

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

Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Сергія Параджанова

Київ – 2024

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

Упорядник: завідувач кафедри кінознавства, доктор філософських наук,
кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України,
професор **Братерська-Дронь М.Т.**

©Братерська-Дронь М. Т., 2024

©Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2024

ОСНОВНА ЧАСТИНА

СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ. НА МЕЖІ ЕПОХ

Тримбач Сергій Васильович, старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України.

Сергій Параджанов формувалася в роки пізнього сталінізму, із його концепцією життя-буття як чогось недовершеного, того, що добре надається програмуванню і перепрограмуванню. Враження, що процеси десталінізації і лібералізації режиму у 1950-ті Параджанова заторкнули мало. Красномовним прикладом того є фільм «Перший парубок» (1958), виконаний за мотивами комедій сталінських років Івана Пир'єва («Трактористи» і т.п.): «здоровий» і довершений молодіжний колектив колгоспного села перевиховує недосконалого, «недоформованого» персонажа...

А в документальній стрічці «Наталя Ужвій» (1957) без тіні гумору, на пафосі видатну актрису презентовано як носія найпрогресивнішої і найпросунутішої комуністичної ідеології. Навколишній життєвий простір - все ще архаїзований, «вбудівельних риштуваннях» - підтягується до висот комунізованих духу і плоті.

Загалом тогочасні екранні витвори Параджанова вписувалися в старожитню поетику, і це в роки, коли в радянському кіно, його авторській іпостасі, почали перемагати світоглядні та поетичні принципи неореалізму (походженням, як відомо, з Італії). Згідно тих принципів соціальна та політична ієрархія в суспільстві оголошувалася як щось малосуттєве, головним суб'єктом історії де-факто є народ, його соціальні низи - вони найбільше потерпають в історії, але саме вони і є тим китом (китами), на яких тіло історії тримається. Життєвий простір тут один і він єдиний, іншого немає. Тут нагрішиш - тут і каратись будеш. Реальне й містично-фантазійне перебувають в одному буттєвому корпусі...

Самі італійці не раз вказували на те, що своїми попередниками вважають Олександра Довженка і Марка Донського. Довженкова «Земля» уявлялась в цьому сенсі взірцевою: чорно-біла графіка, в кадрі нічого зайвого, жодних барокових «наліпок»: поле, земля, небо, сільські хати і селяни, що працюють на землі... У кадрі справді жодного натяку на щось містично-потойбічне: людина на землі, накритаю небесним шатром. Утім, натяки усе ж були - на пантеїстичний хліборобський міф, але у 1930-40-ві роки цей сегмент візуальної інформації прочитувався слабо.

Свою причетність до традиції Довженка і його персональної міфології Параджанов висловлювався не раз, наголошуючи на своїй спорідненості із міфом про генія (сам-бо геній так само!). Вплив фільмів Донського на переорієнтацію і трансформування творчих підходів Параджанова не є таким очевидним. Однак з однією з кінострічок Донського питання щодо впливу виглядає прозорішим. Йдеться про екранізацію оповідання Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» (1957) - фільм, мало ким побачений й оцінений в Україні і Радянському Союзі загалом, але з великою увагою прийнятий і сприйнятий у Західній Європі, передусім у Франції, де його показували під назвою «Кінь, що плаче».

Картина Донського вразила багатством аудіовізуальних фіксацій реальності, з різноманітністю проявів етнокультурних ментальних образів (те, що невдовзі стане своєрідною візитівкою Параджанова!), і - цілісністю візуальної стилістики, забезпеченою

камерою одного із геніїв української школи кінооператорства Миколою Топчієм (зняв більшість фільмів Івана Кавалерідзе 1930-х). Деякі плани і ракурси картини Донського дуже нагадують кадри «Тіней...», хоча Параджанов практично ніде не згадує про свої стосунки з Донським і його вплив. Тому, можливо, що не хотів зізнаватися у тому впливі?

Зате П'єр Паоло Пазоліні, який не тільки успадкував, але й розвинув чимало постулатів неореалізму, частенько поставав в уяві, у розмовах та оповідках Параджанова. Хоча досвід спілкування його з фільмами Пазоліні обмежується, головним чином, картиною «Євангеліє від Матвія» (1964), закритий показ якої на кіностудії імені Довженка справив дуже сильне враження на українських кінематографістів.

Ісус Христос в італійському фільмі - не тільки пророк, а й революціонер. Революціонер, який був суголосним молодіжним протестним рухам 1960-х... Міф про Пророка, знятий в традиціях неореалізму (з непрофесійними акторами, на натурі, без застосування яких би то не було візуальних ефектів...), виказував здатність кіноекрану побачити й почути в архаїчних, давноминулих картинах буття актуальні історії - і тим самим стверджувати цілісність і неподільність тієї історії. Досягаючи дивовижної стереоскопії, за якої - без будівництва павільйонних декорацій, без костюмерії, без пластичних стилізацій і ремінісценцій - події легендарного, міфологічного крою, минулого сприймаються цілком кіногенічно, кажучи інакше - як те, що відбувається одночасно, синхронно з переглядом фільму (глядач чувається не просто сучасником, а безпосереднім спостерігачем, учасником подій на екрані).

Саме це невдовзі стане однією з визначальних стратегій Параджанова - і у «Тінях забутих предків», і в наступних сценаріях (більшість яких лишилась нереалізованою) та фільмах. Для творення яких ключовим - у плані новаторського осмислення повісті Коцюбинського - став епізод похорону Івана Палійчука. Сам письменник оповідав, в одному із своїх листів, як його вразив обряд похорону у гуцулів: небіжчик не був виключений з життя як такого, життя-буття поставало, у відчуттях народу, його світовідчуттях! як непорушна і природна цілісність. Саме ці відчуття і лягли в основу кіношедевр, саме вони, у трансформованому вигляді, багато що пояснюють у сценаріях і одному фільмі («Колір гранату»), які народились у «післятіньові» роки.

Починаючи зі сценарію «Київські фрески», який позірно є оповіддю про один день історії, 9 травня 1965 року, 20-ліття перемоги над німецьким нацизмом (перемоги, яка нині, у 2022-2023 роках, парадоксальним чином обернулась з'явою іншого різновиду нацизму, російського). Однак в тому дні прозирає стереоскопія, об'єм історії століть - від музейних полотен Гойї і Веласкеса і до фрескових ракурсів вулиць і площ Києва 1965-го.

Щодо впливу Довженка і його творчості. Як естетичні принципи неореалізму були трансльовані (не в абсолюті, звичайно) у досвід, мистецьку практику Параджанова через Пазоліні, так Довженкова естетика увиразнилась у тій же практиці через ранні фільми Андрія Тарковського. Відомо, що картина останнього «Іванове дитинство / Іванове детство» (1961) справила винятково сильне враження на Параджанова: в ту пору він забороняв переступати поріг своєї квартири тим, хто не бачив фільму Тарковського. Фільму, де є промовисті і супервиразні цитації, відсилання до «Землі»...

Сам Тарковський, у своїх відомих відповідях на анкету журналу «Искусство кино», так потрактував значення естетичних принципів Довженка для, як він підкреслює, «розвитку радянського кіно». Довженко, на його переконання, «серед своїх сучасників (Пудовкіна, Ейзенштейна, Васильєвих та ін.) був єдиним, хто боровся зі схематизмом

драматургії та характерів задля створення гармонії душ своїх героїв і вираження їх зв'язку з природою у найвищому сенсі [...] Поруч нього всі його, навіть найталановитіші сучасники (за винятком Барнета, з його чудовою, несправедливо забутою «Окраїною») так і не можуть звільнитись від «конструювання» своїх фільмів. А Довженко не знімав фільми - він їх творив...».

Важливий акцент: не конструювати фільми, а творити їх - вільно і непокріпачено, без обов'язкових соцреалістських схематик! Відтак є закономірним потрактування Параджановим самої Довженкової постаті як прямої предтечі власного творчого світу. Оскільки в обох випадках йдеться про творення не просто фільмів, а - Космосу, де були аж ніяк не фанерні, «не конструйовані» небеса, де йшов дощ з-під тих самих небес. Цей Космос твориться спонтанно, імпровізаційно - як еманация, творення Універсуму від першопочатків, Єдиного Божества. Так, Єдиного, і в цьому сенсі є щось справді релігійне в самій естетиці Параджанова, у всій сукупності його мистецьких текстів.

Ще однією з причин радикальних перемін, що сталася з Параджановим на початку 1960-х, була з'ява нового середовища, нових імен, а з ними і нових ідей. Це були люди молодого покоління, ті, кого пізніше назвуть шістдесятниками: літератори Іван Дзюба та Іван Драч, художники Георгій Якутович і Григорій Гавриленко, кінематографісти Юрій Ілленко і Лариса Кадочникова. А ще - художники Закарпатської школи, яка почала випроявлюватись у просторі України на рубежі 1950-60-х.

Виставки ужгородського художника Федора Манайла у Києві (1961, 1962) справили дуже сильне враження не тільки на Параджанова. За визнанням художниці Тетяни Яблонської весь її творчий світ перевернувся, результатом чого стала повна відмова від літературної оповідності (це коли зображуване на полотні легко відтворюється вербальними інструментами), пластичний лаконізм, декоративність колористичних композицій. Й стереоскопічність буттєвого часо-простору, та сама його неподільність, про яку йшлося.

Не випадково ж Федір Манайло буде запрошений консультантом «Тіней забутих предків», а закарпатський письменник Іван Чендей стане співавтором сценарію, поруч самого Параджанова. Й зіграє велику роль у тому, щоби «Тіні...» не мали жодного стосунку до тодішньої драматургійної формалістики, вислідами якої мав би стати, у даному випадку, класовий ракурс у презентації персонажів та інші тодішні конструкти-схематики.

Серед найважливіших факторів, що уможливлювали естетичні трансформації Параджанова, а з ним разом і багатьох Шістдесятників - опертя на пластику, відродження школи пластичного мислення 1920-х років - не тільки мислення кінооператорського, а й усього комплексу візуальних мистецтв. Досить пригадати лишень школу Михайла Бойчука, в основі якої ґрунтовні студії робіт майстрів Візантії, середньовіччя, раннього Відродження. Відтак у Бойчука і бойчукістів, у школі національного монументального стилю у живописі синтезовано традиції українського примітивізму й візантизму.

Фресковість, монументальність була важливим чинником пластичних мистецтв у 1960-ті - досить пригадати учня Бойчука Григорія Синицю, Аллу Горську, Віктора Зарецького, Людмилу Семикіну (працювала і в кіно)... Узагалі, важливим чинником було залучення молодих кінооператорів та художників, які не мали нічого спільного з традиціями кіно 1930-50-х років, з їх літературним і театральним начинням, серед чого і

неодмінна вимога знімати за сценарієм, перевіреним і ствердженим цензурними «комітетчиками».

Такою є сума перемін, котрі обумовили переміни і в мистецькому світогляді Параджанова у 1960-ті роки.

-
1. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади. Упорядники Р. Корогодський, С. Щербатюк. - Київ: Спалах ЛТД, 1994. - 280 с.
 2. Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей / Упорядник Ю.Морозов. - Київ: Дух і літера, 2015. - 336 с.
 3. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / Упорядник Ю.Морозов. - 368 с.

«УКРАЇНЬСЬКА РАПСОДІЯ» С. ПАРАДЖАНОВА: ВИТОКИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Журавльова Тетяна Василівна, доцент кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства.

Сергія Параджанова вважають одним з провідних українських екранних міфотворців. Його ім'я в цьому сенсі стоїть поруч з іменем його вчителя, О. Довженка. Для багатьох дослідників українського кіно поняття «міф» мислиться як джерело образності: «міф виконує в культурі роль екрану, на який проєкується будь-який продукт творчої діяльності» [4]. О. Довженко та С. Параджанов заклали засадничі принципи національної кінематографічної міфології. Її інтерпретують, переосмислюють як митці, так і мистецтвознавці, знаходячи в її екранній філософії актуальні смисли.

Пропонований текст зосереджений на дослідженні поетичної образності в одному з ранніх фільмів С. Параджанова «Українська рапсодія» (1961). Варто зазначити, що період середини 1950-х років примітний певними розпорядженнями партійного керівництва щодо підвищення ролі української мови в освіті й культурі. Стійкість «українізації» забезпечувалася наявністю міністерського контролю за процесом і створенням паритетності української та російської мов без ескалації їх протистояння як на рівні вишів, так і у владних колах. Українському матеріалу в темах фільмів, українській пісні, українській мові на екрані приділялася небачена до того увага. Це дало колосальний результат у літературному, музичному житті України – кількість музичних стрічок у 1950–1960-х роках, на які так чекав український глядач, непорівняна з наступними періодами в історії українського кіно [2].

Тож так звану «українську тему» спостерігаємо в С. Параджанова «Українська рапсодія». Режисер взявся (або ж змушений був взятися) за слабкий сценарій О. Левади: «слабкий як з точки зору наповненості життєвими спостереженнями, бодай якоїсь визначеності характерів, так і з погляду елементарної зв'язності характерів» [1]. З твердженням В. Горпенка можна погодитись, адже й не читаючи сценарій можна визначити схематизм сюжету, однозначність образів. Герої, закохані – Оксана й Антон, – носії ідеальних якостей: віддані, благородні, вродливі й до того ж винятково музично обдаровані. Сільська дівчина Оксана своїм співочим талантом підкорює спершу столичну

консерваторію, а потім і європейську сцену. Антон, талановитий піаніст, йде на війну і під час бомбардувань у зруйнованому маєтку, у Німеччині, грає для бійців на роялі Бетховена...

Є у фільмі сцена, в якій нацисти розстрілюють радянських бійців, а ті, поставленими академічними голосами співають «Реве та стогне...». Параджанов згадував: «Драматургія твору – цілком традиційна – була тоді далекою для мене. Однак мені не вистачило мужності і майстерності використати тему, запропоновану драматургом, і створити поетико-філософську річ» [5]. С. Параджанова вочевидь абсолютно не цікавила побутова достовірність, «справжність» цієї оповіді в усіх її аспектах. Історію про віддане кохання на екрані він інтерпретує з такою ж мірою умовності, наче він екранізує оперний чи балетний твір. Такий кут зору на цей фільм виправдовує хиби, які йому приписували.

Неймовірні колізії не видаються наївними, коли не зіставляти їх з подіями, які частіше трапляються в реальності. Поранений Антон уникає розстрілу, тікає; він настільки благородний воїн, що навіть заради власного порятунку не зміг вдарити німецького солдата, коли побачив, що той осліп. Біглого українського хлопця рятує літній німець, органіст. Адже музика робить людину кращою, музикант не може зрадити музиканта – вони разом наділені якимось вищим розумінням гармонії, а відтак і людяності.

Навіть антагоніст у стрічці С. Параджанова наділений чеснотами. Вадим, також закоханий в Оксану, спочатку приховує від неї лист з фронту від Антона. Але Вадим зрештою визнає, що був неправий – хлопець є співаком, натурою тонкою, вразливою, а тому не може бути мелодраматичним лиходієм.

У цій стрічці музика, мистецтво слугує антиподом війни, гармонізуючим началом людського життя, персонажі живуть логікою цієї гармонії, більш ніж правилами реальної дійсності. Оксана вражена музикою Гріга, хоче співати арію Сольвейг, тому що вірить у повернення коханого, і, за каноном жанру мелодрами, її сподівання мають справдитись. Сюжет не закінчиться весіллям. Зустріч Оксани й Антона на пероні скидається не на реальний факт – надто пафосно він представлений, а радше на фантазію, уявлення про побачення. Фабулярну конкретику сценарію, як і очікування глядача С. Параджанов знівелював, надаючи перевагу особливому предмету зображення – красі, музиці. Переживання героїв, виражені музично й візуально, самоцінніші за сподівання на їхню реальну зустріч. В сюжеті стрічки «Українська рапсодія» розв'язкою є перемога Оксани на вокальному конкурсі в Парижі. Але композиційно ця сцена подається на початку, це вказує на те, що своє життя дівчина присвятила мистецтву, у ньому вона сублімувала власні страждання, враження, спогади.

Варто нагадати й про візуальну поетичність цієї стрічки. Вона по-перше, сповнена українського маркування – дещо нарочито, концертно, але уповні логічно в умовній стилістиці, про яку вже мовилося. Також є чимало сцен, які через пластичну виразність передають емоційну напругу. Як приклад: під час наступу нацистів, українці тікають з огорнутого пожежею села. На тлі лазурового неба – чорні зігнуті фігури – жінки, з мішками за плечами та дітьми на руках, поруч – солдати з автоматами. Динамізму сцені додає вітряк на передньому плані, його крила в огні, вони немов відгороджують глядача від жахливих подій, дистанціюють в часі.

О. Мусієнко вказує також на «кадри повернення дівчат з сінокосу» на початку стрічки: «Скошену траву поклали на човни й стіжки пливуть річкою наче таємні острови...» Кінознавиця задається питанням: чи були ці епізоди необхідні для розвитку

фабули? «Звичайно ж ні. Але це було те саме “дещо”, позбавлене будь-якої “утілітарної” цінності, що характеризує справжні мистецькі твори, надає багатозначності, багатозначності екранному зображенню, вирізняє образ від знаку» [3].

1. Горпенко В. Архітектура фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : у 5 т. Київ : ДІТМ, 2000. Т. 1 : Довиразне зображення. 242 с.
2. Литвинова О. У. Музика в кінематографі України : каталог. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Логос, 2009. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створилися на кіностудіях України. 453 с.
3. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 415 с.
4. Тримбач С. Дуалізм: українське національне//українське універсальне. День. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/article/media/dualizm-ukrayinske-natsionalne-ukrayinske-universalne>
5. Ярема Г. Фатум, війна та українська пісня в «Українській рапсодії» Сергія Параджанова. Високий замок. 26.09.2021. Режим доступу: <https://wz.lviv.ua/far-and-near/443428-fatum-viina-ta-ukrainska-rapsodia-v-ukrainskii-rapsodii-serhiia-paradzhanova>

СПАРТАК БАГАШВІЛІ - АКТОР СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Братерська-Дронь Марина Тарасівна, завідувачка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України.

Як відомо, багато відомих кінорежисерів має своїх улюблених акторів. Такими були О. Довженко, Ф. Фелліні, І. Бергман, Л. Вісконті, М. Антаніоні та ін. Цей список можна продовжувати і сьогодні: Т. Бертон, Д. Кемерон, М. Скорсезе, С. Спілберг, К. Тарантіно і т.д. Не можна сказати, що С.Параджанов мав своїх постійних улюбленців. Кожний його фільм був оригінальною фрескою в єдиному полотні творчості майстра. Параджанову був притаманний, так би мовити, безсторонній, тобто неупереджений підхід до акторів, які повинні були стати органічними складниками його кінематографічних колажів. Проте, був актор, який знявся у двох фільмах режисера – Спартак Багашвілі.

Спартак Багашвілі народився 1914 року в Тіфлісі (Тбілісі). Свій кінематографічний шлях почав в 1937 році головною роллю у грузинському фільмі «Арсен» (виробництво «Госкінпром Грузії»). Картина була історичної тематики, яка розповідала про повстання кріпаків проти місцевої князівської верхівки. Молодого Багашвілі не можливо було не помітити і не запам'ятати. Красива статура, виразне обличчя, чарівний голос, запальний темперамент.

Вочевидь, цей образ спливав на початку 1960-х, коли Сергій Параджанов звернувся до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Багашвілі запросили на роль місцевого мольфара Юрка.

Мольфар Юрко не перший, але і не другорядний персонаж в сюжеті. Хто ж такі мольфари? Мольфарами в Карпатах називають тих, хто володіє магічними, надлюдськими можливостями. «Він був як бог, знаючий і сильний, той градівник і мольфар (змій, дух, чаклун). У своїх дужих руках тримав сили небесні й земні, смерть і життя, здоров'я маржинки (худоби) й людини, його боялися, але потребували всі» (М. Коцюбинський).

Історія мольфарів бере свій початок від стародавніх волхвів, які жили у дохристиянський період. Дехто вважає, що мольфари міцно пов'язані із традиціями запорізьких характерників. Мольфари володіли силою впливу і гіпнотичними здібностями, могли передбачати майбутнє і приборкувати стихії. Магія, яку несе мольфарська традиція, це живий вогонь, блискавка над вершинами гір. Знавці культури гуцулів вважають, що мольфарство є породженням суто географічного, а саме гірського середовища. Мольфар – породження своєї землі – гордий, волелюбний, загадковий і непізнаний, як високі гори Карпат. Вважають, що мольфари можуть бути добрими і злими, але поважають і бояться обох. Мольфарство – це великий дар, проте і тяжкий хрест, який людина несе все своє життя.

Відомо, що Параджанов на зйомках фільму не погодився жити в готелі і переїхав у просту хату гуцулів. Він переймався традиціями і культурним духом цього середовища, вивчав його самобутність, а саме філософсько-сакральні проблеми життя і смерті, жертвності, покаєння і спокути. До речі, відомо, що його наставником і консультантом був один із найвизначніших мольфарів Карпат Михайло Нечай.

Отож, знайти актора на таку складну і, прямо скажемо жертвну роль, було дуже важко. Цікаво, що вибір пав на грузина Спартака Багашвілі. Можливо вплив мало осетинське коріння актора. Спартак також був сином гір, з усіма особливими характеристиками – емоційний, бунтівливий, волелюбний і непримиренний. Хто не пам'ятає палких і виразних очей Юра, які б'ють як блискавка.

Доречно зазначити певну близькість української і грузинської культур, зокрема щодо театральної традиції, а саме шкільної акторської майстерності. Виразна пластика, характерна міміка, внутрішня емоційність, зовнішній темперамент і видовищність. Недаремно, з великим успіхом в Києві свого часу в театрі «Соловцов» (театр імені Івана Франка) працював грузинський режисер Коте Марджанішвілі, який 1919 року поставив славнозвісну виставу «Fuente ovejuna» («Овече джерело»).

Українську і грузинську культури поєднують також світоглядні позиції, і насамперед, філософське сприйняття світу, як космічного коловороту життя і смерті, вічного відтворення нескінченності буття.

Мабуть тому, Багашвілі природньо увійшов в оточуюче середовище Карпатського краю і яскраво відтворив образ свого героя на екрані. Втім, роль злого мольфара не пройшла для актора безслідно, після зйомок він деякий час хворів.

Як відомо, фільм отримав світове визнання, яке як позаочі казали, почасти забезпечили карпатські мольфари.

Спартак Багашвілі зіграв ще в одному фільмі С. Параджанова «Колір граната» (1968). Це була роль батька поета Саят-Нови. Проте художня умовність, в яку режисер поставив актора, зробила образ статичним і маловиразним.

В шістдесяті роки Багашвілі зіграв ще кілька яскравих ролей, зокрема в фільмах відомих грузинських режисерів Т. Абуладзе («Благання», 1967) і Г. Шенгелая («Піросмані», 1967).

Цей світ актор залишив в 1977 році в своєму рідному місті Тбілісі.

СВІТЛАНА ЩЕРБАТЮК – МУЗА ГЕНІЯ

Мусієнко Оксана Станіславівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри кінознавства, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України.

Історія мистецтва доводить: муза митця, то не лише красиве словосполучення. Без Беатріче не було б «Божественної комедії» Данте, без Лаури – сонетів Петрарки.

Кінематограф теж знав чимало випадків, коли кохання переростало в творчу співдружність, і для режисера актриса була не тільки дружиною або коханою, але й співавтором екранного твору.

Втім, Сергій Параджанов ніколи не знімав свою дружину Світлану Щербатюк, але з певністю можна сказати, що ця жінка для митця була тим еталоном духовної і фізичної краси, яка надихала його творчість.

В серії малюнків «Притча про сина» є такий: «Знайомство зі Світланою у Київській опері». Доводилось чути, що сам Параджанов розповідав про цей епізод. Коли він побачив Світлану, то вражений її красою, знепритомнів. Слухачі не йняли йому віри, а я думаю, що він говорив правду. Дивний збіг, але я теж вперше побачила Світлану в Опері, але вже в супроводі Параджанова. Я зі своїми однокласницями сиділа в боковій ложі, майже над оркестром в останньому ряду і перед початком спектаклю роздивлялась зал. Раптом моя подружка підштовхнула мене: «дивись лишень». Те, що я побачила було достойно пензля Ренуара. В бельєтажі, майже по центру сиділа дівчина якоїсь невимовної краси. Поруч, за її кріслом, наче відтіняючи її сяючу зовнішність стояв молодий чоловік у чорній парі з метеликом.

В антракті ми вискочили у фойє і буквально не зводили очей з цієї прекрасної пари. І не тільки ми. Треба сказати, що навіть у опері, де кожен, особливо жінки, хотіли вибиратися святково, радянська публіка виглядала досить сіро і одноманітно. А Світлана вражала своїм вишуканим смаком. В ній все було прекрасно.

Про її розкішне волосся сам Параджанов колись пожартував, що в ювелірному магазині його купили б як чисте золото.

Потім я познайомилась із Світланою у її однокурсниці, та наші шляхи довго не перетиналися. Спільні знайомі розповідали, що у них народився син і Сергій віддавав йому у повній мірі батьківську любов і ніжність. І раптом несподівана і сумна звістка: вони розлучаються. Всім було шкода, що високе і світле кохання мало такий фінал. Через багато років, коли у нас із Світланою склались дружні стосунки, я все ж спитала, чому так сталося. «Ти не уявляєш собі, що значить жити з генієм, з його фантазіями, з його прагненням перетворити сіру дійсність у вічне свято, у сповнену вигадки гру. Адже в квартирі двері ніколи не зачинялись. Люди навіть малознайомі могли прийти з візитом серед ночі, а Сергій був завжди готовий їх гостинно прийняти. І ще... Після всесвітнього успіху «Тіней забутих предків» його залишили без роботи, стало дуже скрутно. А Сергій міг з'явитися і радісно сповістити: «Ось тобі подарунок, він достойний тебе» і одяг на палець дорогий антикварний перстень. Що ж, іншим він не міг бути, це була його сутність великої дитини і великого митця».

Розлучившись, живучи окремо, вони не розірвали дружніх зв'язків. Понад усе їх пов'язувала любов до сина, бажання піклуватися про нього.

В книзі «Сповідь» є цілий розділ, що носить назву «Щоденник в'язня» (листи із зони) і багато з них починається з імені Світлана. Ці листи до Світлани Щербатюк увійдуть до скарбниці епістолярного жанру. В них все – і любов, і надія, і нестерпний біль не тільки через власні страждання, але й через те, що спричинив їх коханій дружині. «Світлано!.. Дуже соромно мені перед тобою, і жаль, що таким ярмом ліг тобі на долю». Він продовжує захоплюватись її красою і жіночністю: «Вчора мене провели двором, де квітнуть півники. Ці квіти схожі на тебе.» Навіть в ув'язненні він мріє порадувати Світлану надзвичайними подарунками, створюючи які він знову відчував себе митцем. Це були прикраси, які разом з колажами, ляльками несподівано відкрили новий аспект творчості Параджанова. Він шле малюнок кольє своєму другові художнику Рапаю і мріє щоб у ньому Світлана виглядала як справжня венеціанка. Мені пощастило побачити прикраси, які Сергій зробив сам в зоні до дня народження дружини. Він пише Світлані: «Тобі. Пляшане скло з-під пляшки. Вкрав скло і залізо. Венеціанські підвіски. Безумна краса». Коли я це побачила, то була впевнена – це справжні смарагди. Параджанов як чарівник міг торкнутися будь-якого непотребу і перетворити його у коштовності і скарби.

В листуванні у повній мірі розкривається, що значило для Параджанова самовідданість дружини, її готовність зробити все, щоб полегшити його долю: «Світлана!.. Не знаходжу слів і жанру, щоб висловити тобі свою вдячність за увагу». В її листах він бачить єдиний зв'язок з життям і сином. «Я місяць і 10 днів чекаю листа Світлани. Не знаходжу собі місця і плачу», «Світлана! коли я читаю твого листа, я боюсь, що він закінчиться. І він закінчується і робиться страшно!»

«Світлана – дорога людина! Довгоочікуваного листа отримав (чекав 2 місяці), (О Боже!)». Ці скупі рядки з листування не потребують коментарів, в них все – і сила почуттів, і портрет тієї, яка ці почуття викликала, і віра в те, що вона не покине у скруті, завше прийде на допомогу.

Духовна краса Світлани привертає не менше, ніж її чарівна зовнішність. Дружині Сергій Параджанов звиряється у найсокровеннішому і впевнений, вона зрозуміє, що не міг вчинити інакше. Як би він продовжував знімати, фільми у дусі і стилі своїх перших стрічок, його б чекало спокійне, сите і забезпечене життя. Але він «був нетерпимим до сірого. Самий модний колір. Необхідність часу». Саме дружині він напише про те, що значить для нього Україна. «Не знаю, що чекає на мене, але знаю, що хотів би вмерти на Україні. Як би там не було, я їй багато чим зобов'язаний. Вона велика і друга батьківщина».

І ще з листа до Світлани: «Ти надзвичайно красива і добра людина. Думаю не тільки стосовно мене». Дійсно, Сергій посилав Світлані «літературні проби» своїх друзів-ув'язнених. Вона читала їх, редагувала, давала добрі і незвичайно делікатні поради. Саме вона підтримувала найтісніший зв'язок з Лілею Брік, яка відіграла чи не головну роль у визволенні Параджанова. До радянського уряду звертались знані кіномитці, як Ф.Фелліні, М.Антоніоні, Т.Гуерра. Але все марно. Сам Параджанов був упевнений, що він ніколи не вийде на волю. Та Ліля Брік звернулася до чоловіка своєї сестри Ельзи Тріоле – Луї Арагона. Брежнев не наважився відмовити знаменитому письменнику, члену ЦК французької компартії.

Якось Світлана, дізнавшись, що я їду у відрядження у Москву, попросили мене передати Лілі Брік подарунок від Сергія – ляльку, яку він зробив на зоні, від себе вона додала кошик чудових яблук. До музи Маяковського ми прийшли на Кутузовський

проспект разом з моєю подругою, Світланиною однокурсницею. Я вже писала, яке враження справила на мене ця дивовижна жінка, яка в свій час підкоряла серця знаменитих митців і поетів. А тут лише згадаю, які почуття охопили мене, коли розгорнули пакунок з лялькою. Руки майстра створили справжній шедевр з грубої мішкщини і мідної стружки. Так, голову ляльки прикрашала розкішна шевелюра з мідних закручених стружок, які Параджанов зібрав працюючи прибиральником в цеху.

Такі маленькі шедеври, колажі, малюнки, все, що він створив у в'язниці, і що допомагало йому врятуватись від відчаю і безнадійності, він пересилав Світлані, бо знав, що вони будуть ретельно збережені.

Параджанов в листах не раз висловлював сподівання, що Світлана погодиться обвінчатися з ним. І це сталося, вони взяли церковний шлюб, ще стало підтвердженням їх духовної спорідненості.

І підтвердження цьому листи із зони, в трагічних рядках яких відобразилася вся краса і духовність стосунків Сергія Параджанова і Світлани Щербатюк.

КУЛЬТУРА ПАМ'ЯТІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Волошенюк Оксана Валеріївна, викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

9 січня 2024 року виповнилося 100 років зі дня народження режисера, сценариста, художника і колажиста Сергія Параджанова.

За ініціативою України, Вірменії та Грузії ювілей митця (1924-2024) увійшов до календаря визначних дат ЮНЕСКО, Верховна Рада України вирішила вшановувати дату на державному рівні, деякі колеги, забігаючи наперед в славовеличання, поспішили оголосити 2024-ий, замість ЮНЕСКО взагалі роком Параджанова.

Звичайний культ пам'яті, як частина культурної політики в Україні, та й напевне в пострадянському просторі загалом, включає встановлення/покладання квітів до меморіальної дошки, меморіальний концерт/вечір пам'яті/спогадів, де освячене число ближнього кола вступає в арифметичну дегресію зі зростанням дати, спеціальне число журналу, наукову конференцію тощо. Нічого макабричного в цій злагодженій послідовності нема, але з Параджановим цієї річниці все пішло не так: великий зал, де відбувався вечір пам'яті, не вмістив бажаючих, повстав карнавальним дійством до якого б достеменно доєднався б і сам юбіляр, а ймо й доєднався...

Він би напевне відвідав музей Параджанова, тому, що ніколи не оминав спокуси стати чільним арт-об'єктом, але його музею в Києві нема. Музеї опікуються вивченням предметів, навіть якщо експозиція відсутня. Експозиція музейна десь межує з експозицією літературознавчою, яка надає пояснення щодо намірів оповідача.

Одна з складових культури пам'яті / втримання пам'яті \ – друковане видання. "Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців" (автор ідеї та упорядник Юрій Морозов) видана видавництвом «Дух і літера» в 2024, на мою думку, мала б належати до серії цього ж видавництва «Постаті культури». Серія задумана просвітником та головним редактором «Духу і літери» Леонідом Фінбергом як низка біографічних книгопроектів, що запускають механізми історичної пам'яті про героїв української культури, яких раніше не

могла мати колоніальна провінція. На сьогодні вже вийшло більше 30 публікацій. З постатей кіно лише дві – обидві авторства історика кіно та кінокритика Сергія Тримбача: “Богдан Ступка. Метаморфози” та “Іван Миколайчук. Містерії долі” (невдовзі – ще Олександр Довженко). В книжці вміщені сценарії, створені в останнє десятиліття київського періоду митця (1965-73), які не були реалізовані кінозображенням в “післятіньові роки”, а саме: “Київські фрески”, “Інтермеццо”, “Золотий обріз”, “Ікар”, “Чудо в Оденсі”, “Сповідь” та коментарі експертів, митців, знайомих, які упорядники назвали “своєрідним містком між серединою минулого сторіччя і сьогоденням”. Але це зовсім і не коментарі...

Сергій Тримбач зазначав, що Параджанов жив в епоху, коли життя вважалось недовершеним, таким, що легко піддавалось перепрограмуванню, додає: зокрема, з боку влади, тожму не було сенсу виказувати його викінчену версію.

Але ж недарма Параджанов вважав, що справжня режисура, полягає в умінні монтувати шматки життя в уяві, минаючи процес реалізації за допомогою сторонніх – в прижиттєві часи – знімальної групи. Під час обговорення сценарію “Київські фрески”, він сказав: «Я за тих режисерів, як не можуть точно сказати все в літературній формі». Малося на увазі: «Я не з тих..» Так і надзвичайно шановане мною видавництво підпало таїнству перверзії автора, і розкрило візії шматів Параджанівської уяви. А той кіносценарист як відомо, не полюбляв удокладнювати свої тексти, залишаючи трактування і добір смальт майбутнім, мабуть, з огляду на “уповноважених” представників епохи, які весь час вимагали переліпки та передобору.

Кожному сценарію в книжці присвячена добірка. “Київські фрески” митець класифікує як фільм-поезію, тоді як вірменський дослідник Тігран Сімян в ґрунтовній розвідці скоріше перелицьовує його з опції кіножанру, який спеціалізується на “душах міст” – міської симфонії. Його складне доартикульовання-творення кіномови з просіюванням артефактів радянського Києва та сакральності аж до чорноземів українського кіна розширює “візитівки” кінопроб до екранної повноструктурності. Кінорежисер Роман Балаян класифікує 15-хвилинний нефільм-кінопроби в самодостатній короткій жанр та констатує: «А жоден інший фільм, у якому Київ був би дійовою особою не знятий досі».

“Інтермеццо”. Кінознавець Лариса Брюховецька написала своє дослідження службових записок, доповідних та обговорень студійної редакційної ради та вищих партійних органів щодо сценарію “Інтермеццо”, як це можливо лише щодо творів, які не вписалися в їх сучасність – це своєрідна недоекспозиція, коли автор вважає, що він вже все сказав зачином- сценарієм, поки роками нагінка за нагінкою радянських органів контролю підмиває та розчиняє нестворений кінотекст, коли, зрештою, вже нічому обмежувати пустизну.

“Золотий обріз”. Павло Загребельний, співавтор “Київських фресок” та “Інтермеццо” зауважує, що світ Параджанова в минулому, тому що ніхто не міг уявити, як знання отрапляють до людини, яку ніхто не міг уявити за книжкою. Можливо це одна з мистифікацій музейності, яка оминає звичні форми.

“Ікар”. Параджанов пише, що ідейно-естетичний образ Ікара складається за принципом мозаїки. Мозаїкою дозволів та заборон може стати панно незлету аж шести Ікарів.

“Чудо в Одесі” автор, в листі з в’язниці, описує як мрії старості та ізоляції. Кінокритик Андрій Алфьоров витворює візію незафільмованої Параджановим казки з точки зору різних віддалей від реальності, де романтична казка внутрішньої міграції завершується табірним пилом.

Художник Микола Кривенко, згадував, що в квартирі Параджанова знаходилася хлібна дощечка на якій були написані телефони друзів та знайомих. Хлібна дощечки, як майже все, щезла з реквізованої після арешту квартири митця, і, так і не прибилася до квартири-музея, що так і не повстала.

Світ пам’яті Параджанова наповнився виданням, яке відтворює нездійснене, охороняє культурні цінності того, що не відбулося, торує стежки до хлібної дощечки-екрану з відбитками золотих літер, згустків кисню, перекритому хроніками заборон та несхваленень.

Витає над Одесе мережна завіса. Викінчена версія.

-
1. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців. Дух і Літера, 2024. 364 с.

ІСТОРІЯ І СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

«УСІ НАПИСИ НА КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ФІЛЬМАХ ПОВИННІ БУТИ ЗРОБЛЕНІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ»

Росляк Роман Володимирович, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Значний внесок у розвиток національного кіномистецтва доби Української революції 1917-1920 рр. зробили Марія Старицька, яка очолювала театральний відділ Головного управління мистецтв і національної культури, та Людмила Старицька-Черняхівська – голова кінематографічної секції зазначеного відділу. Саме з їхньої ініціативи здійснювалася розбудова кіногалузі, у т. ч. її українізація. У цій публікації ми зупинимось на одному з її напрямів – титруванні фільмів українською мовою.

Законопроект про титрування фільмів українською мовою, ймовірно, був розроблений ще на початку 1918 р., але через різні причини на затвердження його подали тільки у квітні. Перша спроба була невдалою, і після «чотиримісячної блуканини» (за визначенням М. Старицької) повторно проект подали вже у серпні [5, арк. 4].

Обґрунтовуючи необхідність ухвалення законопроекту, головноуправляючий у справах мистецтв та національної культури та в. о. голови театального відділу Л. Старицька-Черняхівська у своїй доповідній констатували: «Не кажучи вже про провінцію, але навіть у Києві, столиці України, немає жодного кінотеатру, де б демонструвалися картини з українськими написами. Походить це, звичайно, з того, що майже всі власники

кінотеатрів не належать до української національності і одержують фільми від фабрик московських та закордонних» [3, арк. 12].

Пропонований проєкт закону «Про обов'язкові написи українською мовою на кінематографічних фільмах» містив лише три пункти, однак він суттєво міг змінити ситуацію в утвердженні української мови як державної:

«а) Всі написи на кінематографічних фільмах – назви картин, пояснення і т. і. – повинні бути зроблені українською мовою.

в) Поруч з написами українською мовою власники кінофільм можуть робити [написи] і другими мовами.

с) Через місяць по оголошенню сього закону він стає обов'язковим для всіх фабрик, всіх власників кінотеатрів та всіх власників прокатних контор» [3, арк. 12 зв.].

Щодо власників закордонних кіностудій, то в авторів доповідної не було сумнівів: довідавшись про такий закон, вони надсилатимуть фільми з українськими написами, як до того часу надсилали з російськими [3, арк. 12 зв.]. А от з російськими кінематографістами ситуація, вочевидь, була зовсім іншою. Зрештою, є велика ймовірність, що вони разом із проросійськи налаштованими співробітниками Малої Ради Міністрів Української Держави доклали «зусиль», аби зазначений законопроект був ветований. Відбулося це 26 серпня 1918 р. на засіданні, де головував такий собі М. Гаврилов. М. Старицька зазначала, що документ був відхилений без пояснення причин [5, арк. 4]. Утім «аргументи» були. Тож наведемо їх повністю:

«Приймаючи на увагу:

а) що історичні факти, котрі зазначаються самим відомством в пояснюючій записці до законопроекту, показують, що всякі заходи примусового введення мови не досягали мети, а часом давали навіть відворотні наслідки;

б) що виготовлення на кінематографічних фільмах українських написів повинно в свій час з'явитися звичайним наслідком тяжіння народних мас до рідної мови і бажання людності відвідувати переважно ті вистави, де написи виконуються на місцевій мові;

в) що почин в цій справі – звичайно, доброхітний, а не примусовий, – може зробити само відомство, випускаючи на продаж з українськими написами фільми, котрі виготовляються з його майстерні, – законопроект відхилити.

Представники міністерств народної освіти та закордонних справ залишились при особній думці.

Разом з тим, надаючи дуже велике значення розповсюдженню в широких колах відомостей про рідну історію та національну культуру, Мала Рада постановила доручити головноуправляючому справами національної культури та мистецтва розробити загальне питання про заходи розповсюдження в народних масах популярних книжок, фільмів, малюнків, наукових підручників і т. п., котрі ознайомлюють і правильно освічують факти народної історії, географії і культури України» [2, с. 593].

Висловлюючись популярно, важливий законопроект просто «злили» – як це, до речі, нерідко відбувається і нині...

Отримавши відмову, кіносекція продовжувала і надалі лобювати законопроект. Зрештою, його таки вдалося ухвалити, коли до влади в Україні прийшла Директорія. Лист театрального відділу та кіносекції від 23 січня 1919 р. щодо повторного розгляду цього питання [4, арк. 50] підтримали новий міністр освіти І. Огієнко та очільник ГУМНК П. Дорошенко [4, арк. 51]. Майже блискавично (24 січня 1919-го) Рада Міністрів УНР,

заслухавши доповідь міністра народної освіти з означеного питання, ухвалила проєкт закону «Про українські написи на кінофільмах в Українській Народній Республіці» [1, с. 214]. Закон було затверджено 8 лютого 1919 р. на засіданні Директорії УНР за головуванням В. Винниченка [1, с. 43].

У той же час сестри Старицькі чудово розуміли, що лише законодавчих рішень недостатньо, необхідно впроваджувати відповідні економічні важелі. Тому цілком логічним виглядає їх звернення ще на початку січня 1919-го до керівника ГУМНК П. Дорошенка з клопотанням звільнити кінотеатри, в яких демонструватимуться фільми з українськими написами, від театрального оподаткування [4, арк. 42]. Хоча, на нашу думку, більшою мірою це мало б стосуватися кінотовиробничих організацій...

-
1. Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. Листопад 1918 - листопад 1920 рр.: Документи і матеріали. У 2-х томах. Том 1 / Упоряд.: В. Верстюк (керівник) та ін. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. 688 с.
 2. Українська Держава (квітень - грудень 1918 року). Документи і матеріали. У двох томах. Т. 1 / Упоряд.: Р. Пиріг (керівник) та ін. Київ: Темпора, 2015. 790 с.
 3. ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62.
 4. ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19.
 5. ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 21.

ПРОЯВИ АРХЕТИПУ БАТЬКА У КІНОФІЛЬМІ В. ГРЕСЯ «ЧОРНА КУРКА АБО ПІДЗЕМНІ ЖИТЕЛІ» (1981)

Никоненко Володимир Володимирович, аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Архетип батька формується на прадавніх уявленнях людства про опіку, наставництво та владу. Окрім безпосередніх інкарнацій у постаті кровного батька чи вітчима, цей архетип може проявлятися у культурі в ролі чоловічого божества, мудрого старця, або, навіть, цілої державної інституції. Окрім того, батьківський архетип щільно пов'язаний із формоутворювальним для аналітичної психології поняттям індивідуації, тобто процесом реалізації особистісних задатків індивіда. Саме постать батьківського характеру найчастіше і стає для індивіда помічником, який допомагає зробити перший крок на шляху до «пробудження» усіх сторін своєї особистості. Оперуючи поняттями з теорії казки, герой починає дорослішати, після того, як зустрічає на шляху архетипічний образ батька та отримує від нього вирішальну пораду.

Деякі ілюстративні моменти цих психологічних процесів простежуються у дебютній кінокартині режисера Віктора Греся «Чорна курка, або Підземні жителі» (1981, Київська кіностудія ім. О. Довженка). Фільм є екранізацією відомої казкової повісті А. Погорельського. Як і літературне першоджерело, стрічка на притчовий лад зображає процес ініціації юного героя у світ дорослого життя. Проте, якщо письменник надавав найбільше уваги педагогічній стороні історії, то автори кіноадаптації зосередилися саме на душевному стані хлопчика та на його тузі за батьками.

Екранна історія Альоши Ланського (роль В. Сідлецького) починається сценою прощання з сім'єю. Його батько вважає, що чоловік мусить служити на благо вітчизни, а отже синові слід здобути хорошу освіту. Хлопчик зі сльозами прощається з батьками, після чого його відводять у дворянський пансіонат. Повсякчас Альоша буде згадувати домівку як втрачений рай: дім буде являтися йому у мріях неначе казкові хороми, осяяні священним світлом. Казковими героями будуть уявлятися і батьки: тато – у ролі лицаря Ланселота, мати – у ролі прекрасної принцеси.

Променистому світлу з ностальгічних видінь протиставлена задушлива напівтемрява пансіонату. Це тісний клаустрофобічний світ, за вікнами котрого безбарвна зимова пора. На засніженому подвір'ї муштрують учнів, а за парканом крокують строем уже навчені солдати. Перетворитися і самому на черговий бездушний механізм – чи не найбільший страх Альоши.

Однак книжковий світ та світ спогадів – не єдине протиставлення сірій буденності. Існує також і казкове задзеркалля дитячих фантазій. Якимось уві сні Альоша потрапляє до підземного королівства, де мудрий і добрий король дякує його за те, що він врятував від кухарчиного ножа курку Чорнушку – вона ж бо у цьому паралельному світі служить придворним міністром. Хлопчику дарують чарівне конопляне зернятко, що надає магічну здібність швидко опановувати зміст підручників. Підземний король прохає Альошу нікому не розповідати, про те, що він бачив, однак хлопчик зрештою порушить обіцянку. Наприкінці стрічки він крізь шпарини у підлозі спостерігає, як мешканці чарівного царства вирушають на пошуки нового сховища.

Образ короля у цьому фільмі (а він, у будь-якому разі, є утіленням архетипу батька) можна інтерпретувати по-різному. Якщо розглядати події фільму не з казкового, а з реалістичного погляду, то слід констатувати, що Альоша є схильним до так званого синдрому «уявного друга». Страждаючи від самотності, герой вигадує собі казкового покровителя, наділяючи його батьківськими функціями. Таким чином компенсується та порожнеча у його душі, що виникла після розлуки з батьками. Його ж «зраду» королю, слід у цьому випадку розглядати як успішно пройдений процес інтеграції у соціум. Вибравши таємницю прихованих жителів цілком реальним дорослим, Альоша тим самим десакаралізує свій вигаданий світ і зізнається (у першу чергу самому собі), що дитинство закінчилось: далі йому вже йти самому.

Водночас зважаючи на те, що кожний підземний житель має вигляд того чи іншого реального вчителя з пансіонату, то казкові пригоди хлопчика можна розглядати як вільну педагогічну алегорію. Даруючи учневі магічну здібність (тобто знання), педагоги сподіваються, що Альоша буде застосовувати їх погоджено з етичними засадами. Утім характер талановитого учня псується, і він швидко перетворюється на поміркованого кар'єриста та задаваку. Втеча казкових вчителів, у такому випадку, трактується як їхній останній урок. Тоді як гірке розкаяння хлопчика дає надію, що цей урок він засвоїть і ввійде до дорослого світу із чистою душею.

Режисер В. Гресь зазначав: «Дитинство – це те джерело, з якого людина невпинно живить свою душу. У кожному з нас є така криниця – туди збирається все, що нас глибоко вражає» [1, с. 127]. Отже, у «Чорній курці» вкотре спостерігається наскрізний для української кінотрадиції мотив батьківської криниці для спраглих – як універсальної метафори джерел особистості та родової пам'яті. «Чи можна, відірвавшись від своїх початків, увійти у суспільство щирим та цілісним?» – одне з питань, що ставить глядачеві

ця стрічка, тим самим на свій манер розвиваючи генеральну філософську проблему українського поетичного кіно 1960-70-х років.

1. Гресь В. Примхливі сні Віктора Гресь: «Чорна Курка, або Підземні жителі» 25 років потому : [інтерв'ю вела А. Пащенко] // KINO-KOLO, № 28, 2005. – С. 125 – 129.

ВАЛЕНТИН ВАСЯНОВИЧ – ДОСЛІДНИК ПОСТТРАВМАТИЧНОГО СИНДРОМУ

Турияниця Вячеслав Олександрович, аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Валентин Васянович – один із головних українських режисерів сучасності. На міжнародній арені він широко заявив про себе на Венеційському кінофестивалі: у 2019 році «Атлантида» здобула головну нагороду у програмі «Горизонти», а вже в 2021 - наступна стрічка режисера «Відблиск» взяла участь в основному конкурсі, де змагалася за приз із видатними авторами сучасності, зокрема з Паоло Соррентіно і Педро Альмодоваром.

Свій особливий стиль режисер намітив ще в стрічці «Рівень чорного». Тут глибоко досліджено вплив війни на людину та навколишнє середовище. Окрім іншого, Васянович виступає в останніх своїх фільмах ще і в якості оператора та монтажера, а тому його кінематограф – це той випадок, коли режисера можна назвати повноцінним автором. Довгі монотонні плани, часто майже мовчазні, детально підкреслюють і описують стан, в якому опиняються персонажі його стрічок, які ніби списані з картин Пітера Брейгеля, тим самим прирівнюючи людей в кадрі до середовища, в якому вони існують. Взагалі, з урахуванням естетики режисера, іноді складається враження, що пейзажі Васяновича цікавлять не менше, ніж його герої. «Васянович мало не один з перших українських кінематографістів, хто говорить про війну у масштабнішій перспективі, піднімаючи тему довготривалого ПТСР (посттравматичного синдрому) та невідвратної екологічної катастрофи» – пише Ганна Дацюк про «Атлантиду» для видання Vertigo. [1]

«Атлантида» зображує антиутопічне майбутнє 2025 року, де війна на Донбасі закінчилася перемогою України. Головний герой, колишній розвідник Сергій, намагається жити далі, борючись з посттравматичним синдромом. Він працює в приватній компанії, яка видобуває титан з дна затопленої частини Донбасу. Майже всі актори у фільмі – непрофесіонали, ветерани АТО, волонтери, солдати ЗСУ. Важливу роль у стрічці відіграють шуми, що створюють атмосферу. «Атлантида» досліджує вплив війни на людей, розміщуючи в центрі оповіді героя, який шукає нове місце у світі після війни, а також розкриває тему втраченого кохання, друзів та життя. Фільм знімався на реальних локаціях Донбасу, а саме в Маріуполі та на заводі «Азовсталь». [2] Це робить фільм ще більш емоційним та актуальним, зважаючи на обставини, в яких ми опинились сьогодні. Не дивлячись на те, що Васянович задумав і зняв кіно про «перемогу України у 2025 році» ще до повномасштабного вторгнення, «Атлантида» оперує сенсами, які будуть важливі за

будь-яких умов та обставин. Фільм не дає однозначних відповідей про те, як жити з ПТСР, але він дає можливість глядачам відчувати емоційний стан людей, які пережили травму.

Наступний фільм режисера «Відблиск» розповідає історію двох незнайомих, чії шляхи перетинаються, коли вони їдуть на Донбас, щоб розшукати своїх близьких, зниклих безвісти під час війни. Військовий хірург Сергій потрапляє в полон до російської армії, де стає свідком страшних сцен приниження, знущання та катування. Наратив рухається в дуже сухому, майже епістолярному стилі, а велике значення у побудові кіномови відіграють невербальні сигнали та паузи, використання темних кольорів, тіней та контрастів. Герої шукають не лише своїх близьких, але й сенс життя. Фільм досліджує те, як війна змінює людей та їхні стосунки, а також зачіпає питання пам'яті та прощення. Васянович, використовуючи вже «запатентовану» естетику, у даному фільмі все ж вдавня до використання професійних акторів, що дозволило посилити рівень експресії та емоційного «підключення» до картини. «Відблиск» показує вплив війни на цілу спільноту, де більшість людей, ймовірно, переживають певні форми посттравматичного стресу. Картина зображує глибоку скорботу та біль, які відчувають люди після втрати близьких на війні. Ці емоції тісно пов'язані з ПТСР.

Валентин Васянович – самобутній український режисер, чії роботи відрізняються глибоким психологізмом, візуальною виразністю, а також чесністю та безкомпромісністю, адже автор не прагне прикрасити дійсність, він показує її такою, якою вона є, без фальші. Дві найбільш відомі в усьому світі картини режисера «Атлантида» та «Відблиск» – це фільми, які демонструють талант режисера, його вміння працювати з акторами, створювати атмосферу та розповідати історії, які є дуже важливими для сучасного українського контексту. Можемо стверджувати, Васянович є один з найбільш послідовних дослідників теми війни, зокрема теми посттравматичного синдрому. Його роботи мають велике значення як для людей, які безпосередньо переживають посттравматичний синдром, так і для українського суспільства в цілому.

-
1. Дацюк А. Забутий заповідник. URL: <https://vertigo.com.ua/review/zabutyi-zapovidnyk/>
 2. Васянович В. Інтерв'ю для Укрінформ. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2qQGJ_bIf8

КІНОМИТЦІ З УКРАЇНСЬКИМ КОРИННЯМ: ПРОДЮСЕР ДЕВІД СЕЛЗНИК

Мусієнко Оксана Олександрівна, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства.

У Голлівуді в різні часи працювало і працює чимало кінематографістів з українським корінням. До них належить і один із найвідоміших американських продюсерів Девід Селзник, чий батько прибув до США із Києва.

Селзник-старший народився у Литві, але з дитинства й до 18 років жив у Києві. Емігрувавши до США, юнак почав пробувати свої сили в ювелірному бізнесі, де він досяг неабияких успіхів. Тим не менше, він вирішує присвятити себе справі, яка вже у перше десятиліття ХХ сторіччя виглядала дуже перспективно, а саме, кіноіндустрії. Він створює

кінокомпанію «World Film Company» і досить швидко утверджується на кіноринку. У подальшій своїй діяльності Льюїс Селзник об'єднувався з іншими провідними представниками кінобізнесу, такими як С. Олкотт, А. Цукор, Д. Ласкі. Та це не вберегло його від банкрутства і його компанія «Lewis Selznick Productions Inc.» у 1925 році припинила своє існування, як і багато колись відомих і успішних студій, таких як Байограф, Вайтаграф, Трайенгл та ін.

Сини Селзника: Мирон і Девід, з дитячих років проводили час на студії батька, опановуючи кінематографічні професії. Разом із тим, вони усвідомлювали, скільки ризиків несе в собі кіновиробництво. Особливо гостро юнаки відчули це, коли батько втратив всі свої статки і вони були змушеними погоджуватися на будь-яку, навіть дуже низькооплачувану роботу.

Девід починає працювати коректором сценаріїв, але досить скоро його підвищують до редактора. Енергійний ерудований юнак привернув увагу Луїса Майєра з «MGM» і став його асистентом. Одруження з донькою Майєра Айрін змушує Селзника перейти на іншу студію, щоби запобігти розмов про те, що він одружився з меркантильних інтересів. Після недовгого перебування на «Paramount», він переходить на «RKO». Там, під його керівництвом, створюється фільм, який стане одним із найретинговіших за ціле десятиліття – «Кінг-Конг» (1933). У картині було використано надзвичайно сміливі на той час спецефекти. Стрічка поклала початок цілій франшизі, рімейки було створено у 1970-х та 2000-х роках.

У 1933 році Селзник повертається у «MGM» в якості віце-президента. Він залишиться у компанії до 1936 року. У цей період, він, як продюсер, уникає ризиків, переносючи на екран класичні літературні твори, зокрема Діккенса, а також, екранізує «Анну Кареніну» з Гретою Гарбо у головній ролі.

Нарешті, у 1936 році, він відділяється від студії тестя і створює власну компанію «Selznick International», назва якої вказує на розуміння продюсером важливості експорту для американських кінокомпаній вже у ті часи. Першим і, напевне, основним фільмом створеним цією компанією, стає екранізація роману Маргарет Мітчелл «Звіяні вітром». Селзник купив права на її екранізацію ще до того, як книга побачила світ. Продюсерська інтуїція підказала йому, що роман стане бестселером.

Титанічна робота над постановкою тривала три роки. Постановником мав стати Джордж К'юкор, один із провідних митців золотої доби Голлівуду. Він мав репутацію «акторського» режисера. Кілька виконавців ролей у його фільмах отримали «Оскарів».

Відповідно, одним із найважливіших завдань у створенні фільму був кастинг. На роль Скарлет претендували майже всі знамениті зірки Голлівуду. Кастинг проходило близька 1400 актрис, серед яких були Джоан Крофуорд, Бетті Дейвіс, Кетрін Хепберн та інші. А перемогу отримала невідома тоді в Америці британська актриса Вів'єн Лі. За однією із версій, звернути на неї увагу порекомендувала Селзнику його дружина Айрін. Переглянувши фільм «Полум'я над Англією», продюсер переконався, що дружина мала рацію. І не помилився у виборі.

Іншою, не менш складною проблемою, було знайти виконавця на роль Рета, на яку претендували провідні голлівудські актори, а серед них – британець Лоуренс Олів'є, який тоді знімався у «Грозовому перевалі» В.Уайлера. Щоби не наражатися на критику глядачів, Селзник пішов на безпрецедентний крок. Він провів опитування серед глядачів, у якому переміг Кларк Гейбл, якого тоді називали некоронованим королем Голлівуду.

Джорд К'юкор приступив до роботи над фільмом і устиг зняти один із найважчих і, разом із тим, найефектніших епізодів – пожежу в Атланті. Але далі проблеми на майданчику почали ускладнюватися. Досвідченого і вимогливого режисера не влаштовував зірковий рівень Гейбла. Справа дійшла до відкритих конфліктів. І тут продюсер став на сторону кінозірки. Селзник керувався одним із найважливіших голлівудських постулатів: публіка завжди права, а Гейбла на цю роль обрали майбутні глядачі фільму. К'юкор пішов тоді з картини, а його місце посів Віктор Флемінг. Подейкували, що дві провідні актриси – Вів'єн Лі та Олівія де Гевіленд, працюючи над своїми ролями, таємно продовжували консультиватися з К'юкором.

Фільм мав шалений успіх. Прем'єра відбувалася в Атланті 15 грудня 1939 року. Губернатор міста оголосив трьоденний вихідний, всі школи та офіційні установи були зачиненими. Черга з 250 000 осіб стояла впродовж довгих годин, аби тільки краєм ока подивитися на Кларка Гейбла та Вів'єн Лі. Гейбл прилетів на літаку компанії «MGM».

«Оскари» отримали Селзник – за кращий фільм, Флемінг – за режисуру. Слід, однак, зазначити, що він не витримав перенавантаження і захворів до кінця зйомок. Картину завершував Сем Вуд. Цілком очікувано «Оскара» за головну жіночу роль отримала і Вів'єн Лі за виконання ролі Скарлет О'Гари.

Знаковим був і «Оскар» за роль другого плану. Цією високою нагородою було відзначено афроамериканську актрису. І це сталося у Голлівуді вперше. Отже, саме фільмом Селзника було пробиту стіну расизму, що відгороджувало митців іншої раси від заслужених відзнак.

З нашої точки зору, фільм «Звіяні вітром» можна, з повним правом, назвати продюсерським фільмом. Бо саме Селзник, незважаючи на всі зміни режисерів та інші технічні складнощі, забезпечив цілісність фільму як художнього твору. Протягом чверті століття «Звіяні вітром» тримали найвищу планку по касовим зборам, і, відповідно, по глядацькому успіхові.

Наступна сторінка продюсерської діяльності Селзника є не менш блискучою. Ще не було завершено роботу над «Звіяними вітром», а Селзник вже будував плани на майбутнє. У 1938 році він відписує довгостроковий контракт із британським режисером Альфредом Гічкоком, чий фільми здобули міжнародне визнання. По приїзді режисера в США, вони починають роботу над екранізацією роману Дафни дю Мур'є «Ребека».

Співпраця режисера і продюсера протікала в драматичному ключі. Обидва були лідерами і кожний обстоював свою точку зору до кінця. Перше зіткнення між ними відбулося навколо кастингу. Гічкок не знав голлівудських акторів і тому наполягав на своєму виборі. Думки зійшлися на виборі головного героя, яким став Лоуренс Олів'є. Актор щойно закінчив тоді зніматися у «Грозовому перевалі» В. Уайлера. Загострилася же суперечка навколо виконавиці головної жіночої ролі. Для Гічкока, після перегляду проб, стало очевидним, що нею мусить стати молода актриса Джейн Фонтейн. Селзник же волів бачити відому кінозірку. Він продовжив кастинг, але Гічкок наполіг на своєму і Фонтейн блискуче зіграла роль Ребеки.

Творчі суперечки продовжувалися протягом всього знімального процесу. Останнє слово, усе ж-таки, сказав Селзник, оскільки фінальний монтаж фільму залишався за ним. «Ребека» також стала тріумфом. Золоту статуетку «Оскара» за кращий фільм знову отримав продюсер.

Селзник поставив із Гічкоком ще два фільми, а далі надав можливість режисеру, зберігаючи умови контракту, працювати з іншими продюсерами. Подальша співпраця двох таких сильних особистостей виявилася неможливою.

Наступні двадцять років роботи Селзника проходили під зіркою Дженніфер Джонс. З молодою актрисою продюсер познайомився ще на початку 1940-х років і став опікуватися її кар'єрою. Ходили чутки, що саме завдяки його зусиллям вона отримала «Оскара» за кращу жіночу роль у фільмі 1944 року «Пісня Бернадети».

Орієнтуючися на акторські дані Джонс, Селзник продюсував постановку одного і найдорожчих вестернів того часу «Дуель на сонці» (1946). Він мріяв повторити екранний успіх «Звіяних вітром». Режисером став Кінг Відор. Також було запрошено як молодих зірок: Грегорі Пека та Жозефа Коттена, так і знаменитостей старшого покоління: Ліліан Гіш та Лайонела Беррімора. Але очікування продюсера не виправдилися. Фільм не став касовим рекордсменом і у суто мистецькому плані не піднявся до «Звіяних вітром».

Через хворобу, Селзник на певний час відходить від справ та робить ще одну спробу повернутися у кінематограф із екранізацією роману Гемінгвея «Прощавай, зброє». Цього разу його спіткала відверта невдача, фільм мав розгромну оцінку критики і повністю провалився у прокаті.

Так завершився творчий шлях одного із найбільш успішних продюсерів «Золотої доби» Голлівуда. Попри невдачу із останнім фільмом, він назавжди залишився в історії кіно як співавтор таких шедеврів як «Звіяні вітром» і «Ребека».

Селзник, своєю практикою, довів, що продюсер є творчою особистістю, чия діяльність є одним із важливих факторів появи повноцінного художнього твору.

-
1. Bordwell D. Film history. An introduction/ Bordwell D., Thompson K., – New-York: McGraw-Hill. – 1994.
 2. Cousins M. The Story of Film/ Mark Cousins. - Thunder's Mouth Press, 2004.
 3. Puttnam D. Movies and Money/ David Puttnam. - Knopf Doubleday Publishing Group; Reprint edition (January 1, 2000).
 4. Selznick D.O. Memo from David Selznick/ Behlmer R., Behrman S.D., Selznick D. – Los Angeles: Samuel French, 1989.
 5. Vertrees A.D. Selznick's vision: "Gone with the wind" and Hollywood filmmaking/ Vertrees Alan David. – Austin: University of Texas Press, 1997.

АЛОГІЗМ ТА ВИГАДАНИЙ ЗМІСТ ДЕТАЛІ В ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ ІГРОВОГО ФІЛЬМУ

Черков Георгій Анатолійович, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ імені М.Т.Рильського НАНУ, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Алогізм у першу чергу відомий з літератури як різновид стилістичної фігури, прийом свідомого порушення логічних зв'язків в художньому творі. Однак цей прийом використовується і в творах кіномистецтва. Наприклад, у фільмі Франсуа Трюффо «Кохання, що втекло» («L'Amour en fuite», 1979) є епізод, який створено із залученням кадрів з іншого фільму Трюффо – «Американська ніч» («La Nuit américaine», 1973). Те, як це зроблено, створює по суті апорію – абсурдний контекст, який не має вирішення. Фільм

«Кохання, що втекло» належить до «дуанелівського циклу» Трюффо, роль Антуана Дуанеля грає Жан-П'єр Лео. У фільмі «Американська ніч» герой Жан-П'єра Лео – актор Альфонс, фільм не належить до наскрізної історії Дуанеля. В одному з епізодів Альфонс під час зйомок фільму знаходиться біля будинку, знятий з верхньої точки – так Альфонса бачать і глядач, і учасники знімальної групи. Ці кадри використано в епізоді «Кохання, що втекло» – однак вони змонтовані з кадрами, в яких дівчина дивиться вниз з вікна на героя Жан-П'єра Лео, і цей герой – не Альфонс, а Антуан Дуанель. Цілком за механізмом «ефекта Кулешова» створено два різні простори: Альфонс із знімальною групою на кіностудії, та Дуанель із подружками у будинку. Контекст двох фільмів стає апорією: протиріччям, яке не має логічного розв'язання. Хоча ця апорія виникає лише за умови, що глядач знайомий з обома фільмами.

Серед відомих творів світового кіно є і приклади використання деталей із вигаданим змістом чи значенням. Причому це саме окремі деталі, які, з одного боку, можуть лишитися і поза увагою глядачів – а з іншого, створені свідомо, відповідно несуть певну функцію смислоутворення. І в цьому, як стане зрозуміло з наступних прикладів, можна вбачати і витоки того, що в останні десятиліття і роки розвинеться у ширше явище: мок'юментарі, пранк.

У фільмі Стенлі Кубрика «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав хвилюватись і полюбив бомбу» («Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», 1964) в одному з перших епізодів пілот тримає в руках розгорнутий журнал «Playboy»: ми бачимо журнал спочатку з боку обкладинки, потім з середини розвороту. Обкладинка – справжня, за червень 1962 р. (зображені на обкладинці жіночі стегна у бікіні і напис: «A Toast to Bikinis»). А от розворот – вигаданий: на ньому фото оголеної дівчини, яка лежить на білому килимі, а її сідниці прикриває розгорнутий журнал: він розкритий на статті Генрі Кіссінджера (майбутнього держсекретаря США) під назвою «Напруженість в Альянсі» / «Strains on the Alliance». Однак стаття ця – з журналу «Іноземні справи» / «Foreign Affairs» (Vol. 41, No 2), який вийшов лише у січні 1963 р. Таким чином, за допомогою «ефекта Кулешова» в руках пілота – уявний журнал, якого насправді не існувало. Це не просто жарт авторів, такий прийом дає змогу уникнути можливих конфліктів і звинувачень стосовно використання назв, імен та матеріалів у небажаних контекстах.

На самому початку фільму Вернера Херцога «Агірре, гнів Божий» («Aguirre, der Zorn Gottes», 1972) інтертитр сповіщає: «Наприкінці 1560 р. з Перуанського нагір'я уперше вирушила велика експедиція іспанських авантюристів на чолі з Гонсало Пісарро». Однак Гонсало Пісарро помер у 1548 р. і ніяк не міг очолювати експедицію 1560 року. Дійовими особами фільму є історичні постаті: конкістадори Лопе де Агірре, Лопе де Урсуа... В реальному житті де Агірре був убитий у 1561 р. Фінал фільму в певному сенсі відкритий: ми бачимо Агірре на плоту з мавпами, чуємо закадровий голос – внутрішній монолог героя, де серед іншого звучить: «...заберемо Мексику у Кортеса... Ми створимо історію, як режисери створюють свої п'єси». Ернан Кортес помер у 1547 р., за 13 років до початку дії фільму, тож справді у фільмі режисер «створює історію» як художній твір, переплітаючи реальність і фантазію, вдаючись до свідомих анахронізмів.

У фільмі «Олександр Пархоменко» (1942, реж. Леонід Луков, вир-во Київської та Ташкентської кіностудій) є епізод, в якому Пархоменко веде розмову із білогвардійським офіцером: «За влучним висловом одного з визначних військових діячів, жодна битва не

програна, поки від неї не відмовився сам полководець. Блискуча думка! Ось забув, ви не пам'ятаєте, пане полковнику, хто це сказав, Фош чи Клемансо? – Клемансо. Ми чекаємо на відповідь!». Вислів мудрий і влучно лягає у зміст епізоду. Однак ці слова належать не Жоржу Клемансо. А той, кому вони справді належать, у 1942 р. – саме коли було створено фільм «Олександр Пархоменко» – отримав чин генерал-фельдмаршала Вермахта за взяття Севастополя: Еріх фон Манштейн, один з найвидатніших німецьких воєначальників, учасник Першої і Другої світових воєн: «Ein Krieg ist nur verloren, wenn man ihn verloren gibt!» – «Війну програно лише тоді, коли сам вважаєш її програною!». Однак процитувати фельдмаршала ворожої армії під час війни, у патріотичному фільмі на воєнну тематику, тим більше устами головного героя-більшовика – річ неможлива. Тому авторство у фільмі позначено своєрідно: «ось забув, ви не пам'ятаєте, пане полковнику? – Клемансо!». Тож виходить, що твердження про авторство Жоржа Клемансо, французького «батька Перемоги» у Першій світовій війні, належить не головному герою, а ворожому полковникові...

У фільмі Вітторіо де Сіка «Викрадачі велосипедів» («Ladri di biciclette», 1948) впродовж розвитку сюжету кілька разів названо марку велосипеда: під час викупу з ломбарду («"Фідес", одразу за червоним»), в сцені розшуку на велосипедному ринку («Запам'ятав? "Фідес"!»). Складається враження, ніби це відома фірма-виробник чи модель, особливо в загальній стилістиці неореалізму: реальні вулиці, реальні люди, оточення, побут... Однак «Fides» – це вигадка, такого виробника чи марки велосипедів, за наявними даними, не існувало. Латинське Fides – «віра, застава» – тут є символом. Настільки «злитим» із реальним середовищем дії, що стає ніби його органічною частиною.

У випадках свідомої авторської «гри», в цих прикладах вбачається зв'язок з «ефектом очуднення» (В.Шкловський), розвиненим Бертольдом Брехтом як «ефект очуження» в концепції «епічного театру»: підсилення враження, привертання уваги. Однак іноді, як це видно з прикладів, зміст деталі лишається прихованим для глядача.

На нашу думку, спільним, що об'єднує всі названі випадки, є іманентна властивість екранного образу: можливість вільного конструювання сенсу і значень, здатність візуалізованої вигадки набути статусу переконливого факту. Це, зокрема, є ключовим в контексті таких явищ, як мок'юментарі, чи навіть пранк. Для розуміння витоків мок'юментарі не менш важливим за приклади фільмів, в яких втілено псевдо-документальний підхід вже на рівні свідомого спрямування, є визначення механізму в основі цього явища: здатність засобами кіно (екранного мистецтва) моделювати «реальність» і при цьому іноді знімати з неї лапки, видавати за дійсну. І цей механізм саме на рівні деталей – використаних в фільмах тих епох, коли власне мок'юментарі ще не існувало – є особливо виразним.

ХРОНІКЕР БУРЕМНИХ ЧАСІВ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНЕ ЗАБАРВЛЕННЯ РАННІХ ФІЛЬМІВ АНДЖЕЯ ВАЙДИ

Клопенко Максим Ігорович, аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Активне звернення до екзистенціальної парадигми у другій половині ХХ століття було нерозривно пов'язане з впливом Другої світової війни, яка підірвала ціннісні орієнтації людської спільноти. Прикладом цієї тенденції став польський кінематограф, зокрема Польська школа, що яскраво проявилася в період з 1956 по 1961 рік, і торкалась складних питань війни, самого феномену кризової свідомості у часи переломних історичних потрясінь. Багато фільмів Анджея Вайди, як провідного режисера Польської школи, чи не найкраще розкривають проблему історичної пам'яті і втілення на екрані чутливого екзистенціального досвіду Польщі часів війни. Зрештою, можна говорити про боротьбу за збереження та реконструкцію пам'яті, отже, певного часу історії, яка вплинула на формування національної самосвідомості через відповідні екзистенціальні, психологічні та моральні перспективи показу людини в обстановці війни.

Вже перший фільм Вайди «Покоління» (1954) розповідав про молодих учасників руху опору, які діють під час Другої світової війни. Кіно було символічним і з точки зору розповіді про дорослішання, героїзм та його ціну, і з точки зору уособлення нового покоління кінематографістів, які робили свій моральний вибір у середовищі втрачених ілюзій. Автор не оминав проблеми цінностей під час війни, в той же час звертаючи увагу на зрозумілу інфантильність своїх героїв, підкреслюючи, що війна ставить перед ними завдання, до вирішення яких вони не готові. До того ж Вайда справедливо вказує на те, що рух опору включає абсолютно різних людей, серед яких є більш і менш сміливі, свідомі повстанці і ті, хто не охоплений спільною ідеєю.

Зумовлена трагічною небезпекою відсутність цілковитої єдності волі потенційно вела до багатьох шляхів боротьби. Цей аспект режисер позначив у «Каналі» (1957). Вайдівське бачення цих героїв, приречених на смерть, є своєрідним прототипом романтичного фаталізму, що став характеризувати Польську школу кіно. Це був перший фільм, який показав повстання як падіння світу, давав змогу глядачам переконатися, що побачене на екрані дійсно відбулося, і не таким чином як стверджувала комуністична пропаганда. В «Каналі» до того ж яскраве вираження отримав один з головних мотивів Польської школи, так би мовити, образ Історії, яка нівечить людину і, можливо, знищує її життя. Герої усвідомлюють криваву безглуздість, але в той же час розуміють, що їх жертва є неминучою. Навіть у жакливій війні, яка ставить людину перед смертю, герой намагається зберегти свободу, опираючись на внутрішній духовний світ з усіма тими чеснотами, які допомагають протистояти трагічній долі. Відмовляючись від покірнього прийняття її ударів, людина найвищою ціною зберігає власну гідність.

Цей трагічний шлях до свого кінця наявний у всій ранній трилогії Вайди і окремо включає також проблему провини героїв, яка може бути як індивідуальною провинною, так і провинною цілого покоління. Не варто забувати й те, що тодішні фільми режисера загалом співпали з новою хвилею захоплення філософією екзистенціалізму у Західній Європі. Помітними є близькі екзистенціалістам міркування про безвихідні ситуації, про

важкий вибір, що може стати болісним для людини, але відкриває шлях до метаграницного буття, яке веде до духовного сходження. Саме «Канал» найяскравішим чином демонструє цю приреченість і водночас перемогу світу свободи, такий собі романтичний екзистенціалізм.

Продовження лінії цих роздумів було втілене у фільмі «Попіл і діамант» (1958), який зображує кілька годин із життя молодого бійця Опору Мачека Хелміцького – виняткового героя, якого досі не було на польському екрані. Вайда, як прихильник польської романтичної традиції, часто зображував тих, хто опинився під нездоланим тиском гнітючих сил історії. У «Попелі і діаманті» у нього з'являється трагічний герой, який розривається між національним обов'язком і прагненням до нормального особистого життя. Мачек знає, що повинен покласти своє особисте щастя на вівтар національної потреби. Як і інші романтичні персонажі, він є в'язнем долі, від якої не може втекти. Ця омріяна втеча залишається примарною перспективою, адже у післявоєнній польській реальності немає місця людям із подібним минулим. Розмірковуючи про символізм Польської школи кіно, «Попіл і діамант» неодмінно виглядає найбільш символічним. Хелміцький – трагічний герой, представник того покоління, яке віддане романтичній традиції, незалежницьким ідеям і принципам. Саме ці люди найбільш пережили невідповідність їхніх ідеалів та прагнень сучасній реальності. У позачасовому вимірі ситуація героя цілком трактується як екзистенційна драма.

Як видно з фільмів Вайди, він належить до тих митців, які, спираючись на історичні роздуми, зробили їх однією з головних тем свого кіно. Вайда, як і решта режисерів Польської школи, висловлював почуття людей, які проходили крізь жорна війни та свідомо прирікали себе якщо не на загибель, то на тяжке понівечене війною існування. Будучи прихильником романтичного методу перетворення історичних подій у певний міфічний образ, Вайда втілював у своєму кіно наміри інтерпретувати національну міфологію і можна впевнено стверджувати, що режисеру вдалося особливо підкреслити історичну проблематику у своїх фільмах. Це означало, що він бере активну, і що найголовніше чесну участь у дискусії про заплутану історію країни та її трагічні події. Через їх показ Вайда розкриває екзистенцію цілого суспільства, що є емоційно зрозумілим навіть за межами польської держави, адже образ Історії, яка розправляється з героями – лишається незмінним. Приналежність до конкретної нації, народу, соціальних прошарків, навіть наявність особистих характеристик (психологічних, біологічних і т.д.) індивіда не мають первинного ситуаційного значення для екзистенціалізму. Тимчасовість, суб'єктивність, ситуаційність – визначальні вектори екзистенції і Вайді вдалося поєднати ці модуси з національними особливостями соціального простору Польщі, подивитися на історію свого народу крізь екзистенціальний вимір.

Режисер мав справу саме з екзистенціальними переживаннями національної історії у найважливіших роботах, зроблених у період Польської школи. Міркування екзистенціалістів про ситуації без виходу, про приреченість людських рішень, але і про свободу, боротьбу, відповідальність та покликання закономірно знайшли своє місце у кінематографі. «Воєнна» трилогія Вайди зображувала, як він стверджував, не лише гнітючу слабкість та безпорадність, а в першу чергу переживання і вчинки поляків, які не стали миритися з долею, які вміли не лише жертвувати життям за батьківщину, але і творити для неї нове життя. Автор міркував про жертвовність крізь призму своєрідного морального кодексу, де є місце честі і самовідданості, а також чітко озвучив

екзистенціали, що означають майбутнє – рішучість і надія. Звернення до аспектів екзистенціальної проблематики згодом впише його у контекст кінематографа «морального занепокоєння», де режисер стане натхненником молодих кінематографістів, пов'язаних із його кінопідрозділом «Х». Вайда, як проникливий хронікер, знову буде тим, хто стимулював початок нової дискусії у польському кіно.

ІНОЗЕМНІ ПРАКТИКИ ДЕРЖАВНОГО ПРОТЕКЦІОНІЗМУ В ГАЛУЗІ ЕКРАННОГО ВИРОБНИЦТВА І ПРОКАТУ

Погребняк Галина Петрівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені Народної артистки України Лариси Хоролець, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Дослідження іноземних практик державного протекціонізму в галузі екранного виробництва й прокату (щодо їх адаптації в сучасних умовах вітчизняного кіно процесу), мало би не лише сприяти розбудові в Україні (ба навіть в умовах воєнного лихоліття) ефективної моделі кіноіндустрії, а й слугувати відтворенню цілісної та об'єктивної картини сучасної історії українського й світового аудіовізуального мистецтва.

Нині в Україні питаннями протекції екранного виробництва й прокату аудіовізуальної продукції опікується Державне агентство з питань кіно, зосібна, Експертна комісія з питань кінематографії, сформована з провідних фахівців кіно- і телевізійної галузі, що не лише не переривали своєї діяльності в кіно- телеіндустрії, а й беруть активну участь у фільмовиробничому процесі на момент роботи вказаної комісії. Діяльність вказаних інституцій нами висвітлювалось у попередніх номерах даного видання (№4 / 2021 та №1/ 2022). Подібні до названої в Україні експертні комісії є і в інших країнах (адже саме в них наша країна й запозичила позитивний досвід), зосібна в Польщі, де на сайті створеного 2005 року Інституту кіномистецтва розміщено детальну інформацію, що свідчить про дійсно прозорі механізми проведення конкурсу кіно- і телепроектів. Зазначимо, що названа установа реалізує завдання у сфері державної політики в галузі кінематографу, як-то: створення умов для розвитку польського кіновиробництва та копродукції; підтримка розвитку всіх видів польського кіномистецтва, зокрема ігрових фільмів, у тому числі підготовка кінопроектів, виробництво та розповсюдження кінофільмів; підтримка кінодебютів і розвиток творчих здібностей молодих кінематографістів; додаткове фінансування заходів щодо підготовки кінопроектів, виробництва, показу та дистриб'юції кінофільмів, підтримки польського кіномистецтва, зокрема кіновиробництва за участі польської діаспори [5].

На нашу думку, на особливу увагу (з точки зору можливості залучення ефективного досвіду в український кінопростір) заслуговує підтримка Польським інститутом кіномистецтва (PISF) національного незалежного кіновиробництва середніх і малих підприємств, кіношкіл, студентських робіт. Прикметно, що ця інституція є вільною від прямого впливу політики. У статті «Досвід іноземних країн у відстоюванні вітчизняного кіно» К. Білокінь, Є. Дейнека, А. Крисальна вказують, що в Польщі зазначають, що «існує ціла процедура перевірки й визначення розміру фінансування кожного фільму зі створенням комісій, склад котрих затверджують на рівні Міністерства

культури Польщі» [1, с. 2]. Видається не випадковим, що оцінювання кінопроектів шістьма комісіями (на кожен з яких припадає 15 проектів) здійснюють експерти (що є представниками різної статі, віку, поколінь, уподобань, різноманітних кінематографічних професій) у два етапи. Кожну таку комісію (члени якої не мають права одночасно подавати на експертизу власний проект), у котрій, що важливо, відсутні представники продюсерського цеху, очолює незаперечний та авторитетний лідер-режисер, що досягнув тривалого успіху. Поживок для розмислів становить той факт, що в Польщі продюсер, маючи інформацію щодо складу комісії (смаків та інтересів її членів) самостійно приймає рішення, до якої з них подавати заявку з метою отримання державної підтримки кінопроекту. Процедура проведення експертизи кінозаявок організована в такий спосіб, що з 15 проектів кожна комісія обирає 1–3, передаючи їх далі на розгляд ще кільком (як правило, п'ятьом) лідерам-експертам. Зрештою, вони обирають таку кількість сценаріїв, на яку й вистачає державного фінансування, що, зрозуміло, повертається в казну держави в разі здобуття кінострічкою успіху в глядачів [3].

Варто вказати, що джерелами формування бюджету безпосередньо Польського інституту кіномистецтва є субсидії, котрі надає Міністерство культури з відповідних державних фондів, якими воно може розпоряджатися (як-то Фонд підтримки культури, приміром), а також доходи від демонстрації кінострічок, авторськими правами на які володіє безпосередньо PISF. Бюджет Польського інституту кіномистецтва, як вказує дослідник, становлять і численні благодійні внески або ж спадщина, а крім того, ті доходи, що отримують від експлуатації активів, власником яких є Інститут. Постійними джерелами фінансування PISF є і відрахування, здійснювані операторами кінотеатрів (що становлять 1,5 % доходів від демонстрації реклами й фільмів), а також дистриб'юторами фільмового продукту (а це 1,5 % доходів від реалізації та оренди кінокартин). Показово, що найбільшу частину коштів (до 90%), котрі наповнюють бюджет Польського інституту кіномистецтва й забезпечують його фінансову стабільність, надають власники телевізійних каналів (які не лише відраховують 1,5 % доходів від показу реклами та здійснення телефонних продажів, а й на правах незалежних виробників чи то співвиробників долучаються до кіновиробництва); оператори цифрового телебачення (що, маючи доходи від надання доступу до телепрограм, частку в 1,5 % відраховують PISF); оператори кабельних мереж (які також поповнюють бюджет PISF, відраховуючи 1,5 % доходів від наданих послуг). У випадку фінансової підтримки виробництва авторських чи то некомерційних фільмів (студіями «Kadr», «Wytworonia Filmow Oswiatowych i Programow Edukacyjnych», «Zebra», «Czołowka», «Łodzkie Centrum Filmowe», «Tor», «Studio Miniatur Filmowych i Stydio Filmow Rysunkowych», «Kronika», «Oko», «Wytworonia Filmow Dokumentalnych i Fabularnych», «Perspektywa» й ін.) продюсери можуть розраховувати на державну допомогу, що становить майже 70 % бюджету кінопроекту, щоправда, ідеться про невеликий бюджет стрічки, коли 2–3 млн злотих якраз і становлять вказані вище відсотки. Цікаво, що Агнешка Одорович – директор Інституту кіно Польщі, в інтерв'ю журналістам Радіо Свобода вказала, що кіновиробництво країни (попри той факт, що в державному бюджеті й передбачені видатки на національне виробництво та дистриб'юцію кінопродукції) не повністю залежить від державних коштів, оскільки існує низка інших законів, що дають можливість меценатам (міжнародним кінофондам, зокрема Eurimages і Media Plus) і приватним інвесторам (банкам і фірмам, які вкладають кошти в кінопродукцію на умовах прихованої реклами (product placement), комерційним

телеканалам, зокрема Canal+, TVN, Polsat, HBO) розвивати кіновиробництво. Слабкою ж ланкою польської версії Закону про кіно, на думку директорки, є відсутність пільг для представників бізнесових структур, котрі могли би вкладати кошти у виробництво фільмів, оскільки PISF здійснює фінансування не в повному обсязі, а лише 50%, тоді як дебютним стрічкам дістається 70% фінансування. Загалом у такий спосіб польський Інститут кіно (що координує діяльність кіноринку, шукає талановитих митців, відкриває нові імена в національному кіномистецтві) має у своєму розпорядженні близько 40 млн євро на рік, що спрямовують на підтримку виробництва та дистриб'юцію вітчизняних стрічок, проведення кінофестивалів безпосередньо в Польщі, або ж на презентацію та участь польського кіно в міжнародних кінофорумах [2].

О. Роднянський у міркуваннях про виробництво й дистриб'юцію європейського авторського кінематографу (на місце в якому претендують й українські режисери) відзначає, що таке кіномистецтво є, передовсім, невіддільним складником європейської громадянської свідомості й суспільного життя. Адже європейське авторське кіномистецтво виражає реакцію громадянського суспільства на політичні та соціально-економічні процеси, мовить про стан світу від особи «маленької людини» й, що дуже важливо, бачить стан речей очима меншості та меншинств. Продюсер переконаний, що саме такими є фільми братів Дарденів, Брюно Дюмона, Кена Лоуча, не кажучи вже про той факт, що багато років тому в тоді ще соціалістичній Польщі подібне явище в кіно отримало визначення «кінематограф морального неспокою» [4].

Таким чином, попри той факт, що в Україні відсутня гнучка державна політика в аудіовізуальній сфері, нами було виявлено регуляторні механізми державної та недержавної фінансової підтримки, контролю фільмовиробництва, прокату кінопродукції Польщі й було доведено, що запровадження у вітчизняну кіно- і телеіндустрію: пільгових умов виробництва; пільгових позик, дотацій, що підлягають і не підлягають поверненню; грантової допомоги; приватних неповоротних коштів; активно сприяло би виробленню в українських реаліях більш вигинистій моделі політики державного протекціонізму в сфері екранного виробництва і прокату.

-
1. Білокінь К., Дейнека Є., Крисальна А. Досвід іноземних країн у відстоюванні вітчизняного кіно // Кіно-Театр. 2018. № 4. С. 2–4.
 2. Виробництво фільмів повинно бути поза політикою. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/3555211.html> (дата звернення: 06.05.2024).
 3. Журавльова Л. Кіно і бізнес: як це роблять у Польщі. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/kino-i-biznes-yak-se-roblyat-u-polschi-.html> (дата звернення: 07.05.2024).
 4. Роднянський А. Выходит продюсер. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=206386&p=1> (дата звернення: 06.05.2024).
 5. Литвиненко О. М. Підтримка національного кінематографа: європейський досвід. URL: <http://www.niss.gov.ua/articles/1432/> (дата звернення: 13.05.2024).

ОСНОВНА ЧАСТИНА

<i>Тримбач Сергій Васильович.</i> Сергій Параджанов. На межі епох.....	3
<i>Журавльова Тетяна Василівна.</i> «Українська рапсодія» С. Параджанова: витоки режисерської поетики.....	6
<i>Братерська-Дронь Марина Тарасівна.</i> Спартак Багашвілі – актор Сергія Параджанова.....	8
<i>Мусієнко Оксана Станіславівна.</i> Світлана Щербатюк – муза генія	10
<i>Волошенюк Оксана Валеріївна.</i> Культура пам'яті Сергія Параджанова.....	12

ІСТОРІЯ І СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

<i>Росляк Роман Володимирович.</i> «Усі написи на кінематографічних фільмах повинні бути зроблені українською мовою.....	14
<i>Никоненко Володимир Володимирович.</i> Прояви архетипу батька у кінофільмі В. Греся «Чорна курка або Підземні жителі» (1981).....	16
<i>Турянця Вячеслав Олександрович.</i> Валентин Васянович – дослідник посттравматичного синдрому.....	18
<i>Мусієнко Оксана Олександрівна.</i> Кіномитці з українським корінням: продюсер Девід Селзник.....	19
<i>Черков Георгій Анатолійович.</i> Алогізм та вигаданий зміст деталі в образній системі ігрового фільму.....	22
<i>Клопенко Максим Ігорович.</i> Хронікер буремних часів: екзистенціальне забарвлення ранніх фільмів Анджея Вайди.....	24
<i>Погребняк Галина Петрівна.</i> Іноземні практики державного протекціонізму в галузі екранного виробництва і прокату.....	27