

Володимир Миславський, к. мист.

Харківська державна академія культури, Україна

ТВОРЧІ ЗВ'ЯЗКИ ТЕАТРУ І КІНЕМАТОГРАФУ В УКРАЇНІ В 1920-Х РОКАХ

Volodymyr Myslavskyi, PhD of Arts

Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine

CREATIVE RELATIONS BETWEEN THEATRE AND CINEMATOGRAPHY IN UKRAINE IN THE 1920'S

After introduction of NEP in Ukraine, the number of artistic and literary associations and groups gradually started to grow. The period of mid- and late 1920's is often referred to as the "Ukrainian renaissance". The endeavor of establishing various artistic groups and creative ensembles was inherent in the period of collectivist consciousness, and was encouraged by the authorities. During the latter half of the 1920's, creative teams tended to join their efforts at mastering the new artistic method; they were facing similar challenges in life, and basically elaborated the same source material. As the cinema was acquiring its own style and techniques for depicting the reality, the modes of interaction and mutual influence of different art forms were evolving. Such mutual influence of cinematography and theatre is analyzed in the present article based on a broad array of little-known publications in the Ukrainian and Russian media in the 1920's.

Keywords: film history, the USSR, VUFKU, theater, Berezil

У другій половині 1920-х років в кінематограф інтегрувалися представники різних напрямів українського мистецтва, найвідоміші з яких – художники О. Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст і драматург Г. Стабовий, театральний режисер Л. Курбас, театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Д. Капка, М. Заньковецька, М. Ляров, Д. Зеркалова та інші.

Кращі творчі сили українського кіно і театру були залучені до створення фільму «Тарас Шевченко» (1926 р.). Ставив його за сценарієм М. Панченка і Д. Бузька досвідчений режисер П. Чардинін, знімав один з найвідоміших вітчизняних операторів Б. Завелев, оформляв художник В. Кричевський, у головних ролях виступили А. Бучма, І. Замичковський, І. Худолєєв, М. Панов, Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Капралов, М. Ляров, Г. Добровольський, А. Мальський, Б. Лісовий та інші. Про масштабність батальних сцен можна судити за кількістю мундирів, виготовлених майстернями Одеської кінофабрики: майстерні зшили 1 000 комплектів форменого одягу часів Миколи І¹. У ролі Т. Шевченка виступив актор театру «Березиль» А. Бучма. Бучма також знявся в картині «Джиммі Хіггінс» (1928 р.), образ якого він високохудожньо втілював на сцені «Березоля»². Актор зіграв і в таких картинах: «Микола Джеря» (1926 р., Джеря), «Тарас Трясило» (1926 р., Трясило), «За стіною» (1926, реж. і вик. гол. ролі), «Проданий апетит» (1928 р., Еміль) тощо.

Театр «Березиль» дав українській кінематографії не тільки А. Бучму, але й низку інших акторів. Артистка «Березоля» З. Пигулович, крім фільму «Синій пакет» (1926 р.), знялася в головній ролі у фільмі «Василина» (1927 р.). Актриса Н. Ужвій зіграла другорядну роль шпигунки Домбровської у фільмі «П.К.П.» (1926 р.) і головну роль Марії в «Тарасі Трясилі» (1926 р.). Два молодих актори «Березоля» (С. Карпенко та П. Масоха) знялися у фільмі «Людина з лісу» (1927 р.).

Не тільки актори театру «Березиль» залучалися до зйомок. Один із найстаріших українських театральних акторів, заслужений артист республіки І. Замичковський знімався в низці українських фільмів: «Тарас Шевченко» (1926 р.), «Підозрілий багаж» (1928 р.) і «Два дні» (1927 р.), в останньому актор зіграв головну роль старого лакея. Інші театральні актори також брали участь

¹ «Тарас Шевченко» (1926). *Кіно*, 5, 21.

² «Джиммі Гіггінз» (1924). *Барикади театру*, 4/5, 19-20.

в українських кінопостановах. Артистка театру імені І. Франка В. Варецька виконала головну роль у фільмі «Ордер на арешт» (1926 р.). Артист Одеського драмтеатру Ю. Шумський знімався в багатьох фільмах, зокрема «Борислав сміється» (1927 р., Бенедіо). Театральна артистка В. Маслюченко знімалася у фільмах Ялтинської кінофабрики «Муть» (1927 р.) і «Троє» (1928 р.). Артист К. Кошевський, який працював у багатьох українських театрах, виконав декілька ролей, зокрема в картині «За стіною» (1926 р.) він зіграв чотири ролі: слідчого, судді, прокурора і захисника. Крім того, К. Кошевський знімався в ролі білогвардійського офіцера у фільмі «Цемент» (1927 р.)¹.

Артист О. Долинін, який почав працювати в українському кіно у фільмах «Боротьба гігантів» (1926 р.), «Цемент» (1927 р.), «Провокатор» (1928 р.), був зарахований до штату театру «Березіль»².

Режисер «Березоля» Л. Курбас також плідно співпрацював із ВУФКУ. Він поставив антирелігійну комедію «Вендета» (1924 р.), у якій у головних ролях були зайняті актори «Березоля» Й. Гірняк, С. Шагайда, А. Бабіївна. У політсатирі Л. Курбаса «Макдональд» (1924 р.) брали також участь артисти «Березоля» А. Бучма та В. Василько. Курбас поставив агітфільм «Арсенальці» (1925 р.), присвячений повстанню робітників київського заводу «Арсенал» проти Центральної Ради в роки громадянської війни. Разом із Курбасом із ВУФКУ починають співпрацювати березолівці режисер О. Перегуда і художник В. Меллер.

Паралельно Курбас працював у театрі. Спочатку він очолював один із перших українських радянських сценічних колективів – так званий Молодий театр. Театр виступив з декларацією, суть якої зводилася до заміни старого, дореволюційного мистецтва сцени новим мистецтвом революційного спрямування; до протиставлення старих, як уважав Курбас, віджилих традицій новим формам і сміливим експериментам як засад створення майбутнього, справді революційного театру. У центрі роботи перебував актор, який ще творчо не сформувався, «не зіпсувався» рутинною і штампом, – молодий, наївний і безпорадний з погляду високих вимог сцени, але щирий і безпосередній у своєму прагненні відповідати цим вимогам. «Не література є засобом театру, а жест і звук», – такою була вихідна позиція Курбаса. Курбас відпрацьовував нові можливості такого елемента театру, як мізансцена. Його цікавила мізансцена як спосіб створення оптичної ілюзії³. У 1927 р. він, однак, змушений був визнати: «Ми не женемося за репутацією новаторів. Маса вимагає від нас не головоломних конструкцій, а реальних проявів життя, боротьби: наша схильність до більш вишуканих постановок щоразу натикалася на опір з боку наших глядачів, і нам довелося на цей факт зважати»⁴.

Експериментував Курбас і в театрі імені Шевченка, і в новому театрі «Березіль», де він «по-сучасному» ставив класику. Логічним продовженням шукань Курбаса в театрі були його фільми, з близькою режисерів проблематикою, за участю його «власних» акторів (А. Бучма, П. Долина, С. Шагайда, В. Чистякова, М. Пилипенко та інші). Сам Курбас незабаром відійшов від кіно, проте багато хто з його соратників і вихованців довгий час працювали на українських кінофабриках. Із Молодого театру прийшли А. Ватуля, П. Долина, К. Кошевський, П. Нятко, М. Терещенко, з «Березоля» – Ф. Лопатинський, один із енергійних прихильників «лівіших» шукань Курбаса, відомий своєю театральною постановкою «Нові йдуть» (1923 р.), де актора підміняла маса людей, яка зображала, за задумом режисера, таке собі товариство, яке «відживає і, зогниваючи, відмовляється від індустрії, не роблячи нічого». «Непотрібні елементи» протистояли армії «Нових»⁵.

Повна відсутність сюжету, підміна вчинків і переживань людей акробатичними трюками, цирковими номерами, зокрема, вправами на трапеції, на тросі, протягнутому через зал для глядачів, – усе це мало відобразити принцип постановки, визначений Лопатинським: «На трупах старого виростає нове життя»⁶.

У своїй нестримній формотворчості, у прагненні «знищити психологізм, замінивши його цікавим трюком, примусити аналітичні задатки глядача під час дії мовчати... не даючи йому

¹ Френкель, Л. (1929). Український кіноактор. *Кіно*, 2, 9.

² Бош, М. (1927). Український актор у кіно. *Нове мистецтво*, 19, 8.

³ Корнієнко, Н. (2003). *Український театр ХХ століття*. Київ: Видавництво «ЛДЛ», 117.

⁴ Курбас, Л. (1927). Шляхи Березоля. *Воплиме*, 3, 141–142.

⁵ Ф. Ч. (1923). *Нові йдуть. Барикади театру*, 1, 10.

⁶ Ф. Ч. (1923). *Нові йдуть. Барикади театру*, 1, 10.

отямитися, звести роль актора до мінімуму»¹, Лопатинський пішов ще далі за свого вчителя. Іншою своєю постановкою «Машиноборці» (1924 р., за п'єсою «Руйнівники машин» Е. Толлера) Лопатинський хотів переконати, що «найсильнішим ворогом режисури є автор, і його за будь-яку ціну треба подолати». Прагнучи «пропустити крізь призму своєї роботи сучасне життя з його божевільним темпом і динамікою»², режисер показував на сцені «індустріальне видовище», у якому актор «органічно зливався з машиною». Задум підкріплювало й оформлення: гігантське колесо, виготовлене художником В. Меллером, яке оберталося в центрі видовища, відкривало «епізоди з живим матеріалом», тобто з масовими сценами³ і супроводжувалося «цілком винятковими в театральній практиці політичними маніфестаціями глядачів»⁴.

Відверто формалістичні принципи роботи Лопатинський намагався перенести і в кіно. Для дебюту він узяв уже згадуваний пригодницький сценарій Г. Шкурупія «Синій пакет» (1926 р., про події громадянської війни). У головній жіночій ролі в картині знімалася артистка «Березоля» З. Пигулович. Паралельно Лопатинський у Києві працював над постановкою оперети «Мікадо»⁵.

Упевнено взявся Ф. Лопатинський і за наступну постановку – перший кіносценарій О. Довженка «Вася-реформатор» (1926 р.), але в розпал зйомок вибухнув скандал, і режисер кинув роботу, залишивши недосвідченого в кінотехнічних питаннях молодого автора один на один із незрозумілим, «експериментально» закрученим планом постановки і байдужим хранителем «секретів» ремесла оператором І. Роною.

Відомо, що Довженко не любив згодом згадувати про цю картину, викреслив її зі своєї творчої біографії. За свідченням А. Швачки, одного з учасників знімальної групи, Довженко покинув павільйон після першого ж дня самостійних зйомок і перестав звертати увагу на постановку фільму⁶. Мотиви, що спонукали його зробити такий крок, стають очевидними, якщо згадати про позицію художника: «Я за ту несхожість, яка є органічною властивістю натури, а не оригінальничання»⁷.

Здавалося, невеликий, локальний інцидент, що стався під час постановки «Васі-реформатора», насправді серйозно вплинув на Ф. Лопатинського. Він навіть на деякий час повернувся в театр, і в своїх інсценуваннях багато в чому відмовився від своїх «шедеврів». У наступних інсценуваннях Ф. Лопатинського переважали екранізації класичних творів української літератури, трактовані без екзальтації та претензійності.

Подібну еволюцію в методиці роботи пройшли, між іншим, і інші режисери, які потрапили в кіно з театру, наприклад, В. Вільнер, який починав із вигадливих вистав на кшталт «Хубеане» (1924 р., за п'єсою Р. Побединського), і особливо учень Курбаса М. Терещенко – яскравий представник «лівого» спрямування в театральному мистецтві.

Терещенко, що співпрацював Всеукраїнським театральним комітетом (ВУТЕКОМ) і заявив про себе як організатор масових дійств, очолював відкритий в 1921 р. театр імені Г. Михайличенка. Режисер, як зізнався сам, відкидав «модерніста» К. Марджанова, «стилізаторів» В. Мейерхольда і А. Таїрова, «диктатора» Л. Курбаса, а також «консервативний психологізм» дореволюційного театру й проголошував ідейно-художньою основою театру «мистецтво дійства»⁸. На практиці це означало насамперед повну відмову від драматурга, що «гвалтує» волю режисера й артиста. Виконавці мали стати «трибунами колективного мистецтва», здатними навіть «таблицею множення довести публіку до сліз»⁹.

Відповідно до цих принципів учасники «дійства» демонстрували на сцені «колективні рефлекси», прагнучи «театральню оформити гасла Жовтня». Жодних конкретних персонажів у цих рекомендаціях не було. Почуття передавалися абстраговано, за допомогою пластично-ритмічних рухів і жестів. Умовність декорацій і костюмів була граничною.

¹ Ф. Ч. (1923). *Нові ідуть. Барикади театру*, 1, 10.

² Лопатинський, Ф. (1923). *Машиноборці. Барикади театру*, 2/3, 13-14.

³ Ігнатович, Г. (1924). Людина – маса. *Барикади театру*, 4/5, 12.

⁴ *Машиноборці* (1922). *Коммунист*, 177, 5.

⁵ Берест, Б. (1962). *Історія українського кіно*. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 73.

⁶ Швачко, О. (1959). Це починалося так. За *радянський фільм*, 3, 20.

⁷ Довженко, А.П. (1959). Беседа с молодими режиссерами – слухателями Режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 года). *Из истории кино. Материалы и документы*. Вып. 2. Москва: Изд. АН СССР, 28.

⁸ Терещенко, М. (1921). *Мистецтво дійства*. Київ: Держвидав, 6-8.

⁹ Терещенко, М. (1921). *Мистецтво дійства*. Київ: Держвидав, 11.

Цікаво, що серед тих, хто брав участь у розробці методу «колективної творчості», були літератор Г. Шкурупій та художник В. Меллер. Писали для театру і Ю. Яновський, і Г. Стабовий. Після перших, природних спалахів інтересу до діяльності цього колективу, на його адресу прозвучала й різка критика. Ідейно-естетична порочність його платформи та творчого методу швидко привели театр до ідеологічного і художнього краху.

У 1925 р. театр припинив своє існування, а його керівник перейшов до новоствореного Одеського театру революції. Виступаючи у пресі з приводу планів роботи театру, Терещенко заявив, що тепер буде ставити і класику, але «в переробці з погляду сучасності». З такою ж настановою він незабаром приступив і до екранізації «Дорогою ціною» М. Коцюбинського і «Миколи Джері» І. Нечуя-Левицького, але в процесі роботи долучився до прихильників «канонічного» кінематографу, представленого здебільшого старими професіоналами. Якусь роль тут, імовірно, зіграла полохливість новачка, що зіткнувся «таїнствами» кінематографу, а можливо, і провал експериментів Ф. Лопатинського. Так чи інакше, але М. Терещенко сумлінно ставився до літературних першоджерел. Сучасники відзначали, що після роботи в кінематографі він значною мірою позбувся своїх формалістичних захоплень.

Процес розвитку українського кіно відбувався в тісному взаємовпливі та взаємозв'язку із суміжними мистецтвами й літературою, відображаючи загальну для культурного життя того часу атмосферу. На перших порах для літератури і мистецтва властивим було «суб'єктивне осмислення революції», емоційне її сприйняття. Інтерес до драматичних подій виражався в алегоричних образах, у мові, насиченій символами. Часто вживалися образи червоного прапора, червоної зірки, серпа і молота, елементи народних казок, а також стихійні сили природи – грім, блискавка, буря, вогонь, сонце тощо.

Значно слабше відтворювалися реальні ситуації, деталі, обстановка революційних подій, що визначали емоційну атмосферу, а також образи учасників цих подій. Ототожнення людини і маси відображало дух часу.

Романтичний пафос, відгук на революцію панували в українському мистецтві. Про це повідомляла газета «Правда». У кореспонденції «Про червону романтику» йшлося про важливість «революційного підходу в переказі історії минулих поколінь для створення нової романтики навколо живої сучасності або недавнього минулого», про необхідність створення «нової, червоної, революційної романтики»¹.

Революційний ентузіазм найбільш піднесено, патетично відображалися спочатку індивідуальні види творчості – поезія, образотворче мистецтво. У драматургії, театрі, кіно специфічно агітаційні форми і жанри творів зберігалися значно довше. Літературні монтажні, жива газета, живе кіно, агітп'єси, агітфільми, кінодекламації задовольняли потребу в сучасному репертуарі. Високий відсоток агітп'єс серед драматичних творів тих років підтверджує статистика: у 1922–1925 рр. із шістдесяти п'яти п'єс, надрукованих у центральних видавництвах УСРР у вигляді окремих книг, п'ятдесят були агітаційними².

Водночас з'являються і більш складні твори, у яких переважало абстрактно-романтичне сприйняття революції – як казкового прибульця, що несе людям щастя. Історико-географічні координати в таких творах були досить умовними, як і герої, позначені лише суспільним чи службовим становищем, титулом, без будь-яких конкретно-історичних життєвих ознак.

Вражаюче ідентичні з цього погляду є і ситуації, і трактування матеріалу, і загальна революційна «безпредметність» фільмів В. Гардіна «Поєдинок» (1923 р.), «Привид бродить по Європі» (1923 р.), «Слюсар і канцлер» (1923 р.), а також п'єс українських драматургів «Син сови» (1923 р.) і «Сентиментальний чорт» (1923 р.) Є. Кротевича, «Фея гіркої мигдалю» (1926 р.) І. Кочерги, «Веселий хам» (1921 р.) і «Коли народ звільняється» (1923 р.) Я. Мамонтова.

Узаємозв'язок кіно з літературою і театром, їхній взаємовплив виявляються в цей період у зростаючому загальному інтересі до специфічно кінематографічних засобів виразності.

«Фільми революції» (1923 р.) – так називає свою книгу відомий письменник і драматург М. Ирчан³. Переймаючи народження літературного сценарію, він видає серію коротких новел, стислих сюжетних «кінострічок», близьких до «віршів у прозі» і водночас позначених реалістичною

¹ Гладнев (1922). О красной романтике. *Правда*, 230, 1.

² XIII съезд Партии о кино (1924). *Рабочий зритель*, 19, 22.

³ Ирчан, М. (1958). *Из книги «Фильмы революции». Сочинения*. Москва: Советский писатель, 331-367.

конкретикою, яскравістю образів, пластично точних, насичених відчутними зором деталями. Книга смілива, пройнята палкою вірою в перемогу робочої влади у всьому світі, глибоко «кінематографічна», насамперед не формальними прийомами, а внутрішнім ладом і, вочевидь, заслугове на спеціальне кінознавче дослідження.

Іншим прикладом є роман Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928 р.)¹, який трактує проблеми творчості, складні питання культурного будівництва країни. У романі також використана специфіка «кінематографічного» викладу, але головне – він цікавий думками автора про кіномистецтво, мораль, естетику, культуру, вкладеними в уста головного персонажа Те-Ма-Кі (Товариш майстер Кіно), думками, перейнятими глибокою зацікавленістю долею кіно. Кінематографічними відпочатку, по суті, були твори і деяких інших українських авторів – кіноповість Д. Бузька «Про що розповідала ротация» (1929) і кінороман Л. Скрипника «Інтелігент. Екранізований роман на шість частин с прологом та епілогом» (1929 р.)².

Безпосереднім копіюванням принципів кінематографічної побудови дії було й багато театральних постановок. Так, Б. Глаголін відверто декларував свою роботу «під кінематограф» у виставі «Хобо» (1924 р., за романом Е. Синклера «Самюель»; худ. А. Хвостенко-Хвостов), який складався з двадцяти епізодів, змонтованих на різних ділянках сцени. Для постановки «Палії» (1924 р., за п'єсою А. Луначарського; худ. М. Драк), де дія переносилася з екрана на сцену, окремі епізоди за участю акторів театру знято на кіноплівку. Таким чином, кінематографічні вставки в постановці перетворювалися на дієвий зображально-виражальний засіб. Окремі режисерські прийоми просто вражали публіку: тут, як і рік тому в Харкові, опускався екран, а герої вистави, зняті на плівку, мчали вулицями Одеси в автомобілі. Потім з-під екрана на сцену виїжджав автомобіль і світив фарами прямо в зал, починалася справжня «театральна погоня». Кінокадри немов відкривали вікно у великий світ, тому що це була кінохроніка тих років, яка зафіксувала види Парижа, прем'єр-міністра Франції Ж. Клемансо тощо.

Уведення фотоперсонажів у спектаклі було одним із найяскравіших прийомів, фактично винайдених Б. Глаголіним для його українських вистав 1920-х рр. Крім того, він удавався й до багатьох інших суто колажних засобів: 1) «розрізання» тексту, монтаж дії з окремих епізодів у синхронії та діахронії; 2) штучне наповнення запахами залу для глядачів; 3) актори-скульптури оживали і включалися в дію; 4) введення фотоперсонажів; 5) поєднання живого акторського плану з кінематографом; 6) феєричні сцени з факелами та димовими завісами, а також справжній джаз-банд, реальні спортивні змагання, справжній цирк і багато іншого.

Як до кінематографічного твору підійшов до постановки спектаклю «Нові йдуть» (1923 р., за Е. Зозулею) Ф. Лопатинський. В афішах цей спектакль значився як грандіозний трюковий фільм на три дії і чотири картини з прологом. В інтерв'ю журналу «Барикади театру» про свою виставу режисер дав відповідь чотирма словами: «Точність, ясність, організованість, економія», – так він, як зашкарублий матеріаліст, підходить до кожного художнього твору, а ширше, як до кінофільму³.

На аналогіях паралельно розвивної дії – екранної (уривки із зарубіжних фільмів) і сценічної – будував спектакль «Композитор Нейль» (за п'єсою Г. Кауфмана) і М. Терещенко. Свідченням вивчення досвіду майстрів кіно став «театральний відгук» режисера Л. Курбаса і художника В. Меллера на «Монтаж атракціонів» С. Ейзенштейна. Ідеться про «монтаж перетворень», практично втілений у спектаклі «Жовтневий огляд» (1922 р.). Постановка мала підзаголовок «Урочисте ігрище на два розділи і двадцять шість яв». Вистава ставилася за сценарієм, змонтованим із низки творів російських, українських і зарубіжних письменників, драматургів і поетів. Складниками були також балетні номери, гімнастичні вправи, хор та ін. Основна мета, якої прагли досягти автори «Жовтневого огляду», полягала в тому, щоб у плакатній формі показати конкретну обстановку й умови, які супроводжували революцію, відобразити відгук, який вона знайшла в колоніальних країнах, і подати таким чином узагальнення соціально-економічних причин Жовтневого перевороту й ставлення до нього капіталістичного світу.

Одним із найцікавіших відкриттів стало введення екрана у виставу, що надало новій естетичної енергії. Однак Курбасові цього видалося замало. Він будував увесь спектакль

¹ Яновський, Ю. І. (1928). ...*Майстер корабля*. Харків: «Книгоспілка».

² Скрипник, Л. (1929). *Інтелігент. Екранізований роман на шість частин с прологом та епілогом*. Харків: Пролетарій.

³ Ф. Ч. (1923). *Нові йдуть. Барикади театру*, 1, 10.

за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Особливим чином в інсценуванні були представлені монтаж, світло, «напливи», «великі плани», музика, як ряд монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. У фактуру такого майже кінематографічного сприйняття органічно увійшов і кінотекст. Функції екрана кодували виставу введенням реальної хроніки початку війни, яка зближувала дві реальності – справжню історичну і відтворену засобами кінохроніки. Крім того, екран був використаний і як безпосередній фрагмент декорації¹.

За всієї плутанини, яка була в «монтажі перетворень» Л. Курбаса, як і в «монтажі атракціонів» С. Ейзенштейна, ці роботи цікаві й повчальні як спроби молодих художників визначити візуальні можливості кіномистецтва і долучити його до життя сучасного суспільства.

В інсценуванні «Джиммі Хігінс» (1923 р., за Е. Синклером) Курбас використовував кінопроекції. У цей же час у РРФСР подібними експериментами захоплювалися В. Мейерхольд в постановці «Земля дибки» (1923 р.) і С. Ейзенштейн в інсценуванні «На всякого мудреця досить простоти» (1923 р.). Перший кінематографічний досвід і Ейзенштейн, і Курбас отримали під час роботи в театрі. Ейзенштейн у межах свого спектаклю показував спеціально відзняту кіновставку «Щоденник Глумова», а Курбас у своїй постановці використовував спеціально відзняту короткометражку «Джиммі на кораблі» з А. Бучмою. Це кіновкраплення прочитувалося глядачами як хронікальне свідчення, до того ж у постановці діяли під час кінодемонстрації два Джиммі: перший – на кіноекрані, другий – на сцені². Дві іпостасі головного героя взаємодіяли – крупний план Джиммі-Бучми на екрані підкреслював міміку і жести Джиммі-Бучми на сцені³.

Ілюзія незалежності України від більшовицького центру за допомогою розвитку в національно-культурному контексті допомогла українським художнім і літературним колам згуртуватися та максимальною мірою використовувати свій творчий потенціал. Таким чином, відбулося українське культурне відродження 1920-х рр.

Сприятливу роль у формуванні саме українського ухилу в різних творчих союзах відіграла принципова позиція українських чиновників з-поміж націонал-комуністів, які максимально використовували радянську політику українізації. Особлива заслуга в цьому належала наркому освіти М. Скрипнику, який послідовно відстоював право України на національно-культурну самобутність. У питаннях боротьби української та російської культур, яка в той час загострилася, нарком освіти висловився однозначно: до російської культури треба ставитися як до однієї з європейських, але варто позбутися принизливої залежності від неї, яка спричиняє до «меншовартості» вітчизняної культури⁴. Водночас компартія все частіше пред'являла претензії на повновладне управління радянською культурою і поставила за мету створити нову модель культури й мистецтва, які б повною мірою обслуговували її ідеологічні постулати.

У 1920-ті рр. в кіномистецтві (як і в літературі та інших видах мистецтв) йшла гостра ідейно-естетична боротьба. У ці роки в кінематографі існувало безліч творчих напрямків, течій. 1920-і рр. – це роки пошуків кіномитцями художнього методу радянського мистецтва, який дозволив би найкращим чином відобразити революцію і соціалістичну дійсність. Боротьба між творчими напрямками радянського кіно була, в кінцевому рахунку, боротьбою за єдиний метод.

Пошуки власних шляхів кіномистецтва йшли в основному в трьох напрямках: освоєння можливостей документації життя на основі фотографічної природи кінозображення, оволодіння монтажем як засобом ідейного тлумачення і композиційної побудови фільму, розробки образотворчих засобів – композиції кінокадру, його світлові і оптичні характеристики.

У цей час компартія майстерно регулює відносини між різними художніми і літературними напрямками, залучаючи їх у дискусії про пролетарську культуру. Войовничо налаштовані численні пролетарські і революційні культурні організації ведуть боротьбу за викорінення з культурної сцени авангардних і модерністських груп. Ці організації внесли багато плутанини в визначення шляхів розвитку пролетарського мистецтва. Влада і інтелігенція єдині, як ніколи в послідовному прагненні створити антибуржуазну культуру і перевиховати глядача відповідно до знову винайденими культурними стандартами.

¹ Корнієнко, Н. (2003). *Український театр ХХ століття*. Київ: Видавництво «ЛДЛ», 129.

² Корнієнко, Н. (2003). *Український театр ХХ століття*. Київ: Видавництво «ЛДЛ», 128-129.

³ Корнієнко, Н. (2003). *Український театр ХХ століття*. Київ: Видавництво «ЛДЛ», 131.

⁴ Скрипник, М. (1928). *До теорії боротьби двох культур*. Харків: Державне видавництво України.

References:

1. Berest, B. (1962). *Istoriya ukrayinskoho kino* [History of Ukrainian cinema]. New-York: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka, 73. [in Ukrainian].
2. Bosh, M. (1927). Ukrayinskyy aktor u kino [Ukrainian actor in cinema]. *Nove mystetstvo* [New Art], No 19, 8. [in Ukrainian].
3. Gladnev (1922). O krasnoj romantike [About the red romance]. *Pravda* [Truth], No. 230, 1. [in Russian]
4. «Dzhimmi Hihhinz» (1924) ["Zhimmi Gigginz"]. *Barykady teatru* [Barricades of the Theater], no 4/5, 19-20 [in Ukrainian].
5. Dovzhenko, A.P. (1959). Beseda s molodymi rezhisserami – slushateljami Rezhisserskoj akademii VGIK (1 aprelja 1936 goda) [Conversation with young directors – listeners of the Directorate of the VGIK (April 1, 1936)]. *Iz istorii kino. Materialy i dokumenty. Vyp. 2* [From the history of cinema. Materials and documents. Vol. 2]. Moscow: Izd. AN SSSR, 28. [in Russian].
6. Irchan, M. (1958). *Iz knigi «Fil'my revoljucii». Sochinenija* [From the book "Films of the Revolution." Compositions]. Moscow: Sovetskij pisatel', 331-367. [in Russian].
7. Ihnatovych, H. (1924). Lyudyna – massa [Man is mass]. *Barykady teatru* [The Barricades of the Theater], no. 4/5, 12 [in Ukrainian].
8. Korniyenko, N. (2003). *Ukrayinskyy teatr XX stolittya* [Ukrainian theater of the twentieth century]. Kyiv: Vydavnytstvo «LDL», 117, 128-129, 131. [in Ukrainian].
9. Kurbas, L. (1927). Shlyakhy Berezolya [Ways of Berezol]. *Vaplite* [Vaplite], no. 3, 141-142 [in Ukrainian].
10. Lopatynskyy, F. (1923). Mashynobortsi [Machine-fighters]. *Barykady teatru* [The Barricades of the Theater], No. 2/3, 13-14 [in Ukrainian].
11. Mashinoborcy [Machine-fighters] (1922). *Kommunist* [Communist], No. 177, 5. [in Russian].
12. Skrypnyk, L. (1929). *Intelihent. Ekranizovanyy roman na shist chastyn s prolohom ta epilohom* [Intellectual. A screened six-part novel with a prologue and an epilogue]. Kharkiv: Proletariy. [in Ukrainian].
13. Skrypnyk, M. (1928). *Do teoriiy borotby dvokh kultur* [To the theory of struggle of two cultures]. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrayiny. [in Ukrainian].
14. «Taras Shevchenko» (1926) ["Taras Shevchenko"]. *Kino* [Cinema], No. 5, 21 [in Ukrainian].
15. Tereshchenko, M. (1921). *Mystetstvo diystva* [Art of the action]. Kyiv: Derzhvydav, 6-8, 11. [in Ukrainian].
16. XIII sezd Partii o kino [XIII Congress of the Party about cinema] (1924). *Rabochij zritel* [The working spectator], no. 19, 22 [in Russian].
17. F. Ch. (1923). Novi idut'. [The New go]. *Barykady teatru* [Barricades of the theater], no. 1, 10. [in Ukrainian].
18. Frenkel, L. (1929). Ukrayinskyy kinoaktor [Ukrainian film actor]. *Kino* [Cinema], No. 2, 9 [in Ukrainian].
19. Shvachko, O. (1959). Tse pochynalosya tak [It started this way]. *Za radyanskyy film* [For the Soviet film], no. 3, 20 [in Ukrainian].
20. Yanovskyy Yu. I. (1928). *...Mayster korablya* [Master of the ship]. Kharkiv: «Knyhospilka». [in Ukrainian].