

Історія History

УДК 791(437+437.7)"1919/1938"

ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (1919–1938)

Тетяна РОСУЛ

У статті проаналізовано зразки кінопродукції Чехословацької Республіки, зняті на території Підкарпатської Русі впродовж 1919–1938 років. Хронотоп регіону розкрито в корпусі кінотекстів, які представляють різні жанри: хроніка, відеорепортаж, пейзажний відеожурнал, художня документалістика та художній фільм. Досліджено закономірності естетичного освоєння культурного простору регіону засобами кіномистецтва, на їх основі описано сформовані стереотипи про мешканців краю.

Ключові слова: кіномистецтво, документальне кіно, художнє кіно, образ, Підкарпатська Русь.

В статье проанализированы образцы кинопродукции Чехословацкой Республики, снятые на территории Подкарпатской Руси на протяжении 1919–1938 годов. Хронотоп региона раскрыт в корпусе кинотекстов, представляющих различные жанры: хроника, видеорепортаж, пейзажный видеожурнал, художественная документалистика и художественный фильм. Исследованы закономерности эстетического освоения культурного пространства региона средствами киноискусства, на их основе описаны сложившиеся стереотипы о жителях края.

Ключевые слова: киноискусство, документальное кино, художественное кино, образ, Подкарпатская Русь.

The article analyses the cinematographic examples of the Czechoslovak Republic shot on the territory of Carpathian Ruthenia in the 1920s–30s as an example of imagery internalization of space and culture of the autonomous part of Czechoslovakia. The region's chronotope is disclosed within the corpus of cinematographic works, which represent different genres: newsreels, video reports, landscape video journals, fictional documentaries, and feature films. The authoress researches the regularities of aesthetic mastering of cultural space of the region by means of cinematographic art, and on their basis describes the developed stereotypes about the inhabitants of the land.

Keywords: cinematographic art, documentaries, feature films, image, Carpathian Ruthenia.

Проблеми взаємодії культури та простору постійно перебувають у сфері наукових пошуків представників різних гуманітарних дисциплін. Здебільшого ці дослідження зорієнтовані на вивчення різноманітних просторових концептів та образів або на сприйняття часу, історичних і культурних епох. Освоєння простору – нормативний аспект людської поведінки, оскільки через певні хронотопи (М. Бахтін) культура дозволяє членам спільноти освоювати довкілля не тільки в аспекті фізичної адаптації (природа–культура), а також і в екзистенційному плані. Для того, аби осмислити власний хронотоп та особливості інших культур, спільнота повинна виробити механізми образної інтеріоризації простору. Під час такого когнітивного процесу формуються численні образи території: від образів великих населених пунктів, регіонів, куль-

турних ландшафтів – до адміністративно-політичних утворень чи цивілізацій.

У найширшому значенні під поняттям «образ регіону» ми розуміємо сукупність його характеристик, відображених у свідомості людей, тобто комплекс інтуїтивних уявлень, символічних образів, понятійно-дискурсивну сферу, яка здебільшого має амбівалентний характер і є важливим компонентом картини світу. Образ регіону існує не тільки у свідомості його мешканців чи народів, котрі контактують з ним, він закарбовується в корпусі художніх та документальних текстів, кожен з яких слугує інструментом його формування й осмислення. Однією з найпоширеніших форм вираження даного образу є візуальне, зокрема екранне, мистецтво. Кінокадр – це носій особливої (порівняно з наративними джерелами) інформативності, проте він може слугувати інструментом

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

дослідження візуальної історії. Специфічна мова кіно, зрозуміла мільйонам людей (навіть неписьменним), суттєво розширює сферу впливу екрана, зближує різні верстви й народи, сприяє формуванню картини світу, національної пам'яті тощо. Відтак кінематограф є одним із ключових сегментів державної культурної політики.

Питання поетики й естетики кіномистецтва крізь призму художнього простору і часу досліджували С. Бабушкін, С. Бондарчук, М. Зак. Історичні аспекти розвитку світового, у тому числі й чеського, кінематографа висвітлені в працях російського мистецтвознавця С. Комарова, чеських кінознавців В. Лангерої, А. Ліма, Е. Буріана. Однак на продукцію чехословацьких кінофабрик, відзняту в Закарпатському регіоні, дослідники увагу не спрямовували. Отже, предметом нашого зацікавлення є образ Закарпаття (Підкарпатської Русі), відображений засобами чеської кінематографії періоду Першої Чехословацької Республіки.

Чехословаччина формувала свою національну ідеологію як унітарна держава, що на початковому етапі відіграло позитивну роль у розбудові її політичної і правової систем. У 1927 році, з огляду на реформи адміністративно-політичного управління, відбулася часткова децентралізація – виокремилися чотири адміністративно-територіальні одиниці: Чехія, Моравія і Сілезія, Словаччина та Підкарпатська Русь. Економічний потенціал різних частин Чехословаччини був неоднаковий. Територія Підкарпатської Русі, що становила майже 5 % від усіх земель республіки, вирізнялася катастрофічним відставанням за показниками економічного розвитку. Невигідні умови землекористування, низька продуктивність екстенсивного сільськогосподарського виробництва, безземелля селян, злидні й голод – усе це характеризувало соціально-економічне становище Підкарпатської Русі, про що неодноразово представники влади доповідали й фіксували у звітах, а також висвітлювали засоби масової інформації. Головною метою чехословацької політики щодо Закарпаття було втримання і поступова інтеграція краю до суспільно-політичної та соціально-економічної систем республіки. Реалізацію даної

мети здійснювали в різноманітних формах: адміністративні й земельні реформи, упорядкування системи освіти, мовна політика, надання національно-культурних прав етнічним групам тощо. Розбудовували й інфраструктуру краю: дороги, залізничне сполучення, зводили адміністративні та шкільні об'єкти, лікарні тощо. Влада Чехословацької Республіки докладала всіх зусиль, аби успіхи від здійснених реформ були доведені до відома населення держави, а найкращим знаряддям такої пропаганди стали медіа-ресурси, зокрема – кінопродукція.

Сформувавшись у другій половині 90-х років XIX ст., чехословацький кінематограф досить швидко досягнув світового рівня. На початку XX ст. вже функціонувала низка приватних кінокомпаній (*Kinofa, Ilusion, ASUM, Lucernafilm*), продукція яких представляла широку жанрову палітру: мелодрами, екранізація класичної літератури, документалістика. Епохальне значення для розвитку чехословацького кінематографа мало відкриття 1921 року в Празі кіностудії *Barrandov*, оснащеної найсучаснішим обладнанням. Тут формувалися режисери, які згодом розвивали звуковий чехословацький кінематограф – К. Ламач, Г. Махатий, М. Фрич, виховувалися кращі тогочасні чеські кінозірки – В. Буріан, Я. Веріх, Ї. Восковець, А. Мандлова та інші.

У 1934 році, у структурі чехословацького Міністерства промисловості, торгівлі і ремесел, було утворено Кінематографічну консультативну раду (*Filmový poradní sbor*, далі – FPS), яка опікувалася питаннями розвитку, фінансової допомоги й специфіки національної кінематографії, визначенням планів та векторів її розвитку, здійснювала цензуру кінопродукції та виконувала функції посередника між кінофабриками, дистриб'юторами і власниками кінотеатрів. При цій раді функціонувала спеціалізована комісія культурно-пропагандистської роботи [1, str. 3]. У рамках першого тематичного плану вона постановила систематично документувати буття Чехословаччини засобами кіно. За таких обставин на перше місце вийшов економічний зиск (реклама виробничих компаній, прагнення показати інтереси виробників, бажання залучити ви-

ІСТОРИЯ

гідні інвестиції тощо), а мистецька вартість відзнятих культурних артефактів поступилася місцем комерційним завданням.

Планами FPS передбачалося також створення пропагандистських і рекламних матеріалів, які б сприяли формуванню в мешканців Чехословаччини нового образу держави, підтримували оптимістичні уявлення населення про прогресивний поступ країни. Існувала потреба в поширенні інформації про новостворену автономну частину республіки – Підкарпатську Русь. На даному етапі чехословацька кінопродукція виконувала насамперед просвітницьку функцію, однак і слугувала засобом ідейно-естетичного впливу та сприяла розвитку туристичної індустрії держави.

Діяльність кінорежисерів була ідеологічно вмотивована. Одним із пріоритетних напрямів роботи стало документування проектів розвитку інфраструктури краю, що допомагало створити позитивний імідж держави і формувати національну самосвідомість населення. Таку кінохроніку Підкарпатської Русі представляють: «Відкриття аеропорту і початок авіаперевезень в Ужгороді 05.05.1929» (*Otevření letiště a zahájení leteckého provozu na letišti Užhorod dne 5.5.1929*, празька студія *Anton Film*), «Перший крайовий з'їзд освітніх працівників Підкарпатської Русі в Ужгороді» (*První zemský sjezd lidovýchovných pracovníků z Podkarpatské Rusi v Užhorodě*, Масариковий інститут працівників освіти, 1929 р.), «Усьому землеробському народу» (*Všemu zemědělskému lidu*, студія *Elekta-journal*, 1931 р.).

Вищеназвані кінохроніки тривають 5–7 хв, німі, кадри супроводжують інтертитри чеською мовою. Окрім загальної панорами місця події та її учасників, у кадрі присутні представники влади: губернатор Підкарпатської Русі А. Бескид, віце-губернатор А. Розсипал, ужгородський староста К. Грабар, голова шкільного реферату Ужгорода А. Гражділ, міністерський урядник А. Матула. Твори наскрізь просякнуті патетикою національної ідеї, акцентують увагу на державній символіці. Усміхнені обличчя учасників кінохроніки створювали тло для «парадних» замальовок нового життя краян.

На відміну від кінохроніки чи кінорепортажа, пейзажні відеожурнали представляли глядачам найбільш привабливі місця «дикої» природи, ідилічні пейзажі, елементи традиційного вбрання і ремесел, особливості місцевої архітектури та образи пересічних краян. Окрім того, збагачувалася інформативна частина фільму, доповнена відомостями про площу території Підкарпатської Русі, статистикою щодо кількості населення і національного складу, розширювався ареал зйомок.

Упродовж 1919–1938 років чеські кінематографісти зняли такі фільми: «Картинки з Підкарпатської Русі» (*Obrázky z Podkarpatské Rusi*, студія *Pronax*, 1924 р.), «Весна на Підкарпатській Русі» (*Jaro na Podkarpatské Rusi*, студія *Elekta-journal*, 1929 р.), «Підкарпатська Русь» (*Podkarpatská Rus*, Державний інститут фільмів і діапозитивів, 1930 р.), «На Підкарпатській Русі» (*Na Podkarpatské Rusi*, студія *Pečelý*, 1932 р.) [2]. Реалізацію таких кінопроектів підкріплювали фінансово. Державні субсидії на виробництво документальних фільмів розподіляли за «тарифними зонами»: зйомки у віддалених районах оплачували за вищими розцінками, відтак режисерам було вигідніше працювати на периферії. За Л. Чесалковою, «якщо фільм знімали у Празі та в її околицях, автор отримував 15 000 крон, за фільм з Богемії і Моравії – 20 000 крон, за фільм із Словаччини та Підкарпатської Русі – 25 000 крон» * [3, с. 14]. Однак виробники документальної відеопродукції прагнули заощаджувати бюджетні кошти, тому часто запозичували кадри, відзняті одним оператором, і, доповнивши їх новими епізодами, титрами, коментарями, формували «нову» продукцію. Варто зауважити, що така «співпраця» існувала не тільки в рамках однієї кінокомпанії, але й між кінофабриками.

Першим артефактом чехословацького кінематографа, присвяченим Підкарпатській Русі, став відеожурнал «Картинки з Підкарпатської Русі». Фільм тривалістю 12 хв виконаний на стандартній 35-міліметровій

* Тут і далі переклад із чеської авторки статті. – Ред.

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

кіноплівці з двосторонньою перфорацією. Кінострічка німа, але містить інтертитри чеською мовою. Відеожурнал представляє панораму найзахідніших районів Закарпаття – Ужгородського, Перечинського і Великоберезнянського. На відео – види околиць м. Ужгорода, смт Великого Березного, сіл Дубриничі, Сіль, Волосянка, дерев'яні церкви сіл Кострино й Ужок, монастир у с. Малий Березний, водяний млин, міст на Ужоцькому перевалі, залізниця, солерудник, р. Уж; наслідки Першої світової війни (військові цвинтарі, залишки руїн). Кадри змінюються з невеликою частотою, що створює епічний характер відеоряду. У фільмі людина постає як органічна частинка природного ландшафту. Образ людини здебільшого подано загальним планом: як мандрівник, що прямує шляхом, як трудівник, заклопотаний щоденною працею (селяни та прикордонники), або як учасник масового святкового дійства (в епізоді освячення дзвона в с. Невицьке на Великдень; на весіллі). Глядачі мають можливість оцінити автентичний повсякденний і святковий одяг дітей, молоді і старшого покоління, ознайомитися із зразками житлової дерев'яної архітектури.

Окремі кадри «Картинок з Підкарпатської Русі» ввійшли до двох документальних стрічок з подібними назвами: «Підкарпатська Русь» (реж. Я. Новотний (Jaroslav Novotný), 1930 р.) і «На Підкарпатській Русі» (реж. К. Печені (Karel Pečený), 1932 р.). Кінофільми так само виявляють різні візуальні маркери етнічності русинів – зразки народної архітектури, традицій і ремесел мешканців краю. У першому фільмі постала найширша географія зйомок: представлено всі частини автономного краю, акцентовано на аспекті його промислового розвитку. Глядач споглядає багаті врожаї винограду й тютюну, кар'єр з видобутку кам'яної солі, лісохімічний завод, будівництво доріг, працю скотарів, лісорубів, ткацтво й овочівництво. Окрім старовинних і сучасних храмів та сільських хат, кінофільм рекламує нові кам'яні будівлі, зведені впродовж 20-х років ХХ ст. (лікарні, школи, банки, будинок Земського уряду тощо).

У стрічці «На Підкарпатській Русі» режисер обмежився околицями міст Ужгорода,

Хуста й Мукачевого. Образ регіону постав більш архаїчним, тональність фільму мінорна, адже бачимо великі цвинтарі, що залишилися після Першої світової війни, убогі хатини, погані дороги, зубожілих і голодних людей. Водночас стрічка насичена масовими сценами з ринків, площ, недільних розваг, що надає йому динамізму.

У рамках проекту «Землеробським світом» (*Zemědělským světem*), що мав на меті представити глядачам початок землеробського циклу з різних куточків планети, студія *Elekta-journal* відзняла стрічку «Весна на Підкарпатській Русі». Режисер десятихвилинного фільму К. Пліцка (Karel Plíčka) представляє села Ясіня і Ганичі як «райське місце», де краса величних гір доповнена образами скромних, побожних і працелюбних селян. Фільм показує «незіпсоване» цивілізацією життя рахівських гуцулів, які займаються вівчарством та обробітком землі. Навіть примітивні знаряддя праці не вносять дисонанс в імпресіоністичний пейзаж режисера. У контексті відеоряду така патріархальність цілком природна. Бідність хат і вбрання компенсована ідилічними кадрами пасовиськ із численними стадами овець і гусей. Обряд освячення їжі на Великдень суперечить поширеному стереотипу про постійно голодне населення краю. У такий спосіб режисер ненав'язливо підводить глядача до висновків про апофеоз сумлінної праці жителів краю. Неабияку увагу спрямовано і на показ обрядової сторони життя гуцулів: кульмінацією фільму є великодні ігри і забавляння дітей та молоді біля церкви.

FPS стимулювала також створення пейзажних етнографічних відеожурналів, що мало б привабити потенційних туристів (не тільки власних, але й з-за кордону). Наприклад, було знято документальний короткометражний фільм «Підкарпатська Русь» (*Karpathorussland*, пражська студія *Unionfilm*, реж. А. Легнер (Adolf Lehner), 1937 р.) у рамках серії «Краса Чехословацької республіки» (*Krásy Československé republiky*). Фільм репрезентує східну територію Підкарпатської Русі: панораму гірських хребтів Карпат, вулиці й околиці міст Рахова й Хуста, сіл міського типу Во-

ІСТОРИЯ

лове (нині – смт Міжгір'я) і Ясіня, а також сіл Синевір, Апша й Руський Керестур. А. Легнер заакцентував на поліетнічності регіону, увів у стрічку зображення храмів різних конфесій (греко-католицький, православний і римо-католицький), єврейської школи. Хоча FPS забороняла зйомки об'єктів, що могли слугувати цінним джерелом інформації для іноземної розвідки (наприклад, мости, військові бази, тунелі), у фільмі є два епізоди, у яких зафіксовано державні кордони Чехословаччини з Польщею та Румунією. Усміхнені обличчя прикордонників, їхня дружня бесіда свідчать про відсутність міжнаціональних конфліктів у даному регіоні. Принагідно зауважимо, що прикордонна тематика наявна в усіх кінострічках, однак кордон з Угорщиною ніколи не потрапляв у кадр.

Режисер прагнув відтворити різні аспекти життєдіяльності народу: повсякденні справи, традиційні ремесла (землеробство, скотарство, лісорубство, ткацтво), релігійні відправи і весілля. Фільм містить титри німецькою, англійською та французькою мовами. Приваблювало публіку і звукове оформлення стрічки на основі оркестрових обробок місцевих народних мелодій.

Поява в Чехословацькій Республіці звукового кіно сприяла оновленню й збагаченню засобів утілення творчої ідеї, як наприклад, у 12-хвилинному фільмі «Пісня про смутну землю» (*Píseň o smutné zemi*, студія *Barrandov*, реж. Й. Вейс (Jiří Weiss), 1937 р.). Згідно з описом фондів Національного фільмового архіву Чехії, він належить до категорії документальних. Справді, картина ґрунтована на відеоматеріалах, відзнятих на Верховині. Проте родзинкою даної стрічки є озвучування її відомим чеським актором В. Шмералом (Vladimír Šmeral), який декламує поему К.-М. Валло (Karel Michael Walló). Драматургія відеоряду зумовлена поетичним текстом, тому ритміка кадрів чітка й рівномірна, що формує епічний контекст сприйняття. Музика у виконанні симфонічного оркестру імпресіоністична за стилем. Автори проекту представили похмурі образи величної первозданної природи та злиденного народу, який мужньо протистоїть стихіям і виживає

завдяки невтомній праці. Кінострічка має яскраво виражений суб'єктивний характер, у ній поєднані документалізм, публіцистичність, філософічність та ліризм.

Своєрідну візію Підкарпатської Русі публіка споглядала і в жанрі художнього фільму. Першою спробою осмислити історичне минуле русинів краю став фільм «Корятович» (*Koryatovič*, кіностудія АВ (згодом – *Barrandov*), 1922 р.). Режисер фільму Я. Юст-Розвода (Jan Just-Rozvoda) із сценаристом К. Фігдором (Karel Figdor) створили повнометражну чорно-білу німу стрічку, яка розповідає легенду про звитяги, чвари, розбрат, поневолення і звільнення етнічних русинів упродовж кількасотлітнього періоду (від правління князя Лаборця і до князя Корятовича). Фільм відзнято за фінансової підтримки Підкарпатського банку в Ужгороді та дисконтного банку в Мукачевому, його бюджет становив 700 тис. крон [4, str. 117]. На жаль, жодної копії фільму не збереглося.

Особливу роль в історії розвитку чехословацької кінематографії відіграв художній фільм «Марійка-невірниця» (*Marijka nevěrnice*, студія *Barrandov*, 1934 р., 72 хв). Стрічка є результатом творчого експерименту трьох визначних чеських митців: письменника І. Ольбрахта (Ivan Olbracht), сценариста К. Нового (Karel Nový) та режисера В. Ванчури (Vladislav Vančura) [5, str. 329]. Унікальність даного артефакту полягає в його синтетичній жанровій природі й новаторських засобах утілення художнього образу. З одного боку, це побутова драма, яка розповідає про життя колочавських селян, про кохання і зраду, про виснажливу працю і боротьбу людини за свою гідність. З другого, – своєрідна «об'єктивна реальність», яка, завдяки режисерським рішенням, сприймається як документальна стрічка. У даному кінофільмі В. Ванчура загалом є передвісником неореалізму, адже стрічці притаманні достовірність, прагнення до точності деталей, лаконічність, відсутність декоративності, натурні зйомки, використання місцевих діалектів, залучення непрофесійних виконавців тощо.

Головні ролі режисер доручив реальним верховинським мешканцям, яких під-

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

бирав разом з І. Ольбрахтом, керуючись здебільшого суто візуальними критеріями. Більшість із них ніколи не бачила ні театру, ні кіно, деякі навіть не вміли читати і вчили текст ролі на слух. І хоча в тогочасних рецензіях це визнавали як головний недолік, режисер у такий спосіб знівелював грань між ігровим та неігровим початком, адже герої грали самих себе. У фільмі знімалися: Г. Шкелебей (Марійка), А. Кість (Петро Бірчак, її чоловік), О. Бірчак (Олена, мати Петра), М. Дербак (Герзан, керуючий), Л. Адлер (Розенталь, корчмар), М. Глюк (Глюк, корчмар), Е. Глюк (Естер, донька корчмаря Глюка), Ш. Гершкович (Шлойм, наречений Естер), Г. Бецко (Хава, донька корчмаря Розенталя), Р. Форд (Гуго, директор підприємства лісорубів), І. Ольбрахт (чеський турист), а також колочавські селяни.

Склад персонажів стрічки виявляє об'єктивний зріз національної і соціальної структури типового верховинського села міжвоєнного періоду. Найбільшу кількість учасників кіно становлять русини, другу, за чисельністю, групу – євреї, епізодично введені чехи й цигани. За представниками кожної нації або етнічної групи закріплена притаманна їм професія, наприклад: русини – лісоруби чи пастухи, євреї – корчмарі та комерсанти, чехи – жандарми чи багаті власники підприємств. Приблизно таку ж панораму етнічного й соціального складу краю подає і тогочасна офіційна статистика.

Особливий аспект «Марійки-невірниці» – її мова. Усі герої розмовляють по-своєму: верховинці – українською, євреї – мовами ідиш, чеською або німецькою, чехи – чеською. Однак це не заважає у сприйнятті фільму, адже сцени вибудовані таким чином, що розмовних діалогів досить мало, динамічний монтаж забезпечує логічну композицію твору і полегшує його сприйняття.

Аби досягнути максимальної автентичності середовища, режисер використав традиційне вбрання кожної групи персонажів, а композитор Б. Мартіну ввів у музичний супровід мотиви коломийки в сцені провідів лісорубів у гори. Важливу

символічну функцію виконують дві родинно-побутові пісні, які співають робітники в поході («Там за лісом, там за перелазом» і «Червена ружа трояка»), адже в них ідеться про зраду й нещасливе сімейне життя.

Чудова природа Карпат, зокрема р. Чорна Тиса, виконує роль композиційного контрапункту стрічки. Течія – це відома метафора плину часу, водночас кадри із зображенням річки передують важливим кульмінаційним моментам розвитку драми. Якщо на початку фільму Чорна Тиса сприймається як невеликий струмочок, то в момент виходу Петра на заробітки – це невелика, але стрімка гірська річка; в епізодах розвитку любовних стосунків Марійки й Данила – широка велична течія, а в кульмінації (помста Петра) – повноводна бурхлива водна стихія.

За специфічними ознаками легко визначити історичний період, у якому відбувалася дія фільму. Вивіски в кадрах чеською мовою (зокрема: «Кінцева зупинка автобуса Хуст-Колочава» (*Konečná stanice autobusu Chust-Koločava*), «Державна загальна школа із чехословацькою мовою навчання» (*Státní škola obecná s československým jazykem vyučovacím*), «Будинок туриста» (*Turistadům*)) указують, що драма розгортається в період уходження Підкарпатської Русі до Чехословацької Республіки.

Порівняно з вищезгаданими кінострічками, у даному фільмі відчувається інше ставлення авторів до відтвореного: архітектура, одяг, звичаї – не антураж, а форма життя персонажів. Це стало можливим завдяки прагненням сценариста й режисера глибше пізнати автентичну культуру, максимально наблизитися до її розуміння.

Загалом перед глядачами художнього фільму «Марійка-невірниця» постало цілком нове середовище: майже реальні картини верховинського життя, небагато зовні, проте цікавого своєю архаїчністю, строкатістю, традиціями, мораллю, драматизмом. Автори стрічки оминули штучну фольклоризацію та візуальні спецефекти, однак без зайвої патетики підкреслили не тільки національну, але й соціальну та економічну розшарованість громади.

ІСТОРИЯ

Отже, кінопродукція Чехословацької Республіки міжвоєнного періоду засвідчує активне функціонування топосу Підкарпатської Русі в національній кіноіндустрії. Інтерес, який виявляли чеські журналісти, письменники, учені, митці до даного регіону, був непідробний. Незвідана земля, неповторна культура її мешканців, прекрасна природа притягували численних «паломників» та сприяли мистецьким пошукам у створенні образу краю.

Щодо кіновиробництва, хронотоп Підкарпатської Русі втілювався в цілому корпусі кінотекстів, які репрезентують різні жанри: хроніка, відеорепортаж, пейзажний відеожурнал, художня документалістика та художній фільм. Насамперед така ситуація стала результатом цілеспрямованої державної політики в галузі кіно. Прагнення якнайшвидшої інтеграції регіону до Республіки виражалося в тому, що режисери й глядачі сприймали регіон і як «свій», і як своєрідну «екзотику» на теренах власної країни. У цьому контексті основним мотивом творчості кіномитців стала знакова територія (передусім східна частина Кар-

пат) та візуальні маркери етнічної культури (побут, архітектура, одяг, ремесла, обряди тощо). Особливості психічного складу народу закріплено в таких уявленнях глядачів, як бідні, працелюбні, набожні, віками пригноблені, толерантні до інших етносів, такі, які глибоко шанують традиції предків. Отже, образ Підкарпатської Русі, утілений у мистецтві кіно, був аналогічний до образу, сформованого в тогочасній періодиці та художній літературі, залишившись незмінним упродовж усього міжвоєнного періоду.

Джерела та література

1. Národní filmový archiv, Praha, inv. č. 122, č. j. 52.041.
2. Národní filmový archiv [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.filmarchives-online.eu>.
3. Česálková L. Zeměměřič s kinoaparátom. Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu 30. let 20. století / L. Česálková // ILUMINACE : Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. – Praha, 2010. – R. 23. – Č. 4 (80). – S. 5–20.
4. Český hraný film I / Czech Feature Film I. – Praha : NFA, 1995. – Sv. 1. 1898–1930. – 285 str.
5. Český hraný film II / Czech Feature Film II. – Praha : NFA, 1998. – Sv. 2. 1930–1945. – 504 str.

SUMMARY

This article analyses the cinematographic examples of the Czechoslovak Republic shot on the territory of Carpathian Ruthenia in the 1920s–30s as an example of imagery internalization of space and culture of the autonomous part of Czechoslovakia. Film frame as a carrier of a special (as compared to narrative sources) information value serves as an instrument for studying the visual history.

The principal aim of the Czechoslovak domestic policy in regard to Transcarpathia was the retention and gradual integration of the territory into the socio-political and socio-economic systems of the Republic, while the best implement of such propaganda have become media resources, including film production.

The function of coordination and management of the national filmmaking was performed by the Film Advisory Board, which took care of the matters of development, financial assistance and specificity of national cinematography, determination of plans and vectors of its development, censored the film products and acted as an intermediary between film studios, distributors and cinema owners. This council operated a specialized committee for cultural and propagandistic activities, which resolved, within the framework of the first thematic plan, to methodically document the being of Czechoslovakia by means of the cinema.

The films of interwar Czechoslovakia show the active functioning of the Carpathian Ruthenia topos in the national film industry. The interest taken by Czech journalists, writers, scholars and artists to the region was genuine. Unexplored land, unique culture of its people, beautiful nature attracted many *pilgrims* and contributed to the artistic quest to create the image of this land.

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

As for the film industry, the time-space of Carpathian Ruthenia was embodied in the whole corpus of film texts, which represent different genres, namely newsreels (*The Opening of the Airport and the Launch of Air Traffic in Uzhhorod on May 05, 1929; The First Territorial Convention of Educational Workers of Carpathian Ruthenia in Uzhhorod*), video reports (*To All the Agricultural People*), landscape video journals (*Carpathian Ruthenia*), fictional documentaries (*The Song of the Troubled Land*), and feature films (*Unfaithful Mariyka*). This situation resulted from the deliberate state policy in the field of the cinema. The aspiration for prompt integration of the region into the Republic was evinced in the fact that film directors and viewers apprehended the region both as *their own* and a kind of *exotic* on the territory of their own country. In this context, the main motifs in the works of filmmakers have become the symbolical area (primarily the eastern part of the Carpathians) and visual markers of ethnic culture (mode of life, architecture, clothes, handicrafts, rituals, etc.). The features of the people's mentality are allotted to the following conceptions of the audience: they are poor, hardworking, devout, oppressed for centuries, tolerant of other ethnic groups, and deeply honouring the traditions of their ancestors. The image of Carpathian Ruthenia, embodied in the art of the cinema was similar to the one formed in the then periodicals and fiction and remained unchanged during the whole interwar period.

Keywords: cinematographic art, documentaries, feature films, image, Carpathian Ruthenia.