діаспори А. В. Длугорай («бандурист Войташко»), у композиціях якого часом простежувалася опора на українські народні джерела. Деяко ближчими до польської культури були симфонічні твори А. Мільвіда на українську тематику, написані, можливо, на українських теренах, і римо-католицькі композиції Мартина Львівського

(Марціна Леополіти), який народився, працював і помер у Львові. Ще ближчими до польської, ніж до української культури були середньовічні анонімні твори, написані на українській Лемківщині в Старому Санчі.

Отже, українсько-польська музична культура XIII–XVIII ст. є важливим складником як польської музичної культури, так і української, ще, на жаль, не дослідженої. Якщо українська й польська музична громадськість визнає названі епізоди музичної культури спільними, то тоді вони не роз'єднуюватимуть, а об'єднуюватимуть наші культури й народи.

Наведені факти не вичерпують змісту статті. Напевне, слід здійснити музикознавчий аналіз згаданих вище творів і компаративне дослідження українських і польських дум.

Згодом також варто було би поширити хронологічний діапазон означеної теми також на XIX–XX ст., тобто розглянути композиторську творчість львів'ян – композиторів Яна Ґалля, Мечислава й Адама Солтисів, Вітольда Фрімана, Тадея (Тадеуша) Маєрського, Андрія (Анджея) Нікодемівича та багатьох інших¹⁰, музикознавців Адольфа Хибінського та його учениць Зоф'ї (Софії) Лісси, Станіслави Лобачевської, Є. Щепанської насамперед у львівські періоди їхньої діяльності¹¹ та ін. Так само слід було б тлумачити музику композиторів польського походження підросійської України – Михайла (Міхала) Завадського, Владислава Заремби, навіть Тадеуша Шеліґовського, певною мірою Кароля Шимановського та ін. Що ж до музики XIX ст. належало б дослідити жанр *думки*. Тут працював також ряд музикантів ще складнішого визначення щодо державно-національної належності – музикознавця Болеслава Яворського (українсько-польсько-російського), родин Нейгаузів і Блюменфельдів (українсько-німецько-польських), Ігоря Стравінського (українсько-польсько-російсько-французько-американського) і його батька Федора (українсько-польсько-російського) і т. ін.

Подібний підхід, на мій погляд, варто було би поширити на інших митців, що вписуються в українсько-зарубіжні зв'язки – українсько-російські, -американські, -канадські, -німецькі, -чеські та ін.

Примітки

¹ Українське літературознавство розглядає українців – латиномовних поетів як таких, що належать до української літератури [див.: 5, с. 10–11, 12–14].

² Першу наукову працю видав Юрій Дрогобич (справжнє прізвище – Котермак, бл. 1450, м. Дрогобич, нині – Львівської обл. – 1494) [3, с. 98].

³ Одну з перших узагалі друкованих книжок зробив німець Йоган Ґутенберг у середині XV ст.

⁴ Повніша інформація та бібліографія – у праці І. Белзи «История польской музыкальной культуры» [1, с. 39–40, 301].

⁵ Очевидно, що він був українцем. Можливо, його прізвище (а насправді прізвисько) було редуковане на одну літеру і спершу звучало як Длугоґрай, що українською означає Довгоґрай (може, через те, що співав також українські думи, які були завдовжки навіть 40 хвилин, які тоді були дивиною для польської музичної культури; проте не виключено, що грав довгі танцювальні сюїти).

⁶ До репертуару багатьох інструментальних колективів входить Львівська табулатура, опрацьована для оркестру українським композитором Мировиславом Скориком.

⁷ Твердження Є. Обниської щодо локалізації м. Червен поблизу Варшави не підтверджуються пізнішими історичними дослідженнями. Як відомо, існувала етнічно українська Червона Русь і відповідно червенські міста, розташовані приблизно в районі Холмщини, що переконливо аргументував у одній зі своїх праць визначний український історик Я. Ісаєвич [2]. У ній він назвав і літописне місто Червен. Нагадаю, що й видатний польський фольклорист Оскар Кольберг один із томів свого фундаментального багатотомного видання, опублікованого вже в другій половині XX ст. – «Повного зібрання творів» (*Dzela wzyskie*), назвав «Червона Русь» (*Rus Czerwona*).

⁸ Мав справжнє прізвище Дорошук.

⁹ Побіжно зауважу, що в Національній бібліотеці у Варшаві я бачив ноти романсів (згідно з польською традицією – пісень) французькою мовою кінця XVIII ст. Ласло Ванжури. Тож невідомо, чи це було друге ім'я Ернста, чи Ласло Ванжура був його родичем або однофамільцем.

¹⁰ Львівських композиторів – напіврумуна-напіввірменина Кароля Мікулі та єврея зі Стрия Ісаака (Юзефа) Коффлера, – гадаю, не можна включати до українсько-польської музичної культури.

¹¹ Стефанія Лобачевська була досить близькою товаришкою її тезки, першої української композиторки Туркевич-Лукіянович-Лісовської [4, с. 25].

Джерела та література

1. Белза І. История польской музыкальной культуры. – Москва : Музгиз, 1954. – Т. 1. – 345 с.

2. Ісаєвич Я. До історії взаємин Київської та Ґнізницької держав: червенські гради // Україна – Польща. Історія і сучасність. Збірник наукових праць і спогадів пам'яті Павла Михайловича Калениченка

ІСТОРИЯ

(1923–1989) : у 2 ч. Ч. 1. – Київ : НАНУ, Інститут історії України, 2003. – С. 76–90.

3. Корній Л. Історія української музики. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – Ч. 1 (від найдавніших часів до середини XVII ст.). – 314 с.

4. Павлишин С. Перша українська композиторка – Стефанія Туркевич-Лукиjanович-Лісовська. – Львів : БаК, 2004. – 160 с.

5. Українська література XIV–XVI століття. – Київ : Наукова думка, 1988. – 600 с.

6. Українська музична енциклопедія. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. – Т. 3. – 627 с.

7. Dzieje muzyki polskiej / J. Waldorff, E. Obniska ta in. – Warszawa : Interpres, 1985. – 212 s.

8. Słownik muzyków polskich. – [Kraków] : PWM, 1964. – Т. 2. – 347 s.

SUMMARY

The article is marked with novelty, that's why it can be discussed. A number of musical works of XIII–XVIII centuries which are used to be considered totally of Polish origin are described. The author suggests to include them into the paradigm of Ukrainian-Polish music (musical culture). Among them we can distinguish the first in Poland polyphonic Roman-Catholic church chorus of the late Middle Ages, Renaissance motets by Sebastian from Felstyn and masses by Martyn Lvivskyi (Marcin Leopolda), and instrumental works by Adalbert Wojciech Dlugoray (*bandura player Wojtashko*), classicism symphonies by Antoni Milvid. According to the considered materials the author makes the following conclusions:

1. The first polyphonic chorus works on ethnically Ukrainian territories (anonymous organum and conductus) have appeared in late Middle Ages, at the late XIIIth century, i.e. almost three centuries before as it is thought formerly (i.e. with the appearance of partes works in the XVI century).

2. In the XVI – early XVIIth centuries the unknown layer of Polish-Ukrainian Renaissance – chorus (motets and anthems by Sebastian from Felstyn, masses and motets by Martin from Lviv) and instrumental (works from lute Lublin tabulature by Adalbert Wojciech Dlugoray – *bandura player Wojtashko*) has existed. Though it has been considered earlier (and it is fairly as for that time level of knowledge) that there is no Renaissance in Ukrainian music, and its elements are connected with baroque.

3. Ukrainian-Polish (Polish-Ukrainian) Roman-Catholic church musical culture that earlier has used to be thought only Polish one, developed in the terms of modern for that time European trends and genres – organum and conductus of the XIII century. The knowledge of works by composer school of Notre-Dame de Paris is felt; motets, anthems and masses affected by French-Flemish and Niderland composer school of the XVI century; musicological treatises, etc.

4. Not numerous treasury of Ukrainian symphonic classicism has been enriched (Polish-Ukrainian symphonies by A. Milvid).

5. The first chorus works have been written and published by the Ukrainian (I mean Sebastian from Felshtyn), they are dated by the first quarter of the XVI century (1522); the first instrumental works (Adalbert Wojciech Dlugoray) – by the late XVIth – early XVIIth centuries; and the first musicological works (treatises by Sebastian from Felstyn) are published in early XVIth century (the first one is printed in Krakiv in 1515).

6. In Ukrainian-Polish musical culture of the XIII–XVIII centuries some persons are closer to Ukrainian culture, the others – to Polish one. Sebastian from Felshtyn is closer to the Ukrainian culture because he has been Ukrainian: he has been born, worked and died in contemporary Ukraine. He has written his works on ethnic Ukrainian lands; but he is of Roman Catholic church. Adalbert Wojciech Dlugoray (*bandura player Wojtaszko*) was also Ukrainian. He is the representative of Ukrainian Western Diaspora. Sometimes he refers to Ukrainian folk sources in his works. The symphonies by Antoni Milvid are closer to some extent to Polish culture. They are written on Ukrainian subjects and possibly on Ukrainian territory. Roman-Catholic compositions by Martyn Lvivskyi (Marcin Leopolda) who has been born, worked and died in Lviv, also belong to this group. As for the Middle Ages anonymous works, they are closer to Polish culture rather than to Ukrainian one. They are written in Ukrainian Lemkivshchyna in Staryi Sanch (now it is Stary Sącz, Poland).

Keywords: Ukrainian-Polish music, motet, mass, tabulature, symphony, treatise, Middle Ages, Renaissance, Classicism.

УДК 791.227(=512.19)

ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

Оксана Волошенюк

У статті досліджено мистецькі репрезентації кримськотатарського національного героя Аліма Айдамака. Авторка детально розглядає дві стрічки (російського та українського виробництва) – «Пісня на камені»¹ та «Алім»², зняті майже одночасно (у 1926 році). Етнографічна достовірність, відтворення побуту кримських татар, залучення до процесу створення фільму «Алім» видатних кримськотатарських акторів, етнографів, драматургів стали запорукою довгого мистецького і громадсько-політичного життя цієї кінострічки.

Разом зі статтею вперше публікується протокол спільного засідання Татсекції академічної ради Народного комісаріату просвіти Кримської Автономної Соціалістичної Радянської республіки з керівництвом ВУФКУ та режисером Г. Тасиним, де обговорювався сценарій фільму.

Ключові слова: ВУФКУ, орієнталізм, стереотипи, кримськотатарський фільм, етнографічний фільм, авантюрний фільм.

В статье исследованы художественные репрезентации крымскотатарского национального героя Алима Айдамака. Автор подробно рассматривает две киноленты (российского и украинского производства) – «Песня на камне» и «Алим», созданные почти одновременно (в 1926 году). Этнографическая достоверность, воспроизведение быта крымских татар, приобщение к созданию фильма «Алим» выдающихся крымско-татарских актеров, этнографов, драматургов стали залогом долгого художественного и общественно-политического бытования этого кинопроизведения.

Вместе со статьей впервые публикуется протокол заседания Татсекции академического совета Народного комиссариата просвещения Крымской Автономной Советской Социалистической республики, где совместно с руководством ВУФКУ и режиссером Г. Тасиним обсуждался сценарий фильма.

Ключевые слова: ВУФКУ, ориентализм, стереотипы, крымскотатарский фильм, этнографический фильм, авантюрный фильм.

The article is devoted to the investigation of artistic representation of Alim Aidamak, Crimean-Tatar national hero. The author is considering in detail two films *Song on the Rock* and *Alim* (of Russian and Ukrainian production) shot almost simultaneously in 1926. Ethnographical reliability, the recreation of Crimean Tatars mode of life, attraction of famous Crimean-Tatar actors, ethnographers, the playwrights to the creation of *Alim* film has become a guarantee of long artistic, social and political life of this reel.

The proceedings of combined session of Tatsection of Crimea People's Education Commissariat Academic Council with the leaders of the VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration) and the director G. Tasin, where the film script has been discussing, is published with the article for the first time.

Keywords: VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration), orientalism, stereotypes, Crimean-Tatar film, ethnographic film, adventurous film.

Мета нашої розвідки – дослідити підходи до створення етнографічного орієнтально-го фільму на матеріалі кінокартини «Алім», передати атмосферу спільної роботи керівництва ВУФКУ, знімальної групи та кримськотатарської громадськості, дотичної до відтворення достовірної історичної обстановки, та ввести в науковий обіг стрічку, яка була вилучена з кінопроцесу в 1937 році під час репресій кримської інтелігенції. Фільмування та вихід кінокартини «Алім» на екрани в 1925–1926 роках супроводжувалися увагою кінопреси та громадськості, особливо кримськотатарської, яка з нетерпінням очікувала на перший правдивий кримськотатарський фільм. Після заборони стрічки в 1937 році лише в 1998 історик українського

кіно Т. Дерев'янка згадує про неї в статті «У головній ролі – Хайрі» [7], опублікованій у кримському виданні.

Важливим питанням побутування будь-якої національної культури є її герої, які суспільні верстви вони репрезентують та які цінності уособлюють. У кожного народу є власний пошанований трибун, просвітник, письменник або ж поет, і власний шляхетний розбійник.

Народний кримський герой Алім Азаматоглу Айдамак (1816–1849) був історичною особою – селянином Феодосійського повіту. У кримськотатарському фольклорі (легендах і піснях) він – національний герой, благородний розбійник, який перерозподіляв блага на користь бідних, на кшталт

ІСТОРИЯ

Робін Гуда, Олексі Довбуша та Устима Кармелюка. Як і згадані постаті, Алім виявляв владну та майнову несправедливість і каталізував народний гнів. Томас Карлейль, британський дослідник, який жив у XIX ст., своїм циклом промов і праць «Про героїв...» сприяв формуванню своєрідного культу героїв. Він описував природний і людський ландшафт життєпису героя так: «Його життя – не дозвольна прогулянка по запашним апельсиновим гаям і зеленим квітучим лугам у супроводі муз, що співають, і рум'яних гір, а суворе паломництво через спекотні пустелі, через країни, покриті снігом і льодом. Він мандрує серед людей; він любить їх незбагненно ніжною любов'ю, змішаною зі співчуттям, любов'ю, якою вони не можуть йому відповісти, але душа його живе на самоті, у далеких областях світобудови» [12, с. 337]. Пошанування ж героїв несе надію на справедливе управління світом.

Усні перекази про Аліма послугували матеріалом для романів і п'єс спочатку в російській, а потім у кримськотатарській словесності. Розглянемо потрактування постаті героя в різних жанрах і культурних контекстах.

Одним зі способів осягнення європейцем Азії став орієнталізм – система уявлень про Схід, що засновувалася на онтологічній різниці між двома світами, такий собі своєрідний спосіб ствердження влади Заходу над Сходом. У Азії, безумовно, завжди існував власний вектор розвитку, який сприяв збереженню національної та релігійної ідентичності. Однак особливості світосприйняття східної людини, її зосередженість на питомих традиціях часто-густо ставали перепонами до тісніших міжкультурних зв'язків. Азіатські країни уявлялись європейцям консервативними структурами, що свідомо уникають прогресу.

У романі росіянина М. Попова «Алім – кримський розбійник», виданому в Санкт-Петербурзі 1895 року, сюжет будується на романтичних взаєминах Рахілі, доньки багатого купця-караїма Бабаджана, і їх садівника Аліма. Закохана дівчина в запалі гніву обмовляє його, і молодого кримчака засилають на каторгу. Звідти він тікає, поверта-

ється на батьківщину і по-новому сприймає образ Рахілі, у якій вбачає гурію-посланицю Магомета, дану йому, щоб полегшувати страждання ближнього. Алім здалеку спостерігає за дівчиною і роздумує: «До зустрічі з тобою, поки твій божественний вогонь не розігрів мою душу, що таке був я? Простий татарин, працівник, який не розумів страждань людей. З'явилася ти, посланиця Аллаха, і я прозрів; я зрозумів сенс проповіді великого пророка, і люди стали моїми братами. Я не чув від тебе жодної ради або наказу допомагати людям, але я бачив тебе, я зрозумів, що Аллах, посиляючи на землю таку Гурію, як ти, хотів зробити всіх людей добрими, звернутися до добра» [24, с. 498].

У типологічних сюжетах про «шляхетних розбійників» драматизація відбувається зазвичай на кількох рівнях. Невдовзі Рахіль гине від рук солдата – охоронця в'язниці під час порятунку ув'язненого Аліма, а згорьований закоханий перебирається в Туреччину, де стає проповідником (аджи). У Крим він повертається вже сивим старцем-місіонером. Унаслідок його промов кримчаки піднімаються для переселення в Туреччину. Роман М. Попова завершується тим, що герой повертається в Стамбул, купує кав'ярню: «Мені б хотілось покласти мої кістки в Меці», – задумливо говорить Алім. Історичним підґрунтям твору послугувала міграція понад 200 000 кримчаків у Туреччину, внаслідок чого спустіли цілі степові місцини Криму.

Німецька дослідниця, фахівець із колоніальних студій, Крістіан Йобст припускає, що тексти російської художньої літератури, подорожні описи часто-густо «поширювали враження, начебто єдиною динамічною дією, на яку здатна ця латентно ворожа до росіян група населення, була втеча з-під російсько-християнського панування» [11]. Зазначимо, що саме така проективна візія кримського народного героя виглядає досить несподіваною, позаяк у фольклорних переказах муллам від нього також добряче діставалося: він часто переодягався муллою, щоб проникнути у важкодоступні місця. Радше ми маємо справу з особливим східноорієнтованим різновидом аван-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

турного роману, де екзотика східної людини – ще один спосіб додати хитромудрості сюжету. Подібне зацікавлення незвичайним, як правило, розвивається в моменти кризи культури, коли виникає необхідність подальшого розвитку, рефлексії.

Популярний роман М. Попова інспірує декілька звернень до постаті Аліма і в драматургії, зокрема кримськими авторами.

Так, 1897 роком датована п'єса феодосійського драматурга О. Козлова «Алим. Крымский разбойник». На титулі зазначено «Драма в 5 действиях и 6 картинах. Сюжеты заимствованны (из романа Н. Попова)». Зберігся рукопис із Феодосії з написом цензора: «К представлению дозволено», і штампом Головного управління зі справ друку [23]. Постановка п'єси була дозволена автором. Дійові особи, окрім дев'ятнадцятилітньої Сари (відповідниці Рахілі з роману М. Попова), переважно поміщики, мурзи, купці; Алім на п'ятому місці в списку персонажів й означений, як «27 років, кримський розбійник». Один з героїв, Олексій Якович Козаков, «чиновник, 26 років», аж занадто скидається на Олексія Яковича Козлова – автора.

П'єса видозмінювалась і неодноразово перевидавалась. Вдалось ідентифікувати феодосійські видання. У першому (Феодосія: Видавництво Натковича и Виниковича, 1908. – 77 с.) [23] зазначено, що сюжет був запозичений з повісті М. Попова. Наступне – «Алим и Сарра, или Крымский разбойник»³ – побачило світ через кілька років.

У каталозі «Книга в Україні 1861–1917 рр.» віднаходимо відомості про видану в Севастополі в 1910 році п'єсу В. Карпова-Кримського «Татарский джигит Алим Азамат-Оглу. Сцены из жизни крымских татар с песнями и плясками в 7 картинах» [14, с. 34].

В обох п'єсах, комічних операх, призначених для постановок російськими театральними трупамі, пропонується музична складова, конструються пейзажні, простодушні, емоційні образи кримчаків.

Образ Аліма функціонував у двох «життєсвітах», російському і татарському, які мало комунікували між собою. До прикладу, 70 % кримських татар вміли читати й пи-

сати арабською, та вони не знали й слова російською. Водночас у Російській імперії напередодні Першої світової війни грамотність російського населення становила лише 40 %.

На межі ХХ ст. кримськотатарське суспільство все більше презентували особистості, які прагнули «змінності», світської освіти кримськотатарською, а не арабською мовою, позаяк монополія релігійного виховання, на їхню думку, ізолювала кримських татар від участі в технічному та культурному прогресі. Просвітник Ісмаїл Ґаспринський виступив засновником ісламського просвітянського руху джадидизму. «Метою Ґаспринського було створення модерного, світського в своїй основі мусульманського суспільства, у якому іслам мав виконувати лише роль моральної настанови. Чоловіки та жінки мали брати участь у публічному житті та співпрацювати з російським суспільством. В основі джадидизму було політичне зерно, адже освіта та мова (поряд із релігією) вважалися найбільш політизованими сферами в процесі націєтворення» [31, р. 177].

Одним з проявів цього модерного мусульманського суспільства стало становлення театральної культури, поява спеціальних приміщень для театральних вистав у кримськотатарській столиці Криму – Бахчисарай. Позаяк ще не було пристосованих приміщень, то спектаклі, показ яких розпочався в останнє десятиліття ХІХ ст., відбувались або в будинках багатих кримчан, або в міській управі (тут ідеться про Бахчисарай). Театр тоді сприймався переважно як розвага. Глядачі залишали взуття поза залом, жінки та чоловіки сиділи окремо, і під час вистав вони пригощалися сухофруктами, принесеними із собою. Навіть трагедійні спектаклі спочатку сприймалися публікою як «комедійні сценки», що свідчило про розвиток лише початків образного мислення та позиціонування театральних вистав виключно як розважальних. Зафіксовані випадки, коли жителі зривали постановки, де містились елементи сатири на деякі звичаї й традиції, та закидали камінням акторів [15, с. 83].

Першою п'єсою кримськотатарською мовою став переклад Мольєра «Лікар ми-

ІСТОРИЯ

моволі», який вийшов у 1900 році й був адаптований до кримськотатарських реалій через введення системи місцевих героїв. Проте перша написана кримськотатарською мовою п'єса «Чому бути, того не минути» датована 1902 роком, її автором був володар кав'ярні в Бахчисараї С. Озенбашли. Отже, на початку XX ст. театральна культура постановки й формування театральної аудиторії посеред кримських татар лише починала розвиватись. Як не парадоксально, але в Бахчисараї, де 90 % населення складали кримчаки, часто-густо грали російською [15, с. 83].

Перша екранізація легенд про Айдамака відбулася в 1916 році. Російський режисер В'ячеслав Вісковський зняв за романом М. Попова німий фільм «Алім – кримський розбійник» із Сергієм Ценіним у головній ролі. Ядро сюжету залишається тим же – молодий татарин Алім страждає від недоброзичливості й підступів багатого господаря і кохає його доньку. Господар звинувачує головного героя, по суті, викидаючи цим на маргінеси суспільства. Молодий чоловік розпочинає вершити справедливість: забирає у багатих і обдаровує бідних, викриває «рицарів мутної водички». Ще одна сюжетна лінія – діяльність неблагородного лиходія-розбійника, який прикривається іменем Аліма задля злочинів і грабунків. У фіналі стрічки герой гине від рук брата цього злочинця, якого він знешкодив.

Відірваність від історичної постаті Аліма не була ще такою значною, і в стрічці використано сюжет реальної сцени знайомства Аліма з Іваном Айвазовським, відомої зі спогадів художника, який став частиною кримського фольклору. Ідеться про кавування художника і Аліма та огляд джигітом його робіт. За переказами, Алім згодом зустрів коляску І. Айвазовського та британки Юлії Гревс, які поверталися з вінчання, і привітав їх подарунком та квітами. Ця сімейна легенда в трансформованому вигляді була представлена у фільмі. У журналі «Синематограф» розповідалося: «Одного разу під час зустрічі з ним [Айвазовський. – О. В.] розпочав бесіду і кликав його до себе. І не раз під час зустрічі Алім кидав в коляску для його дочки квіти (сцена ця по-

ставлена зі слів дочки нашого знаменитого художника Жанни Іванівни Арцеулової, у дівочтві – Айвазовської)» [3]. Сама ж вона народилася в 1858 році – через дев'ять років після смерті реального Айдамака.

Фільм не зберігся, але, найімовірніше, належав до штибу популярних «східних мелодрам», де роковані пристрасті посилювалися східною екзотикою і досягали критичного шалу контрастних емоцій.

Жодна з цих мистецьких репрезентацій постаті Аліма не визнає за джерело кримськотатарський фольклор, хоча посилення «из крымской жизни» можна вважати напівмірою.

У Російській імперії, як зазначає Соломія Павличко, дослідниця життєвого і творчого шляху Агатангела Кримського, «сходознавство <...> відіграло політичну роль. Це була наука, яка мала обслуговувати експансію на Схід» [19, с. 160]. Інший дискурс демонструє в «Пояснюючій записці до проекту організації Історико-Філологічного Відділу Української Академії Наук» фундатор українського сходознавства Агатангел Кримський: «Стародавня Україна була місцем для життя або для довшого перебування усіляких орієнтальних народів <...> Іраністика, тюркологія, арабістика – без отих трьох наук усестороння, неодноточна історія українства неможлива» [21]. Зокрема, вчений опублікував працю «Мусульманство та його будучність», у якій ідеться про шкільництво та освіченість серед мусульман, у ній він позитивно оцінює прогресивно-освітній рух як протидію обрусительній політиці Російської імперії.

Тому усвідомлення світу «інших», саме як «інших», а не «чужих», найкраще допомагає повніше усвідомити власний світ.

Період з 1924 по 1927 роки – «кримськотатарського ренесансу» – характерний активним розвитком науки, мистецтва, етнографічних студій. Політика коренізації також ініціювала вивчення археології кримських татар. Атмосфера національного відродження та піднесення була спільною для кримчаків і українців.

Умер Іпчі⁴, основоположник кримськотатарської сучасної літературної мови, кримськотатарської драматургії XX ст., першим

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

звернувся до постаті Аліма. У 1925 році він написав п'єсу «Алім», яка була поставлена на сцені щойно відкритого Кримськотатарського драматичного театру.

Невдовзі написана п'єса стала основою для кінострічки режисера Ялтинської студії ВУФКУ Георгія Тасіна. Це була його перша ігрова кінокартина.

Створення фільму відбувалося в той період, коли ВУФКУ лише починало опановувати систему планування та кіновиробництва. Стрічці «Алім» «пощастило», бо 1925 року бюджет ігрового фільму складав 103 тис. карбованців, тоді як у 1926 – лише 69 тис. [8, с. 38].

Фільмування кінокартини розпочалося восени 1925 року, коли політика коренізації в республіках спричинила запит на сюжети з національних історій. Подібні процеси відбувалися і в грузинському кінематографі – «Сурамська фортеця» (за твором Д. Чонкадзе, 1923 р., реж. І. Перестіані), «Хто винний?» (за Н. Накашідзе, 1925 р., реж. Цуцунава).

До початку власне роботи над стрічкою «Алім» представники ВУФКУ (член правління ВУФКУ Павло Нечес, директор Ялтинської кінофабрики Соломон Орелович, режисер фільму Георгій Тасін) обмінювалися думками щодо сценарію з кримськотатарською громадськістю. Засідання Татарської секції академічної ради Народного комісаріату просвіти Кримської АРСР, на якому повністю зачитували сценарій і обговорювали його до найменших дрібниць, затягнулося аж на два вечори – 7–8 жовтня 1925 року [2, арк. 81–83]. У засіданні також взяли участь Мустафа Бекіров (кримськотатарський педагог, знавець кримськотатарської мови, з 1934 р. – ректор Кримського педагогічного інституту), Осман Нурі Акчокракли (діяч кримськотатарського культурного відродження, поет, письменник, журналіст, історик-археолог, сходознавець, лінгвіст-поліглот, етнограф, мистецтвознавець, педагог, засновник будинку-музею І. Гаспринського, один з перших кримськотатарських драматургів (у 1903 р. переклав «Одруження» М. Гоголя)), Умер Іпчі (автор сценарної основи), Усеїн Боданінський⁵ (директор Музею тюрко-татарської культу-

ри, у майбутньому – науковий консультант фільму і художник-декоратор). Керував засіданням Ягья Байрашевський, учений секретар Кримнаркомпросвіти. Продискутували чи не кожную деталь, достовірність усіх персонажів і не лише грамотність написів кримськотатарською, але й каліграфію.

Зрештою поважні збори вирішили, що «серйозний підхід до постановки “Алім – Кримський Джигіт” з боку ВУФКУ і Ялтинської кінофабрики гарантує те, що картина історично буде витримана і з побутової точки зору вірна. Сподіваємося, що ми будемо мати першу східну стрічку, вільну від тих недоліків, якими характеризуються східні картини, які вже з'явилися до цього часу, як-от: неточне відображення побуту, історична недостовірність, бажання досягти лише ефекту тощо» [2, арк. 82–83].

За словами «східні картини, які вже з'явилися» насправді стояла цілком конкретна стрічка – «Пісня на камені» (режисер-постановник Лео Мурашко, сценарист Хрисанф Херсонський), відзнята за півроку до того Першою московською фабрикою Держкіно.

В обох кінокартинах, «Пісня на камені» і «Алім», був спільний герой і спільний виконавець його ролі. Щоправда, у «Пісні...» сценарист об'єднав персонажів двох кримських легенд – поета-оповідача Ашик-Умера і розбійника Аліма. Автори фільму назвали нового героя Халіл. В обох кінострічках на головну роль був запрошений обдарований кримськотатарський артист Хайрі Емір-Заде⁶.

Газета «Крымская правда» у випуску від 24 січня 1998 року передрукувала повідомлення від 14 травня 1925 року про початок фільмування – експедицію Держкіно в Крим.

«Примітно, що саме в 1925 році в Криму починається відновлення і розвиток кінематографії. Крим був завжди Меккою для кінематографістів. Море і гори, сонце і прозоре повітря, – усе це створювало для кінострічок сприятливі умови <...> Кримом, його характерним життям вперше серйозно зацікавилася Держкіно, відправивши в цьому році свою експедицію до Криму» [7].

Зауважимо, що «експедиційними фільмами» тоді здебільшого називали докумен-

ІСТОРИЯ

тальні стрічки, що знімалися в маловідомих або важкодоступних місцях. Видові фільми (або ж, як тоді говорили, «експедиційні») розглядали в 1920-х і як спосіб оформлення нового наукового знання, і як документування подорожей. Ці стрічки відносили по чергово й до просвітницьких, й до документальних кінокартин, залежно від самоназв. Справді «експедиційною» можна назвати стрічку російського документаліста В. Єрофєєва «Серце Азії», яка знімалася в горах Афганістану, куди ще не сягали науковці і мандрівники.

«2-го травня (1925) почалося фільмування «Пісні на камені». В кінострічці «Пісня на камені» режисер Лео Мур і автор сценарію – театральний критик Хрисанф Херсонський поставили собі завдання розповісти **про справжній побут** кримських татар в звичних умовах їх життя дев'яностих років минулого століття <...>

Фільмування буде відбуватися в Бахчисараї, Мангуп-Калі, Коккозах, на Карадазі, в Судакі і інших місцевостях і селах <...> Картина має за мету **виявити найбільш яскраво національне обличчя Криму**, яким воно було 25–30 років тому назад» [7].

Стрічка не збереглася, але критики та глядачі, які встигли тоді побачити «Пісню на камені», замість «справжнього побуту» зауважили «невміле стилізування етнографічних рис», – писав український журнал «Кіно» [26]. Ще різкіше відгукнувся великий поціновувач Криму Осип Мандельштам. Варто якнайповніше навести його рецензію, що висміює сформоване стереотипне російське колоніальне бачення кримських татар як народу, вірного своїм традиціям, який зберігає патріархальний спосіб життя в мальовничій гірсько-морській місцевості. Поет обізвав образ Криму, який постає в «Пісні...», «чебуречно-мінаретним Кримом». О. Мандельштам писав: «Так говорити про Крим, про татар, про момент, віддалений від нас на які-небудь 10–15 років, може лише іноземець. У нас складається враження, що сценарій написано інтелегентним парагвайцем чи аргентинцем, що найелементарніші уявлення про царський Крим, його соціальні відносини тощо, спотворені з химерною екзотичною зухваліс-

тю» [17]. Поет окреслює тут одну зі стратегій поводження з «чужими», засновану на бездумному трансляванні тісного сплетіння жанрово-культурних стереотипів про дитинні народи, які живуть близько до природи. Творцям «Пісні...» і справді було байдуже звідки цей екзот, із Кримського хребта чи з Памп. «Стерилізовані», за висловом О. Мандельштама, татари танцюють, співають, торгують. Поета особливо потішили жорстокі татарські повстанці, списані чи не з Батиєвих воїнів, «ханські опричники», якими вони зображувалися багато століть, щоб лякати дітей і лібералів [17]. Татарський чоловік у стрічці свідомо був воїном і обов'язково вершником, а татарська жінка ледве вгадувалася крізь серпанок білої вуалі, у яку вона незмінно закутана.

«Пісня на камені» стала покручем різних жанрів, де немирно співіснували «розрізнені натяки на історії, які формували міфологію бачення кримськотатарського народу – міфологію не завжди точну, а подекуди й зовсім брехливу» [11].

Рік по тому автор сценарію «Пісні на камені» Хрисанф Херсонський констатував невдачу фільму, пояснивши її незнанням «татарського життя самим режисером до експедиції <...> татарської мови ніким зі співробітників фільми», а також «непристосованістю багатьох співробітників до місцевих умов», роботою «в чужому побуті то навіпамацьки, то з нальоту» [10, с. 107].

Жанр «авантюрного фільму зі східного життя» «Алім – кримський розбійник», який цілком відповідав очікуванням публіки в 1916 році, відтворений через 10 років у «Пісні на камені», не пройшов ані «цензури смаку», ані тесту на соціальну вагомість, хоча міра віддаленості від реалій кримськотатарського життя в обох була однаковою.

Звернемося ще раз до рецензії в журналі «Кіно»: «Можна сказати, що цим фільмом Держкіно себе скомпрометувало. Була мета створити східний фільм з життя, історії та побуту кримських татар. Він мусив мати не тільки етнографічне, а й художнє та соціальне значення. Та дарма!» [26].

Заснований на кримськотатарській легенді, сюжет вуфківського фільму «Алім» будувався вже на драматичній колізії кла-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

сової боротьби трудового народу. Алім з самого початку позиціонується як селянин-робітник, який, працюючи на фабриці, протестує проти нелюдських умов праці та знущань. Викинутий з роботи, він наймається до багатого купця-караїма, у якого є молода і приваблива донька Сара. Алім підбурює працівників і селян до бунту. Для придушення повстання прибуває загін козаків. Російські поміщики і чиновники, татарські мурзакі об'єднуються супроти кримськотатарського Робін Гуда. Алім здійснює типові для авантюрного героя подвиги: захищає жінок (карає мурзу, який викрадає наречену, щоб побавитися), захищає слабших (експропріює боргові розписки селян у жадібного російського поміщика), робінгудівське молодецтво проявляється в тому, як він розстроює весілля доньки пристава-поневолювача. Елементи трагічної непереможної пристрасті закоханих, які невинно страждають, інтегровані в класову доктрину.

У журналі «Кіно» (№ 2/3, 1926 р.) як сценариста фільму згадано кримськотатарського драматурга Умера Іпчі [5, с. 4]. Проте вже в № 8 цього ж року йдеться і про Миколу Бажана як співавтора сценарію. Штатними вуфківськими сценаристами переважно були письменники: «Візьміть імена українських сценаристів Майський, Панч, Шкурпій, Бажан, Яновський... Письменники зробили напад на нову форму літературної роботи: сценарій. І вони перемагають» [16]. Імовірно, зразки успішних сценарних робіт літераторів спричинили їх «прикріплення» до сценаристів-початківців.

Фільмування стрічки розпочалося наприкінці 1925 року. Зйомки проводили в знаменитих печерах гірського масиву Чатир-Дага та на горі Ай-Петрі, у селі Ворон, на Бахчисарайському базарі [18, с. 39]. Кінематографісти зафільмували кримськотатарські села та справжні житла і побут кримських татар, того Криму, якого ми вже ніколи не побачимо [25].

У згаданому випуску журналу «Кіно» (№ 2/3 за 1926 р.) на 4 сторінці обкладинки білим шрифтом на орнаменті з чорних квадратів на червоному тлі були викарбувані назви фільмів 1925 року, серед них і

«Пісня на камені», а також художні стрічки, що стали етапними для українського кінематографа, наприклад «Тарас Шевченко», «Синій пакет», і прохідні агітки й культурно-просвітницькі фільми, як-от «Сухоти», «Як дбаєш, так і маєш», «Фабрикантові приплоди» тощо [5, с. 4].

Прем'єра кінокартини відбулася 16 серпня 1926 року. Стрічка мала білінгвістичні титри: українською та російською мовами. Кінопреса фіксує, що «на громадських переглядах ця картина завдяки своїй історичній витриманості й художності здобула великого поспіху [успіху. – О. В.]» [28]. «Правдивість, щирість і глибока народність» спричинили, що Крим її визнав за «свою першу національну картину» [16]. Популярність фільму досить точно передав мистецтвознавець Ж. Кульберт. У статті «Алім "ожив"» він писав: «Незважаючи на холод і сльоту, з усіх куточків півострова кінні та піші, на бричках і возах прямували люди до Сімферополя. Вони збиралися в Центральному будинку селян, де демонструвався фільм. Коли гасили світло і на екрані з'являлося ім'я героя, лунав грім оплесків, які виражали щирі любов до Аліма, захисника простих людей» [30].

Дослідник національного кіномистецтва кримських татар Б. Змерзлий відзначає, що «у першу чергу необхідно сказати про величезну популярність і любов їх до кінофільму "Алім", що йшов у багатьох кінотеатрах Криму по декілька разів. При цьому завжди з захопленими відгуками в національній пресі» [10, с. 102]. Глядацький успіх у Криму інших стрічок, про які згадує Б. Змерзлий, багато в чому досягався завдяки участі й акторській роботі Хайрі. Це – вуфківські «Кіра Кіраліна» (реж. М. Глаголін, 1927 р.) та «Ордер на арешт» (наступна робота Г. Тасіна, 1927 р.), «26 комісарів» (реж. М. Шенгелая, Азерфільм, 1932 р.). Про актора «Кіно» писало, що Хайрі затьмарює Дугласа Фербенгса. І автор статті не міг з цим погодитися [27].

Фільм здобув широку популярність і в 1927 році був експортований до Берліна та Парижа. У першому «кінодесанті» ВУФКУ разом з «Алімом» за кордон відбули «Тарас Трясило», «Микола Джеря»,

ІСТОРИЯ

«Сумка дипкур'єра», «ПКП», «Свіжий вітер». Власне, саме завдяки закордонному прокату і збереглася копія фільму «Тарас Трясило». Після переглядів низка німецьких, французьких, чеських, австрійських фірм виявила бажання закупити продукцію ВУФКУ. Уже в першому номері «Кіно» за 1927 рік віденський кореспондент часопису Леонід Катц повідомляє про очікуваний вихід фільму «Алім» на екрани Австрії [13].

«Кіно» також пише про виконавця головної ролі: «Роль Аліма виконує народний артист Криму Хайрі. Типаж добрано з місцевої кримської людності» [27]. Фільм не послугував матеріалом для розлогої рецензії в кінопресі, але мужній профіль Аліма, героїчного борця за народ, красувався чи не в кожному номері часопису за 1926 рік. Хайрі Емір-Заде, драматичний актор та знаменитий танцівник, був найпопулярнішим тогочасним кримськотатарським митцем, а не просто типажним вибором. «Від Криму до Казані – в кожному татарському селищі знайоме ім'я Хайрі», – саме так визначали театральні фахівці популярність Емір-Заде наприкінці 20-х років XX ст. [9, с. 448]. У 1923 році саме Хайрі (до речі, пасинок І. Ґаспринського) перший отримав звання народного артиста Кримської АРСР.

Він був артистом Ялтинського ансамблю пісні й танцю, але багато співпрацював і з Кримськотатарським державним театром, де в його виконанні «кримськотатарські народні танці виступали не лише вставним номером, а й дієвою складовою драматичних вистав» [20]. Так, зимовий сезон 1924 року закінчився його бенефісом, де Емір-Заде демонстрував найкращі танцювальні композиції разом із трупкою театру, що виступила з піснями і танцями.

У 1925 році театр поставив музичну драму в семи картинах «Лейля та Меджнун» (інсценізація східної народної легенди), де Хайрі виступав з характерними танцями. У 1928 році журнал «Современный театр» писав: «Наївна, самобутня цілина отримує в його танцях прекрасне художнє оформлення. <...> І “Хайтарму”, і “Чабана” та інші східні танці Емір-Заде підносять до великого мистецтва» [9, с. 448].

Саме танець «Хайтарма» (його назва перекладається як «повертатися», «рухатися»), що символізує колообіг життя з усіма його радощами, сумнівами, печальми, став танцювальною візитівкою Хайрі й у стрічці «Алім». Етнографи-консультанти реконструювали деякі весільні обряди, зокрема святкування в колі зрілих чоловіків. Танцівник у кадрі виконує оригінальний кримський танець «Хайтарма», який, окрім татар, зустрічається ще у кримських греків, які так само віддячували танцем за блага.

У стрічці виконання ролі Хайрі відзначається широким драматичним діапазоном і водночас надзвичайною пластикою. Органічність, легкість Емір-Заде вирізняє його акторську манеру. Фінальна сцена, де він поранений втікає разом із Сарою, підбитою кулею російського солдата, аж ніяк не виглядає романтичним пересиленням.

Після виходу фільму Хайрі стає «зіркою всесоюзного масштабу». Ось що пише журнал «Советский экран» 1927 року: «Хайрі посміхнеться – і разом з ним посміхається весь натовп. Втримати усмішки неможливо. Треба прив'язати щелепи канатом і натерти очі цибулею. Коли кінорежисер вперше побачив цю усмішку Хайрі, він став знімати цю усмішку в кожній сцені, на кожному кроці: “Ця посмішка всю картину вивезе”» [6].

Ще з початку століття у кримськотатарських театральних трупах виникали значні проблеми з виконавицями жіночих ролей, адже кримчакам брати участь у виставах спільно з чоловіками не дозволяв шаріат. Караїмські жінки з багатих родин, які часто-густо отримували світську освіту, також відмовлялися. Ролі жінок виконували переважно молоді чоловіки. Цікаво, що молоді актори-кримчаки навіть давали клятву, якою зобов'язувалися залучити до складу трупи своїх майбутніх дружин. Однак, взявши шлюб, їхні жінки ставали звичними дружинами-домогосподарками [15, с. 98]. У стрічці «Алім» у ролі Сари вперше на кіноекрані з'являється кримськотатарська актриса Асіє Емір-Заде, дружина Хайрі.

Однією з ключових фігур, яка мала забезпечити створення «історично витриманої картини, вірної з побутової точки зору» [2, арк. 82], був Усеїн Боданінський, худож-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

ник, етнограф, історик, засновник і перший директор музею у бахчисарайському Ханському палаці. Етнографічна достовірність, антидекораційний шарм, любовне фіксування побуту і звичаєвості кримських татар різко контрастують зі сценами, у яких присутні персонажі зі світу «імперських експлуататорів», де автори вдаються до зовсім іншої – шаржовано-театралізованої манери зображення персонажів.

Роботі над кінострічкою передував період, коли вчений працював в літній етнографічній експедиції 1925 року і разом з колегами проїхав фактично весь Крим, відвідав близько 600 поселень, де зібрав значну кількість предметів побуту. Власне після цієї наймасштабнішої на той момент етнографічної розвідки в Криму він безпосередньо зайнявся консультаційною роботою під час фільмування кінокартини «Алім». Сцена на східному базарі, де односельчанин Аліма знайомить його з купцем, відбувається ніби і не на знімальному майданчику: кадр заповнений десятками персонажів і предметів, усе видається симультанним «фрагментом життя». Базар живе антидраматургічним броунівським рухом: смажаться чебуреки, продаються тварини, базаряни, кожен зі своїм крамом і цілями, кружляють. Цілий всесвіт, де не знаєш, кого ще можна стріти, де може відбутися будь-який поворот твоєї долі... Історична вірогідність дотримана навіть у сцені від'їзду з базару караїмського купця, його доньки і слуги Аліма. Це не просто драматургічний хід, щоб наразити мандрівників на розбійника і, таким чином, дати змогу Аліму показати свою звитягу і лицарство. Хоча в XIX ст. караїмська община Криму стає однією з найбагатших і найвпливовіших етнічних груп Російської імперії, і багато караїмів мали майстерні та магазини в Бахчисараї, але їм все одно не дозволялося залишатися на ніч в місті [29].

У 1935 році фільм було перемонтовано й випущено в прокат у новій редакції. Проте у квітні 1937 року Головне управління контролю за репертуаром і видовищами дало розпорядження Українфільму про негайне вилучення з прокату всіх копій стрічки «Алім» і повернення їх на студію. Уже за тиждень, 28 квітня, стрічку, що відбиває

«історичне минуле і побут раніше пригнічуваних східних народностей, зокрема кримських татар», вилучили з прокату [1].

Причина заборони кінокартини не озвучувалася, але, думається, його долю визначила долученість чільних фігур кримськотатарської інтелігенції. Долю учасників обговорення в Кримнаркомпросі та членів знімальної групи, які заклали не лише довге мистецьке, а й соціальне життя цього фільму, розділила і стрічка.

У 1937 році група молодих кримськотатарських радянських письменників ініціювала збори Спілки письменників Кримської АРСР. З основною доповіддю виступив молодий Юсуф Болат, який зазначив, що старше покоління літераторів зрадило інтереси радянської соціалістичної країни і, відійшовши у своїй творчості від принципів соціалістичного реалізму, виховує читачів у дусі ненависті до радянського ладу. Скоро цих письменників, «творців націоналістичної буржуазної організації», які прагнули відторгнути Крим від радянської Росії на користь буржуазної Туреччини, а саме Ільяс-а Тархана, Зіядіна Джавтобелі, Ешрефа Шем'їзаде, Абдуллу Дерменджі, завідуючого літературним фондом Спілки письменників Криму Умера Іпчі, було арештовано і названо «ворогами народу». Умер Іпчі у квітні 1938 року був засуджений до дванадцятилітнього ув'язнення й помер в Тобольській психіатричній лікарні в 1955 році, так і не вийшовши на волю.

До сюжету кінокартини «Алім» звернувся невдовзі вже Ю. Болат. Так, у 1940 році вийшов друком його роман «Алим», а в 1980-му була опублікована друга частина твору – «Алим аткѡа минди». Щоправда, у романі «Алим аткѡа минди» герою допомагає втекти з тюрми вже не одноплемінниця Сара-Рахіль, а російський солдат, такий же гноблений бідняк, як і татарський селянин. Але історія не завжди сама розставляє все на свої місця. У XXI ст. кримськотатарські школярі дізнавалися про Аліма саме в соцреалістичній інтерпретації Ю. Болата.

Усеїн Боданінський працював на посаді директора Музею тюрко-татарської культури. У 1934 році його відсторонили, а оскільки

ІСТОРИЯ

ки етнограф жив на території музею, то він залишився ще й бездомним. Протягом 1935–1937 років перебрався за межамі Криму – художником-декоратором на будовах Москви і Грузії. У 1937 році в Тбілісі його заарештували та звинуватили в націоналізмі. У Боданінського розстріляли у квітні 1938 року в Сімферополі. Він був художником-консультантом не лише першого ігрового, але й першого документального фільму з життя кримських татар – «Ешіль-Аде» («Зелений півострів») К. Томського, відзнятого на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ в 1925–1926 роках.

Наступний публічний перегляд фільму «Алім» відбувся вже за часів незалежності України в червні 2014 року в програмі Одеського міжнародного кінофестивалю. Стрічка була надана Національним центром Олександра Довженка. Її показ супроводжувався джазовою імпровізацією Енвера Ізмайлова, званого кримськотатарською музиканта.

Демонстрація фільму «Алім» зимою 2015 року в Києві після анексії Криму Російською Федерацією (показ стрічки організував Київський музей Миколи Бажана і Національний центр Олександра Довженка спільно з громадською організацією «Ель-Чебер» та центром культури і ремесел «Тамга») для нинішньої кримськотатарської спільноти стала однією з форм переживання постгеноцидної травми. Художник-дизайнер Зубеір Кадрізаде, автор афіші до відреставрованого фільму, писав, що для нього під час перегляду раптом ніби ожили всі ті старовинні фотографії, гравюри з типажамі, архітектура з внутрішнім оздобленням будинків, як багатих так і незаможних кримських татар. Фільм, у якому представлені незліченні автентичні предмети побуту, не мав аналогів. Художник також зазначив, що йому не вдалося відшукати фотографії / зображення села Ворон, де відбувалося фільмування в 1925 році, коли мечеть була

ще з мінаретом. Мечеть збереглася до сьогодні, але мінарет було знищено. Для однієї зі своїх робіт художник реконструював саме історичний вигляд села Ворон і тоді зображення мінарету відтворював інтуїтивно. Його вразило, що в кінострічці мінарет виявився саме таким, як на його картині. Ніби генетична пам'ять позасвідомо зберегла.

Навряд чи ця стаття буде скоро завершена з чистим науковим сумлінням. Поза зоною досяжності архів Хайрі, немає доступу до щоденників У. Боданінського, де, можливо, є згадки про його роботу художником під час фільмування стрічки «Алім». Збереглися записи У. Боданінського щодо 8 місяців його роботи (з 27 квітня 1925 по 3 січня 1926 р.), де пронумеровані з 210 по 360 сторінки, що дозволяє говорити про доступність принаймні однієї з частин щоденника. Більшість коротких, практично щоденних, записів охоплюють період, коли учений працював у літній етнографічній експедиції 1925 року, коли разом з колегами проїхав увесь Крим. Однак вони перебувають у кримських архівах... Але я віддаю її в публікацію в такому вигляді, позаяк Къырым має бути на «порядку денному» громадсько-наукового життя.

О. Мандельштам писав про штучний кримськотатарський етнографізм «Пісні на камені»: «Зростає покоління, яке за такими фільмами буде складати уявлення про вчорашній день. Соромно перед дітьми. І перед татарами» [17].

Кінострічка «Алім» стала першим фільмом на матеріалі кримськотатарської культури, де історична достовірність і етнографічний контекст формувалися спільно кримськотатарськими етнографами, істориками, драматургами, носіями народної та професійної танцювальної культури. Це дозволяє його розглядати також як етнографічний фільм, коли камера використовується ще й для фіксації народної культури і побуту.

ПРОТОКОЛ

Засідання Татсекції Академічного Совета Кримнаркопроса,
состоявшегося 7-го Октября 1925 года

Присутствуют: МУСТАФА БЕКИРОВ, ОСМАН НУРІ АКЧОКРАКЛЫ, УМЕР ИПЧИ, УСЕИН БОДАННИНСКИЙ, УМЕР АЗИЗ, ЭЛЬГАМИЕ БОГДАНОВИЧ, ЯКУБ БОГДАНОВИЧ, ВАЛИЕВ, ГАБИЛЕВ, ЯГЪЯ БАЙДАШЕВСКИЙ, АРИФ АКИМОВ и представители кино-фабрики ВУФКУ т.т. ОРЕЛОВИЧ (Директор) ТАСИН (режисер), член Правления Всеукраинского фотокиноуправления т. НЕЧЕС.

Председательствует т. Байдашевский. Секретарь – т. Валиев.

Заседание началось в 19.00 час. Закончилось в 22 часа 10 мин.

Сценарий для кино-картины «Алим Крымский Джигит».

Перечитываются пролог и первые 4 части, после чего задаются вопросы, на которые т.т. Тасин и Орелович дают исчерпывающие ответы.

Прения:

Тов. ГАБИЛЕВ указывает, что все детали можна проследить лишь на сцене, при чтении сценария они ускользают. Около помещика несколько об'ездчиков, крестьян сравнительно мало. В действительности об'ездчик бывает один. Помещик едет на лошади, да еще и падает. Это тоже с бытовой точки зрения неправильно. Помещики ездили в экипажах. Подвалов, решеток, специально устроенных в доме помещика, не должно быть много. Регулярных получек рабочими заработной платы и очередей не было. Алим, нанесший оскорбление помещику на балу, остается в тот момент ненаказанным. Жестокий помещик и его прислужники вместо того, чтобы убить или застрелить Алима за нанесенное оскорбление, остаются пассивными. Отряды казаков тоже явление не бытовое.

БОГДАНОВИЧ Я. С.: Получка рабочими денег в определенные строки и очереди действительно неестественны. Легенда слишком длинна и не имеет как-бы связи с предыдущим.

ВАЛИЕВ: Влияния помещиков на татарской деревне не было. Влияние было чиновничества. Танец менует в отдельном каком-то русском уголку на балу не кстати. Никакой паралели между двома танцами провести нельзя.

АКЧОКРАКЛЫ: «Муфтий задвигал в такт танцу плечами». На эту сцену нужно обратить внимания. Муфтии того времени, настолько известно по историческим материалам, были людьми учеными и соответственно своему сану держались. Кроме того, присутствие его на балу не естественно. Вместо этого мог бы фигурировать кадий. Противоречие действительности может отрицательно отразиться на успехе картины, и с этой точки зрения мы и должны подходить в своих замечаниях.

БОДАННИНСКИЙ не согласен с т. Акчокраклы и говорит, что Муфтии зачастую выбирались из среды помещичье-дворянского сословия и что им не чужды были все житейские развлечения. Присутствие Муфтия на столь богатом балу возможно.

ИПЧИ (автор) и т.т. ОРЕЛОВИЧ и ТАСИН в ответном слове на выступления предыдущих товарищей дают пояснения и заявляют, что сопровождение помещика несколькими об'ездчиками возможно, так как это происходит во время молотбы хлеба на различных участках помещика, что помещик падает с лошади благодаря тому, что Азамат схватил кнут помещика, висевший на руке, и потянул, что подвалы и решетки мыслиться не специально приспособленные, что получка происходит перед Байрамом и очередь возможна, что под отрядом казаков мыслиться небольшой отряд, что легенда в общем объеме картины не длинна, что ее несколько возможно сократить, что муфтия, если это исторически неверно, можна заменить кадием и т. п.

БАЙРАШЕВСКИЙ указывает на то, что приезд товарищей кино-фабрики ВУФКУ с Крымской общественностью надо приветствовать, и со все[й] серьезностью отнестись к вопросу. Мы должны стремиться к установлению исторической точности и бытовой верности. Что касается сцены с

ІСТОРІЯ

Муфтием, то я присоединяюсь в мнению т. АКЧОКРАКЛЫ, ВАЛИЕВА и др. товарищей. Нужно обратить особое внимание на подписи, а главным образом на надписи на татарском языке, если они будут, в смысле точности перевода, правильности построения фраз и перевода. Сценка, где Алимуде удастся обезоружить трех бандитов, грабящих крестьянина, несколько сомнительна: ни один из бандитов даже не пытается произвести выстрел. Следовало бы всех бандитов вооружить винтовками, одному или двум дать холодное оружие или оставить без оружия. Русский уголок и танец менуэт не следовало бы выделять из других танцев.

Затем вносится предложение: вторую половину сценария перенести на обсуждение на другой день и прения с предложениями продолжить по заслушивании сценария целиком. Предложение принимается без возражений. Следующее заседание назначено в четверг 8-го Октября, ровно в 18 часов в том же помещении.

Продолжение заседания 8 октября 1925 года.

Присутствуют те же товарищи.

Начато 18 ч. 30 мин. Закончено 20 ч. 30 мин.

Зачитывается т. ТАСИНУМ вторая половина сценария, после чего открываются прения.

Т. БОДАНИНСКИЙ: Серьезный подход со стороны ВУФКУ и Ялтинской кино-фабрики гарантирует, что картина и с исторической точки будет выдержана, и с бытовой точки зрения верна. Надеюсь, что мы будем иметь первую восточную картину, свободную от недостатков, которыми характеризуются уже появившиеся до сих пор восточные картины, как-то: неточная передача быта, историческая недостоверность, стремление достигнуть лишь эффекта и др.

т. ГАБИЛЕВ указывает на ряд сценок, где, по его мнению, необходимы поправки.

Т. Орелович останавливается на замечаниях т. Габилева, дает соответствующие пояснения и указывает на то, что все мелочи будут учтены и устранены на съемках, тем более, что консультантом приглашен т. Боданинский, хорошо знакомый с делом, знающий быт татарского народа, и как художник поможет устранить дефекты, которые могут отразиться на постановке отрицательно.

В прениях приняли участие и др. товарищи.

По окончании прений приступили к практическим предложениям. Все предложения приняты единогласно и сводятся к следующему:

1. Начинания ВУФКУ в области создания кино-картины, отражающей историческое прошлое и быт ранее угнетенных восточных народностей, в частности крымских татар, приветствовать. Выразить полнее удовлетворение по поводу серьезного подхода к постановке картины «Алим Крымский Джигит», выразившееся в согласовании сценария с Академическим Советом и Крымской общественностью, а также в приглашении консультантом т. Боданинского, знающего быт татарской деревни и историю Крыма.

2. Ввиду того, что выпущенные до сих пор разными фото- кино управлениями, как русскими, так и заграничными, восточные картины страдали серьезными недостатками, как-то: неточной передачей быта, исторической неверностью, бьют главным образом на то, чтобы создать эффект, просить ВУФКУ и в частности Ялтинскую кино-фабрику учесть эти ошибки, стремиться, чтобы картина помимо исторической и бытовой верности отличалась так же и художественностью постановки.

3. Надписи на картине, главным образом на татарском языке, должны представлять точный перевод и написаны с соблюдением всех правил не только грамматически, но и восточной каллиграфии. Надписи на татарском языке считать необходимыми, ибо они даже придадут некий восточный колорит картине.

4. Просить режиссера картины и консультанта принять по внимания все замечания по поводу отдельных бытовых моментов, выявившиеся в прениях и предложениях т. Габилева.

5. Выразить пожелание, что бы картина по окончании в первую очередь была подставлена в Крыму с предварительным просмотром ее Крымнаркомпросом.

п.п. Я. Байрашевский, секретарь Валиев

с подлинным верно: Уч. Сект. Ак. Совета Я. Байрашевский

Копия с копией верна: СЕКРЕТАРЬ ФАБРИКИ /АБРАМОВИЧ/

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

Примітки

¹ «Пісня на камені» (1926). Держкіно (Перша фабрика). Режисер Лео Мур. Сценарист Хрисанф Херсонський. Оператор Григорій Гібер. У ролях: Хайрі Емір-Заде, Ірина Фатинська.

² «Алім» (1926), 61 хв. Друга кінофабрика ВУФКУ, Ялта. Режисер Георгій Тасін. Оператори: Володимир Лемке, Михайло Бельський, Андрій Майнс. У ролях: Хайрі Емір-Заде, Ассіє Емір-Заде, В. Колпашніков, Олександр Арбо, К. Умеров.

³ Козлов А. Я. Алим и Сарра, или Крымский разбойник : Ориг. комич. опера в 3 д. и 4 карт. (Из Крым. жизни) / [соч.] А. Я. Козлова, муз. С. Е. Мурзаева. – Феодосия : Тип. Косенко, 1912. – 104 с. С. Мурзаев – композитор з Феодосії, який у 1911 році входив до правління місцевого музичного товариства.

⁴ **Іпчі Умер** (1897, м. Бахчисарай (нині – АР Крим) – 11.01.1955, м. Томськ (нині – РФ)) – письменник, актор, режисер. З 1914 року навчався в медресі «Галія» в м. Уфі (нині – Башкортостан, РФ). Від 1917 – учителював у Криму, з 1923 року працював актором, режисером, згодом – директором Кримського державного театру. Автор п'єс «Файше» («Розпусниця», 1923 р.), «Алим» (1925), «Ненкеджан ханым» (1926), «Шахин Гирай» (1929). У творчості відображав історичні події і побут кримських татар. Переклав кримськотатарською мовою окремі твори У. Шекспіра («Гамлет»), Ж.-Б. Мольєра («Міщанин-шляхтич»), М. Гоголя («Мертві душі») тощо. За звинуваченням у націоналізмі 22 жовтня 1937 року його заарештували, згодом засудили до 12 років таборів. У 1941 році був відправлений до психіатричної лікарні для примусового лікування. Реабілітували діяча лише 1958 року. У Ташкенті 1972 року було видано збірку його творів «Икяелер» («Оповідання»).

⁵ **Боданінський Усеїн** (1.12.1877, дім Бадана Сімферопольського повіту, (нині – АР Крим) – 17.04.1938, Сімферополь) – художник, мистецтвознавець, етнограф. Закінчив Строганівське художнє училище. У 1911–1917 роках працював художником-декоратором у Петербурзі. У 1916 очолив Бахчисарайський відділ (гурток) Петроградського товариства захисту і збереження пам'яток мистецтва та старовини, який засновує татарський художньо-історичний музей. У 1917 році призначений директором Бахчисарайського палацу, де офіційно музей створено лише в 1922. У 1924–1929 роках керував етнографічними і археологічними експедиціями музею у Кирк-Азизлер, Ескі-Юрт, Старий Крим, Чуфут-Кале, автор 20 наукових праць. У 1934 був відсторонений від завідування музеєм. У 1937 році заарештований і розстріляний за звинуваченням у націоналістичній діяльності.

⁶ **Емір-Заде Хайрі Османович** (1893, с. Дереккой Ялтинського повіту (нині – АР Крим) – 17.02.1958, Баку, Азербайджанська РСР) – артист театру і кіно, танцівник. Народний артист Кримської АРСР (1923). Був людиною різнобічних обдарувань: малював, писав вірші, співав, танцював. З 1921 року виступав із Ансамблем пісні і танцю Ялтинської філармонії. Протягом 1923–1924 років входив у труп Кримського державного театру, де виконував головні ролі.

З 1930 року працював у Баку, поки в 1947 році його не звільнили з Азербайджанської студії. Блискучий актор помер у 65-літньому віці. Останні роки працював шевцем, місце поховання невідоме.

Фільмографія Хайрі Емір-Заде: «Пісня на камені» (реж. Лео Мур, 1925 р.), «Алім» (реж. Г. Тасін, 1926 р.), «Кіра Кіраліна» або «Двічі продана» (реж. Б. Глаголін, 1927 р.), «Плотина прорвана» (1928), «Гість з Мексики», «Бакінські комісари» (реж. Г. Шенгелая, 1932 р.), «Бахтіяр» (реж. Ага-Рза Кулієв, 1942 р.).

Джерела та література

- [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/Музей-квартира-Миколи-Бажана>.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 1238, оп. 1, спр. 33, арк. 81–83 зв.
- Алим Крымский разбойник – кинофильм 1916 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.rudata.ru/wiki/Алим_Крымский_разбойник_\(фильм\)](http://www.rudata.ru/wiki/Алим_Крымский_разбойник_(фильм)).
- Асанова У. К. У. А. Боданинский – организатор этнографических исследований государственного двора-музея тюрко-татарской культуры 1920–30-х гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kukiit.ru/docs/ts/no1/9.pdf>.
- Виробництво ВУФКУ фільмів 1925 р. // Кіно. – [Харків] : ВУФКУ, 1926. – № 2/3. – С. 4-а, обкл. ; № 4. – С. 4-а, обкл.
- Бекірова Г. Справедливий розбійник Алім. Ювілей легендарного фільму [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ua.krymr.com/a/27910759.html>.
- Деревянко Т. В главной роли – Хайри // Голос Крыма. – 1998. – № 49 (264). – 4 декабря. – С. 4.
- Госейко Л. Історія українського кінематографа (1895–1995). – Київ, 2005. – С. 38.
- Дзві. Эмир-Заде Хайри // Современный театр. – Москва, 1928. – № 23. – С. 443–448.
- Змерзлий Б. В. Розвиток національного кінемистецтва та кінофікації кримських татар у 1920–1930-х рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/21738/28%20-%20Zmerzliy.pdf?sequence=1>.
- Юбст К. Кримські татари в російському дискурсі імперії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/md/jobst-tatars-imperial-russia>.
- Карлейль Т. Теперь и прежде. – Москва : Республика, 1994. – 415 с.
- Катц Л. Екран Відня // Кіно. – 1927. – № 1 (13). – С. 14–15.
- Книга в Україні в 1861–1917 рр. – Київ, 2006. – 486 с.
- Керимова С. Страницы истории крымскотатарского довоенного театра и драматургии. – Симферополь : Доля, 2002. – 189 с.
- Люди екрану // Кіно. – 1927. – № 3. – С. 6.
- Мандельштам О. Татарские ковбои. Кино-рецензия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kirimtatar.com/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=388.

ІСТОРИЯ

18. Марков Е. Очерки Крыма. Картины крымской жизни, истории и природы Симферополя. – Москва, 1993. – 543 с.
19. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. – Київ : Основи, 2000. – 400 с.
20. Підлипська А. М. Кримськотатарський народно-сценічний танець на професійній драматичній театральній сцені у 1923–1941 рр. у Криму [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/35866/23-Pidlipska.pdf?sequence=1>.
21. Пояснююча записка до проекту організації Історико-Філологічного Відділу Української Академії Наук // Записки Історико-філологічного відділу Української академії наук. – Київ, 1919. – Кн. IV. – С. IX.
22. Пісня на камені // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 8.
23. Редкие русские книги, рукописи и автографы XVII – начала XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vnikitskom.ru/antique/auction/35/13663/>.
24. Сеитягьяева Т. Р. Романтический образ Алима в предании и в романе Н. А. Попова «Алим – Крымский разбойник» // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – 2013. – Т. 26 (65). – № 2. – С. 494–499.
25. Хроніка // Кіно. – 1925. – № 1. – С. 27–28.
26. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 22.
27. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 23.
28. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 10. – С. 19.
29. Щеголева Т. Караимы Крыма: история и современное состояние общины [Электронный ресурс] // Евреи Евразии. – 2005. – № 1 (8). – Режим доступа : <http://library.eajc.org/page66/news13445>.
30. Юнусова Л. У. Ипчи. Театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kartamirakrym.blogspot.com/2013/09/blog-post_72.html.
31. Lazzerini E. J. Local Accommodation and Resistance to Colonialism in Nineteenth-Century Crimea. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 1997.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of artistic representation of Alim Aidamak, Crimean-Tatar national hero, within 50 years period in dramatic art and cinema. The approaches to the development of ethnographic oriental films in the 1920s during the cultural Renaissance of Ukrainian and Crimean-Tatar people are researched. The author is recreating the atmosphere of the VUFKU management, film group and Crimean-Tatar public trying to represent authentic ethnographic context in *Alim* film.

The author is considering in detail two films *Song on the Rock* (the film by Leo Mur. Goskino, Russia) and *Alim* (Yalta Film Studio, the VUFKU), shooted almost simultaneously in 1925–1926. Film *Song on the Rock* reproduces stereotypical Russian colonial vision of the Crimean Tatars as patriarchal people in the beautiful mountain and sea areas. Ethnographical reliability, the recreation of Crimean Tatars mode of life, attraction of famous Crimean-Tatar actors, ethnographers, the playwrights to the creation of *Alim* film has become a guarantee of long artistic, social and political life of this cinematographical piece of art. Ethnographers as the consultants have helped to reconstruct some wedding ceremonies, including the wedding celebration in a circle of mature men in *Alim*. A dancer performs original Crimean-Tatar dance *Haitarma*, which is inherent only to the Tatars and the Crimean Greeks. *Haitarma* is translated as “back”, “to move” and represents the circulation of life, it is a gratitude for a good life. *Haitarma* has become a top dance performed by the famous Crimean-Tatar dancer and artist Jairo Emir-Zade in *Alim*.

The proceedings of combined session of Tatsection of Crimea People's Education Commissariat Academic Council with the leaders of the VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration) and the director Gergii Tasin, where the film screapt has been discussing, is published with the article for the first time. Participants also included the representatives of the Crimean-Tatar community: Bekir Mustafa, Osman Nuri Akchokraklu, Ymer Ypchy, Usein Bodanynskyi, Yakub Bogdanovich, Ygia Bayrashevskyi, Arif Akimov etc.

Production and release of the films in 1925–1926 have drawn attention of the film critics and the public, especially from the Crimea. They have been eagerly expecting the first genuine Crimea-Tatar film produced with the help of well-known Crimean ethnographers and artists. It has been banned in 1937 because of the assistance of many Crimean-Tatar intellectuals repressed by the Soviet in its creation. And only in 1998 the film has been brought back to Ukrainian filmmaking discourse. In 2014 it was restored by Oleksandr Dovzhenko National Center.

Keywords: VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration), orientalism, stereotypes, Crimean-Tatar film, ethnographic film, adventurous film.

УДК 792.071.2.028Чис:792.241(477.54–25)"1922/1933"

АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ» (1922–1933)

Сергій Гордєєв

Статтю присвячено діяльності В. Чистякової в театрі «Березиль» Леся Курбаса (1922–1933) та техніці роботи над собою актора, який прагне до синтезу слова і пластики як головних засобів мистецтва. Окреслено принципи виховання «синтетичного актора», здатного засвоїти не лише стилістику драматургії, але й виразові засоби таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове та кінематограф.

Ключові слова: Валентина Чистякова, Лесь Курбас, український театр, театр «Березиль», акторська майстерність, поема «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Статья посвящена деятельности В. Чистяковой в театре «Березиль» Леся Курбаса (1922–1933) и технике работы актера над собой, его стремлению к синтезу слова и пластики как главных приемов искусства. Отмечены принципы воспитания «синтетического актера», способного усвоить не только стилистику драматургии, но и выразительные приемы таких зрелищных искусств, как балетное, эстрадное, цирковое и кинематограф.

Ключевые слова: Валентина Чистякова, Лесь Курбас, украинский театр, театр «Березиль», актерское мастерство, поэма «Гайдамаки» Т. Шевченко.

The article is devoted to the actor activities of V. Chystiakova in *Berezil* theatre by L. Kurbas (1922–1933); the technique of the actor work aiming at the synthesis of word and plasticity as its main expressive means. The principles of *synthetic actor* training, able to master both dramatic art stylistics and expressive means of opera, ballet, variety, circus arts and cinematography are characterized.

Keywords: Valentyna Chystiakova, Les Kurbas, Ukrainian theatre, *Berezil* theatre, actor technique, *Haidamaky* poem by T. Shevchenko.

Акторське мистецтво Валентини Чистякової, яка почала свою творчу діяльність під керівництвом Леся Курбаса в студії Молодого театру 1919 року, остаточно сформувалася в театрі «Березиль», де вона була провідною актрисою понад ціле десятиліття (1922–1933)¹. Створенням цього театру Лесь Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили ідею оновлення українського театру і стали сміливим кроком в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, зокрема акторського. Провідним творчим принципом театру «Березиль» став синтез новаторської режисури, принципово нових вимог до роботи актора, стилів та жанрів, прогресивних методів сценографічного і музичного оформлення вистави.

Смілива й оригінальна постановочна фантазія режисера дедалі більше спрямовувалася на розкриття внутрішніх можливостей актора. У виставах театру «Березиль» такі митці, як А. Бучма, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, Л. Гаккебуш, О. Сердюк, В. Чистякова, виходили на перший план, вражаючи глядачів

реалістичним змалюванням психологічно складних характерів, граничною достовірністю відтворення духовного життя героїв та їхніх найтонших переживань.

У другій половині 20-х років ХХ ст. завершується творче самовизначення В. Чистякової. Геройко-романтична спрямованість, особливо характерна для творчості виплеканого Лесем Курбасом колективу, одержала втілення на сцені театру в новій постановці «Гайдамаків» (1924). Як і під час першого втілення твору Т. Шевченка в 1920 році, у виборі драматургічного матеріалу режисер виходив з історичних умов, що склалися в Україні. Творці спектаклю вбачали своє головне завдання в тому, щоб на прикладі масштабного історичного твору про епоху, яку віддаляють від них два сторіччя, виявити й донести до сучасного глядача витоки масового героїзму, що визначили перемогу українського народу в боротьбі з польськими загарбниками.

Образ Оксани за формою пластичного малюнку в новій редакції «Гайдамаків» фактично не змінився. Секрет довговічності вистави полягав у тому, що для акторів зна-

ІСТОРИЯ

йшли й точно зафіксували «музично-ритмічні партитури» ролей, і кожен з їхніх сценічних образів отримав власний ритм. Проте ці самі ролі від спектаклю до спектаклю постійно збагачувалися завдяки психологічній нюансировці. Виконуючи роль Оксани, В. Чистякова вдалася до експерименту – поєднала елементи пластичної метафори (виразний жест, рух, поза) та глибокий психологізм, що надало образу героїні більшої, ніж у попередніх постановках, життєвої правди. Щоразу посилену увагу актриса приділяла відтворенню національних особливостей характеру свого персонажа. Вона глибоко вивчила не лише поему «Гайдамаки», але й інші твори Кобзаря. У творчості Т. Шевченка вона знайшла приклади яскравого відкритого зв'язку народного і національного начал.

Разом з іншими виконавцями актриса поєднала у виставі традиції українського класичного театру, уособленням яких був славетний корифей І. Мар'яненко. Розкриваючи народну основу романтичного образу Оксани, В. Чистякова, подібно до видатного актора, відштовхувалася від національно-поетичної стихії шевченківського епосу, фольклорного пісенного багатства, яким був насичений твір. Тісний зв'язок з народною піснею відчувався в інтонації та пластичному русі актриси; у її здатності передати складні душевні переживання героїні; у стриманій, але емоційно насиченій формі виконання, що органічно підкреслила романтичну героїку акторського образу. І якщо перша Оксана у виставі 1920 року була пошуком та відкриттям для В. Чистякової, то друга – відкриттям для глядачів. Актриса створила повнокровний, глибокий образ, збагачений внутрішнім світом власної особистості.

Ті, хто бачили гру В. Чистякової в театрі «Березіль» у новій редакції вистави «Гайдамаки», не могли не помітити різниці в акторському втіленні образу, що було дійсно дивовижним. Актриса вже дещо інакше трактувала сцену з Яремою. Більшість її мізансцен було побудовано з огляду на сценічну гру нового партнера. Виконавець ролі Яреми – Олександр Сердюк – додав нові фарби в їхній дует. Це дало можливість актрисі розкрити нові особливості таланту,

знайти той душевний стан, який допоміг би глибше відчувати «правду життя» сценічного образу, виходячи не лише з мети-завдання режисера, але й з індивідуальних психофізичних даних Сердюка, який зіграв Ярему.

Молодий О. Сердюк, який згодом також стане одним з лідерів славетного акторського колективу «березильців»², підкреслював в образі Яреми поезію та мужність – риси, властиві йому від природи. Стрункий, могутньої статури, він нагадував справжнього народного витязя, як зізналася актриса [1, арк. 3]. Вона добре розуміла, що поруч із ним її Оксана повинна бути дещо іншою, ніж та, яка запам'яталася багатьом у дуеті з Ф. Лопатинським. «З Яремою-Сердюком я не відчувала себе „на рівних“, як колись із Лопатинським», – визнавала В. Чистякова [2, арк. 1]. І така заява не випадкова. У ранніх «Гайдамаках» обидва виконавці, які трактували «сцену побачення» як «гімн кохання» через обставини та подібність психофізичних акторських даних, справді були «на рівних». Як і В. Чистякова в образі Оксани, Ф. Лопатинський у характері Яреми передусім підкреслював ліризм і палкість романтичної натури. Актори тоді ще майже не мали справжнього досвіду, але в них буяли безпосередність, юність та флер витонченої «рафінованої» пластики, що йде від балетного романтизму.

Якщо, граючи поруч із Ф. Лопатинським, В. Чистякова акцентувала в характері Оксани на юності, чистоті, невпевненості в майбутньому щасті (глядач бачив, як її лякає розлука з милим), то в дуеті з О. Сердюком актриса підкреслювала в шевченківській героїні інше: «захищеність», упевненість у тому, що Ярема зуміє відстояти їхнє кохання. Завдяки цьому роль утрачала свій мелодраматизм, виконання набувало більше «людської простоти». Уміння володіти емоціями й тілом давало можливість В. Чистяковій бути цілком вільною на сцені, зумовлювало цікаві «емоційні імпровізації».

«Сцена побачення» сприймалася ліричною сповіддю душі, лагідною і проникливою. Незважаючи на всю умовність новоствореного середовища, не було сумніву в правдивості місця та часу дії; у сцені поетично передано саму атмосферу побачен-

СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»...

ня. В. Чистякова знову виступила як художник ліричного плану, підкреслила високе почуття – любов, що переповнювала її, – як світлий початок людського життя. І саме в такому аспекті особливого значення вона надала «пластичному інтонуванню», завдяки якому народився метафорично пересмислений сенс усієї сцени, що вніс радісний настрій та відчуття спокою, передав глибину й безмежність почуття, занурення в «золоту тишу» кохання.

Так, уже на початку зустрічі закоханих актриса за допомогою пластичного етюд намагається «розповісти» глядачеві про те, що тендітна Оксана бачила в Яремі господаря її життя та батька майбутніх дітей. Під час їхньої зустрічі Оксана (акторка Чистякова) не відразу завмерла в обіймах Яреми, як це було зафіксовано в першій редакції, а дочекавшись, поки коханий наблизиться до неї, ніби вклала свої маленькі долоні в його широкі, простягнуті до неї.

Жест-метафора, що народжувався від бережливого, по-чоловічому владного потиску руки Яреми, асоціативно викликав у глядача радість від можливості міцного щастя персонажів у майбутньому. Цей герой вражав публіку «силою краси і фізичної могутності, силою мудрості і таланту і, нарешті, силою любові» [2, арк. 1]. Згадуючи цю роль О. Сердюка, В. Чистякова наголошувала, що в ньому «був сильний національний колорит. Його Ярема – це справжній український юнак, герой з народу... І це мені, як актрисі, допомагало знайти в собі не тільки ліризм, але і... відчуття національну героїку шевченківської героїні» [2, арк. 3].

Завдяки новому партнеру В. Чистякова дійсно знайшла те головне, що виростає в образ – «зерно» ролі, як зазначав К. Станіславський. Тепер глибоко особиста інтонація актриси-художниці, що виражалася у своєрідній поетичності, тонкій духовності її мистецтва, вражала мотивом стійкості, який звучав у сценічному образі Оксани дуже гостро та пронизливо. Це і внесло корективи до трактування «сцени побачення», де яскравіше, ніж колись, відчувалася загальна тональність вистави – її героїка (особливо в сцені зі знаменитим монологом Оксани «Я сирота з Вільшани»).

Цей епізод став не лише зразком висоти трагізму, що її досягла В. Чистякова, але й еталоном акторської техніки – не таємничої, а зримої. Технологію внутрішнього монологу можна вводити до складу посібників із майстерності актора. Кожний внутрішній хід В. Чистякової, кожне невимовлене нею слово чи душевний рух прочитувалися глядачами точно за змістом. Багатозначність загального стану героїні визначалася суворою однозначністю кожної найменшої його частини.

Актриса продемонструвала високе мистецтво монологу. Вона вибудовувала його так, як вибудовують виставу про все життя персонажа. В. Чистякова програла його старт, кульмінацію зі зростаючим драматизмом, закінчивши ліричною нотою. Досвідчена актриса була впевнена та енергійна, цілковито пов'язана з усіма іншими героями. Тому не камерний романтизм, а образ-символ народної героїні побачив глядач у «сцені-монолозі» Оксани, що стала центральною, ключовою для неї. Образні відіння, відчуті та яскраво передані актрисою, проходили перед глядачем своєрідною «кінострічкою бачень». Коли Оксана, залишившись наодинці з думками, розкривала перед публікою свою душу, переповнену гнівом та жадобою помсти чи жагою любові до найближчої людини – Яреми, захисника Батьківщини, у поведінці актриси, її красномовних жестах відчувалося, що в цей момент вона ставала свого роду Жанною д'Арк.

Образ Оксани – одна зі значних робіт В. Чистякової в «березільський період» її творчості. Він мав неабияке значення для всієї лінії пошуків, пов'язаних із розвитком принципів психологічного аналізу ролі, і водночас провіщав цілу низку новаторських ідей, які знайшли втілення в роботах майбутніх років. На відміну від багатьох інших ролей, де тривав «пошук себе», у цьому образі збіг життєвого типу, що був заявлений у героїні, та індивідуальності актриси був по-своєму знаменним. До ролі Оксани в театрі «Березіль» В. Чистякова виконувала не інтуїтивно, а свідомо та майстерно багато інших речей, які доводилося робити на сцені. Взявши участь у «Гайдамаках», актриса започаткувала традицію виконан-

ІСТОРИЯ

ня ролі Оксани; виразила сценічними засобами образ шевченківської героїні, що прозвучав у виставі як величезної сили лірична відвертість, як палкий монолог про її ненависть до ворога, про силу духу простої людини, про велику любов до Батьківщини.

Крім того, робота над роллю Оксани свідчила про такі досягнення актриси, як вироблення навичок відчуття партнера, акторського ансамблю, самостійності в трактуванні психологічно складного характеру, що знаменувало набуття досвіду та професійної майстерності.

Граючи в спектаклях Леся Курбаса, В. Чистякова потрапляла в складну систему художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Визнання К. Станіславським, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливішим є акторське, яке, однак, «є найвідсталішим, що не має міцних відпрацьованих засад» [7, с. 450], об'єктивно характеризувало ситуацію, яка склалася на українській сцені, що й намагався змінити Леся Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи театру «Березіль», разом з учнями й однодумцями він стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі режисера містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували нові творчі ідеї практикам, теоретикам і критикам театру.

Разом із системами К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова в театрі 1920–1930 років поступово стверджувалася і система Леся Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як метод виховання «синтетичного актора», здатного засвоїти не тільки стилістику драматургії, але й різні засоби таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове та кінематограф, що стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в театрі «Березіль». І це не випадково. Роздумами про значення синтезу у творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Леся Курбаса

перед учнями, з якими він у процесі пошуків та експериментів розробляв техніку роботи актора над собою, надаючи неабиякого значення синтезу слова і пластики – головних виразових засобів.

В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру «Березіль». За роки роботи з Лесем Курбасом (1922–1933) у «березільський період» вона зіграла понад двадцять ролей. Еволюцію поглядів режисера та його учнів на проблему актора в новому театрі В. Чистякова відчувала в процесі створення кожної нової вистави. Серед її найцікавіших робіт цього періоду варто згадати Оксану («Гайдамаки» Т. Шевченка), Меліну («Золоте черево» Ф. Кроммелінка), Лі-ті-фу («Мікадо» А. Саллівена та В. Гілберта), Ізабеллу («Жакерія» П. Меріме), Ярославну («Яблуневий полон» І. Дніпровського), Любину («Народний Малахій» М. Куліша). Ці ролі були такі різні, але, як виявилось, надзвичайно потрібні для творчого самовизначення молодої актриси. У кожній із цих робіт відчувався «почерк» майбутнього майстра, навіть коли вони були епізодичними.

Подальша сценічна робота актриси в театрі «Березіль» круто змінила напрям її творчих пошуків. Леся Курбас виявив нові можливості її унікального таланту. Цьому сприяло те, що режисер не фіксував амплуа В. Чистякової, а розширював її творчий діапазон. Саме на сцені театру «Березіль» актриса сміливо вийшла за межі жанрової обмеженості, однаково блискуче виступаючи в гострохарактерних, комедійних та ексцентричних ролях. Леся Курбас, який ішов незвіданими шляхами в мистецтві, потребував актора мобільного, шукаючого, актора синтетичних можливостей.

Особливе місце у формуванні естетики театру «Березіль» як експериментального майданчика зайняв прийом гротеску. Порівняно з театральною практикою Є. Вахтангова та В. Мейєрхольда, у яких гротеск був естетичною вершиною спектаклю, Леся Курбас вбачав у ньому лише один з компонентів синтезу і зрідка акцентував у контрапункті дії. У тканині театального дійства постановок режисера та його учнів різка й

СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»...

безапеляційна форма гротеску «пручалася» синтезу та «пом'якшувалася» в жанрі сатиричної комедії, помноженому на співучі, інтонаційно багаті національні традиції України.

Перший виступ В. Чистякової відбувся у спектаклі сатиричного плану – комедії В. Ярошенка «Шпана», де актриса зіграла роль секретарки Ольги в яскраво гротескній манері. Підкресливши кількома зовнішніми деталями елегантність своєї героїні – спідниця з оборками, перекинута через плече хутро чорнобурки, – актриса наділила її неабияким темпераментом, пластичністю, музичністю, характерністю. Ольга бездоганно рухалася, прекрасно танцювала. Вона ніби оповила все довкола якоюсь затаємною фатальною приреченістю, що сполучалася в ній із заповзятливістю досвідченої жінки. Явно перевершуючи своє оточення в хитрощах та підступництві, секретарка плела тонку інтригу, зіштовхуючи своїх спільників один з одним.

Сценічні знахідки актриси вже тоді були помічені критикою. До них належали реальність часу, розкрита через поєднання жакливого та смішного, використання гротеску, сатиричних фарб, а також намагання виявити людську драму персонажів.

На основі ексцентрики, буфонади й навіть клоунади В. Чистякова створювала образи хлопчика-боя в ревю «Алло, на хвилі 477» та екзотичної Лі-ті-фу в опереті «Мікадо». Діапазон ролей 20-х років ХХ ст. був надзвичайно широкий, актриса вражала глядачів гострою характерністю, майстерністю перевтілення, імпровізацією. Так само розкривали свою індивідуальність М. Бабанова, З. Райх – талановиті учениці В. Мейєрхольда – та А. Коонен – сподвижниця О. Таїрова, які у своїй творчості тяжіли до синтезу засобів акторської виразності, відкриття нових сценічних форм.

Запам'яталася весела вистава «Алло, на хвилі 477», яку преса відзначила як першу спробу перенесення європейського ревю на українську сцену. Акцентувавши на загальному успіху постановки та вдалій грі окремих виконавців, критики стверджували, що другий акт вистави «значною мірою тримається на визначній майстерності артист-

ки Чистякової, котра й танцює, й грає на роялі, й водночас весело та легко веде свою роль» [5, с. 4]. Характерним є те, що за сценарієм ревю її роль полягала в єдиному виході на сцену: В. Чистякова зіграла хлопчика-боя, працівника великого закордонного готелю. Її партнером був чудовий молодий актор П. Балабан, який грав трохи дорослішого хлопчину. Обидва актори в цій виставі працювали «цирковими акробатами-ексцентриками», демонструючи високий клас техніки та широкий діапазон можливостей «березільського» виконавця.

Найбільший успіх у цьому дуєті належав В. Чистяковій, яка виявила неабияку витонченість у галузі ексцентрики і пластики. Окрім техніки та демонстрації високої культури тіла актриси, автори газетних статей відзначали, що «у грі Чистякової багато темпераменту й живого завзяття від тієї невимушеної арлекінади, що від неї веде свій початок театр огляду, як прототип імпровізаційного театру» [5, с. 4]. Актриса стверджувала своє «чистяківське» навіть у дрібницях, які зовсім не передбачали проявів акторської індивідуальності.

За сюжетом ревю обидва герої занесли чомодани боса, який прибув до міста. Характери хлопців актори вигадали самі, тому що режисер дав їм повну свободу – робить, мовляв, що заманеться, аби було захоплююче, весело, цікаво та з технічним блиском. П. Балабан зображував досвідченого, хитруватого хлопчиська, який усе розумів. Хлопець, якого грала В. Чистякова, був «дурником», який, очевидно, уперше потрапив до розкішного номера «люкс».

Величезні чомодани актори тягли по сцені під музику якогось «уан степу» (*wan step*). До того ж герой П. Балабана блискуче вибивав чечітку, а бой В. Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не падав з ніг. Раптом він помітив блискучий рояль у готельному номері, куди вони з напарником притягнули валізи... «Мені якось ще на репетиції, – зізнається В. Чистякова, – прийшла думка: а як би такий ось телепень, що я його показувала, міг вперше познайомитися з інструментом. Хотілося “обіграти” його» [3, арк. 3]. У пошуках малюнку ролі актриса знайшла оригінальну мізансцену-

ІСТОРИЯ

метафору в ексцентричному переломленні. Її персонаж підходив до рояля, обережно піднімав кришку та, побачивши сяючі білі клавіші, тихесенько сідав на круглий стільчик, що стояв біля інструмента, і починав однією правою награвати «Собачий вальс». Згодом він задіявав і ліву руку.

Під час цієї гри бой В. Чистякової зверхньо позирав на товариша, який у свою чергу іронічно махав рукою. Його жест красномовно говорив: «Не клей дурня!». Однак відбулося щось неймовірне: руки боя (того, який сидів за роялем) грали дедалі упевненіше, прискорюючи темп і демонструючи гарну піаністичну техніку. «Собачий вальс», що починався незграбно й у повільному темпі, отримував справжню концертну віртуозність: глісандо, октавні пасажі, трелі, транспонування в інші тональності. Проте вираз обличчя боя залишався конче переляканим. Насамкінець двома ефектними акордами на фортисимо він закінчив свій музичний номер та зворотним кульбітом упав «непритомний» на спину! Товариш хутко підхопив його на руки та відтягнув від рояля зі словами: «Не вмієш – не бери-ся до справи!». Шлейф «номера» актриса розвивала й надалі.

Подальшу частину сцени бой В. Чистякової проводив за прибиранням кімнати, із жахом позираючи на рояль, а коли доводилося проходити повз нього, він стріпувався, неначе хтось ударяв його ззаду. Чим це не буфонада? Крім блискучого вміння грати на роялі, танцювати, перекидатися, вести іскрометний діалог, у цій ролі проявилися характерні риси особистості актриси – блискучої, неповторної, що не могли залишитися непоміченими театральною пресою 1920-х років. «Сьогодні бачив гру артистки Чистякової – незрівнянна модернізована парижанка!» – писав М. Хвильовий на сторінках журналу «Нове мистецтво» [8, с. 4].

Прагнення В. Чистякової створювати відкриті, розімкнені щодо сценічної дії акторські композиції знайшли відображення в багатьох інших постановках цього періоду. Розроблена актрисою складна зображувально-пластична партитура ролей щоразу по-новому відкривала спектакль і залучала до створення атмосфери в одній «березільській» ма-

нері разом з іншими акторськими роботами, виконаними в такому самому ключі.

Наведемо для прикладу роль Меліни в «Золотому череві» Ф. Кроммелінка (постановка Леся Курбаса), виконання якої прямо протилежне образів боя. Стара, висока, худорлява, мов тріска, із блідим кам'яним обличчям та нерухожими руками, закладеними на череві, героїня має єдину пристрасть у житті – любов до золота. Коли з'являвся господар «Золотого черева», вона відразу згиналася і починала кульгати, без єдиного слова протягуючи руку долонею вгору. Сама В. Чистякова писала у своїх спогадах: «Мені ця роль завдавала просто спортивне задоволення. Навіть мій батько після першої вистави запитав мене: “А хто грав у “Золотому череві” роль старої? Бо надто висока та неймовірно худорлява”. – “Та це ж я!” – “Та ото ж скажеш! – не повірив батько. – Вона ж у півтори рази вище за тебе”» [4, арк. 5].

Усе-таки напрям подальших творчих пошуків актриси заклала роль Любуні в «Народному Малахії» М. Куліша (постановка Леся Курбаса, 1928 р.). Аналіз бачення спектаклю й особливостей його втілення дозволяє простежити художні прагнення його творців. М. Куліш визначив жанр п'єси як трагедію, Лесь Курбас поставив спектакль у жанрі трагікомедії. Основним у виставі став принцип амбівалентності, витриманий на всіх рівнях – драми, режисури, акторського виконання та сценографії. Характерне сполучення реалій з різних понятійних площин: Біблія і Маркс, народний плач та літургія, романтика і фарс, психологічний гротеск та іронічна мелодрама, а в емоційному плані – стан на грані нормальності й шаленості.

Після Оксани в «Гайдамаках» роль Любуні стала для В. Чистякової наступним «відкриттям себе» як актриси. Віртуозно володіючи зовнішньою технікою, вона досягла аналогічно високого рівня майстерності внутрішнього (психологічного) малюнку сценічного образу. У постановці, яку свого часу гостро критикували за незрозумілість, ірреальність та розмитість характерів, В. Чистякова зуміла привести до спільного знаменника складні суперечливі

СЕРГІЙ ГОРДЄЄВ. АКТОРСЬКІ ПОШУКИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»...

душевні рухи своєї героїні. Наївність, простоту, м'якість та чуйність Любуні актриса поєднала із твердістю та безкомпромісністю. У цій ролі їй удалося по-новому розкрити власну яскраву індивідуальність – поєднати гротеск із психологізмом, синтезувати таким чином традицію курбасівської школи та свою російську ментальність.

Оксана в «Гайдамаках» та Любуня в «Народному Малахії», що стали віхами у творчій діяльності актриси в театрі «Березіль», а також вищезгадані ролі були вкрай потрібними для її творчого самовизначення під час власне особистісного мистецького становлення, схованого від глядацьких очей, у період внутрішніх накопичень та боротьби за самоутвердження на сцені. Акторська еволюція В. Чистякової відбувалася в напрямі глибокого філософського осмислення соціальної суті особистих драм її героїнь, коли на зміну юнацькому захопленню формою приходило свідоме бачення реалістичного ідеалу, до ствердження якого вона прагнула.

На різних етапах розвитку творча палітра актриси збагачувалася дедалі новими барвами й нюансами. У кожному характері – людське життя з його радощами, болями, роздумами; у кожній ролі – сміливі починання, проникнення в стиль та жанр драматургії, режисерський задум та постановочну концепцію. Однак у «літопису» ролей, сценічному калейдоскопі образів панувала одна постійна величина – самовіддана акторська праця й велика повага до Вчителя.

В. Чистякова майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів, згідно з усіма правилами акторської школи Леся Курбаса, його театральньо-естетичної програми, що отримала назву «метод образних перетворень». «У праці актора й взагалі у театрі я, насамперед, шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, – зазначила В. Чистякова в діалозі з А. Народницькою. – Мені здається, дуже точне слово знайшов для визначення цього поняття Леся Курбас – “перетворення”. Але метафора у театрі не повинна бути зайве зашифрованою. Вистава не книга, не можна

повернутись до прочитаного листка, щоб ще раз порозмислити над ним» [6, с. 3].

В. Чистякова послідовно втілювала творчі ідеї свого вчителя і в акторській лабораторії театру «Березіль», і на сцені. Драматург М. Куліш та режисер Леся Курбас піднесли її творчість на новий рівень художнього осмислення дійсності й оновлення сценічних засобів. За роки театральної співпраці з Лесем Курбасом (1922–1933) В. Чистякова зіграла понад 20 ролей – дуже різних, але таких потрібних для творчого самовизначення молодій актриси. Вона ретельно готувала партитури сценічних образів, керуючись настановами режисера. Найкращі творчі здобутки В. Чистякової цього періоду: Оксана («Гайдамаки» Т. Шевченка), Меліна («Золоте черево» Ф. Кроммелінка), Ізабелла («Жакеція» П. Меріме), Ярославна («Яблуневий полон» І. Дніпровського), Анеля («Маклена Граса» М. Куліша), Любуня («Народний Малахій» М. Куліша). Остання роль стала для актриси новим творчим досягненням, переходом від романтизму до естетики реалізму та психологічного театру. Очевидно, вона втілила курбасівський ідеал універсального актора.

Романтика юності В. Чистякової щасливо поєдналася з романтичним плином у театральному мистецтві та літературі першої половини 1920-х років. Утім, як це вже не раз було в історії сценічного мистецтва, після романтичного злету театр повернувся на більш сталі береги реалістичних принципів творення сценічних образів, до глибокого психологізму у висвітленні складних, внутрішньо суперечливих характерів. Такі перетворення обумовлювалися також зміною напрямку творчої спрямованості театру «Березіль» у 1922–1926 роках, визначеного Лесем Курбасом як «експресивний реалізм» [9, с. 126]. Його театр не вписувався в схему задекларованих завдань радянського театрального мистецтва 1930-х років. Однак естетика, концепція драматургії вистави, художні знахідки та методи виховання акторського таланту, закладені видатним українським режисером і теоретиком театру, стали в нагоді в добу формування нового театру незалежної України.

ІСТОРІЯ

Примітки

¹ У 1935–1959 роках – провідна актриса Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

² У 1935–1970-х роках – провідний актор Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Джерела та література

1. Архів С. Гордієєва, стенограма бесіди С. Гордієєва з В. Чистяковою про роль Оксани у виставі «Гайдамаки» в театрі «Березиль», 11 арк.

2. Архів С. Гордієєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 32: рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Оксани у виставі «Гайдамаки», 8 арк.

3. Архів С. Гордієєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 35: рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом боя у виставі «Алло, на хвилі 477», 5 арк.

4. Архів С. Гордієєва, фонд народної артистки України В. Чистякової, од. зб. 39; Рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Меліни у виставі «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, 9 арк.

5. Меженко Ю. «Алло, на хвилі 477!» / Ю. Меженко // Пролетарська правда. – 1929. – 18 трав. – С. 4.

6. Народницька А. Актор – режисер своєї ролі [Діалог із В. Чистяковою] / А. Народницька // Культура і життя. – 1977. – 6 березня. – С. 4.

7. Станіславський К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станіславський. – Москва : Искусство, 1957. – Т. 4. – 549 с.

8. Хвильовий М. «Une lettre» / М. Хвильовий // Нове мистецтво. – 1926. – № 26. – С. 5–7.

9. Шевченко Й. До підсумків Театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – 129 с.

10. Шелюбський М. Театральні заметки («Алло, на хвилі 477» в театрі «Березиль») / М. Шелюбський // Вечерняя газета. – 1929. – 11 января. – С. 4.

SUMMARY

The actor talent of Valentyna Chystiakova has been flourished in *Berezil* theatre (1922–1959), managed by Les Kurbas. She has been its leading actress for several decades (from 1935 V. Chystiakova is an actress of T. Shevchenko Kharkiv Drama Theatre). The guiding creative principle of *Berezil* includes the synthesis of innovatory staging, essentially new demands to the actor work, the synthesis of styles and genres, progressive methods of a performance stage and music decoration. Such actors as A. Buchma, N. Uzhviy, I. Marianenko, M. Krushelnytskyi, L. Hakkebush, O. Serdiuk, V. Chystiakova are always on the foreground in the works of *Berezil* theatre, surprising the playgoers with the realistic depiction of psychologically difficult characters, limiting trustworthiness of spiritual life and heroes emotional experience recreation.

For the years of work with L. Kurbas (1922–1933) during the *Berezil period* V. Chystiakova has played over twenty parts. She has felt the evolution of stage-director and his followers views on the problem of actor in a new theatre during the creation of each new performance. Her most interesting works of this period are Oksana (*Haidamaky* by T. Shevchenko), Melina (*Golden Maw* by F. Krommelink), Litifu (*Mikado* by A. Salliven and W. Jilbert), Izabella (*Zhakeriya* by P. Merime), Yaroslavna (*Apple Captivity* by I. Dniprovskyi), Liubunia (*Narodnyi Malakhiy* by M. Kulish). These parts are so different, but, as it is proved, are extremely requisite for a young actress creative self-constitution. Each of these works, even if it is occasional one, is marked with a skill of a future star.

Heroic and romantic trend, peculiar significant for the creation of company nourished by Kurbas, has been embodied on *Berezil* stage in a new production of *Haidamaky* (1924), where V. Chystiakova plays a part of Oksana. The character of boy in *Hallo, on the surge 477* is marked with grotesque-eccentric features, the parts of Olha in the comedy *Rabble* by V. Yaroshenko, greedy to gold Melina in *Golden Maw* by F. Krommelink are known as satirical ones. Liubunia in *Narodnyi Malakhiy* by M. Kulish (1928) has become a landmark in the actress creation. Owing the external technique masterly, V. Chystiakova has gained a high level of internal (psychological) pattern of the stage image. The actress is able to use this part to reveal her brilliant individuality in the modern way: to combine grotesque with psychologism and to synthesize in such a way the tradition of Kurbas school and her Russian mentality.

Keywords: Valentyna Chystiakova, Les Kurbas, Ukrainian theatre, *Berezil* theatre, actor technique, *Haidamaky* poem by T. Shevchenko.

УДК 78.071.1(477)Лисенко

ДО ПРОБЛЕМИ ЕКОЛОГІЇ ЛИСЕНКОЗНАВСТВА: AD FONTES! *

Ірина Щербанюк

У статті висвітлено актуальну проблему екології сучасного лисенкознавства. Наголошено на необхідності переосмислення національної музичної спадщини Миколи Лисенка як національного композитора та його творчого доробку; ревізії всієї архівно-джерельної бази; творення нового простору знання про класика української музики. Акцентовано особистісний міжгенераційний зв'язок, важливу роль митця в процесі національного елітогенезу, особливо за умов централізованої імперської політики.

Ключові слова: Микола Лисенко, українська музика, українське музикознавство, лисенкознавство, національна композиторська школа.

В статье освещена актуальная проблема экологии современного лисенковедения. Сделан акцент на необходимости переосмысления национального музыкального наследия Николая Лысенко как национального композитора и его творчества; ревизии всей архивно-источниковой базы; создания новых объемов знаний о классике украинской музыки. Отмечена личностная межпоколенческая связь, важная роль художника в процессе национального элитогенеза, особенно в условиях централизованной имперской политики.

Ключевые слова: Николай Лысенко, украинская музыка, украинское музыковедение, лисенковедение, национальная композиторская школа.

The urgent problem of the modern Lysenkology ecology is studied in the article. The authoress accentuates the necessity of the national musical heritage reinterpretation, in particular, Mykola Lysenko personality as a national composer and his creative work; the examination of the archival sources, the creation of a new knowledge range on the classic of Ukrainian music. Attention is paid to the personal intergenerational connection, an important role of the artist in the process of national elitegenesis, especially in the context of centralized imperial policy.

Keywords: Mykola Lysenko, Ukrainian music, Ukrainian musicology, Lysenkology, national composer school.

Серце йому я із звуків зіткала,
Струни із златної мрії сплела,
Муки, як руки, на струни поклала,
Терном колючим його повила.
Хай жалі в вінок зів'ються,
Хай слова в мечі скупються...
В творчій серці вічний рух,
Дивні дива творить Дух.

Олександр Олесь [7]

Серед проблем сучасного лисенкознавства пріоритетною є екологія науки. Дуже важливо очистити життєдайні джерела нашої пам'яті від намулу часу, з його ідеологемами, шорами, штампами, стереотипами і трафаретами. Наука як можливість пізнання й утвердження істини покликана творити якісно інший простір знання, постійно «переосмислювати, пере-оцінювати і ревізувати» національну культурну спадщину [2]. У цьому контексті актуалізується весь спектр проблематики лисенкознавства.

Насамперед повернуто добре ім'я видатного українського вченого Дмитра Ревуцького (1881–1941), його наукові праці

з різних питань творчої діяльності М. Лисенка. Ці фундаментальні дослідження, написані в драматичний період 1927–1941 років, багато в чому новаторські – вагомий внесок в українське музикознавство [11].

Із забуття – зі спецфондів та спецхранів – виринають імена багатьох подвижників праці й духу, безцінні архіви і творча спадщина українських діячів науки та мистецтва, зокрема Євгена Чикаленка, Петра Стебницького, Сергія Єфремова, Івана Пулюя, Йосипа Куриласа, Володимира Ніколаєва, Порфирія Демуцького, Вадима та Данила Щербаківських, Віктора Петрова, митрополита Андрея Шептицького, Івана

* *Ad fontes* – крилатий латинський вираз «До джерел». – Ред.

ІСТОРИЯ

Огієнка, Олександра Кошиця, Івана Сікорського та ін. Безумовно, це дає можливість краще зрозуміти складний поліфонічний історико-культурний контекст творчості композитора Миколи Лисенка як ключової постаті в українському поступі, осмислити й озвучити його спадщину; «пере-осмислити його глибинний код мислення і мовлення» як національного композитора [2].

Рецепції та рефлексії М. Лисенка численні й вражають розмаїттям; це особлива духовна скарбниця, яскраві зразки колективної національної пам'яті [1]. Серед багатьох мистецьких рефлексій Лисенка найяскравіша – драматичний етюд «Злотна нитка» Олександра Олеся (взято авторкою статті за епіграф) – одкровення, вірець високого мистецтва натхненного поетичного слова, світлий промінь істини, що пронизує час і простір. Ця довершена поетична рефлексія Олександра Олеся на сумну подію – відхід Миколи Лисенка в горішні світи – прозвучала на громадській панахиді по композитору (1912). Висока печаль та журба, світлий сум, невимовний біль втрати і водночас глибока вдячність близькій і рідній Людині, Учителю, Майстру, «Батькові української музики». І через століття ця поезія не втратила своєї експресії. Як соціокультурне явище «Злотна нитка» Олександра Олеся є також своєрідним документом часу, духу епохи.

* * *

Минають роки, приходять нові покоління з іншим рівнем знань – сучаснішим і ширшим. Виявляється, що багатьом з них іноді треба нагадувати давні прописні істини. Варто пам'ятати про час, наповнений змістом, уважно дбати про свою житницю, добрий ужинок, тобто «працювати, працювати...» (девіз І. Франка).

Як киянка й людина з активною життєвою позицією, працюючи на «своїй ниві» на культурно-мистецькій мапі Києва, з приємністю спостерігаю за добрим ужином різних справ, ініціацій. Назагал пощастило взяти участь у численних культурно-мистецьких, освітніх, інтелектуальних, медійних проектах.

Мало хто може похвалитися тим, що посадив вишневий сад у центрі столичного міста. Вишневий сад на подвір'ї затишної

господи Миколи Лисенка. Ця вишнева віхола навесні, буйний білий цвіт милує око, надихає всіх, зокрема й художника Івана Марчука, бо з вікон його майстерні добре видно цей сад. Вишневий сад, а в травні ще й з віртуозними солов'їними фіоритурами, у «Наших Сполучених Штатах», за визначенням Л. Старицької-Черняхівської (місце різного євшан-зілля, де мешкали родини Лисенків – Старицьких – Косачів), на колишній вул. Маріїнсько-Благовіщенській, останнє помешкання родини композитора. Тішуся, що в травні цього року в затишному саду в центрі гамірливого міста вже вшосте проводитимуться «Хорові асамблеї», і зазвучить спів аж дванадцяти колективів з Києва, Рівного, Херсона, Обухова.

За 30 років сумлінної праці в музеї (куди я прийшла, як тоді думала, на рік-два), мені, мабуть, таки вдалося чимало доброго зробити, часто всупереч обставинам. Адже будинок-музей Миколи Лисенка став рідним домом, насамперед для професійної музичної спільноти, творчої молоді, це елітний український клуб шанувальників «Блютнера» (роялю знаної фірми)¹. Тут, на особливому перехресті в часі й просторі – *Sancta Sanctorum* («святая святих») українського духу, де плекалася нова генерація національної еліти – є нагода почути й пізнати особливий камертон, енергію творення, світло істини. Зрештою, є нагода артикулювати важливу тему національного елітогенезу.

Благодатна мить співзвучання історії настає як закономірна випадковість; на початку 1990-х років з'являється нова хвиля інтересу до постаті М. Лисенка. З 1992 року в незалежній Україні нарешті активно починається новий етап творення нашої національної держави, такої омріяної багатьма поколіннями українських патріотів і справжньої національної еліти; такої жаданої, вистражданої, дорогоцінної. Саме того року в Україні та за її межами музична громадськість широко відзначала 150-річчя від дня народження Миколи Лисенка. З'явилися нові можливості в осмисленні творчої спадщини, архівних матеріалів фундатора національної професійної музичної культури й мистецтва. Багато музейних проектів було зреалізовано.

У 1992 році в надскладних драматичних обставинах постала Українська православна церква Київського патріархату на чолі зі Святійшим Патріархом Київським і всієї Руси-України Філаретом. Відтоді з новою силою широко зазвучав духовний гімн «Боже великий єдиний» (муз. М. Лисенка, сл. О. Кониського, 1884 р., в оригінальній версії – двоголосний дитячий хор-молитва), що засяяв немовби своєрідним золотим шиттям нашої духовності, як гімн об'єднав увесь «Український Всесвіт». Саме Кирило Стеценко та Олександр Кошиць на Наддніпрянщині, Віктор Матюк у Галичині, майстри хорового письма ХХ ст., надали нового монументального звучання цій музичній композиції, і вона отримала назву «Молитва за Україну». Правдивий момент істини – через цей твір М. Лисенко присутній у всіх важливих подіях нашого духовного буття.

Важливим культурно-мистецьким форумом став «Київ Музик Фест – 2014» Національної спілки композиторів України (НСКУ). Мою увагу привернула лисенківська сторінка – презентація мультимедійного диска «Світ Миколи Лисенка» в Малій залі Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Думаю, лисенківська сторінка в її багатовекторному розвороті могла би бути щороку в програмі фестивалю і була би неповторною. Наприклад, такі тематичні аспекти – 70-ті роковини Олександра Кошиця, ювілейний рік Митрополита Андрея графа Шептицького, 110-річчя музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка, 140-річчя М. Леонтовича тощо.

В оголошеній презентації мультимедійного проекту зазначено, що автором ідеї та художнім керівником проекту є Ольга Кононенко – виконавчий директор «Київ Музик Фесту» та директор Конкурсу молодих виконавців ім. М. Лисенка. Дійсно, дуже бракує в широкому доступі записів музичних творів М. Лисенка. З різних причин, на жаль, у фондах українського ТБ та радіо багато що загубилося, «пиллом припало» й навіть зникло.

Мультимедійний проект складався з трьох частин: I та III частини – архівні записи камерно-інструментальних і симфонічних творів композитора; II частина – ілюстро-

ваний альбом «Світ Миколи Лисенка». У презентації брав участь доктор етномузикології, співавтор англо- й україномовного видання Тарас Філенко, який з 1990 року проживає за кордоном (США). Щоправда, в Україні значущість його доробку маловідома, на відміну від доробку його матері – музикознавця Т. Булат, яка працювала у відділі музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

Кожний професійний музикант чи актор добре знає, що сцена – особливе місце у світлі софітів; тут чути всі нюанси душі, промовисті паузи, усе видно, як на долоні. У залі Національної музичної академії зібралася численна публіка, шановані в музичних колах виконавці, педагоги, критики, мистецтвознавці та інші, чимало було закордонних гостей. З приємністю зустрілася з багатьма колегами, яких давно не бачила. Можна лише вітати такий живий інтерес до постаті М. Лисенка. Але... Вхідні двері до зали, обклеєні унікальними фото композитора з альбому, виглядали як злий жарт, ознака поганого смаку, тим паче, що на подіумі – великий екран. Сценарій схожий на імпровізацію. Концерт за участю студентів підготовлено нашвидкуруч за два дні. Хоча пан Тарас відзначив, що він «у темі» понад 30 років, але глибини знань, на жаль, не вдалося відчутти. А так хотілося чогось на зразок взірцевого майстер-класу «Микола Лисенко. Європейський вимір. Діалог культур».

Відомо, що в основу мультимедійного проекту було покладено книгу-альбом «Світ Миколи Лисенка». Ця праця робилася в складний час кінця 1980-х років, коли на жорнах історії «перетиралися» і кордони країн, і їхня економіка, зокрема економічне забезпечення культурних програм (ряд видавництв змушені були відмовитися від багатьох цінних, але дорогих фінансово, публікацій). Запланований уперше в історії української культури ілюстрований альбом «Світ Миколи Лисенка», що готувало видавництво «Мистецтво» в 1985 році з доктором мистецтвознавства Тамарою Булат, був знятий з виробництва. Одночасно у видавництві «Музична Україна» готувався до друку проект «М. Лисенко. Солоспіви» у двох томах (редактор-упорядник також

ІСТОРИЯ

Т. Булат). У цих двох видавничих проектах як партнер активну участь брав Меморіальний будинок-музей М. Лисенка. Це зрозуміло, адже в музеї зберігаються творчий архів композитора (нотні рукописи й видання), фото, документи, різні матеріали, епістолярій, а також особисті речі, унікальні музичні інструменти; представлені меморіальні кімнати (вітальня, робочий кабінет, столова).

І треба так статися, що в той період весь склад співробітників музею з трьох науковців було представлено лише в моїй особі. Наукову діяльність ускладнювало те, що музей був відкритий для відвідувань. Екскурсії треба було поєднувати з архівно-фондовою роботою, піднімати весь творчий архів композитора, а також займатися зйомками. Виникало дуже багато організаційних питань, часто за межами моєї компетенції, було чимало перешкод. Так у темпі *molto prestissimo* (дуже швидко) пройшло гаряче літо 1985 року, коли я була «і швець, і жнець, і на дуду гравець».

Як молодий науковець вважала своїм професійним обов'язком зробити все максимально добре. З приємністю згадую людей із творчої групи – художника В. Юрчишина (автор оригінал-макета альбому), фотографа С. Крячка. Їх треба було ввести в тему, в атмосферу дому, створити особливий настрій (на дворі ж бо «совєтська дійсність»). Зокрема, складні завдання постали під час зйомок ще незавершеного інтер'єру – вітальні та робочого кабінету М. Лисенка. Флористичний дизайн (алюзії та ремінісценції до спогадів М. Рильського), майстерне володіння фотокамерою, синергія наших думок уможливили передати на слайдах особливе неповторне світло Лисенкового дому, душею якого є рояль «Блютнер». Ще одним складним завданням було знайти буйноцвіття Полтавщини в Києві для зйомок старовинних українських народних інструментів з колекції М. Лисенка, щойно відреставрованих. Інструменти – торбан, кобзу, піру, цимбали, басолу – було відзнято на кольорові слайди. На жаль, за кадром залишилася старосвітська бандура. Безумовно, дуже допомогла в зйомках і стала в нагоді моя праця над тематичною лекцією-екскурсією «Микола Лисенко –

збирач і дослідник українських народних музичних інструментів».

У ті дні в музеї можна було часто бачити Т. Філенка – брав участь у різних технічно-організаційних роботах, однак з архівними матеріалами та документами не працював. На початку 1990-х років він з матір'ю виїхав за кордон до США.

Подальший хід історії та життєві обставини внесли свої корективи – сталася Чорнобильська трагедія, завершилася «совєтська епоха», почалися «радощі» перехідного періоду. Однак ми в музеї готувалися до 150-річчя від дня народження М. Лисенка. Восени 1991 року мені знову було доручено, серед іншого, зробити нові рекламні слайди. Двотомник «М. Лисенко. Солоспіви» з передмовою Т. Булат було надруковано, а справа з ілюстрованим альбомом призупинилася, та й автори виїхали з України. Не хочу займатися розплутуванням детективної історії, але робочі матеріали ілюстрованого альбому видавництва «Мистецтво» виявилися за кордоном. У 2001 році вийшло англomовне видання альбому «Світ Миколи Лисенка» в Канаді, а 2009 року побачило світ друге україномовне видання ілюстрованого альбому в Україні. Його повна назва – «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття».

Ця справа ніби мала консолідувати всіх і все, акумулювати можливості, об'єднати зусилля. Адже так багато сил ще потрібно для роботи над новим Повним зібранням творів композитора (коментованим), ґрунтовним виданням джерельної бази «Матеріали і документи» (з покажчиками, науковими коментарями, бібліографією), аудіо- та відеозаписами (архівні й нові), CD-проектами, епістолярієм та мемуарами, різними тематичними ілюстрованими виданнями. Дуже актуальна нова наукова монографія («Микола Лисенко. Curriculum vitae. Національний композитор»). Тут варто згадати добрим словом великий героїчний професійний подвиг, істино подвижницьку роботу в 1930-х роках Дмитра та Левка Ревуцьких над першим Повним виданням творів М. Лисенка (на жаль, припинене після кількох випусків), у 1950-х роках – Максима Рильського, Левка

Ревуцького, Бориса Лятошинського, Пилипа Козицького, Михайла Вериківського над виданням уперше повної (!) творчої спадщини М. Лисенка (1950–1959), а також збереженням безцінного архіву композитора. Згодом це дало б можливість здійснити нові наукові розвідки, оперні постановки, різноманітні концертні програми, збагатило б педагогічний репертуар.

Інтелектуальне осмислення постаті Миколи Лисенка і його спадщини науковцями, митцями та культурно-громадськими діячами, зокрема тими, хто особисто знав композитора, був свідком багатьох подій та живої історії, почалося вже з жовтня 1912 року. Ще з більшим ентузіазмом це продовжили в період УНР, у ті драматичні 1918–1922 роки, коли вперше поставала українська держава, творилася Національна академія наук [4]. Насамперед варто згадати наукову працю Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН (голова – академік Андрій Лобода) та Музично-етнографічного кабінету (керівник – музикознавець-фольклорист Климент Квітка), а також Музею українських діячів науки та мистецтва (директор Євгенія Рудинська). Свою важливу місію виконав Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка (особливо в часи ректорства Миколи Грінченка).

Згодом, у подальший період українізації, попри всі драматичні події 1920–1930-х років, продовжувалися відчайдушні спроби максимально зробити все для збереження пам'яті, щоб достойно зустріти 100-річчя від дня народження М. Лисенка в 1942 році. «Я дуже радий ознайомити вас з моїми планами щодо славетного ювілею, – зазначав Дмитро Ревуцький восени 1941 року. – Адже життя і творчість Лисенка – це найулюбленіша і найближча мені музикознавча тема. Тим більше, що лише тепер я маю змогу вільно працювати, не боячися ні поправок, ні заборон більшовицької цензури. Ви не уявляєте, мабуть, до чого безсоромною і безглуздою була та цензура... А тепер треба працювати і працювати. Час іде, і лишаються лічені місяці до знаменитого ювілею. Що ж готую до славетної дати особисто я? Насамперед я маю закінчити

велику монографію про життя та діяльність Лисенка, з характеристикою й оглядом його творчості... Це велика праця, вона матиме приблизно 10–12 друкованих аркушів. Одночасно я упорядкую збірник спогадів про Лисенка, до якого увійдуть спогади Олени Пчілки, Л. Старицької-Черняхівської та О. Сластьона, тобто ті спогади, які були заборонені совєтами» [11, с. 178; 12].

Контрапунктом до дій української національної еліти були тотальний розгром Української академії наук, три великі хвилі терору проти українських «буржуазних націоналістів» (1928–1930, 1932–1933, 1937–1938), а також сумнозвісний показовий судовий процес над так званою Спілкою визволення України (СВУ) 1930 року – проти «ворожих інтелігентських елементів» у місті та «куркульських елементів» у селі. Так відбувалася розбудова «Імперії національного вирівнювання» (Тері Мартін) – радянської держави, надзвичайно агресивної, централізованої та жорстокої [6; 9; 10].

Сергій Єфремов, Людмила Старицька-Черняхівська, Дмитро Ревуцький, Агатангел Кримський, Климент Квітка, Симон Петлюра, Олександр Кошиць, Кирило Стеценко, Яків Яциневич, Олена Пчілка, Дмитро Яворницький, Євген Чикаленко, Іван Стешенко, Максим Славинський, Гнат Хоткевич, Іван Сікорський, митрополит Андрей Шептицький та багато інших – українські діячі, достойники, яким судилося пережити *Via Dolorosa*. На десятиліття забуття за умов жорсткої драматургії часу були приречені імена молодших сучасників М. Лисенка – творців «Українського Всесвіту». «Знавці музики, спеціалісти, дадуть певне докладну оцінку Лисенка як композитора та художника, вияснять, чим він був серед творців-музик, – писав С. Єфремов. – Але для нас, широкого кола його послідовників, чи не принаднішим, ближчим і далеко зрозумілішим буде цей образ вічно молодогої душі, що була **Інтимною Силою українського руху** [пожирнення моє. – І. Щ.], його вогнем і живим зв'язком, що збирала порізаних в один гурт, і звідси, з центра, оживляла всіх одною думкою» [3].

У цьому списку варто згадати праці Станіслава Людкевича та Філарета Колесси.

ІСТОРИЯ

Естафету перших науковців продовжило нове покоління дослідників (1960–1980-ті рр.), які зробили свій внесок у лисенкознавство, – Микола Гордійчук, Лідія Архимович, Марія Загайкевич, Зоя Василенко, Тамара Булат, Ростислав Пилипчук та інші, наскільки це було можливим у часи воєнничого антиінтелектуалізму, у якому перебувала українська гуманітарна наука, національна культура й мистецтво того періоду.

Видання ілюстрованого альбому «Світ Миколи Лисенка» в Україні (2009), безумовно, було б актуальне і могло би стати культурною подією року. Однак через ряд обставин видання потрапило під критичний погляд компетентних музикознавців, науковців, експертів, що спричинило інший результат. Відсутність рецензій, *Grand pausa* в музикознавців дуже промовисті. «Veritas перш над усе!» (з листа М. Лисенка до Ф. Колеси, 22 квітня 1896 р.) [5, с. 267]. Тримали «паузу» і науковці з відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Варто зауважити, що саме тут працювали й працюють п'ятеро вчених, удостоєних високого звання лауреата Премії імені М. В. Лисенка, – Микола Гордійчук, Марія Загайкевич, Богдана Фільц, Лю Пархоменко, Валентина Кузик.

Безсумнівно, усі дослідники вважають украй важливою публікацію фотодокументів, що пов'язані з життям і творчістю М. Лисенка. Однак ця справа потребує неабиякої ретельності. Зокрема, атрибуція групових фото з М. Лисенком, його хорових подорожей 1897, 1899 та 1902 років. Згадані світлини, як і багато іншого, стали предметом ґрунтовних досліджень Дмитра Ревуцького ще 80 років тому, мають докладні анотації зі списком персоналій (!). Зазначу, що в альбомному виданні 2009 року ця важлива інформація відсутня. Не ідентифікований Яків Яциневич (фото хорової подорожі 1897 р.), не зазначено імен Любові Яновської, співаків Флора Влодека (тенор) та Семена Бритова (баритон), «невпізнаний» Порфи́рій Демуцький – фото М. Лисенка з родиною та П. Демуцького з родиною в Охматові 1897 року.

Пригадується премудрість зі Святого Письма: «Куди піду від Духа Твого, Госпо-

ди, і від лиця Твого куди втечу?» (Пс. 138:7), а також однойменний хоровий твір Миколи Лисенка. Тут принагідно згадати сакральну музичну творчість українських корифеїв. Микола Лисенко, Яків Яциневич (регент архієрейського хору), Кирило Стеценко (помічник регента, учасник кліросного хору, регент хору семінарії) вписали яскраву сторінку в музичній історії Свято-Михайлівського Золотоверхого собору, святині Києва. Є всі підстави стверджувати, що семінаристи й архієрейські співаки, учасники архієрейського та кліросного хорів саме зі Свято-Михайлівського Золотоверхого, брали участь у хорових подорожах М. Лисенка по Україні як першокласні хорові капеляни. На щастя, збереглися унікальні фотографії (1897 р. – Лубни; 1899 р. – Полтава, *urbs natalis*; 1902 р. – Прилуки), про що подбав сам М. Лисенко, а також, що ще важливо, нам відомі ці імена талановитих молодих співаків. «Люблю і шаную молодість, бо пам'ятаю свою» [11, с. 80, 142].

Переосмислення спадщини М. Лисенка, її нове прочитання виокремлює важливу тему особистісного міжгенераційного зв'язку. У цьому контексті однією з яскравих постатей є Олександр Кошиць (1875–1944), хоровий диригент, композитор, етнограф, музичний діяч. «Мистець, майстер, чарівник нашої національної музичної культури. Він пройшов крізь світ – на чолі нашої пісні – як побідний переможець, як якийсь музичний Цезар» (Є. Маланюк) [8, с. 243]. Учень і послідовник Миколи Лисенка, на чому завжди сам наголошував. Попри всі драматичні життєві колізії, завдяки самовідданій натхненній праці О. Кошиць зміг 1942 року зініціювати та зреалізувати музичний Проект до 100-річчя від дня народження М. Лисенка в Канаді. Серед різних урочистих заходів – серія доповідей, майстер-класи з мистецтва хорового диригування, а також проведення Ювілейних концертів – 19 червня 1942 року у Вінніпезі (за участю «вісімки» з'єднаних хорів і солістів) та 27 лютого 1943 року в Монреалі. Останні тріумфальні концерти Маестро. Так його вдячне серце на повний голос висловило глибокі душевні почуття, щирі вдячність близькій та рідній лю-

дині, своєму Другу і Вчителю. У цей період О. Кошиць доопрацьовує V Літургію, різні духовні твори, робить редакцію хору М. Лисенка «Молитва за Україну» («Боже великий єдиний»), що пішла у широкий світ. Як підсумок професійної діяльності ушлявлено диригента, можна сказати, що Олександр Кошиць зміг «виспівати волю Україні» [8, с. 293].

Переосмислення спадщини М. Лисенка проявляє ще одну важливу постать, яка присутня «за кадром», – митрополит Андрей Шептицький (1865–1944). У лисенкознавстві ця тема ще не досліджена. Натомість архівні матеріали засвідчують, що вона варта уваги. Зокрема, духовна опіка митрополита Андрея Шептицького ювілейним «Лисенковим святом» у Львові, Галичині та на Буковині 1903 року (з нагоди 35-річчя творчої діяльності композитора), а також Конкурсом українських хорів до ювілею М. Лисенка 1942 року у Львові. Очевидно, не без участі митрополита Андрея Шептицького вперше був надрукований кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» М. Лисенка (1910) у Жовкві в оо. Василіян; ошатне видання в доброму українському стилі, єдине з духовних творів композитора. У спецархівах КДБ зберігся докладний звіт митрополита Андрея Шептицького польській владі про фінансові витрати власних коштів на різні важливі українські культурно-мистецькі справи, де окремим пунктом зазначено, що викуплено манускрипти М. Лисенка за 11 000 золотих (для Національного музею у Львові). Таким чином, були збережені унікальні рукописи авторських партитур опер «Енеїда» (3 томи), «Утоплена» (3 томи), «Тарас Бульба» (4 томи) М. Лисенка. Як засвідчують архівні матеріали, у різних концертних програмах на честь митрополита Андрея Шептицького завжди звучали музичні твори М. Лисенка.

У лисенкознавстві досі ще не осмислена тема меценатства, доброчинності; не згадано тих, хто активно підтримував фінансово важливі українські культурно-мистецькі проекти, ініціації, особливо за умов нищівної імперської національної політики. Насамперед ідеться про визначну постать – Євгена Чикаленка (1861–1929), активного громад-

ського та культурного діяча, мецената, подвижника духу й праці – «енергійна і запальна особа» [7, с. 330]. Взаємини М. Лисенка та Є. Чикаленка – яскрава сторінка в історії національної культури. Епістолярій, мемуаристика, різні архівні матеріали пропонують науковцю дуже багато актуальної інформації для роздумів.

Лисенкові незримі скрижалі, у ретроспективі та перспективі, проявляють ще одну важливу постать – Максима Рильського (1895–1964), українського поета, перекладача, академіка, директора Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології в 1942–1964 роках. Йому судилося пережити всі жахіття тоталітарного лихоліття XX ст. в Україні; попри все достойно пройти дорогою життя і, що важливо, зберегти честь роду, світлу пам'ять кількох поколінь української національної еліти. Ремінісценції, рефлексії, рецепції, алюзії М. Лисенка в спадщині М. Рильського – багаточисленні, передають всю гаму почуттів і думок, пам'ять вдячного серця про лютого і незабутнього Миколу Віталійовича.

Лисенкіана М. Рильського як особлива сакральна тема представлена поетичними та мемуарними сторінками: «Моє бажання» (1903), пісні «Вийся, жайворонку, вийся» (1910), «Над труною Великого» (1912), «Жайворонок» (1913), «Мандрівка в молодість» (1942), «Неначе сон, довіку серцю милий» (1962), «Шипшина» (1963); також «Клаптики спогадів» (1927, 1942, 1964), статті «Рицар української пісні» (1942) та «Про листи Миколи Лисенка» (1962).

За участю академіка М. Рильського були підготовлені та вийшли друком (уперше!) Повне двадцятитомне зібрання музичних творів М. Лисенка, етнографічні праці, епістолярій та мемуаристика композитора. Ще однією важливою справою, активним промоутером якої був М. Рильський, стала робота над новою редакцією монументального оперного полотна «Тарас Бульба», а також іншими операми М. Лисенка, що побачили світло рампи на сцені різних театрів. Очевидно, з різних причин багато цінного архівного матеріалу М. Лисенка залишилося до кращих часів, дбайливо зберігається у фондах різних

ІСТОРИЯ

наукових інституцій. Як директор ІМФЕ АН УРСР М. Рильський усіляко сприяв молодим науковцям, новим інтелектуальним досягненням спадщини М. Лисенка як фундатора національної композиторської школи, тим самим зініціював новий етап у лисенкознавстві.

Ще одним важливим мистецьким осмисленням постаті М. Лисенка є кіноповість у двох частинах «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини» І. Драча та І. Миколайчука (1982). Це ремінісценція до поезії М. Рильського «Шипшини кущ у мене під вікном» (1963)². «З подякою за віру у “нашого” Миколу Лисенка. Щиро Іван Миколайчук. Січень 1984 р.», – ці слова з дарчого напису, адресованого мені, нагадують про незабутню зустріч у Лисенковій вітальні одного січневого дня з двома легендарними Іванами – Драчем та Миколайчуком, авторами згаданої кіноповісті. Пригадалися щирі розмови, роздуми, мистецькі одкровення відомого актора й режисера, філософа від Бога, щедро обдарованого музикально. «Його» Микола Лисенко на великому екрані, безумовно, був би осмислений якнайкраще. Творча спадщина класика української музики – саме той благодатний матеріал, де акторський та режисерський талант І. Миколайчука зреалізувався би повною мірою. Його незакріпачений розум, хист і художня майстерність дозволяли цілісно показати всі скарби «Золотих ключів» і «Саду божественних пісень» національної музичної культури, представлені в різних жанрах і формах – етнографія, професійна творчість, церковна музика. І сучасний український художній кінематограф мав би «Цвіт троянди-шипшини» Івана Миколайчука, можливо, ще значно сильніший своєю правдивістю, ніж параджанівський «Цвіт граната», а лисенкіана збагатилася би ще одним творінням високого мистецтва.

Згадується енгармонійне Павла Тичини: «Отак роки, отак без краю на струнах Вічності перебираю я» [13].

Лисенкові незримі скрижалі *про-являють* нам злотні струни Вічності і *про-мовляють* до майбутніх поколінь молодих дослідників.

Джерела та література

1. *Архимович Л. М. В. Лисенко* / Л. Архимович, М. Гордійчук. – Київ, 1963. – 355 с.
2. Європа – минуле і майбутнє : матеріали Міжнародної конференції пам'яті Єжи Гедройця. – Київ, 2009. – 256 с.
3. *Єфремов С.* Інтимна сила (Некролог) // Рада. – Київ, 1912. – 29 жовт.
4. Історія Академії наук України. 1918–1923. Документи і матеріали. – Київ, 1993. – 376 с.
5. *Лисенко М.* Листи / упоряд. тектів, ілюстративного матеріалу, передм., комент., анотований іменний покажчик Р. Скорульської. – Київ : Музична Україна, 2004. – 665 с.
6. *Мартин Т.* Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки). – Київ, 2013. – 640 с.
7. *Олександр Олесь.* «Злотна нитка». М. Лисенкові. Мініатюра // Літературно-науковий вісник. – Київ, 1913. – Кн. 1. – 218 с.
8. *Пархоменко Л.* Олександр Кошиць. Мистецька діяльність в контексті музики ХХ ст. / Л. Пархоменко, Н. Калущка. – Київ : Фенікс, 2012. – 415 с.
9. *Петров В.* Українська інтелігенція – жертва більшовицького терору // *Петров В.* Розвідки. – Київ, 2013. – Т. 2. – С. 625–714.
10. *Полонська-Василенко Н.* Українська академія наук. Нарис історії. – Київ, 1993. – 414 с.
11. *Ревуцький Д.* Микола Лисенко. Повернення першоджерел / вступні ст., упоряд. матеріалу, комент. та іменний покажчик В. Кузик. – Київ : Музична Україна, 2003. – 330 с.
12. *Ревуцький Дм.* Ювілей наближається // Українське слово. – Київ, 1941. – 30 листоп.³
13. *Тичина П.* Сонячні кларнети. – Київ, 1918. – 62 с.

Примітки

¹ Серед численних імпрез, які відбувалися в музеї, особливо в знаменитій Блакитній вітальні М. Лисенка, кожна – неповторна, кожна – незабутня. Тут і стіни промовляють. Про це зауважували Володимир Колесник (Канада), Галина Хоткевич (Франція), Богдан Рубчак (США), Микола Мушинка (Словаччина), Віктор Захарченко (Кубань, РФ), Володимир Кушпет і Павло Глазовий (Україна), а також студенти й аспіранти профільних вишів, тисячі відвідувачів музею.

² Кіноремінісценції до поезії М. Рильського 1963 року:

Шипшини кущ у мене під вікном
Цвіте блідо-рожевим, скромним цвітом
І переносить в молодість мене,
На польові дороги перехресні,
У ранки срібні, в вечори янтарні,
Що віщували серцю вічне щастя...

³ Передрук: *Ревуцький Дм.* Микола Лисенко. Повернення першоджерел / ред.-упоряд. В. Кузик. – Київ, 2003.

SUMMARY

The science ecology is a problem of primary importance among the questions of modern Lysenkology. The whole range of the given artistic problems is actualized in this context. The names of many devotees of labor and spirit are emerged from the non-existence. These are the contemporaries of Mykola Lysenko – Yevhen Chykalenko, Petro Stebnytskyi, Serhiy Yefremov, Ivan Pylui, Yosyp Kurylas, Volodymyr Nikolayev, Porfiryi Demytskyi, Vadym and Danylo Shcherbakivski, Viktor Petrov, Metropolitan Andrey count Sheptytskyi, Ivan Ohiyenko, Oleksandr Koshyts, Ivan Sikorskyi and others. It gives an opportunity to understand better the complex polyphonic historical and cultural context of M. Lysenko works, to comprehend and to add a soundtrack to his heritage as a key phenomenon in the Ukrainian movement.

The authoress of the article is lucky enough to work in the M. Lysenko Memorial House-Museum for 30 years, *Our United States* according to the definition of L. Starytska-Cherniakhivska, and to take care of an artist valuable collection of musical instruments, calm rooms, a small cherry garden in the centre of the capital city. This House-Museum has become a native home, especially for professional musical community, creative youth and elite Ukrainian club of the *Bliutner* (piano of famous firm) admirers. I think, Lysenko part in its multidimensional facing pages can be annually included into the programs of festivals, and each year be a unique one, like a presentation of multimedia disc *World of Mykola Lysenko* in the Small Hall of The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, held during the *Kyiv Music Fest – 2014* (multimedia project is based on the book-album *World of Mykola Lysenko*).

Intellectual comprehension of Mykola Lysenko personality and his heritage by the researchers, artists, cultural and public figures, especially those, who have known the composer personally, have been a bystander of many events and living history, has already started since October, 1912. It is more enthusiastically continued during the UNR, in those dramatic 1918–1922, when the Ukrainian state is rising for the first time and the National Academy of Sciences is created. The present day is marked with new challenges and urgent tasks to the musicologists of Ukraine to reinterpret creative works of Ukrainian classical composer, to issue Complete collection of his works with appropriate comment, to compose a significant volume of scientific research directed toward a wide range of national culture.

Keywords: Mykola Lysenko, Ukrainian music, Ukrainian musicology, Lysenkology, national composer school.

УДК 792.071.2.027Верх:378.09(477–25)

ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО В КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ІНСТИТУТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Олександр Безручко

У статті досліджено завершальний етап педагогічної діяльності видатного українського режисера, театрознавця, патріарха української театральної педагогіки, режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу театру «Березиль» Леся Курбаса професора Михайла Верхацького в останній акторсько-режисерській майстерні в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Ключові слова: Михайло Верхацький, Микола Мерзлікін, Віктор Кісін, Василь Вітер, Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, майстерня.

В статье исследован завершающий этап педагогической деятельности выдающегося украинского режиссера, театроведа, патриарха украинской театральной педагогики, режиссера-лаборанта, секретаря режиссерского штаба театра «Березиль» Леся Курбаса профессора Михаила Верхацкого в последней актерско-режиссерской мастерской в Киевском государственном институте театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: Михаил Верхацкий, Николай Мерзликин, Виктор Кисин, Василий Ветер, Киевский государственный институт театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, мастерская.

The final stage of pedagogical activities of the prominent Ukrainian stage-director, drama studier, dean of Ukrainian theatrical pedagogics, stage-director-laboratorian, secretary of the *Berezol* producer company by L. Kurbas, professor Mykhailo Verkhatskyi in the last actor-stage-director studio at I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art is investigated in the article.

Keywords: Mykhailo Verkhatskyi, Mykola Merzlikin, Viktor Kisin, Vasyl Viter, I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art, studio.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої і педагогічної діяльності провідних українських митців, які з певних причин опинилися поза зоною уваги вітчизняних мистецтвознавців.

Проблема, якій присвячується стаття, полягає в тому, що українськими театро- та кінознавцями недостатньо досліджена виховна парадигма українського режисера, патріарха української театральної педагогіки, режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу театру «Березиль» Леся Курбаса професора Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого Михайла Полієвковича Верхацького (17 травня 1904 р., с. Заруднівське Лохвицького повіту кол. Полтавської губернії – 16 лютого 1973 р., м. Київ). Серед публікацій на цю тематику можна назвати статті та книжки М. Лабінського [13], В. Вітра [7], Л. Наумової [14], О. Безручка [1; 2] та ін.

Мета дослідження: проаналізувати діяльність останньої акторсько-режисерської майстерні М. Верхацького в Київському дер-

жавному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Наукові завдання статті: дослідити педагогічну діяльність в останній акторсько-режисерській майстерні в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого колишнього «Березиль», режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу театру «Березиль» М. Верхацького; назвати причини, унаслідок яких він вигнав після першого семестру третину учнів першого курсу; проаналізувати специфіку залучення до роботи в акторсько-режисерській майстерні колишніх студентів М. Мерзлікіна та В. Кісіна; розповісти про творчі здобутки учнів майстра.

Випустивши одних театральних акторів і режисерів, М. Верхацький відразу набрав нові майстерні в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, виплекавши цілу плеяду видатних українських акторів і режисерів театру, кіно й телебачення. За вагомі здобутки в мистецькій педагогіці він заслужено отримав звання професора.

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО...

Михайло Верхацький, як і його вчитель Лесь Курбас, залучав своїх учнів до педагогічної діяльності. Саме тому через п'ять років після отримання диплому М. Мерзлікін став другим педагогом у майстерні режисера: «Професор Верхацький набрав курс як художній керівник, а його недавній студент Мерзлікін працював другим педагогом» [6, с. 10].

М. Верхацький високо цінував своїх учнів, зокрема наголошував: «Якщо є в Україні справжній режисер, то це Микола Мерзлікін» [3]. Студентам-першокурсникам майстерні М. Верхацького, де М. Мерзлікін працював другим педагогом, було цікаво побачити вистави майстрів. Свої враження від вистави «Сто тисяч» у Київському театрі юного глядача (далі – ТЮГ), поставленої останнім, описав Василь Вітер, який побував на ній разом з однокурсником Анатолієм Фурманчуком: «Після вистави, яка справила на мене неймовірне враження і лишилася в пам'яті на все життя, я підійшов до Миколи Івановича і на своє здивування нічого не зміг йому сказати. Ні слів вдячності, ні критики. Хоча, яка там критика у студента-першокурсника! Потім багато роздумував і ніяк не міг пояснити собі, що так вплинуло на мою уяву, що так довго не відпускало мої думки. Значно пізніше я зрозумів і зміг назвати цю подію – це було оте знамените курбасівське перетворення» [6, с. 10].

Знаходити власний шлях у творчості студентам своєї майстерні допомагав художній керівник курсу М. Верхацький. Його педагогічний стиль викладання, за словами учня однієї з попередніх майстерень Миколи Мартона, був батьківським: «Ніжна, м'яка, дивовижна людина, що любила студентів як рідних дітей» [9]. Недарма поза очі вони ласкаво називали вчителя «дідом», який піклувався про своїх дітей та онуків: «Ніколи, аналізуючи якусь студентську роботу, він нікого не принижував, не ламав або силував. Радше його лекції були схожі на “бесіди-розмірковування – про героя, події або дії, завдання та конфлікти”» [11, с. 200].

Утім, учням М. Верхацького набору 1968 року запам'ятався один жорсткий, однак украй необхідний урок, який мав місце на першому курсі. До цієї майстерні потрапило

шістнадцять майбутніх акторів і п'ять режисерів. Проте після першого семестру було відраховано чверть курсу (двох «актрис» і трьох «режисерів»), що спричинило нерозуміння цього кроку метра ні викладачами, ні студентами театрального вишу.

Колишній учень майстерні В. Вітер зрозумів мотиви вчинку свого вчителя лише тоді, коли сам почав виховувати підростаюче покоління: «М. Верхацький побачив, що ці прекрасні молоді люди помилились у виборі професії. І те, що вони показували на вступних іспитах, було максимумом їхніх можливостей, до яких вони потім так ні разу і не дотягувалися. Він же, відрахувавши їх з курсу, зекономив час цим людям для того, щоб вони могли реалізувати свій талант і здібності в інших професіях, не поповнюючи ряди дипломованих “невизнаних” геніїв. А човен поплив далі. Відразу якоюсь дружнішою стала наша команда. Більш розкутими і творчо наполегливими стали ми – її члени» [7, с. 316].

Ерудицією і любов'ю до мистецтва вчитель запалював і надихав своїх учнів, які у вільний час мандрували республіками СРСР, аби подивитися вистави найкращих радянських театрів. До викладання в цій майстерні М. Верхацький, продовжуючи традиції Лесь Курбаса, залучив другими педагогами своїх студентів: «Верхацький і викладачі його школи Микола Мерзлікін та Віктор Кісін навчили нас полюбити акторську і режисерську працю як процес. Наука, що не засушує процес пізнання матеріалу, а надихає» [7, с. 317].

На початку другого курсу М. Верхацький, як згадував В. Вітер, увів до педагогічного складу майстерні ще одного свого учня, який щойно закінчив під його керівництвом аспірантуру, – Віктора Кісіна: «Зізнаюся: ми не відразу прийняли Віктора Борисовича як свого. Трохи заспокоювало, що В. Кісін – теж учень Верхацького. Але курс фактично розділився на два табори – ті, які прийняли Кісіна, і ті, які тримали його на відстані. Я належав до останніх» [4, с. 31].

Як досвідчений педагог М. Верхацький відчув, що частина курсу не сприймає нового викладача, і ситуація з часом лише погіршується, а тому придумав вихід із цієї ситуації: «Курс розділили на невеличкі групки по

ІСТОРИЯ

два-три студенти. Ми якраз тоді працювали над уривками із драматичних творів. По-трапили ми з Володею Нечипоренком до Віктора Борисовича <...> “Ну, все, – подумав я, – моя акторська кар’єра скінчилася”. Та завершився цей чотиримісячний період хепі-ендом. Ми пізнали дуже цікаве життя персонажів, яких грали (то був уривок із п’єси О. Штейна “Океан”). Оскільки наші герої були військовими моряками, то ми ходили вивчати життя морських курсантів. Майже щоденні репетиції, хоч і були довгими, не видавалися такими. І завжди закінчувались на тому місці, коли вдавалося чогось досягнути. Пізніше я дізнався, що це один із методологічних прийомів Віктора Борисовича – закінчувати репетицію тоді, коли виконавці досягають позитивного результату. Я відкрив нового учителя. Думаю, не тільки я, а майже весь курс» [4, с. 31].

М. Верхацький підтримував своїх учнів у всіх їхніх починаннях – творчості, педагогіці, навіть якщо в них, окрім вчителя, ніхто не вірив. Так трапилося з мистецько-наставницькою діяльністю В. Кісіна, який у цій майстерні вирішив поставити «Матінку Кураж та її дітей» Бертольда Брехта не за системою К. Станіславського: «Віктор Борисович розумів, що методи Станіславського тут не підходять. І він почав вживляти в нас, студентів, любов до абсолютно нової системи репетицій. До певної міри то був виклик традиціям, які панували в нашому театральному інституті. Все опиралося цим новаціям, кожне засідання кафедри проходило довго і напружено, майже щоразу ставилось питання про відповідність нашого викладача тій посаді, яку він обіймає. Тільки авторитет М. Верхацького щоразу рятував ситуацію» [4, с. 31].

Видатний режисер вірив своєму учню В. Кісіну й допомагав йому досягнути мети, незважаючи на всі труднощі: «У нас мало що виходило із того, чого прагнув наш викладач, але ми йому вірили і віддавали все, що в нас було – свою любов і свій час. Поступово репетиції, помножені на захоплення, зробили свою справу. Ми вхопили тему, засвоїли новий стиль – глибоке проживання в характері персонажів і швидкий, немов відчужений вихід із нього. І невдовзі ми відчували, що в інституті у нас з’явилося чимало друзів і прихиль-

ників. А найголовніше – те, що характерне для В. Кісіна – це вміння використати обставини (саме ці студенти, у цьому інституті) і поєднати їх зі специфічним простором драматургії видовища (суспільне очікування теми і її вирішення саме таким естетично-емоційним способом)» [4, с. 31].

Проте найголовніше, що вдалося В. Кісіну у майстерні, це, за образним висловом В. Вітра, «стати одним цілим»: «Коли ж почалися репетиції п’єси Бертольда Брехта “Матінка Кураж та її діти” і ми зрозуміли, що це наша дипломна вистава, тоді курс і викладач-режисер стали одним цілим. Ми жили життям п’єси і своїх персонажів майже два роки. Ми любили цю виставу, любив її і глядач Києва. Про неї в університеті згадують і донині» [4, с. 31].

М. Верхацький, як згадували його учні, викладав виключно українською, що було для них стимулом для вивчення рідної мови: «Всім хотілося бути професіоналами в майбутньому, і, пересилуючи власну мовну убогість, поповнюючи словниковий запас, ми намагалися в усьому наслідувати свого професора» [11, с. 200].

Так схарактеризував виховну парадигму М. Верхацького один з його студентів: «Він учив нас не тільки і не стільки майстерності актора, скільки вчив майстерності життя. Бачити життя, чути його ритми. Вдивлятися у себе, вслуховуватись у власні відчуття. І все життя вчитися» [12, с. 216].

Школа М. Верхацького, на думку М. Кочур, полягала в умінні не нав’язувати власні смаки, а підказувати шляхи до «відкриття» акторів, художників, поетів, письменників: «Наприклад, на Хрещатику на початку 60-х років відкрився новий магазин іноземної книги “Дружба”. М. Верхацький приходив вранці на лекцію з тільки-но купленою книжкою, і ми або читали нові вірші молодих поетів, або розглядали дивовижні ілюстрації західних чи сучасних художників. Після цього ми всі дружно бігли до магазину й намагалися придбати книжку, звичайно, якщо вистачало коштів. Так у нас почали з’являтися домашні бібліотеки й виникав потяг заходити до книгарень, шукати новинки» [11, с. 200–201].

М. Верхацький був учителем багатьох українських діячів театру і кіно, до яких ста-

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО...

вився, немов до власних дітей. Любов майстра відчували всі студенти і тим самим відповідали своєму «дідусю», як його часто називали: «Його любили всі без винятку і він платив людям тим же. Згадуючи його, усі ми, його учні, його діти, скажемо про нього одне й те ж, але різними словами. У моїй пам'яті він залишився м'яким, добрим у найвищому розумінні слова, інтелігентним чоловіком. І що дуже важливо – високоосвіченим. Невисокий на зріст, з дивовижно чистими голубими очима, обрамленими рудими віями, весь у ластовинні, без шевелюри на голові. Від нього йшло тепле проміння, як від весняного сонця. Поряд з ним було дуже затишно, спокійно і ти впевнено почував себе» [12, с. 216–217].

Серед випускників майстерні М. Верхацького 1972 року – актор, народний артист України В. Нечипоренко; кінорежисер, актор і педагог В. Вітер; український і російський актор театру й кіно, заслужений артист УРСР, заслужений артист Російської Федерації О. Парра; актори М. Горносталь, А. Фурманчук та ін.

Відомий український кінорежисер-педагог В. Вітер після закінчення 1972 року акторської майстерні М. Верхацького, працювавши актором у Житомирському українському драматичному театрі, Київському ТЮГу, на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, вирішив стати режисером і в 1976 році пішов навчатися до майстерні В. Кісіна. Василь Вітер згадував: «Ми знали, що це перший в історії, перший по-справжньому курс режисерів телебачення. Хоч не було тоді навіть такої професії, навіть номера не було. Вадим Львович вів старший курс» [5].

Мається на увазі, що учень В. Довбищенка і М. Верхацького, ушлявлений український режисер театру і телебачення, кінопедагог Вадим Львович Чубасов 1975 року вперше в СРСР набрав курс режисерів телебачення. Василь Вітер пройшов чудову школу Віктора Кісіна, у якій прослідковується коріння виховання Михайла Верхацького та Леся Курбаса.

Після закінчення в 1981 році майстерні В. Кісіна В. Вітер на «Укртелефільмі» зняв документальні та ігрові стрічки «В лузі на старому дивані» (1981), «Кларнети ніжнос-

ті» (1982), «Диктатура» (1985), «Захисту не потребує» (1987), «Підземні води» (1988), «Іван Миколайчук. Тризна» (1990), «Глибокий колодязь» (1990, співавтор сценарію), «Далі польоту стріли» (1991, т/ф, 2 серії, співавтор сценарію; як актор виконав роль Григорія), «Херсон – місто на Дніпрі» (1992), «Гілея» (1993) та ін.

У телесеріалі «Сад Гетсиманський» (1993, реж. Р. Синько) він виконав роль Чумака старшого. Очоливши 1994 року студію телевізійних фільмів «ВІАТЕЛ», створив стрічки «Марічка Ясиновська» (1996), «Поліфонія. Відродження філармонії» (1997), «Дзвіниця» (1998), «Хмельницький. Час перемін» (1999), «Краса України – Поділля, Хмельниччина» (1999), «Собор» (2000, приз міжнародного кінофестивалю, Карлові Вари, Чехія). «Успенський собор» (2001) та «Михайлівський Золотоверхий» (2002) стали першими в Україні документальними стрічками, знятими у форматі «ДОЛБІ».

В. Вітер виховує молодих митців екрану, нині він – директор Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Зазначимо, що у фахових виданнях із мистецтвознавства («Кіно-Театр», «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» тощо) він оприлюднив спогади про своїх учителів та колег: М. Верхацького («Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект» [7]), М. Мерзлікіна («Микола Мерзлікін: пошук досконалості» [6]), В. Кісіна («Віктор Кісін: на шляху до видовища» [4]), В. Чубасова («Яким він був насправді, не знає ніхто» [5; 8]) та ін.

Український актор Михайло Горносталь після закінчення в 1972 році майстерні М. Верхацького працює в Одесі. Можна відзначити його ролі в кінофільмах: Левко («Р.В.Р.», 1977), Береговський («Від Бугу до Вісли», 1980), Мартем'ян («Сто радощів або Книга великих відкриттів», 1982), Вовк («Провал операції "Велика Ведмедия"», 1983), Вишгородський («Данило, князь Галицький», 1987), а також у стрічках «Втеча з в'язниці» (1976), «Секретний ешелон» (1993) та ін.

Український актор, народний артист України Володимир Нечипоренко після за-

ІСТОРИЯ

кінчення в 1972 році навчання в майстерні М. Верхацького в Київському державному інституті театрального мистецтва чотири роки працював актором Київського ТЮГу, де зіграв ролі Павла Корчагіна («Драматична пісня» Ровенських, Ангарова), Ігоря Лосева («Дівчинка і квітець» Т. Ян), Михайла Капустіна («Я завжди посміхаюсь» Я. Сегеля), Павла («Планета надій» О. Коломійця), Левка Тайзера («Весняна мадонна» Тендрякова). У 1976 році В. Нечипоренко став актором Київського академічного драматичного театру імені Івана Франка, де зіграв багато ролей, серед яких: Льонок («Тип» М. Зарудного), Андрій («Обочина» М. Зарудного), Христофоров («Біля підніжжя Вітоші» П. Яврова), Стомат Стоматов («Мата Хара» П. Йорданова), Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Дем'ян Суденко («Конопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка), Ернесо Ром («Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта), Оберон («Сон літньої ночі» В. Шекспіра), Сава Чалий (однойменний твір І. Карпенка-Карого), Дон Алонсо де Луна («З коханням не жартують» П. Кальдерона), Диявол – батько Мерліна («Мерлін» Т. Дорста), Іван («Вогняний змії» Л. Янковської), граф Кент («Король Лір» В. Шекспіра), Менестрель («Біла ворона» Ю. Рибчинського). В. Нечипоренко знявся у таких фільмах: «Лаври» (1972), «Весільна подорож» (1973), «Будні карного розшуку» (1973), «Поїзд надзвичайного призначення» (1980), «Дрібниці життя» (1980, телестрічка), «Ленін в вогняному кільці» (1993). Як і його вчитель М. Верхацький, В. Нечипоренко передавав набуті знання молодим митцям: був художнім керівником курсу дикторів і ведучих у Київському національному університеті культури і мистецтв.

Крім виховання молодих акторів та режисерів, М. Верхацький працював в Українському театральному товаристві як заступник голови президії з творчих питань, а також вів громадську роботу у формі лекцій, консультацій. Поставив у театрах понад 25 п'єс, серед яких: «Безталанна» (1935), «Камінний гість» (1958), «Маклена Граса» (1963), як актор брав участь у багатьох виставах протягом 1930–1945 років.

М. Верхацький був учителем багатьох українських діячів театру й кіно, до яких ста-

вився як до власних дітей: «Ми всі, весь його курс, вважали себе його дітьми. І кожен міг сказати: я його улюблений учень. Щоб кожен студент відчув це, треба володіти величезним педагогічним талантом» [12, с. 217].

Віктор Кісін зазначав, що надзвичайно важливою була саме виховна діяльність М. Верхацького, який «залишив після себе когорту учнів, яким передав дух Курбаса. Вони посіли провідне місце в театральному житті України, у кількох театрах Росії, їх легко впізнати за спільною рисою – тяжіння до образного театру, театру пристрастей і потрясінь. Святкуючи у 1994 році 90-річчя М. Верхацького, ми порахували, що серед його учнів десять народних артистів України та Росії, два професори, більше десяти заслужених артистів і заслужених діячів мистецтв. Це прямі учні, а скільки є акторів, театрознавців, педагогів, які вважають, що саме Верхацький вказав їм справжню дорогу до творчості» [10, с. 186].

Отже, завдяки режисерсько-акторським майстерням М. Верхацького у КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого сформувалася традиція навчання, яка керувалася методикою Леся Курбаса. Її носіями та продовжувачами стали В. Кісін, В. Чубасов, Р. Єфименко, Ф. Соболев, М. Мерзлікін, В. Вітер, В. Нечипоренко – авангард української школи екранних мистецтв.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено педагогічну діяльність в останній акторсько-режисерській майстерні у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого колишнього «березолівця», режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу театру «Березіль» Леся Курбаса Михайла Верхацького; наведено причини, унаслідок яких педагог вигнав після першого семестру першого курсу третину учнів; проаналізовано специфіку залучення до роботи в акторсько-режисерській майстерні колишніх студентів М. Мерзлікіна та В. Кісіна; розказано про творчі здобутки учнів М. Верхацького.

Тим не менш, **перспективи** наукових розвідок залишаються великими, оскільки малодослідженою є творча та педагогічна діяльність М. Верхацького в Узбекистані.

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО...

Джерела та література

1. Безручко О. В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. Монографія / О. В. Безручко. – Київ, 2015. – Т. 5 [М. П. Верхацький]. – 226 с.
2. Безручко О. Перші київські учні М. П. Верхацького / О. В. Безручко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. ; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2015. – Вип. 16. – С. 192–197.
3. Верхацький П. Історія покоління сім'ї Верхацьких / Павло Верхацький // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – С. 17.
4. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища / Василь Вітер // Кіно-Театр. – 2011. – № 2. – С. 30–34.
5. Вітер В. Інтерв'ю 2 лютого 2011 р. / Василь Вітер. – Приватний архів С. Г. Порожньої.
6. Вітер В. Микола Мерзлікін: пошук досконалості / Василь Вітер // Кіно-Театр. – 2011. – № 1. – С. 9–14.
7. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект / Василь Вітер // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2010. – Вип. 7. – С. 312–324.
8. Вітер В. Яким він був насправді, не знає ніхто... / Василь Вітер // Чубасов: режисер, науковець, педагог : колективна монографія / Київ. міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно і театру, каф. кіно-, телемистец. ; наук. ред.: О. В. Безручко, О. В. Щербатюк. – Київ : КиМУ, 2014. – Т. 1 : Архів. Пам'ять. Розвідки [Вадим Чубасов] / [упоряд. Т. В. Щербатюк]. – С. 103–106.
9. Гусев А. Актерская работа бесконечна [Електронний ресурс] / Алексей Викторович Гусев // Империя драмы (Санкт-Петербург). – 2009. – № 25. – Апрель. – Режим доступа : http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_257.html.
10. Кісін В. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса та його учня Михайла Верхацького / Віктор Кісін // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – С. 182–190.
11. Кочур (Форманюк) М. Мозаїка спогадів / Марія Кочур (Форманюк) // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – С. 199–201.
12. Мартон М. Незабутній учитель / Микола Мартон // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – С. 216–218.
13. Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – 240 с.
14. Наумова Л. Про моїх учителів / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. ; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2011. – Вип. 9. – С. 254–263.

SUMMARY

The final stage of pedagogical activities of the prominent Ukrainian stage-director, drama studier, dean of Ukrainian theatrical pedagogics, stage-director-laboratorian, secretary of the *Berezol* producer company by L. Kurbas, professor Mykhailo Poliyevktovych Verkhatskyi in the last actor-stage-director studio at I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art is investigated in the given article.

Having graduate one group of theatre actors and stage-directors, M. Verkhatskiy at once makes up new studios at I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art. He has fostered the whole brilliant group of eminent Ukrainian actors and theatre, cinema, television producers. Mykhailo Verkhatskyi has got a professor rank for significant achievements in artistic pedagogics deservedly.

Besides teaching of young actors and producers, M. Verkhatskyi has worked in Ukrainian Theatre Society as a deputy of the presidium head in creative questions and also has social work as lectures and consultations. As stage-director he has produced over 25 performances in the theatres, among them there are *Unlucky* (1935), *Stone Guest* (1958), *Maklena Hrasa* (1963). Mykhailo Verkhatskyi has taken part in many performances during 1930–1945 as an actor.

Art school of Mykhailo Verkhatskyi, in opinion of Mariya Kochur, has taught the ability not to obtrude own tastes, but to prompt the ways to creative discovery of the actors, artists, poets, writers.

Among the student of the last studio of Mykhailo Verkhatskyi in 1972 there are: actor, People's Artist of Ukraine V. M. Nechyporenko; film director, actor and teacher V. P. Viter; Ukrainian and Russian actor of theatre and cinema, Honoured Artist of USSR, Honoured Artist of the Russian Federation O. V. Parra; actor M. M. Hornostal, A. Furmanchuk and others.

Keywords: Mykhailo Verkhatskyi, Mykola Merzlikin, Viktor Kisin, Vasyl Viter, I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art, workshop.

Постаті

Figures

УДК 78.071.1(477)Лео

ИСТИННЫЙ САМОРОДОК (к 140-летию со дня рождения Николая Леонтовича)

Александр Демченко

Фактично весь доробок Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921) представлений обробками народних пісень. Майже повністю присвятивши себе цій справі та домогшись у ній видатних результатів, композитор яскраво виразив одну з важливих тенденцій мистецтва свого часу – заглиблення у світ народного життя. Створивши близько 200 аранжувань, автор намагався надати кожному з них індивідуального вигляду, тому спектр зафіксованих ним виявів народного життя надзвичайно широкий. Поетизація фольклорного матеріалу поєднується у М. Леонтовича з його творчим розвитком, що йде по лінії ускладнення ладово-гармонічного колориту, насичення фактури й укрупнення композиції. Звертаючись до народної пісенності в її усталених, класичних зразках, М. Леонтович виконував їх обробку з позицій світовідчуття людини початку ХХ ст. Оновлення музичної мови композитор здійснював дуже коректно, що в соціологічному аспекті дозволяє сприймати творчість М. Леонтовича як художній зріз народного життя, що перебувало на початковій стадії переходу від укладу ХІХ ст. до свого зміненого стану в ХХ ст.

Ключові слова: М. Леонтович, обробка народних пісень, заглиблення у світ народного життя, поетизація фольклорного матеріалу.

Практически все наследие Николая Дмитриевича Леонтовича (1877–1921) сводится к обработке народных песен. Почти целиком посвятив себя этому делу и добившись в нем выдающихся результатов, композитор ярко выразил одну из важных тенденций искусства своего времени – погружение в мир народной жизни. Сделав около 200 аранжировок, автор стремился придать каждой из них индивидуальный облик, поэтому спектр зафиксированных им проявлений народной жизни необычайно широк. Поэтизация фольклорного материала сочетается у Н. Леонтовича с его творческим развитием, что идет по линии усложнения ладогармонического колорита, насыщения фактуры и укрупнения композиции. Обращаясь к народной песенности в ее устоявшихся, классических образцах, Н. Леонтович осуществлял их обработку с позиций мироощущения человека начала ХХ в. Обновление музыкального языка композитор проводил очень корректно, что в социологическом аспекте позволяет воспринимать творчество Н. Леонтовича как художественный срез народной жизни, находящейся на начальной стадии перехода от уклада ХІХ в. к своему изменившемуся состоянию в ХХ ст.

Ключевые слова: Н. Леонтович, обработка народных песен, погружение в мир народной жизни, поэтизация фольклорного материала.

Practically the whole heritage of Nikolai Dmitrievich Leontovich (1877–1921) comes to the folk songs adaptation. Almost entirely devoting himself to this genre and having achieved outstanding results, the composer has vividly expressed one of the main trends of art of his time – the submersion into the world of folk life. Having made about 200 arrangements, the author tries to give an individual character to each of them, that's why the range of the fixed aspects of folk life is very wide. The poeticizing of folklore material Leontovich combines with his creative development that is resulted in the complication of fret and harmony color, the satiation of the texture and consolidation of the composition. Turning to folk songs in their well-established, classic samples, Leontovich has carried out their adaptation within the positions of the attitude of the person of the early XXth century. The composer has realized the renewal of musical language very correctly that in the sociological aspect allows to perceive the works of Leontovich as an artistic shear of folk life at the initial stage of change from the way of life of the XIX century to its state in the XX century.

Keywords: N. Leontovich, the adaptation of folk songs, the submersion into the world of folk life, the poeticizing of folklore material.

Практически все наследие Николая Дмитриевича Леонтовича (1877–1921) сводится к обработке народных песен. Почти целиком посвятив себя этому делу и добившись в нем выдающихся результатов, композитор

ярко выразил одну из важных тенденций искусства своего времени – погружение в мир народной жизни.

Можно говорить о полном, совершенно сознательном слиянии авторски-индивиду-

ального с народно-почвенным, даже о растворении первого во втором. Все в обработках Н. Леонтовича исходит из законов народной музыкальной речи, все пронизано заботой о воспроизведении наиболее характерного в ней.

Это проявляется и в самом общем плане – через утверждение общезначимости коллективного высказывания (включая опору на хоровое звучание), что не допускает субъективных акцентов и эстетизма в подходе к избранному материалу. Пиетет к народному отражается и в конкретной музыкальной лексике, где неизменно выдерживаются нормы, определяемые спецификой фольклорного мышления.

Так, при всей своей изобретательности композитор остается, как правило, в пределах строфической формы, ограничиваясь ее варьированием и фактурным расцвечиванием. Широко используя полифонические приемы, он опирается главным образом на подголосочный склад, а средства профессионально-академического стиля (канон, имитация) включает только частично и с чрезвычайной корректностью. То же происходит и с диссонирующей интервалликой, которая вводится как бы исподволь, почти незаметно, и поэтому безболезненно «вживляется» в общую консонантно-диатоническую ткань.

Народ являлся единственным объектом художественных интересов Н. Леонтовича и обрисован многообразно. Сделав около 200 аранжировок, автор стремился каждой придать индивидуальный облик, и обычно это ему удавалось. Поэтому нетрудно представить спектр зафиксированных им проявлений народной жизни – от драматических, скорбных до безмятежных, празднично-игровых.

И любое из них предстает в композиторской обработке возвышенным, облагороженным. Поэтизация начинается уже с самого подхода к фольклорному материалу – Н. Леонтович относится к нему с бережностью, преклонением и любованием. Но это не мешает автору творчески развивать и дополнять первооснову, что целью своей имеет все то же воспевание народного характера.

Обогащение исходных прообразов идет по трем линиям: усложнение ладогармонического колорита, насыщение фактуры и укрупнение композиции.

Хоры Н. Леонтовича изобилуют всякого рода ладогармоническими тонкостями – применение ладовой переливчатости, варьирование тональных устоев, широкое использование диссонирующей секунды, которая в мажоре высветляет настроение, привносит хрупкую, нежную краску, а в миноре омрачает колорит, усиливает щемяще-тоскливый оттенок («На городі та все білі маки», «Ой, лугами-берегами»)¹.

Фактура становится насыщенной, развитой, прежде всего благодаря стремлению композитора сделать каждый из голосов мелодически самостоятельным и выразительным («Мала мати одну дочку»), при этом наибольшим своеобразием отличаются певучие подголоски в восходящем или нисходящем поступенном движении с красочным гармоническим колорированием («Щедрик»).

Композиционному укрупнению способствуют различные приемы: игра динамических контрастов, перемена темпов, варианты фактурных решений, основанные на использовании взаимодополняющих ресурсов хоровых партий, добавление авторских вступлений и заключений – все это в ряде образцов приводит к вуалированию куплетной повторности и перерастанию народной песни в развернутую хоровую поэму сквозного типа («Пряля»).

В предельном случае происходит качественный скачок от обработки фольклорного материала к его разработке (хоры «Дударик», «Щедрик», в которых зерном развития послужил мелодический однокласс).

Мастерская, порой филигранная отделка, богатая смысловая нюансировка, способность придать избранному материалу разнообразие граней и оттенков – все это сообщало фольклорной основе тонкость, одухотворенность («Ой у полі та туман-димно», «Пливе човен»). Непосредственное всего такие качества связываются в творчестве Н. Леонтовича с воплощением думы людской, в которой подчеркнуто сокровенное или этически приподня-

ПОСТАТІ

тое («Гаю, гаю, зелен розмаю», «Козака несуть»).

Однако композитор умел возвысить и любые другие образы. В частности, как ни парадоксально, особенно значительных результатов он добивается в хорах «Дударик» и «Щедрик», где воспроизводится однообразный ритм бесконечно повторяющихся движений (наиболее приемлемая ассоциация – однотипные усилия трудового процесса). Непрерывное вращение краткой попевок могло привести к утомительной монотонности, но этого не происходит.

Варьирование ладовых наклонений, создающее чередование меланхолии и просветленности, интенсивное гармоническое «раскрашивание», широкое включение лиризирующих моментов – в итоге на основе *ostinato* вместо механичной назойливости складывается настроение поэтической завроженности (особенно отчетливо оно во фрагментах с увеличенным трезвучием), а целое воспринимается как чарующее своей нескончаемостью течение бытия.

Более того, в «Дударике» происходит восхождение к надвременным категориям: опора на интонационность детского напева дает здесь не только ощущение особой мягкости, чистоты, незамутненности, но и порождает нечто трудноуловимое, озаряющее народную жизнь светом непреходящего, вечного. В том, что это не случайность, убеждают и некоторые другие произведения с претворением в них возвышенно-идеального («На городі та все білі маки»).

Обращаясь к народной песенности в ее устоявшихся, классических образцах, Н. Леонтович осуществлял их обработку с позиций мироощущения человека начала XX в. – мироощущения, в котором скрещивались черты, идущие от жизненного уклада XIX ст., с теми свойствами, которые принесла действительность нового времени.

Относящееся к XIX ст., безусловно, главенствует. При этом точнее было бы говорить не собственно о XIX ст., сколько о его завершающей фазе, приходящейся в основном на рубеж XX в., когда классический стиль проходил свою исторически наиболее позднюю стадию.

Позднеклассическое более всего обнаруживает себя в явной склонности к претворению разного рода элегических настроений, которые, не преобладавая по объему, выделяются своей выразительностью. Едва ли не ведущей у Н. Леонтовича была тема печального жизненного пути. Пути медлительно-затрудненного, в нелегких раздумьях, нередко с чисто народным оттенком жалостливости или тягучей заунывности, что усиливается благодаря строфической многоповторности («Зеленая та ліщинька»).

Многое в тоне таких произведений соприкасается с идеей исхода («конец века», закат классико-романтической эпохи). Сказывается это в чувстве усталости, тягостности, своего рода жизненного подневолья и передается через горестные констатации, поникающие *lamenti*.

Еще отчетливее идея исхода прослушивается в скорбно-траурных картинах, где претворены жанры плача, похоронной песни («Козака несуть»). Заметно желание автора подчеркнуть подобную настроенность фольклорного источника, в связи с чем, он обычно прибегает к соответствующим средствам: общее затемнение колорита и его «затуманивание» путем вязкого плетения голосов, акцентировка ламентозных попевок, введение причетных возгласов и щемящих задержаний с созвучиями малой секунды и большой септимы («Котилася зірка», «Піють півні»).

Остается упомянуть несколько гармонических штрихов разнопланового выразительного назначения, которые стали типичными знаками позднеклассического стиля и получили распространение в творчестве Н. Леонтовича:

- трезвучие без терции (особенно часто в заключительных кадансах в функции тоники) для обрисовки жизненного запустения, для передачи оттенка суровости и архаики или для воспроизведения фольклорной натуральности;

- увеличенное созвучие как краска мертвенности или оцепенения;

- большой септаккорд и его обращения, используемые с целью получить звучание утонченное, изысканное, хрупкое.

Время создания обработок Н. Леонтовича приходится в основном на 1910-е годы, которые были ознаменованы для музыкального искусства бурным процессом модернизации. Этот процесс по-своему затронул и рассматриваемые хоры.

Заметнее всего черты нового мышления проявились в сфере гармонии. Отход от норм классического языка начинается с достаточно широкого употребления «пряных» по характеру септаккордов II ступени в мажоре, IV и VI повышенной в миноре (последний из них часто выступает в виде тоники с секстой).

Многие из используемых композитором «экстремальных» созвучий формально могут быть истолкованы как обращения нонакорда, однако по своему реальному контуру они приближаются к комплексам свободной структуры (типа *si b + re + do + sol* – для выражения напряженной экспрессии) или превосходят рассредоточенные кластерные гроздьи (*do + mi + fa # + re* – для выявления сонорно-шумовой красочности).

В любом случае, возникает несвойственная классике терпкость и острота звучания («За городом качки плывуть», «Ой ніхто ж там не бував»). Раскованной трактовке вертикали содействует введение диссонирующего бурдона и линейное звуковедение с подчеркнутым перечнем голосов («Мала мати одну дочку», «Мак»).

За пределами гармонического языка наиболее примечательно, с точки зрения средств, получивших широкое распространение в современном творчестве, применение техники *ostinato*. С законченной последовательностью оstinатность использована в хорах «Дударик» и «Щедрик», где от начала до конца выдержана единая ритмоинтонационная формула.

Во втором из них она проводится в разных голосах 34 раза², и благодаря столь подчеркнутой настойчивости многое в этой музыке вплотную приближается к представлениям о современном динамизме с его жесткой фиксированностью, непрерывным «мотором» энергии, оттенком экспансивности.

И в обоих случаях мы имеем дело с будущей новейшим течением музыки начала

XX в. «эмбриональностью»: микротематизм обнаруживает себя не только в минимальной протяженности (семизвучный мотив в «Дударике», четырехзвучный – в «Щедрике») и ритмической элементарности, но и на интонационном уровне – обе попевок вращаются в диапазоне терции.

Кстати, не случайно импульсом для Н. Леонтовича послужил здесь специфический фольклорный материал (детский в первом хоре, архаический во втором), ведь именно в обращении к подобным, малоосвоенным еще пластам народного творчества композиторы-новаторы того времени видели один из путей обновления искусства.

В образно-смысловом отношении обращает на себя внимание заметный контраст хоров элегически-скорбного характера (выше они были отнесены к завершающему периоду XIX в.) и хоров бодрой, активной настроенности. И хотя вторые в меньшей степени удавались композитору, тем не менее в них с достаточной отчетливостью намечался тот динамичный, жизнеутверждающий тонус, который ассоциировался с обликом нового мира.

Это могли быть напевы шумные, звонкие, задорные, обращенные к жанрово-игровой стихии («За річкою качки плывуть», «Коза»). Но особенно следует выделить большую группу песен походного типа, явно приближающихся к народно-массовому обиходу первой половины XX ст., прежде всего времен гражданской войны и 1930-х годов («Їхав козак на війноньку», «Над рікою, бережком», «Ой, устану я в понеділок», «Прощай, слава», «Сивий голубочку» и др.).

Сходство обнаруживается во многом:

- наступательная устремленность (порой с чертами суровой решимости), опирающаяся на энергичную поступь, которая в ряде образцов переходит в открыто маршевый шаг с пунктирными фигурами;

- натурально-ладовая мелодика с интонированием открытым, размашистым, причем выделены в нем, с одной стороны, призывные кличи восходящей кварты и броски вверх на сексту или октаву, а с другой, – подчеркнуто прямолинейные и угло-

ПОСТАТІ

ватые обороты (например, нисходящий ход V–IV–I).

Стиль обработки в подобных случаях заметно меняется, все ее компоненты (структура, голосоведение, гармония и характер кадансирования) подчинены достижению максимальной четкости и простоты. Отмеченные связи с массовой песней периода гражданской войны, а затем 1930-х годов, вполне закономерны, поскольку общеизвестно, что ее становление проходило на путях ассимиляции ряда качеств украинского фольклора.

В выделении подобных качеств сказалось чувство исторической перспективы, несомненно обострившееся у композитора в ходе работы над аранжировкой революционных песен (начиная с середины 1900-х – «Варшав'янка», «Інтернаціонал», «Марсел'єза» и т. д.).

Движение к новому в произведениях Н. Леонтовича было скорее потенциальным, нежели законченно результирующим (в этом убеждает и традиционность его оригинальных композиций, наблюдавшаяся вплоть до последних хоров рубежа 1920-х годов, – «Льодолом», «Літні тони»). Вот почему уместнее говорить только о ростках стиля XX в., тем более, что часто они обнаруживаются не столько в процессе непосредственного слухового восприятия, сколько при детальном изучении нотного текста.

Современные элементы вводятся композитором рассредоточенно, отдельными вкраплениями, практически всегда как «подготовленные» (один из типичных приемов – удержание педали, в результате чего возникают аккорды с побочными тонами). Таким образом, обновление осуществляется постепенно, осторожно, во многом завуалированно, что в социологическом аспекте позволяет воспринимать творчество Н. Леонтовича как художественный срез народной жизни, находящейся на начальной стадии перехода от уклада XIX в. к своему изменившемуся состоянию в XX ст.

Отмеченная умеренность обновления – одно из свойств, на которых базируется гармоничность образного строя хоров Н. Леонтовича. Другое из них – неизменная сдержанность и уравновешенность тона (особенно заметно в раскрытии скорбных состояний).

Третье основание гармоничности состоит в том, что обращаясь почти единственно к украинскому фольклору и претворяя такие родовые черты его основного пласта, как мягкость, певучесть, тяготение к благозвучию и закругленности, композитор поднимается над локально-специфическим, выводя его на уровень общезначимого. Наконец, гармоничности способствует и присущее этому автору идеальное чувство естества народной песенности.

Было бы преувеличением утверждать, что в обработках Н. Леонтовича отображено главное из того, что происходило с народными массами начала XX в. Однако в его творчестве были верно схвачены по-своему примечательные грани общеисторического процесса, поскольку в ограниченных рамках избранного жанра композитору удалось проявить безупречный вкус, полную органичность, подчеркнуть в фольклорном материале поэзию и красоту, сделать его фактом большого искусства, добиться в лучших образцах законченного совершенства – иными словами, внести заметный вклад в музыкальную классику своего времени.

Примітки

¹ Автор статті, вочевидь, користувався тим виданням обробок М. Леонтовича, де поряд з українськомовними текстами застосовано і російськомовні (див.: Леонтович М. Українські народні пісні для хору / упоряд. М. Вериківський. – Київ, 1952). На думку редколегії, для зручності орієнтації при прочитанні тексту подаємо назви за українським оригіналом. – *Наук. ред.*

² Інтонаційне зерно як *ostinato* виписано в «Щедрику» 68 разів, з них 67 – у куплетному тексті з позначеною репризою, а останній, 68-й, – *coda* (дует). – *Наук. ред.*

АЛЕКСАНДР ДЕМЧЕНКО. ИСТИННЫЙ САМОРОДОК...

SUMMARY

Practically the whole heritage of Nikolai Dmitrievich Leontovich (1877–1921) comes to the folk songs adaptation. Almost entirely devoting himself to this genre and having achieved outstanding results, the composer has vividly expressed one of the main trends of art of his time – the submersion into the world of folk life. Everything in the adaptations of Leontovich originates from the laws of folk music speech, everything is permeated with concern on the reproduction of its the most characteristic features. People is the only object of Leontovich artistic interests and is depicted in diversity. Having made about 200 arrangements, the author tries to give an individual character to each of them, that's why the range of the fixed aspects of folk life is very wide. And any of them appears in the composers adaptation as elevated, ennobled one. The poeticizing of folklore material Leontovich combines with his creative development. The enrichment of initial prototypes occurs within three lines: the complication of fret and harmony color, the satiation of the texture and consolidation of the composition. In the limiting case, the qualitative leap from the adaptation of folklore material to its development happens. Skilfull, sometimes filigree finishing, rich semantic shading, the ability to give the variety of images and colors to the chosen material has strengthen the folklore base with delicacy, spirituality. Turning to folk songs in their well-established, classic samples, Leontovich has carried out their adaptation within the positions of the attitude of the person of the early XXth century, where the features of the XXth century way of life are crossed with the characteristics of the new time reality. Leontovich mainly creates adaptations in the 1910s, marked with the rapid process of musical art modernization. This process has also affected the considered choirs in its own way, that is the most notably shown in the sphere of harmony. The composer has realized the renewal of musical language very correctly that in the sociological aspect allows to perceive the works of Leontovich as an artistic shear of folk life at the initial stage of change from the way of life of the XIX century to its state in the XX century. Within a chosen genre the composer has managed to show irreproachable taste, to stress poetry and beauty of folklore material, to make it a fact of great art, to achieve complete perfection in the best examples – in other words, to make an important contribution to the musical classics of his time.

Keywords: N. Leontovich, the adaptation of folk songs, the submersion into the world of folk life, the poeticizing of folklore material.

УДК 78.071(477)Муха

ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ АНТОНА МУХИ

Володимир Романко

Статтю присвячено характеристиці наукової спадщини Антона Мухи – музикознавця, композитора, музично-громадського діяча. Особливе місце в доробку науковця посідало висвітлення теоретичних, історичних, соціокультурних аспектів композиторської діяльності. Стверджується, що дослідницька праця А. Мухи мала яскраво виражений евристичний характер і запліднювала новими ідеями різні галузі сучасного музикознавства.

Ключові слова: композитор, творчий процес, музичний твір, соціокультурні аспекти композиторської діяльності.

Статья посвящена характеристике научного наследия Антона Мухи – музыковеда, композитора, музыкально-общественного деятеля. Особое место в работах ученого отводилось освещению теоретических, исторических, социокультурных аспектов композиторской деятельности. Утверждается, что исследовательская работа А. Мухи имела ярко выраженный эвристический характер и оплодотворяла новыми идеями разные сферы современного музыковедения.

Ключевые слова: композитор, творческий процесс, музыкальное произведение, социокультурные аспекты композиторской деятельности.

The article is devoted to the characteristic of Anton Mukha scientific heritage. A. Mukha is the musicologist, composer, musical and social figure. A special position in the scholar's works is distinguished for the covering of theoretical, historical, social and cultural aspects of the composer activities. It is stated that the research work of A. Mukha is of an outstanding heuristic nature and has enriched different branches of modern musicology with the new ideas.

Keywords: composer, creative process, musical work, social and cultural aspects of composer activities.

Кожен митець-музикант є особисто відповідальним за музику епохи й за епоху в цілому, за минуле, сьогодення й майбутнє музики.

А. Муха «Процес композиторської творчості»

Постать Антона Івановича Мухи – музикознавця, композитора, музично-громадського діяча – є однією з найпомітніших у мистецькому середовищі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Науковий хист і виваженість міркувань, музична обдарованість і глибоке проникнення в сутність художніх явищ, виняткове почуття гумору і щира доброзичливість – це лише деякі риси Антона Івановича, що можуть придатися в окресленні його творчої особистості. Безперечний авторитет Мухи-науковця здобувався впродовж десятиліть його плідної творчої праці. М. Загайкевич відзначала, що «в науковому світі він був відомий як дослідник вагомих естетико-теоретичних проблем, автор ґрунтовних праць про засади композиторської творчості, принципи програмності в музиці, розгорнутих музично-історичних розвідок» [2, с. 33–34], при цьому називаючи свого колегу по багаторічній праці у

відділі музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського «справжнім лицарем бібліографічної науки, борцем за її престиж» [2, с. 33].

Інтелектуальна спадщина А. Мухи як об'єкт дослідження природно потрапила до поля зору науковців. Так, О. Немкович вписала її до загальної панорами української науки про музику [9], Б. Сютя, який назвав Антона Івановича «корифеєм українського музикознавства» [10], висвітлив її в діяльнісно-біографічному аспекті. Внесок А. Мухи в музичну бібліографію, його надзвичайну скрупульозність у ставленні до наукового факту та кропітку роботу з джерельними матеріалами схарактеризовано в цитованій вище статті М. Загайкевич [2]. Бібліографічний показник праць самого музикознавця упорядкувала О. Кушнірук [1]. Системне осмислення доробку А. Мухи, як видається, може стати одним з важливих завдань української науки.

ВОЛОДИМИР РОМАНКО. ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ АНТОНА МУХИ

Мета цієї статті визначена прагненням окреслити головні вектори досліджень А. Мухи в одній з центральних проблемних зон музикознавства, що утворена теоретичними, історичними, культурологічними аспектами вивчення композиторської діяльності.

Увага до таких проблем була для А. Мухи цілком природною передусім тому, що він сам займався активною композиторською діяльністю, написавши більше 160 творів різних жанрів. У його доробку – низка творів для симфонічного оркестру, серед них симфонія, концерт для скрипки з оркестром, три сюїти, поліфонічні варіації, симфонічна казка та кілька п'єс для малих оркестрових складів; твори для оркестру народних інструментів, більше двадцяти інструментальних п'єс, об'ємний педагогічний репертуар для фортепіано, арфи, духових та народних інструментів. Цікавий факт – соната для фортепіано, датована 1950 роком, уперше виконувалася Н. Герасимовою-Персидською. Значну частину його спадщини становлять хорові твори, пісні та романси; пісні для дитячого хору, дитячі балети та хореографічні картини; музика для радіо- і телепередач, театральних вистав, двадцяти науково-популярних і двадцяти мультиплікаційних фільмів. Б. Фільц особливо відзначила цінність внеску свого колеги до сфери дитячої музики, згадуючи, що виконання його творів на концертах під назвою «Композитори – дітям» привертало «увагу слухачів щирістю висловлювання, чіткістю побудови композицій, прозорістю і вираженістю оркестровки» [11, с. 43].

Такою ж ясністю думки, композиційною чіткістю й вираженістю логіки викладу позначені музикознавчі тексти Мухи-вченого, на які буде спроектовано нашу увагу.

Теоретичні аспекти проблем композиторської діяльності (передусім творчості) знайшли своє висвітлення в дисертаціях, монографіях, численних статтях А. Мухи.

Процес композиторської творчості в його зумовленості складними глибинними чинниками (особистість композитора, соціокультурні детермінанти тощо), психологія та технологія творчого процесу – проблеми, осмисленню яких було присвяче-

но докторську дисертацію А. Мухи. З цієї фундаментальної праці закономірно визріла монографія «Процес композиторської творчості» (1979) – одне з перших музикознавчих досліджень, спрямованих на досягнення механізмів творчого процесу, який є, як згодом писав учений, «суто індивідуальним, утаємниченим», таким, що «виключає щонайменші зазіхання на вільне його протікання, на свободу творчої волі» [6, с. 221].

Дослідження має складний багатоаспектний характер, що зумовлює універсальні можливості подальшого застосування його результатів і розвитку головних ідей, різні варіанти рецепції. Приміром, О. Немкович зараховує цю монографію до «галузі української музичної психології» [9, с. 390]. Натомість Б. Сютя значно розширює наукове значення праці, стверджуючи, що вона «давно стала одним із наріжних каменів для дослідників, наукові пошуки яких реалізуються у царинах музичної естетики, психології, сприймання музики та технології музичного творення» [10, с. 29].

Основою методології праці А. Мухи став системний підхід, що послідовно реалізовувався на двох рівнях. По-перше, стверджувався розгляд «багатоаспектної системи творчого (композиторського) мислення» як складової «більш загальної системи – художньої культури (народу, нації, людства)» [7, с. 54]. По-друге (і головним чином), досліджувалися механізми функціонування й розвитку динамічної за своєю сутністю системи музичного мислення, адже, як зазначував науковець, «під впливом не лише музичних, але й позамузичних чинників і відбувається неперервне коригування цілісного образу й характеру елементів системи музичного мислення в його конкретності й визначеності» [7, с. 54].

Важливою ознакою системності наукового мислення А. Мухи є також прагнення до максимальної визначеності й коректності поняттєво-категоріального апарату. Запропоноване вченим коло понять надзвичайно виразно окреслює провідні аспекти дослідження. Приміром, аксіологічний аспект «підсвічений» міркуваннями про критерії новизни і художньої цінності мистецької творчості. Перед читачем по-

ПОСТАТІ

стають виважені й глибокі міркування щодо понять «композитор», «творчий процес», «музичний твір» у їх взаємозв'язках і взаємній зумовленості.

Багатоаспектність дослідження композиторської творчості виявляється в міркуваннях про поняття «композитор» з синонімічним рядом до нього: «талант», «митець», «майстер», «діяч мистецтва», «творча особистість», «творча індивідуальність» тощо [7, с. 61]. Визначаючи композитора як «людину, яка здатна створювати й реально створює музичні твори» [7, с. 61], науковець цілком природно приходять до необхідності розгляду характеристик особистості композитора як узагальненого поняття. З них – а це «особлива (творча) музична обдарованість (слух, пам'ять, почуття ритму і т. п., що дозволяють втілювати свої ідеї, переживання в музичних образах), комплекс характерних психологічних передумов (вразливість, спостережливість, воля і т. п.), достатня професійна підготовка (музична ерудиція, композиторські навички), наявність ідейно-соціальних настанов, художньо-естетичних переконань тощо» – вибудовується структура особистості композитора, що включає в себе не лише ці специфічні, але й неспецифічні елементи [7, с. 61–62].

На міркування про функції «неспецифічних елементів» у формуванні особистості композитора А. Муху підштовхнули, крім спостережень за колегами, рефлексії щодо власної творчої практики й ретельний самоаналіз. Він пише про музично-громадську, виконавську, педагогічну, наукову, музично-критичну та навіть далеку від мистецької «побічну» діяльність, що не можуть не чинити опосередкований вплив на композиторську творчість [7, с. 62]. Здійснюється такий вплив через взаємопов'язані й нерівнозначні «світи композитора»: зовнішні, у яких він перебуває впродовж життя, і його власний внутрішній світ. Зовнішній подієвий макросвіт (макросистема), зазначає дослідник, утворений сукупністю систем світу соціального буття, світу природи, світу мистецтва і культури тощо. Існує більш тонкий і водночас вагомий «особливий світ, що виступає то прямо, то інакше, як

зовнішній об'єкт художнього спостереження, переживання: світ людської душі» [7, с. 137]. Перевага, яку композитор може надавати тому чи іншому «світу», його занурення до обраних ним світів народжують, згідно з концепцією А. Мухи, «материки» мистецтва (його жанрово-стильові вияви), між якими, втім, немає чітко окреслених меж [7, с. 138].

Структура особистості композитора має прямі проєкції як на творчий процес, так і на творчий результат. «Багатогранність і своєрідність реальної особистості композитора, його місце й роль у певному середовищі, безумовно, відбиваються <...> на реальному творчому процесі, а отже, і на його кінцевому результаті – музичному творі» [7, с. 62]. Стверджуючи таке, науковець презентує ще одну систему, що осмислена й зафіксована його інтелектуальними зусиллями і представлена взаємопов'язаними поняттями «композитор» – «творчий процес» – «музичний твір». Усередині цієї системи саме і виявляється сутність композиторської діяльності: «Власне композиторська, професійна творчість пов'язана з пошуками, відбором та закріпленням найкращого варіанта як завершеного й зафіксованого музичного твору», – відзначає дослідник [7, с. 63]. Крім завершеності, упорядкованості та цілісності музичної форми, твір має відповідати ще низці ознак. Ідеться, зокрема, про оригінальність концепції та оформлення, відповідність своєму жанровому призначенню, естетичну цінність твору тощо. І головне: «Його духовний зміст має бути втілено в такій матеріальній формі чи зафіксовано такими засобами умовного запису, що, навіть будучи відторгнутим у своєму подальшому побутуванні від особистості композитора, він міг з достатньою мірою відповідності бути відтвореним виконавцями й сприйнятий слухачами» [7, с. 65]. Подана тут тріада «композитор – виконавець – слухач» доповнюється й уточнюється міркуваннями дослідника про структуру їх співтворчості: композиторська творчість названа ним первинною, виконавська – центральною, слухачка – підсумковою [7, с. 71].

Для того, аби творчий акт відбувся, стверджував А. Муха, митець має відчутти

*ВОЛОДИМИР РОМАНКО. ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ АНТОНА МУХИ*

первинний творчий імпульс, що може міститися в одному з вищезгаданих «світів» композитора: «це може бути і образна ідея, що йде від світу соціальних явищ; і емоція-образ, народжена глибоким переживанням людини; і конкретний, власне образ, – наче зображення події, предмета, явища, що виникли під час безпосереднього спостереження-переживання або через асоціацію, і музична інтонація-образ, технологічна деталь (мелодична поспівка, гармонічний зворот, тембровий ефект тощо), раптом почута по-новому, в новому образному контексті» [7, с. 151]. Первинний творчий імпульс «запускає» взаємодію трьох підсистем: життя – композитор – музичний твір [7, с. 163].

Вибудувані вченим ієрархічні схеми стають основою для характеристики структури психологічного механізму творчого акту. Його елементами виступають творча настанова (натхнення), творче завдання, творчі імпульси, комплекс творчих передумов, перцептивна зона, зона контролю, зона пам'яті, репродуктивна зона, зона первинного синтезу. Емоція, інтуїція, розум і фантазія постають у дослідженні як фундаментальні способи творчо-евристичної діяльності, що «взаємно контролюють і коригують, а за потреби і підстраховують одне одного» [7, с. 220].

На завершення своєї фундаментальної праці А. Муха зауважив, що під час дослідження процесу композиторської творчості виникають не стільки відповіді, скільки нові й нові питання, і висловив сподівання, що вчені-наступники не зупинятимуться на шляху до істини [7, с. 250].

Попри те, що праця була видана мало не 40 років тому, викладені в ній міркування продовжують надихати музикознавців-теоретиків. Згадаємо, наприклад, нещодавно опубліковану статтю одного з провідних українських музикознавців С. Шипа, присвячену висвітленню задуму музичного твору в лінгвосеміотичному аспекті [12]. Висловлені А. Мухой думки, зокрема визначення задуму як певної фази становлення твору, стають відправною точкою для надзвичайно цікавих міркувань дослідника, що ще раз підтверджує високу якість наукової

праці Антона Івановича, яка продовжує давати імпульси до подальшого збагачення науки про музику.

Утім, теоретичні аспекти композиторської діяльності (насамперед у площині творчості) далеко не вичерпують внесок А. Мухи до її висвітлення.

Історичні аспекти проблем композиторської діяльності також упродовж кількох десятиліть залишалися в центрі уваги дослідника (зазначимо, однак, що принцип історизму та єдності історичного й теоретичного начал безумовно притаманний і суто теоретичним його працям). Увага до таких проблем знаходила втілення у відповідних розділах створеної у відділі музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського «Історії української музики», що в них учений глибоко й проникливо характеризував конкретні мистецькі явища, зокрема і стильові особливості творчості митців, які жили й працювали в різні епохи.

Крім того, А. Муха докладав без перебільшення титанічних зусиль у справі накопичення й осмислення фактологічної інформації щодо діяльності українських композиторів, результатом чого стала поява довідника «Композитори України та української діаспори» [5]. Розгляд творчості українських композиторів у контексті світової музичної культури доповнюється висвітленням зворотних зв'язків, тож маємо в доробку вченого довідник «Композитори світу в їх зв'язках з Україною» [4] (в «Українській музичній енциклопедії» така спрямованість дослідницької думки була реалізована в статтях про австралійсько-українські, американсько-українські, арабсько-українські, грузинсько-українські тощо музичні зв'язки). Проблемні напрями таких досліджень окреслено в статті 2001 року «Україна в творчості композиторів світу» [8].

Соціокультурні аспекти композиторської діяльності висвітлено вченим, зокрема, у ретельному відстеженні роботи композиторських організацій. З кінця 1960-х років А. Муха збирав, систематизував, узагальнював відомості про роботу членів тодішньої республіканської Спілки композиторів, втіливши зібрану інформацію в кількох до-

ПОСТАТІ

відниках. Підсумком багаторічного осмислення процесу, що розгортався за безпосередньою участю науковця й композитора, а також (і чи не в першу чергу) опрацювання ним низки важливих історичних джерел стала поява історико-аналітичного нарису «Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування», який залишається наразі найповнішим дослідженням цієї теми й привертає увагу неупередженістю і переконливістю послідовного, детального простеження надзвичайно складного процесу становлення й розвитку професійного композиторського об'єднання. Вражає точність спостережень А. Мухи щодо подолання труднощів «вписування» композиторської діяльності до політичних реалій, коли митці творили попри шалений ідеологічний тиск у річищі процесів, для яких було притаманне «складне переплетення соціально-політичних і специфічних культурних, художніх факторів» [6, с. 234]. На превеликий жаль, опублікована частина дослідження завершується 1952 роком, а решта матеріалів, очевидно, залишилися в архіві вченого.

Певною мірою підсумком роздумів науковця щодо цілого комплексу проблем композиторської діяльності стала стаття «Композитор» в «Українській музичній енциклопедії» [3]. А. Муха розкриває сенс гасла, поглиблюючи й збагачуючи постульоване ним у більш ранніх працях, зокрема, у світлі оновлених бачень, відповідно до реалій сьогодення. Так, особливо цікавими видаються міркування щодо ускладнення тріади «композитор – виконавець – слухач» і виникнення феномену «відносно стійкої масової аудиторії, поділеної на групи зі своїми смаками й попитом, локально зосередженої <...> чи розосередженої (при вільному використанні звучання музики на радіо, ТБ, в кіно, грамзапису, CD тощо» [3, с. 517], а також щодо вирішальної ролі подібної аудиторії в долі твору. Спонукає до роздумів теза щодо проблематичності використання терміна «композитор» стосовно митців, які працюють у річищі деяких сучасних музичних напрямів академічного плану, де «перебільшується роль випадковості» [3, с. 518], іншими словами, де мобільні елементи композиції переважають

над стабільними, а також щодо електронної музики. По-новому висвітлюються також питання професійної підготовки композиторів, композиторських та інших музичних організацій.

Наостанок окреслимо ще одну площину «композиторологічної» діяльності А. Мухи. Антон Іванович запам'ятався всім, хто його знав, як людина з винятковим почуттям гумору. Тож не випадково в його доробку маємо збірки «Музиканти сміються» (опубліковані вперше в СРСР 1968 р., перевидання 1969 р., 1970 р., 1972 р.) та «Веселий камертон» (1975–1976 рр., перевидану в 1981 р. в Болгарії) – результат ретельного й наполегливого збирання веселих історій, бувальщин, афоризмів, жартів, анекдотів, малюнків, шаржів і карикатур.

Підсумовуючи сказане, важливо нагадати, що період творчого становлення Мухи-музикознавця припав на складний для української гуманітарної науки час, пов'язаний з необхідністю дотримуватися певних ідеологічних настанов, що нерідко могли спотворити хід дослідницької думки. Попри це праці А. Мухи завжди відрізняла виняткова наукова коректність, вміння втілити важливі сенси, що віддзеркалювали іманентні особливості явищ музичної культури і породжувалися, зокрема, непідробним глибоким патріотизмом ученого. Дослідницька діяльність А. Мухи мала яскраво виражений евристичний характер. Він не лише ставив проблеми й намагався знайти шляхи їх вирішення, але й окреслював численні й потенційно результативні напрямки подальших наукових пошуків, тим запліднюючи сучасне музикознавство в його теоретичному, історичному, культурологічному вимірах.

Джерела та література

1. Антон Муха : бібліографічний покажчик / упоряд. О. Кушнірук. – Київ, 2008. – 56 с.
2. Загайкевич М. Роздуми про музичну бібліографію / Марія Загайкевич // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 30–39.
3. Муха А. Композитор / А. Муха // Українська музична енциклопедія. – Київ, 2008. – Т. 2 : Е–К. – С. 517–520.

ВОЛОДИМИР РОМАНКО. ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ АНТОНА МУХИ

4. Муха А. Композитори світу в їх зв'язках з Україною : довідник / А. І. Муха. – Київ, 2000. – 88 с.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / Антон Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
6. Муха А. Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування (історико-аналітичний нарис) / А. Муха // Український музичний архів : документи і матеріали з історії української музичної культури. – Київ : Центрмузінформ, 2003. – Вип. 3. – С. 220–238.
7. Муха А. Процесс композиторского творчества (Проблемы и пути исследования) / А. И. Муха. – Киев : Музична Україна, 1979. – 272 с.
8. Муха А. Україна в творчості композиторів світу (проблеми дослідження) / Антон Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – С. 18–24.
9. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія / Олена Немкович. – Київ, 2006. – 534 с.
10. Сюта Б. Корифей українського музикознавства / Богдан Сюта // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 9–29.
11. Фільц Б. Багатогранна діяльність А. Мухи та його творчий внесок у галузь музично-естетичного виховання дітей і юнацтва / Богдана Фільц // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 40–49.
12. Шип С. Задум музичного твору у лінгвосоціотичному аспекті / С. Шип // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 105–119.

SUMMARY

The figure of Anton Mukha, the musicologist, composer, musical and social activist, is one of the most prominent in Ukrainian artistic environment of the late XXth – early XXIst centuries. The doubtless authority of A. Mukha as a scholar has been gaining during the decades of his creative work. For the most part of this period he has worked at the Musicology Department of M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology of the Ukrainian National Academy of Sciences. A. Mukha is known as a researcher of considerable aesthetic and theoretical problems, the author of solid works on the base of composer creation, principles of program in music, the detailed musical and historical studies.

A. Mukha intellectual legacy as an object of research has naturally come into the view of scholars. A system comprehension of his works may become one of the significant tasks of Ukrainian science.

The author of this article pays attention to the consideration of the main vectors of investigations by A. Mukha in one of the central problem areas of musicology, created with theoretical, historical, culturological aspects of composer activities investigation.

An attention to the issues of this kind is quite natural for A. Mukha, first of all, as he has been engaged in active composer work himself and created over one hundred and sixty works in different genres.

Theoretical aspects of composer activities problems (works, first and foremost) are described in his theses, monographs and numerous articles. Doctorate thesis of the scholar is devoted to the research of composer creative work process in its conditioning with complex substantial factors (composer personality, social and cultural determinants, etc.), psychology and technology of creative process. This fundamental work has been naturally developed into the monograph *The Process of the Composer Creative Work* (1979), which is one of the first musicological investigations in this field.

The cornerstone of the methodology of A. Mukha work has become a systematic approach, which is consistently implementing on different levels. His aspiration for the highest possible precision and reasonableness of conceptual and categorical means of the research is an important feature of his system scientific thinking. The concepts *composer*, *creative process*, *musical work* are considered in the interconnection and mutual conditionality. The structure of the composer personality, specific elements of its formation are outlined.

A. Mukha describes the structure of psychological mechanism of the creative action, which elements are creative goal (inspiration), creative task, creative impulses, complex of creative premises, perceptive zone, control zone, memory zone, reproducing zone and primary synthesis zone. Emotion, intuition, mind and imagination appear as the research fundamental means of creative heuristic activity.

Historical aspects of the problem of composer activities also have been remained in the main focus of the researcher for several decades. Attention to this kind of issues has been reflected in the relevant chapters of multivolume *History of Ukrainian Music*, where the scholar has characterized specific artistic phenomena deeply and profoundly, particularly stylistic peculiarities of creative work of the artists living

ПІСЬМА

and working in different epochs. Besides, A. Mukha has used literally titanic efforts to accumulate and comprehend information as for the activities of Ukrainian composers. As a result, the manual *Composers of Ukraine and Ukrainian Diaspora* has appeared. The investigation of Ukrainian composers creative works in the context of global musical culture is complemented with the covering of reverse connections, which is shown in the directory *Composers of the World in their Connections with Ukraine*, as well as in numerous articles in *Ukrainian Musical Encyclopedia*.

Social and cultural aspects of the composer activities are covered by the scholar, in particular, in detailed study of composers organizations work. Starting from the end of 1960s, A. Mukha has been collecting, systematizing and generalizing the data on the work of the members of republic Composers Union of that time. He is the author of historical analytical essay *National Composers Union of Ukraine: On the Occasion of the Eightieth Anniversary of Foundation*, which remains the most complete research of this topic so far.

The texts by A. Mukha have always been distinguished by exceptional scientific accuracy, skill to implement significant meanings, reflecting immanent peculiarities of musical culture phenomena and, not for the last turn, are generated with the sincere and deep patriotism of the scholar. The research work of A. Mukha is of an outstanding heuristic nature. Aside from defining problems and attempting to find the solutions for them, he also has determined numerous and potentially effective directions of further scientific search, enriching modern musicology in its theoretical, historical, and culturological dimensions in such a way.

Keywords: composer, creative process, musical work, social and cultural aspects of composer activities.

Сучасність Modernity

УДК 78.071.2(477)Пет

ОСОБЛИВОСТІ МАНУАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ХОРМЕЙСТЕРА (на прикладі творчого методу диригента капели «Думка» Віктора Петриченка)

Оксана Нікітюк

Статтю присвячено особливостям мануальної техніки та прийомам оволодіння нею за методикою професора кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, диригента Національної заслуженої академічної капели України «Думка», народного артиста України В. Петриченка (12.05.1954 – 21.09.2014). Висвітлено основні елементи творчого методу диригента, що певним чином розкриваються в системі мануальної техніки хормейстера та системі навчання в класі диригування професора В. Петриченка. Матеріалом для дослідження слугували особисті нотатки авторки статті, записи Віктора Вікторовича, розповіді його сестри, Марини Вікторівни Петриченко, та спогади випускників його класу диригування (О. Нікітюк, О. Мадараш, Ю. Шалькевич, І. Пахомової, М. Синиці, Л. Гринь).

Ключові слова: мануальна техніка диригента, хор, жест, диригентська точка.

Статья посвящена особенностям мануальной техники и приемам овладения ею по методике профессора кафедры хорового дирижирования НМАУ им. П. И. Чайковского, дирижера Национальной заслуженной академической капеллы Украины «Думка», народного артиста Украины В. Петриченко (12.05.1954 – 21.09.2014). Освещены основные элементы творческого метода дирижера, которые определенным образом раскрываются в системе мануальной техники хормейстера, а также в системе обучения в классе дирижирования профессора В. Петриченко. Материалом исследования послужили личные заметки автора статьи, записи Виктора Викторовича, рассказы его сестры, Марины Викторовны Петриченко, и воспоминания выпускников его класса дирижирования (О. Никитюк, О. Мадараш, Ю. Шалькевич, И. Пахомовой, Н. Синицы, Л. Гринь).

Ключевые слова: мануальная техника дирижера, хор, жест, дирижерская точка.

The article is devoted to the peculiarities of manual technique and the ways of its mastering according to the methods of V. V. Petrychenko (12.05.1954 – 21.09.2014). He is known as the professor of the Chorus Conducting Department of The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, the conductor of the National Honoured Academic Chapel of Ukraine *Dumka*, People's Artist of Ukraine. The main elements of the conductor creative method which are in a certain way exposed in the system of chorus master manual technique and in the teaching system in the conducting class of the professor V. Petrychenko are described in the work. Personal notes of the article authoress (a conducting student of Prof. V. Petrychenko), notations of Viktor Viktorovych, interviews with his sister Maryna Viktorivna Petrychenko and the reminiscences of the graduates from V. Petrychenko conducting class (O. Nikitiuk, O. Madarash, Yu. Shalkevych, I. Pakhomova, M. Synytsia, L. Hryn) are used as the investigation materials.

Keywords: conductor manual technique, choir, gesture, conducting point.

Мануальна техніка диригента-хормейстера є однією з найважливіших частин його творчого методу. Завдяки її елементам він має можливість передавати своє бачення виконуваного твору хористам, керувати співочим процесом під час концертного виконання. Специфіка мануальної техніки хормейстера залежить від навичок, вироблених диригентською школою, яку він представляє, фізіологічних особливостей диригентського апарату та особистих знахідок у цій галузі. Хорова виконавська практика свідчить про важливу роль мануаль-

ної техніки диригента в досягненні високих творчих результатів керування колективом.

Одним зі знакових спеціалістів у галузі хорового диригування київської хорової школи протягом останніх тридцяти років справедливо вважався диригент Національної заслуженої академічної капели України «Думка» та професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Віктор Вікторович Петриченко¹. На жаль, 21 вересня 2014 року його життя трагічно обірвалося. Митець письмово не зафіксував значної кількості своїх навичок

СУЧАСНІСТЬ

і вмінь у галузі хорового диригування та методики його викладання в консерваторії. Творчий метод хормейстера В. Петриченка, що складається із самобутньої системи мануальної техніки, викладацької системи та методики роботи з хором, містить безліч нових, перевірених практикою, знань та вмінь у галузі хорового диригування. Їх первинне дослідження є актуальним у наш час. Система мануальної техніки В. Петриченка, що принципово відрізняється серед інших за кількома ознаками: вільне, високотехнічне володіння диригентським апаратом, скрупульозне вивчення хорової партитури, високі творчі й технічні вимоги до себе і виконавців, знайшла своє продовження та відображення у творчому методі випускників його класу.

На жаль, творчий метод диригента та його методика викладання не були висвітлені за життя професора. Матеріалом для дослідження слугували особисті нотатки авторки статті², записи Віктора Вікторовича, розповіді його сестри, Марини Вікторівни Петриченко, та спогади випускників його класу диригування (О. Нікітюк, О. Мадараш, Ю. Шалькевич, І. Пахомової, М. Синиці, Л. Гринь).

Мета цієї статті – висвітлити основні елементи творчого методу диригента, що певним чином розкриваються в системі мануальної техніки хормейстера та системі навчання в класі диригування професора В. Петриченка. Важливим завданням дослідження є визначення методів навчання та диригування, які можемо вважати новаторськими, що дає підстави вирізнити мануальну техніку й викладацьку систему В. Петриченка як окремий напрям київської школи хорового диригування ХХ–ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є сама система знань і навичок професора в галузі хорового диригування та його методика передачі цих знань своїм учням. Відповідно, предмет дослідження – диригентський апарат, мануальна техніка, робота над партитурою.

Хорове диригування, що раніше обмежувалося завданням координації спільного виконання, у наш час перетворилося на високе художнє мистецтво, виконавську творчість величезної глибини та значущості. Цьому значною мірою сприяло вдоскона-

лення технічної бази диригентських жестів, а саме створення цілої системи ауфтактів, що стала першочерговою в мануальній техніці диригента В. Петриченка. Відповідно, ця галузь мануальної техніки була центральною в системі диригентського навчання в класі професора.

Для дослідження новаторських методів В. Петриченка в хоровому диригуванні (як послідовника київської хорової школи) та викладанні диригування (саме у створенні особистої методики викладання) важливе розуміння його особистісних якостей. Огляд біографічних відомостей про диригента сприятиме проясненню цих питань.

Петриченко – учень та випускник класу Л. Суханової (Криворізьке музичне училище) та О. Тимошенка (Київська державна консерваторія³). Він достойно продовжив традиції київської хормейстерської школи та протягом багатьох років працював над створенням особистої методики викладання диригування.

Віктор Вікторович народився 12 травня 1954 року в м. Кривий Ріг (Україна) у родині гірничих інженерів Юлії Василівни й Віктора Степановича Петриченків. Батьки любили музику та прагнули розвивати музичні здібності сина. У шестирічному віці Віктор з успіхом склав іспити відразу в три музичні школи. Після восьми класів загальноосвітньої школи він вступив на диригентський факультет Криворізького музичного училища в клас Лариси Федорівни Суханової. З 1973 по 1978 роки В. Петриченко – студент Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського в класі Олега Семеновича Тимошенка. Закінчивши з відзнакою Консерваторію, В. Петриченко продовжив навчання в асистентурі, а 1982 року закінчив її з кваліфікацією «диригент хору, викладач вищого музичного навчального закладу». З моменту вступу до аспірантури розпочалася його викладацька діяльність на кафедрі хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Понад 50 молодих диригентів – студентів і аспірантів – вивів у професійне життя клас професора В. Петриченка. Його вихованці – відомі хормейстери, викладачі та співаки України. Серед

ОКСАНА НІКІТЮК. ОСОБЛИВОСТІ МАНУАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ХОРМЕЙСТЕРА...

них: Юлія Вікторівна Шалькевич (голова циклової комісії диригентсько-хорового відділу Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра), Інна Олександрівна Пахомова (старший викладач диригентсько-хорового відділу КССМШ ім. М. Лисенка, завідувач відділу у 2010–2013 рр.), Оксана Павлівна Нікітюк (заслужена артистка України, артистка НЗАКУ «Думка», викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського), Оксана Степанівна Мадараш (заслужена артистка України, диригент Київського національного академічного театру оперети), Олександр Вікторович Заволгін (викладач кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського).

Випускники класу В. Петриченка неодноразово ставали лауреатами Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів: Оксана Нікітюк (I премія, 2008 р.), Олексій Шамрицький (I премія, 2011 р.), Олександр Заволгін (III премія, 2008 р.).

Паралельно з викладацькою діяльністю в НМАУ ім. П. І. Чайковського протягом тридцяти років В. Петриченко працював диригентом Національної заслуженої академічної капели України «Думка». Хормейстерська діяльність сприяла вдосконаленню викладацької методики, оскільки перевірити будь-яку технічну знахідку Віктор Вікторович мав змогу на практиці. За роки роботи в «Думці» В. Петриченко виступив хормейстером-постановником понад сорока хорових творів великої форми українських і зарубіжних композиторів. Серед них: «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича, кантата для народного голосу, хору та симфонічного оркестру «Чумацькі пісні» В. Зубицького, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, сценічна кантата «Carmina Burana» К. Орфа, «Credo» К. Пендерецького для хору, солістів та симфонічного оркестру, «Te Deum» А. Брукнера, «Te Deum» А. Дворжака, поема «Дзвони» С. Рахманінова та ін. Багато часу й сил В. Петриченко віддав роботі в класі диригування, роками створюючи власну систему навчання техніки хорового диригування.

Відомо, що керування оркестровим чи хоровим виконанням цілковито спирається на творчий фундамент, що викликає необхідність використання різноманітних засо-

бів і методів впливу на виконавців. Тут не може бути шаблону, незмінних величин, тим паче заздалегідь передбачених прийомів. До кожного музичного колективу, а іноді навіть і до окремих його учасників, має бути свій особливий підхід. Те, що добре для одного колективу, не підходить для іншого; що необхідно сьогодні (на першій репетиції), те не сприймається надалі (на останній); що є можливим під час роботи над одним твором – неприпустимо з іншим. Навіть різні етапи репетиційної роботи вимагають використання різноманітних за характером і призначенням форм впливу та засобів керування. Також дії диригента на репетиції принципово відрізняються від його дій на концерті. Проте в системі мануальної техніки існує набір певних жестів і прийомів, опанувавши які, диригенту оркестру чи хормейстеру хору буде легко без слів досягти бажаного музичного результату з різноманітними типами груп виконавців.

Опанування цих прийомів складає основу викладацької системи В. Петриченка. Навчання диригування в класі професора можна умовно поділити на деякі етапи, що з часом утворили цілу систему знань та вмінь у конкретній галузі. Першочергова увага Вчителя завжди приділялася поставі корпусу диригента. Залежно від фізичних особливостей кожного з учнів виокремлювалися основні принципи роботи над поставою диригентського апарату. Це поняття містить у собі систему роботи м'язів тулуба, ніг, рук, шиї, голови.

Постановка диригентського апарату має відбуватися таким чином, щоб учень зміг одразу визначити та відчувити точку опору, що розподілена на обидві ноги одночасно. У процесі диригування виникають моменти звернення керівника до різних хорових або інструментальних груп. Для уникнення «ходіння» диригента по подіуму точка опору може переміщатися на одну ногу або по черзі – на праву та на ліву.

Розглянемо положення всіх елементів диригентського апарату під час так званого моменту спокою, що передує позиції «увага». Найголовнішою характеристикою цієї позиції є контрольована й усвідомлена напруга та розслаблення м'язів. Фактично

СУЧАСНІСТЬ

всі м'язи, за винятком м'язів опорної ноги й живота, розслаблені. Положення ніг – на ширині плечей, права чи ліва – трохи спереду. Та нога, що виставлена вперед, одночасно стає точкою опору диригентського апарату. Положення тулуба має бути перпендикулярне підлозі, спина рівна. Положення голови мусить візуально продовжувати лінію спини. Під час відхилення голови назад чи вперед м'язи спини або грудної клітки пережимаються, що призводить до неправильного функціонування диригентського апарату загалом. М'язи всіх відділів диригентського апарату повинні бути максимально розслабленими. Будь-яке невинновдане або неконтрольоване затискання певної групи м'язів спричинює швидку фізичну втому диригента.

Найпильніша увага в класі професора В. Петриченка приділялася роботі над положенням рук. Під час першочергової постановки корпусу руки диригента, як і м'язи плечового поясу та передпліччя, опущені вниз. Під час диригентської позиції «увага» через напругу м'язів передпліччя руки згинаються в ліктях. Лікті у свою чергу треба тримати приблизно на 10 см від корпусу. Положення кистей рук – внутрішньою стороною одна до одної; пальці рук розслаблені.

Ці дві позиції відпрацьовувалися професором кілька перших місяців занять зі студентом. Проте під час подальшої роботи ніколи не виходили із зони контролю викладача. Позиція «увага», що йде за позицією «спокою», відрізняється наявністю в ній м'язової напруги окремих частин диригентського апарату. Під час підняття обох рук напруга наявна в передпліччі, м'язах живота. Важливо зауважити, що за вимогою професора положення кистей рук у піднятому стані природно, трохи звернене у внутрішній бік. Положення кистей, повернених назовні, прийняте в окремих школах хорового диригування, професором відкидалося як неприродне, що спричиняє невинновдане затискання м'язів. Будь-яке напруження чи розслаблення м'язів у диригуванні має мотивуватися певними позиціями в хоровій або вокально-симфонічній партитурі. На думку В. Петриченка, зав-

дання диригента передбачає максимальне оволодіння своїм тілом таким чином, щоб ніяке м'язове напруження диригентського апарату не відбувалося неконтрольовано. Для досягнення цих умінь учні класу від самого початку навчання засвоювали особливу гімнастику, що включає систему вправ, спрямованих на досягнення м'язового контролю, автономності рук. Заняття диригентською гімнастикою відбувалися протягом усього першого року навчання студента під контролем викладача, а наступні роки навчання та професійної роботи – самостійно, як невід'ємна частина підтримки диригентської форми. Комплекс вправ для напрацювання м'язового контролю базується на чергуванні свідомого напруження й розслаблення найважливіших груп м'язів, що беруть участь у процесі диригування. До них належать м'язи плечового поясу, передпліччя, зап'ястя, кисті, пальців. Студент з-поміж інших виконує вправу, що сприяє повному скиданню напруги: нахилиє тулуб уперед і опускає руки вниз.

Вправи на досягнення автономності рук складаються з паралельних та протилежних рухів кистями рук, рукою до ліктя, всією рукою по колу; диригування обома руками в різних схемах; суміщення диригування схемою в одній руці й рухів по колу – в іншій.

Напрацювання певних навичок диригування відбувалося не тільки за допомогою технічних вправ, але й під час розучування конкретного твору. Таким чином засвоювалася система диригентських афтактів за методикою В. Петриченка. За її принципами в афтакті закладено темп, динаміку, штрих, ритмічну пульсацію наступного музичного матеріалу. Під час організації музичного процесу момент підготовки вступу є важливішим, аніж сам вступ. Практикою доведено, що правильно організований афтакт, у якому закладені всі елементи виконання, дозволяє не диригувати початкові долі самого вступу. У цей час музичний процес не страждає (не несе втрат). Вивчення системи афтактів базується на оволодінні мануальними комплексами різних груп афтактів:

- із дуольною пульсацією (доля дорівнює відображенню);

- із триольною пульсацією (одна третина долі – доля, дві третини – відображення);
- ауфтаки тихих і голосних динамічних нюансів;
- ауфтаки різних штрихів;
- ауфтаки на зміну темпу;
- ауфтаки на зміну пульсації.

Кожній групі ауфтактів відповідає певна група частин диригентського апарату, які беруть у ній участь. Керування ними визначається використанням в ауфтакті так званих диригентських точок: точка «стоп», точка «відскік», точка «відліт». Такі мануальні комбінації включають зупинку в конкретній точці на диригентській площині без відображення, різке відображення після зупинки в точці й більш плавне, збільшене за амплітудою відображення від певної точки. Залежно від практичних завдань, вкладених у кожну точку, змінюється група м'язів, які беруть участь у їх творенні. Використання навичок диригування різноманітних видів точок автоматично стає основою диригування різноманітних видів штрихів, які їм відповідають. Різні види *marcato* і *staccato* в мануальному втіленні є точками «удар» і «відскік». Точка «стоп» може бути використана в розділах зміни темпу, як у бік збільшення, так і в бік зменшення, під час зміни метричної пульсації, для диригування фермат, що не знімаються. За методикою В. Петриченка вивчення точки «стоп» є основним. У суті осягнення диригування цього елемента криється диригування долей без відображення. За вивченням найскладнішої з точок, що використовуються в диригуванні, йде засвоєння точок «відліт», «відскік», «удар». Система навчання мануальних основ диригування включає цикл схематичних вправ, що складаються з диригування основними точками, які використовуються. Ці вправи опрацьовуються щоденно на початковому етапі навчання. Як вважав В. Петриченко, після опанування диригування всіх різновидів диригентських точок диригент може з легкістю впоратися з технічними вимогами хорової та вокально-симфонічної партитури.

Особлива увага в системі навчання диригування за методикою В. Петриченка приділялася засвоєнню двох планів ди-

ригування – переднього й дальнього – та трьох позицій: верхня, середня, нижня. Оволодіння планами диригентської позиції допомагає диригенту розмежувати в мануальній техніці групи виконавців. Три позиції диригування спільно з планами диригування прямопропорційно відповідають динамічним планам. Завдяки використанню планів і позицій утілюються покази поступового збільшення чи зменшення звуку.

За методикою Віктора Вікторовича, учень, спираючись першочергово на логіку і знання, повинен уміти відобразити засобами мануальної техніки динамічні зміни партитури. Для цього він може використовувати плани й позиції диригування. Тільки після цього слід додавати в диригентський жест емоційне наповнення та напругу.

У системі мануальної техніки диригента В. Петриченка важливою була робота над виразністю кисті, ліктя й передпліччя. У положенні кисті слід виділити дві найбільш вживані в мануальній техніці позиції: відкрита (долонями доверху) й закрыта (долонями донизу). За вимогою Петриченка-вчителя, положення долоні має бути свідомо обране диригентом-учнем у контексті динаміки (відкрита – голосний нюанс, закрыта – тихий нюанс), якості звуку, його тембру (відкрита долоня символізує світлий звук, закрыта – більш глибокий, прикритий звук). Різкий перехід від закрытої долоні до відкритої символізує *subito forte*, від відкритої до закрытої – *subito piano*.

У системі диригентських термінів В. Петриченка широко використовувався термін «кисть-прохання», «кисть-вимога», «кисть-заперечення». «Кисть-прохання» може використовуватися в концертному та репетиційному процесі як альтернатива мови з проханням про збільшення динамічного нюансу тієї чи іншої партії жестом рук. Ситуація для використання «кисті-вимоги» аналогічна «кисті-прохання», однак зі збільшеною емоційною напругою.

Одним з найзатребуваніших диригентських жестів у методиці викладання диригування та репетиційному диригуванні маестро В. Петриченка була «кисть-заперечення». За допомогою цього жесту диригент завжди має можливість регулю-

СУЧАСНІСТЬ

вати звучання тієї чи іншої партії, спираючись на свої слухові враження.

На окрему увагу в дослідженні мануальної техніки заслуговує виразна робота пальців диригента. Здебільшого виконання тихих динамічних відтінків диригування всією рукою є недоречним. Використання в подібних випадках усієї руки провокує виконавців на збільшення й опосередкування виконуваних нюансів. Основну керівну функцію виконують пальці рук. На тлі фактично нерухомої руки пальці плавно або різко (залежно від штриха) промальовують обриси диригентської схеми. Ураховуючи найменшу можливу амплітуду, такі рухи загострюють увагу виконавців і максимально зменшують динамічний нюанс. Виконання тихих динамічних відтінків у співі пов'язане з посиленням використанням співацького дихання. За твердженням В. Петриченка, опора співацького дихання відображається в диригуванні в положенні ліктя й передпліччя. Тому постійна вимога до диригента – підтримувати положення ліктя й, відповідно, передпліччя на відстані від корпусу під час будь-яких диригентських маніпуляцій.

Робота над вивченням партитури – одна з найважливіших у методиці викладання В. Петриченка. Ця частина диригентських знань і навичок передбачає грамотний, послідовний розбір та детальне вивчення виконуваної партитури. Будь-яка партитура, хорова чи вокально-симфонічна, починається з ознайомлення із творчістю композитора, автора слів, стилем музичного твору. Ці знання певним чином мають бути зіставлені з твором, що вивчається, щоб глибше зрозуміти суть і причину його написання. Якщо є віршований текст, слід вивчити також творчість автора тексту, контекст епохи його творчості, у віршах – значення кожного слова. Як згадують випускники класу В. Петриченка, тільки після вивчення віршованого тексту напам'ять професор дозволяв ознайомлюватися з музичним текстом твору. За методикою диригування та викладання диригування професором В. Петриченком, диригентській роботі має передувати самостійний теоретичний аналіз виконуваного твору, переклад усіх термінів, зазначених у партитурі. Тільки після програвання напам'ять

партитури на фортепіано студент міг бути допущеним до диригентського пульта.

Засвоєння форми музичного матеріалу, на переконання професора, має відбуватися за принципом «від загального – до конкретного». Осягнувши й усвідомивши ідею форми загалом, диригент здатен відпрацювати її деталі, посиляючись на вимоги загальної форми. Першочергові знання й відчуття форми твору диригентом диктують правила визначення темпів, фермат, динамічних нюансів та інших виражальних елементів музичної тканини. Спираючись на вимоги форми, диригент має складати темповий план виконуваного твору. Тільки після ретельного аналізу вищезазначених аспектів диригенту слід братися безпосередньо за процес диригування.

В українській хормейстерській практиці існує два основні принципово різні підходи до суті диригування: емоційний (інтуїтивний) і теоретичний (раціональний). Система роботи диригента та виховання молодих хормейстерів за методикою професора В. Петриченка заснована на величезній теоретичній базі. Будь-який виконавець скеровується від теорії до практики. Отже, методика В. Петриченка сповідує другий, раціональний, підхід до засвоєння мануальної техніки диригента й принципів роботи над партитурою, а з часом, і з живим колективом. Такий підхід передбачає засвоєння відомостей про автора музики й тексту твору, стильову належність та історію створення; знання музичного матеріалу напам'ять (із найдрібнішими складовими, як хорові партії, сольні голоси тощо), точне числове (за метрономом) відтворення темпу твору, заздалегідь вибудований динамічний план; точне визначення мануальних прийомів, здатних розкрити зміст усіх попередніх пунктів, і тільки потім – емоційне наповнення отриманих знань про музичний твір. Така методика роботи диригента й навчання за нею молодих хормейстерів досить відрізняється від загальноприйнятої навчальної системи. Ця методика має своїх послідовників: випускники класу В. Петриченка, які викладають хорове диригування в НМАУ ім. П. І. Чайковського, КССМШ ім. М. В. Лисенка, Інституті музики ім. Р. М. Глієра. Цей

факт дозволяє визначити викладацьку систему диригування професора В. Петриченка як окремий напрям київської школи хорового диригування.

Творчий метод диригента В. Петриченка та методика навчання основ мануальної диригентської техніки в його класі благотворно вплинули на подальшу професійну діяльність теперішніх і майбутніх поколінь хормейстерів, затвердивши думку про необхідність досконального вивчення хормейстером партитури виконуваного твору ще до початку репетицій. Практичний досвід використання цієї методики довів, що за допомогою отриманих указаним чином знань хормейстер має змогу точніше передавати виконавцям технічні й емоційні меседжі та вимоги, краще організовувати весь музичний процес. У цій статті досліджено лише деякі аспекти мануальної техніки й викладацької методики В. Петриченка. Для повномірною практичного використання в хорових професійних колективах і профільних навчальних закла-

дах методика диригента В. Петриченка ще має бути вивчена й досліджена в повному масштабі, структурована та, імовірно, видана у вигляді навчального посібника для хормейстерів-практиків.

Примітки

¹ Петриченко В. В. (12.05.1954 – 21.09.2014) – диригент Національної заслуженої академічної капели України «Думка», професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, народний артист України.

² Нікітук Оксана Павлівна – учениця класу диригування (2000–2005), аспірантка класу (2005–2008), артистка капели «Думка» (з 2002 р.).

³ Нині – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

Джерела та література

1. Диригентські щоденники Петриченка В. В.
2. Спогади випускників класу й родини Петриченка В. В.
3. Мусин И. О воспитании дирижера: очерки. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с.

SUMMARY

This article is devoted to the peculiarities of manual technique and the ways of its mastering according to the methods of V. V. Petrychenko (12.05.1954 – 21.09.2014). He is known as the professor of the Chorus Conducting Department of The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, the conductor of the National Honoured Academic Chapel of Ukraine *Dumka*, People's Artist of Ukraine. Unfortunately, the life of one of the significant specialists in the choir conducting field of Kyiv choral school, Viktor Petrychenko, has been cut short tragically. A great amount of self-founded experience and skills in the sphere of choir conducting and its teaching technique in the conservatoire has not been fixed in a written form. Creative method of the chorus master V. V. Petrychenko contains an original system of manual technique, teaching system and the methods of work with the choir, a large amount of knowledge and skills in the field of choir conducting checked by executing practice. Their primary research is urgent one nowadays. The system of V. V. Petrychenko manual technique is fundamentally different among the others for several features, like free, highly skilled knowledge of conducting resources, scrupulous study of choir score, high-level artistic and technical requirements to himself and the performers has found its continuation and representation in the creative method of V. Petrychenko students and graduates.

The main elements of the conductor creative method which are in a certain way exposed in the system of chorus master manual technique and in the teaching system in the conducting class of the professor V. Petrychenko are described in the work.

Personal notes of the article authoress (a conducting student of Prof. V. Petrychenko), notations of Viktor Viktorovich, interviews with his sister Maryna Viktorivna Petrychenko and the reminiscences of the graduates from V. Petrychenko conducting class (O. P. Nikitiuk, O. A. Madarash, Yu. V. Shalkevych, I. V. Pakhomova, M. M. Synytsia, L.V. Hryn) are used as the investigation materials.

Keywords: conductor manual technique, choir, gesture, conducting point.

УДК 77.04.06

ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

Вікторія Хоню

У статті йдеться про засади, завдання та особливості створення фото-поезій. Значну увагу приділено рівноцінному поєднанню жанрів фотографії (портрета, міського пейзажу) та поетичного тексту.

Ключові слова: фото-поезія, фотографія, поетичні жанри, поетичні образи, поезія.

В статье рассматриваются принципы, задачи и особенности создания фото-поэзий. Основное внимание сосредоточено на возможностях равноценного использования жанров фото (портрета, городского пейзажа) и поэтического текста.

Ключевые слова: фото-поэзия, фотография, жанры поэзии, поэтические образы, поэзия.

The article is devoted to the principles, aims and the creating peculiarities of photo-poetry. Peculiar attention is paid to the equivalent combination of photography genres (portraits, urban landscapes) and poetic text.

Keywords: photo-poetry, photography, poetical genres, poetical figures, poetry.

Метою дослідження є спроба узагальнення власного досвіду створення синтетичного (полімістецького) інформаційно-естетичного продукту на межі художньої фотографії та поезії, створюваного задля популяризації сучасних віршованих творів; окреслення поняття і наукового визначення терміна «фото-поезія».

Завданнями дослідження є:

- аналіз досягнень фотомистецтва (насамперед художньої фотографії, оскільки цей жанр найбільш наближений до художньо-естетичного завдання фото-поетичного мистецького твору);
- ретроспектива розвитку візуальних можливостей поезії: «зорова поезія», «фігурні вірші» тощо;
- спроба визначення терміна «фото-поезія», вивчення особливостей художньо-візуального твору цього виду;
- аналіз поєднуваності жанрів фотозображення та поезії;
- задання «алгоритму» створення фото-поезії та практична його реалізація.

Попри глибоку та всебічну обґрунтованість терміна «фотографія» (фотозображення, фотознімок, світлина) та багатоманіття підходів до визначення поняття «поезія», «фото-поезія» досі не набула наукового підґрунтя, тож і не має чіткого визначення. Оскільки поняття «фотозображення» багатогранне і не може бути навіть оглядово висвітлено в межах даного дослідження,

увагу зосереджено виключно на жанрах художньої фотографії.

Перш ніж приступитися до наукового й практичного осягнення поняття «фото-поезія», визначимося із суміжним (базовим) терміном «художня фотографія».

З історії художньої фотографії (а фотографія як процес виникла в середині XIX ст.), що сягає кінця XIX ст. (коли значно розвинулася техніка, поліпшилася якість світлин), відомо, що першим жанром суто художньої фотографії стали міські пейзажі (іл. 1). Пізніше з'явилися так звані колоризовані міські пейзажі.

Видатним майстром художньої фотографії XIX ст. був харківський фотограф-самоук Олексій Іваницький (1855 – зник безвісти 1919). Справжню загальноімперську славу йому принесла серія фотознімків катастрофи в Борках, під Харковом, 17 жовтня 1888 року. Оскільки кадри радше належать до поняття «документальне фото», чи «репортажне фото», у нашій статті їх не подаємо. О. Іваницький працював переважно у фотолабораторії, однак відомі його міські пейзажі, на яких зафіксовані виїмкові природні явища в середмісті, наприклад, повені (іл. 2).

До перших видів художньої фотографії належать також групові знімки, передусім – непересічних особистостей (учених, митців та ін.): наприклад, відомий портрет А. Чехова у колі театральних діячів (іл. 3).

*ВІКТОРІЯ ХОНЮ. ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ*

Визнаним майстром групового дитячого портрета був математик, письменник та фотолюбитель Льюїс Керролл. Як зазначила фотограф Ірина Рузіна із центру PhotoCULT, «Керролл був першим портретистом, який привніс у фотографію природність і невимушеність. Знімаючи в техніці складного мокроколлодійного процесу, з витримкою більше хвилини, він примушався показувати справжні дитячі емоції» [1, с. 1]. Налаштовуючи камеру, поливаючи розчинами фотопластину, він розповідав дітям химерні та смішні історії – тому дітлахи вважали його своїм і поводитися невимушено. Один із чудових прикладів групового дитячого портрета його авторства – фото дітей родини Лідделл (іл. 4).

Неповторним витвором мистецтва фотографії стала світлина вже згаданого фотографа О. Іваницького «Світ Олексія Михайловича Іваницького», груповий портрет власної родини (іл. 5). У сірій сукні – дружина майстра, Анастасія Василівна, онука останнього кошового отамана Задунайської Січі Осипа Гладкого, поруч – діти Вадим і Зінаїда з чоловіками, а за спиною Зінаїди – молодша донька Ніна. Родина спостерігає, як син Олександр грає в солдатики. Під час війни, у 1919 році, Олексій Михайлович поїде до Криму, аби забрати дружину та доньку Ніну з лікування в Кореїзі. Більше про нього ані Ніна, ані Анастасія Василівна нічого не чули.

Ще один класичний різновид художнього фото – художній портрет (такими вважали не всі витвори, а лише ті, де було зображено людей в особливому одязі, на особливому фоні). Важливою вимогою було не відтворення рис обличчя героя фотопортрета, а намагання передати власне розуміння характеру портретованого. Яскравим прикладом, що за виражальністю тяжіє до портретного живопису, а за особливістю впливу на глядача і загальним настроєм – до сугестивного художнього твору, став дитячий портрет авторства Льюїса Керолла (іл. 6).

Простежуються цікаві взаємини портретного живопису і фотопортрета. Зокрема, останнім цікавилися такі французькі художники, як Е. Дега та Ж. Сера. Відомий

російський художник-реаліст Іван Крамської, який юнаком працював ретушером і багато зробив для пропаганди портретної фотографії, вважав портрет Ф. Достоевського авторства М. Панова (1880), одним із найбільш вдалих прижиттєвих зображень письменника (іл. 7). Живописець так відгукнувся про цю світлину: «Что в нем примечательно – это выражение. По этому фотопортрету можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли. Портретная фотография редко дает сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает, в фотопортрете же Панова явилось счастливое исключение. Можно догадываться, что в данном случае в помощь портретной фотографии явился такой момент в жизни Достоевского, как пушкинский праздник в Москве: фотопортрет этот снят после его знаменательной речи о значении Пушкина» [11].

Особливо привабливі жіночі портрети українського фотомайстра О. Іваницького. Це завжди був його улюблений жанр. Серед найцікавіших – «Портрет невідомої» (іл. 8). Ім'я красуні, яка спирається на книжку з перевернутим написом на обкладинці «YAN», і справді лишилося невідомим. На відміну від імені автора книжки, яку вона тримає в руках: Жан Рамо не тільки написав роман «ЯН», але й був колегою О. Іваницького – прекрасним гасконським фотографом.

Можна багато говорити і про сучасні різновиди художньої фотографії, кількість яких неухильно зростає завдяки новітній цифровій техніці, програмам обробки зображень тощо. Так, французький фотограф і дизайнер Олів'є Вальсеччі зняв серію знімків під назвою «Dust» (прах, порох). Митець показав у фотосеті своє нетривіальне бачення оголеної натури. Його моделі в кадрах ніби відроджуються з праху, повертаючись із потойбічного світу [9]. А в Німеччині створили оригінальний календар «Pin-up Calendar 2010», що складався з рентгенівських знімків оголених моделей у спокусливих позах [4].

Оскільки для нас головним завданням є зрозуміти зв'язок між фотографією та по-

СУЧАСНІСТЬ

езією, зосередимося на спробі визначення терміна «фото-поезія». Якщо набрати таке словосполучення в пошуковик, побачимо багато посилань на суто комерційні сайти фотографій, де зазначене поняття переважно трактується як «красива, естетично і комерційно приваблива, мистецька фотографія». Подібне визначення тяжіє до всім відомих висловів «математична формула – це застигла поезія», «скульптура – застигла музика» тощо. Як можна легко здогадатися, поняття «поезія» тут присутнє лише як ознака краси самого зображення, його мистецького рівня. Таким, зокрема, є розуміння поезії фото на сайті Українського народного фотоклубу [13].

За лінком «foto poetry» нескладно знайти світові фотосайти, на яких ситуація з тлумаченням поняття така сама: «Photo Poetry – This group is for people who believe photography is more than story-telling, it is poetry» [14]. Прикладом фотографії, яка не лише «оповідає історію, але є поезією», може бути поезія дощу французького фотографа Крістофера Жакро [12].

На одному з літературних сайтів «ною сторінкою в історії поезії» названо звичайний спосіб супроводу світлина відповідної тематики віршованими рядками. Так, здійснене, вочевидь, із вікна багатоповерхівки фото засніженого подвір'я, яким простує самотня старенька з палицею, доповнюється текстом романсу П. Беранже в російському перекладі Д. Ленського, що починається словами: «Зима. Метель. И в крупных хлопьях, / При сильном ветре, снег валит. / У входа в храм одна в лохмотьях / Старушка нищая стоит...» [8]. Чи не зайве зауважити, що подібні явища не мають виїмкової вартості: це лише звична форма паралельного публікування на різноманітних літературних сайтах власних творів, засвоєна багатьма сучасними авторами. Вважати такий спосіб фото-поезією, на нашу думку, недоцільно.

Спробуємо дати власне визначення фото-поезії. Це синтетичний вид мистецтва, що утворився на стикові художньої фотографії (як виду візуального мистецтва) і поезії (як виду словесного мистецтва) та полягає в майстерному поєднанні

світлина (зображення) і тексту поетичного твору в одній площині (за умови рівноцінності художньої фотографії та поетичного твору), тобто поетичний текст буквально накладається на частину фотографії, але не нівелює її мистецької якості, а навпаки – сприяє створенню нового, полімистецького цілого.

Спробою такого виду поезії є уривок твору Ліни Костенко, накладений на фото одним із користувачів сайту photo.i.ua [3], що можна вважати одним із нечисленних оприлюднених прикладів поєднання площини фотозображення й уривка поетичного твору (іл. 9). На нашу думку, такий зразок більше нагадує листівку, рекламний постер тощо. Таким чином, у всіх вище наведених випадках не дотримано важливої, на наш погляд, умови – рівноцінності фото і поезії.

Однак жанр фото-поезії не повинен тяжіти до емблематичних віршів епохи бароко, коли текст лише доповнював або розкривав символіку зображеного на малюнку, або фігурних віршів (коли самі знаки утворювали на сторінці певну фігуру). Визначення подібних жанрів поезії сягають XVII ст., зокрема, у запису представника слов'янського бароко Сімеона Полоцького, у його лекційному курсі «Commendatio brevis Poeticae» (1646).

У теорії літератури закріпилося також поняття «курйозний вірш» (фр. *curieux* – допитливий, цікавий) – вишуканий поетичний твір, незвичайний за формою, для якого характерне поєднання зорових і слухових елементів, узгоджених зі змістом. Твір, у якому домінує зоровий ефект, називають фігурним (лат. *figura* – вид, образ), такий вірш може мати різну графічну форму: трикутника, хреста, квітки, зірки, дерева тощо. Його запровадив ще в античному світі Сіміас Родоський (збереглися його вірші у формі сокири, крил та яйця). Обидва наведені жанри тяжіють до зорової поезії, приклади якої спостерігаємо в підручниках з історії та теорії літератури. Показовий приклад – фігурний (зоровий) вірш С. Полоцького «От избытка сердца уста глаголят», створений у вигляді серця (іл. 10).

*ВІКТОРІЯ ХОНЮ. ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ*

Цікавий для нашого дослідження відомий вислів Горация «малюнок – та сама поезія», що, на думку дослідників, є перефразованим варіантом одного з теоретичних принципів Симоніда: «Малюнок є німа поезія, а поезія – промовистий малюнок» [2, с. 1]. Уважається, що саме ці принципи вплинули на становлення зорової поезії.

Ретроспектива розвитку зорової (візуальної) поезії, візопоезії, поезомалярства у світі (від античності до модернізму та неомодернізму) і на вітчизняних теренах (мало не від графіті Софійського собору в Києві), через епоху українського бароко до авангарду, зокрема, у творчості футуриста М. Семенка, і аж до сучасних (нео- і постмодерних, або «другого необароко») проявів (у творах М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, М. Сарма-Соколовського та ін.) у вітчизняній літературі доволі досліджена. «Візуальна поезія є синтетичною за своєю природою, тобто мистецтво візуальної поезії поєднує у собі мистецтво слова та образотворче мистецтво завдяки створенню словесно-зорового образу» [5].

Так, за визначенням М. Сороки, текстовий символ (це може бути літера, слово чи речення) є «елементом зорового образу завдяки специфічному його розташуванню у зображенні чи в об'єкті», а під час синтезу текстового символу та зображення виникає «автономний символ», основа якого – «дихотомія “текст–зображення”» [7, с. 397].

Винятковим прикладом вдалого поєднання візуальних та естетичних можливостей фотозображення і поетичного тексту є художнє оформлення книжки поезій сучасного українського письменника Олеся Ільченка «Деякі сни, або Київ, якого немає» (іл. 11). В анотації до неї читаємо: «Оригінальний синтез модерних віршів і старих фотографій створює особливий настрій – настрої нічної прохолоди, заповітних старих дворів, непомітних сторонньому оку архітектурних прикрас... У новій книзі поета і прозаїка Олеся Ільченка поєдналися його нові поезії і фотографії будинків Києва, що зникли наприкінці 1970-х років. Рідкісні авторські фото, що ілюструють книгу, нага-

дують про втрачений рай доброго старого міста, про його сни, розлиті в синьому вечірньому повітрі над Дніпром» [6].

Ця книжка може вважатися еталоном літературно-художнього і мистецького видання, але більшою мірою завдяки видавничому дизайну й художньо-технічному оформленню, адже автор не ставив перед собою завдання створити фото-поезію, хоча й надав видавцям власні мистецькі фотографії. У свою чергу видавничий художник-оформлювач майстерно поєднав поетичні рядки й чорно-білі авторські світлини, використовуючи можливості відтінків сірого, білого і чорного кольорів, дібравши відповідні шрифти й накреслення, задля увиразнення смислового звучання поезій.

Подібні знахідки можуть бути надзвичайно корисними і для нашої розвідки. Тож навіть побіжний аналіз досягнень художньої фотографії, виражальних особливостей поетичного твору та засобів художнього дизайну вможливорює виокремлення певних тенденцій, традицій та вимог, що сприятимуть вирішенню поставленого творчого завдання.

У свою чергу спробуємо сформулювати завдання, які потрібно розв'язати для створення фото-поезії («робочий» чотирирівневий алгоритм):

1. Вибір фотографії (жанр, якість, тематика, можливість для «накладання» тексту) або навпаки – вибір поезії (відповідність тематики, обсяг).

2. Опрацювання композиції фото-поезії (кадрування фото, ретушування, вибір місця розташування тексту на світлині – він не повинен перекривати зображення, має легко читатися).

3. Вибір кольору, шрифту тексту (додаються чинники психології сприймання, медичні вимоги поліграфічного відтворення тощо).

4. Оцінка якості фото-поезії з погляду естетики, психології сприймання, повноти виразу візуального і смислового вмісту цілого.

Спробуємо виконати окреслені завдання, послідовно долаючи рівні алгоритму.

1. Вибір фото і поетичного твору для поєднання.

СУЧАСНІСТЬ

1.1. Жанри (взаємовживаність фото і поетичних):

- панорамне фото – пасує для поезій про природу, місто чи місцину, хоча непогано спрацьовує і для віршів-роздумів;
- пейзажне фото – найкраще для лірики усіх спрямувань (пейзажної, інтимної, любовної, філософської);
- міський пейзаж – урбаністична поезія, сюжетні тексти (історичні, громадянські), тобто так чи інакше пов'язані з візуалізованим контекстом (колись, нині чи в майбутньому);
- портретне фото – має більш вузьку сферу застосування (твори меморіальні, якщо на фото – постаті з минулого, присвяти, вірші з епіграфами; якщо об'єктом зображення є відомі люди, наші сучасники. Такі фото можуть бути поєднані з поезіями, присвяченими зображеним особистостям, або з полемічними. На нашу думку, це найширше коло поетичних жанрів, якщо йдеться про портрет автора поезії чи навіть автопортрет – аж до поезій-реплік, іронічних, сатиричних віршів, самопародій тощо);
- груповий портрет – також відповідає досить вузькому спектрові поетичних жанрів, але якщо зображені невідомі та / або фото чорнобіле – можливості дещо розширюються; він може бути поєднаний з поезіями філософського звучання;
- фото будівель, предметних речей – теж досить вузьке призначення, переважно урбаністичні поезії або меморіальні, а також історичні чи побутові (хоча в деяких випадках діапазон поетичних жанрів може розширюватися до узагальнюючих філософських творів);
- фотоколажі (найширші можливості поєднання жанрів, залежно від особливостей самого колажу).

1.2. Якість фото. Як правило, обирають чіткі відбитки із грамотною композицією. Хоча бувають винятки: іноді

розмитість, нечіткість або непрофесійність (явне аматорство) може зіграти на користь фото-поезії, підкреслити певний поворот думки.

1.3. Тематика. Переважно – до тематики вірша, хоча можуть бути поезії на контрасті до зображення, контраверсійні.

1.4. Можливість для накладення тексту. Враховується наявність «повітря» (фрагментів на фото, вільних від концептуальних деталей), у протилежному разі – можна додати простір (або порожній, або чимось залитий сегмент відповідного розміру) чи продублювати те саме зображення, додавши, таким чином, додаткове «поле» для поезії. Цікавим варіантом може бути застосування «плашки» (оптимальної форми, розміру і ступеня прозорості), накладеної на обране поле світлин, яка, власне, і слугуватиме фоном для поетичного тексту.

2. Опрацювання композиції. Найперше – видалення композиційних зайвин, кадрування (укрупнення потрібних для підкреслення змісту твору деталей) облич, об'єктів. Ретушування – усунення зайвих деталей, можна зняти «естетичний тиск» за рахунок зниження інтенсивності картини (до розмитих плям, а якщо текст накладається на «плашку» – прозорість фону, насиченість його кольору також можна регулювати).

3. Вибір кольору тексту або фону для нього, підбір шрифтів. Психологія кольору – окрема наука. Є багато праць, автори яких зачіпають тему впливу кольорів на настрій, психологічний стан реципієнта; розглядаються вікові, соціальні та національні ознаки такого впливу. За медичними вимогами – не більше трьох контрастних кольорів на сторінку, у даному разі – на одну візуальну площину. Це дозволить уникнути какофонії, плутанини відчуттів, емоцій, настрій (звісно, якщо таке не розглядається автором як домінуюча мета фото-поезії). За поліграфічними вимогами – не більше двох різних накреслень шрифту, гарнітур (звісно, якщо інакше не передбачено функцією твору).

**ВІКТОРІЯ ХОНЮ. ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ**



Іл. 1. Міський пейзаж.
Листівка 1890 р. Саратов



Іл. 2. Фотофіксація природних
явищ у середмісті.
Іваницький О. Колоризований
міський пейзаж. Харків, вул. Рибна



Іл. 3. Груповий портрет
(А. Чехов читає
акторам п'єсу «Чайка»
). Світлина 1898 р.



Іл. 4. Керролл Л. Груповий портрет
дітей родини Лідделл.
(За: [Електронний ресурс]. –
Режим доступу : [http://www.
the-village.ru/village/weekend/
events/111221-v-kieve-prohodit-
vystavka-fotografiy-avtora-alisy-v-
strane-chudes-lyuisa-kerrolla](http://www.the-village.ru/village/weekend/events/111221-v-kieve-prohodit-vystavka-fotografiy-avtora-alisy-v-strane-chudes-lyuisa-kerrolla))



Іл. 5. Родина
Іваницьких

СУЧАСНІСТЬ

Іл. 6. Керолл Л.
Художній портрет Марії Вайт. XIX ст.
(За: [Електронний ресурс]. – Режим
доступу : [http://www.lewiscarroll.org/
carroll/photography/](http://www.lewiscarroll.org/carroll/photography/))



Іл. 7. Панов М. Портрет Достоевського.
(За: [Електронний ресурс]. – Режим доступу :
[http://www.fedorostoevsky.ru/around/
Panov_M_M/](http://www.fedorostoevsky.ru/around/Panov_M_M/))



Іл. 8. Іваницький О.
Портрет невідомої

ВІКТОРІЯ ХОНЮ. ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ



Іл. 9. Приклад
аматорського
поєднання площини
фотозображення
та уривка поетичного
твору

Іл. 10. Візуальна поезія.
Вірш С. Полоцького «От избытка
сердца уста глаголят». XVII ст.
(За: [Електронний ресурс]. – Режим
доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/
%D0%A4%D1%96%D0%B3%D1%83
%D1%80%D0%BD%D1%96_%D0%B2
%D1%96%D1%80%D1%88%D1%96#/
media/File:Symeon_polotsky.png](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%B3%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%96_%D0%B2%D1%96%D1%80%D1%88%D1%96#/media/File:Symeon_polotsky.png))



Іл. 11. Обкладинка і
розворот книжки О. Ільченка
«Деякі сні, або Київ, якого
немає. Початок ХХІ ст.
(За: [Електронний ресурс]. –
Режим доступу : [http://
luluka.com.ua/books/
deyak_sni_abo_ki_v_yakogo_
nema-1382/](http://luluka.com.ua/books/deyak_sni_abo_ki_v_yakogo_nema-1382/))

СУЧАСНІСТЬ

Іл. 12. Осташ В.
Фото-поезія
«усе над усіма...»
Світлина О. Басаргіна



усе над усіма
тих слів гарячий вар
що їх мета і міт
висотуються з серія
і що тобі ай-кью
і нащо він пі-ар
путт про ілюзі
не йдеться

густіше густини
хоч загрузай у нім
той розчин
не словесний лозамовний
постали не-слова
що їм не треба гриму
і нам за ними
сєнс невлоний



крізь перевернуті скельця дивися у минуле...
сичи тобі - то чирним а то розжеви
нам пень позмирено чи запатошено - чує
сєрце як корнус колінаса металевий

то обсорити, заскочене на гарячому
сломіні при кпаточок тепла живого
ти - не торкнися! - змерзлого - злом відблячить
то вже злиратимеш - шкідрою - з болем - довго...

усе тобі мед - кропиваю... стєрні - м'якою...
радєсть відгонить сузом а горє - брыгою...
між лікувати пам'ять твою роз'ятруєму
но закамрках - кращє блукати пригою



міазми випари життя посеред них
отруєне вишукуванням істин
а ти сердего мариш небом чистим
спиш і не бачиш як ясніє сніг
удалині лишуючи край міста

немов не чуєш схлипи голосів
і не псують ні настрою ні криви
сповіщення про вирій паперовий...
а хто не втримавсь на гачку краси
і досі ловиться на мертве слово

раптово не прокинється в степу
під сонцем - наче вогнище відкрите
і не пожбурить повностиглих літер
затерплю жменю - наче вже забув
призначення... якісь там la... finita...

Іл. 14. Осташ В. Фото-поезія «міазми випари...». Світлина В. Хоню

**ВІКТОРІЯ ХОНЮ. ФОТО-ПОЕЗІЯ: РОЗШИРЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ**

4. Оцінка результату. Насамперед звертаємо увагу на читабельність тексту і самої картини (автори зважають на завдання конкретної фото-поезії – рівноправність фото і тексту, акцент на першому або на другому), загальне естетичне, емоційне враження тощо.

Практичним результатом розвідки є реалізація творчого завдання – власне фото-поезії, синтетичного художнього твору на межі мистецтва художньої фотографії та поезії із залученням елементів художнього дизайну (кольори, шрифти, композиція тощо).

На ілюстраціях 12–14 бачимо приклади фото-поезій автора розвідки (під літературним псевдонімом Вікторія Осташ). Ці та інші зразки апробовані під час кількох майстер-класів із «Фото-поезії», «Урба-поезії» та «Авторського саморедагування поезії» (зокрема, під час роботи Літературної школи-табору «Калавурня» (2014), на Міжнародному літературному форумі (2015), у рамках лекційного курсу літературного гуртка «БукПаб» (2016)). Вони неодноразово слугували візуальним супроводом авторських виступів з мелодекламацією власних віршів. Кілька фото-поезій оприлюднено в літературно-мистецьких виданнях, зокрема в авторській книзі «Вижити» [10].

Дана розвідка не може претендувати на всебічне й глибоке дослідження полімистецького фото-поетичного твору, адже це лише перші спроби визначення і наукового обґрунтування поняття фото-поезії, осягнення можливостей цього виду синтетичного мистецтва, його художньо-естетичного, виражального та популяризаторського потенціалу.

Узагальнення власного досвіду та відгуків слухачів, фахових напрацювань (теорії і практики видавничої справи та історії літератури) і практичних навичок дає підстави вести мову про перспективи розвитку фото-поезії як особливого синтетичного літературно-мистецького твору, який, серед іншого, має яскраво виражений ефект популяризації поезії (і не лише сучасної).

Джерела та література

1. В Киев привезли фотографии автора «Алисы в Стране чудес» [Електронний ресурс] // Культурный фотографический центр PhotoCULT. – Киев, 2012. – 3 с. – Режим доступа : <http://www.the-village.ru/village/weekend/events/111221-v-kieve-prohodit-vystavka-fotografii-avtora-alisy-v-strane-chudes-lyuisa-kerrolla>.
2. Візуальна (зорова) поезія сьогодні (Мірошниченко, Женченко, Мойсієнко) [Електронний ресурс] : текст // testsoch.com : Разработки уроков, презентации, конспекты занятий. – 2011. – 5 с. – Режим доступа : <http://www.testsoch.com/vizualna-zorova-poeziya-sogodni-m-miroshnichenko-v-zhenchenko-sarma-sokolovskij-a-mojsiyenko/>.
3. дТОЛЯізХорола [Електронний ресурс] : поезія // Фотоальбоми. – 2013. – 1 с. – Режим доступа : <http://photo.i.ua/user/1993914/385465/11332963/>.
4. Еротика у рентгенівських променях [Електронний ресурс] // ТСН 2010. – Pin-up Calendar. – 2010. – 1 с. – Режим доступа : <http://tsn.ua/foto/erotika-u-rentgenivskih-promenyah.html>.
5. Загоруйко М. Візуальна поезія крізь призму часу: від Бароко до Необароко [Електронний ресурс] // Медієвіст : Латиномовна українська література. – 2013. – 1 с. – Режим доступа : http://www.medievist.org.ua/2013/10/blog-post_11.html 19:47.
6. Ільченко О. Деякі сни, або Київ, якого немає : [Фотоальбом]. – Київ : Грані-Т, 2007. – 104 с.
7. Літературна енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
8. Назаров И. Как не вспомнить пронзительный русский романс [Електронний ресурс] // Cameraforum. – 2013. – 1 с. – Режим доступа : <http://cameraforum.ru/threads/384/#post-783>.
9. Нестандартна потойбічна еротика з прахом від французького фотографа [Електронний ресурс] // ТСН : за матеріалами bigpicture.ru. – Київ, 2013. – 1 с. – Режим доступа : <http://tsn.ua/foto/nestandartna-potoybichna-erotika-z-prahom-vid-francuzkogo-fotografa-283513.html>.
10. Осташ В. Вижити : [Текст]. Книжка поезій. – Київ : Просвіта, 2016. – 78 с.
11. Панов Михаил Михайлович [1836–1897] [Електронний ресурс] // Ф. М. Достоевский: антология жизни и творчества. – 2016. – 1 с. – Режим доступа : http://www.fedordostoevsky.ru/around/Panov_M_M/.
12. Поезія дощу у неймовірних знімках французького фотографа [Електронний ресурс] // ТСН. – 1 с. – Режим доступа : <http://tsn.ua/foto/poeziya-doschu-u-neymovirnih-znimkah-francuzkogo-fotografa.html>.
13. Український народний фотоклуб [Електронний ресурс]. – Режим доступа : www.photoclub.com.ua.
14. Group Description [Digital source] // flickr: GROUPS BETA. – 2016. – 1 p. – Mode of acces : <https://www.flickr.com/groups/photo-poetry/>.

SUMMARY

The investigation is focused on the photo-poetry as an artistic work as well as the real possibility to popularize the poetical text. A particular spelling form with the hyphen as it is important that both parts of the synthesized artwork are equivalent is offered.

The first definition of the concept *Photo-poetry* which has a lot of particular qualities as an image and a text is proposed. The authoress has collected the representative illustrations for comprehensive analysis considering the phenomenon. The survey of the photo-art and visual-poetry development since their origin to the present day is given. It is resulted in a generalization of the main development tendencies and the expressive basic principles of the photo-poetry as an artistic work.

The researcher proposes the tetralevel algorithm of photo-poetry creation based on the professional knowledge of the theory and practice of edition, history and theory of literature as well as the own experience. In particular, the tasks that are addressed and the ways to solve them are considered as for the photo images and poetic texts.

The practical results of the research consist in the creative tasks realization as for the photo-poetic art work involving the elements of artistic design (colors, fonts, composition, etc.). Authoress photo-poetry is tested during the master classes and thematic lectures; published in the literary-artistic editions, including an own collection of poetry *To survive*.

A generalization of the experience and feed-back of the audience, professional knowledge and practical skills give reason to talk about the prospects of the photo-poetry development as a special synthetic literary-artistic work, which, among other features, has a significant effect of the poetry (and not only modern one) popularization.

Keywords: photo-poetry, photography, poetical genres, poetical figures, poetry.

Про авторів *Information About Authors*

БЕЗРУЧКО Олександр Вікторович – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв, член Національної спілки кінематографістів України.

ВОЛОШЕНЮК Оксана Валеріївна – молодший науковий співробітник відділу екранних, сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України, член Міжнародної федерації кінопреси (FIPRESCI), член Громадської ради при Національній раді України з питань телебачення і радіомовлення.

ГОРДЕЄВ Сергій Іванович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри режисури Харківської державної академії культури, член Національної спілки театральних діячів України.

ДЕМЧЕНКО Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, професор Саратовської державної консерваторії ім. Л. В. Собінова та Саратовського державного університету ім. М. Г. Чернишевського, керівник Центру комплексних художніх досліджень, дійсний член (академік) Російської та Європейської академії природознавства, заслужений діяч мистецтв РФ, заслужений діяч науки і освіти РФ, лауреат премії ім. Д. Д. Шостаковича, почесний громадянин міста Саратова.

КАЛЕНИЧЕНКО Анатолій Павлович – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

КУШНІРУК Ольга Панасівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

НІКІТЮК Оксана Павлівна – пошукувач відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, солістка Національної заслуженої академічної капели України «Думка», заслужена артистка України.

ОМЕЛЬЧУК Олеся Романівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

РОМАНКО Володимир Іванович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, член Національної спілки композиторів України.

СТАСЮК Дмитро Сергійович – аспірант зі спеціальності «Кіно. Телебачення» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

СТЕФАНОВА Нонна-Анна Віталіївна – аспірантка кафедри кінознавства, викладач Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

УГРЕЛІДЗЕ Гіоргі – доктор аудіовізуального мистецтва, викладач Університету театру і кіно імені Шота Руставелі, режисер (Грузія).

ХОНЮ Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член Національної спілки письменників України.

ЩЕРБАНЮК Ірина Іванівна – музикознавець, науковий співробітник Меморіального будинку-музею М. В. Лисенка (1979–2006).

Вимоги до наукових статей*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (57)

Упорядкування і наукове редагування:

Валентина Кузик

Олена Щербак

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голеня

Літературне редагування і коректура:

Дар'я Белобородова-Хруль,

Людмила Тарасенко,

Олена Яринчина

Редактори англomовних текстів

Олена Пісун

Павло Рафальський

Підписано до друку 17.03.2016. Формат 60 × 84.

Обл. вид. арк. 12,84. Умов. друк. арк. 8,02.

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Ангел-лютник. Фрагмент стінописної композиції «Коронування Марії».

1670-ті роки. Переддівтарна стіна церкви Святого Юрія.

м. Дрогобич Львівської обл.

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua