

# ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

*Олександр Безручко  
(Київ)*

## МИСТЕЦЬКІ КІНОШКОЛИ В УКРАЇНІ В 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У середині 30-х рр. минулого століття режисерські та акторські «школи», «лабораторії» або «студії» на кінофабриках (кіностудіях) стали однією з альтернатив інститутському навчанню кінорежисерів та акторів. Це було спричинено, як вважало найвище кінематографічне керівництво та деякі кінопедагоги, невисокою ефективністю тогочасної системи кіноосвіти, головними проблемами якої були:

- неузгодженість інститутського навчання з реальним кіновиробництвом;
- недостатня спеціалізація кінематографічних дисциплін;
- побудова навчального плану інституту «з відривом від її суспільно-політичного життя»<sup>1</sup>.

Замість усталеного інститутського навчання, було вирішено запровадити два типи виховання молодих режисерів, сценаристів і кіноакторів:

1) Режисерську і Сценарну Академії при Вищому державному інституті кінематографії (ВДІК), куди могли вступити лише люди з вищою освітою та досвідом практичної роботи в царині мистецтва. У Києві варіантом академічного навчання повинні були стати Вищі курси кінорежисерів (ВККРК) при Київському державному інституті кінематографії (КДІК);

2) мистецькі школи (лабораторії, майстерні) на кінофабриках, де під керівництвом режисерів або акторів-практиків творча молодь опановувала б секрети професії в умовах реального кіновиробництва. Слід відзначити, що другий варіант навчання був успішно апробований у театральних лабораторіях «Березіль» репресованого на той час Леся Курбаса.

Наприкінці квітня 1935 р. на Ленінградській кінофабриці було створено режисерську майстерню під художнім керівництвом Л. Трауберга (РМЛКФ). Головним завданням РМЛКФ було підвищити кваліфікацію асистентів, які вже працювали в кінематографі, досягали певного професійного рівня, проте не завжди бажали його підвищувати, а тому «заняття майстерні обов'язкові для всіх асистентів фабрики»<sup>2</sup>.

На «Мосфільмі» головною метою акторської майстерні (лабораторії) було не тільки опанування специфіки звукового кінематографа, а й сприяння самостійній роботі молодих митців: «Робота т. м. [творчої майстерні. – О. Б.] повинна забезпечити виховання молоді, її просування на самостійну роботу, виявлення здібностей і творчої індивідуальності молодих акторів»<sup>3</sup>.

На Тбіліській (кол. Тифліській) кінофабриці на початку 1935 р. організували майстерню кіноактора: «У зв'язку з підвищенням програмою виробництва звукових картин на кінофабриках Держкінопрому відкрито майстерню удосконалення кіноактора. Майстерня переважно зайнята посиленою роботою в галузі постановки правильного звучання мови спеціально для звукозапису»<sup>4</sup>.

25 липня 1930 р. під час наради у справах організації Київського державного інституту кінематографії (КДІК) було прийнято рішення про заснування акторського відділення<sup>5</sup>, але зважаючи на думку голови правління ВУФКУ І. Воробйова («У перший рік роботи інституту не треба відкривати акторський факультет, поки Інститут не буде сформовано, поки він не пустить коріння – бо акторський факультет своєю соціальною фізіономією й іншими показниками може попусувати всю роботу [...] оголосимо набір на 250 студентів і до нас посиплються мільйони заяв від “акторів” і “актрис”, це ж нещастя»<sup>6</sup>), невдовзі його відмінили («Дуже погано складається справа з акторами. Їх немає. Ми дуже боїмося після невдалих досвідів Московського й Одеського ДТК розгортати роботу з виховання акторів»<sup>7</sup>).

КДІК розпочав прийом на акторський факультет у 1932 р., проте наприкінці 1933–1934 навчального року був закритий. У ВДІКу найкращих студентів перших курсів кінорежисерського та кіноакторського відділень переводили в театральні інститути відповідно на спеціальності

театральних режисерів та акторів театру, менш здібних відраховували із видачею довідки про навчання.

Перспективних студентів других курсів після здачі відповідних іспитів зараховували відразу на четвертий курс, а тих другокурсників, які після весняної сесії 1934 р. формально стали третьокурсниками, проте видалися викладачам не достатньо талановитими, теж відраховували із кіноінституту з довідкою про прослухані курси.

Кіноакторський факультет КДІКу було розформовано в 1934 р. Одна зі студенток Клавдія Раднюк згадувала, що «на другому курсі акторського факультету відбулася реорганізація й скасували акторський [...]. Я й кілька моїх товаришів пішли в театральний і витримали іспити, але тільки троє з нас були прийняті на перший курс із другого»<sup>8</sup>.

Незважаючи на те, що студенти кіноакторського факультету КДІКу мали великі прогалини у фаховій освіті, організацією акторської школи на Київській кінофабриці після розформування кіноакторського факультету займалися викладачі «Історії зарубіжного кіно» та «Історії радянського кіно» Г. Авенаріус і «Сценарної справи» В. Юнаківський, а не викладачі акторської майстерності, як наприклад, Ф. Лопатинський, адже найздібніших з них звільнили через «плями в біографіях», серед яких чільне місце посідало навчання в Леся Курбаса.

Один із колишніх «березолівців» Фауст (Фавст) Лопатинський «у 1933 р. заарештовувався Київським Облуправлінням НКВС за обвинуваченням у к-р діяльності, утримувався під вартою чотири місяці, був звільнений»<sup>9</sup>. Після звільнення з-під варті Ф. Лопатинський, контрреволюційна діяльність якого полягала в написанні сценарію «Україна», був вимушений залишити педагогічну діяльність у КДІКу. У 1932–1933 рр. така ж доля спіткала О. Довженка, Я. Савченка, Б. Антоненка-Давидовича та інших талановитих митців.

У 1934 р. на Київській кінофабриці було відкрито Акторську школу кіноакторів (АШККФ), якою до 1935 р. керували викладач КДІКу В. Юнаківський та декан художнього факультету Г. Авенаріус. Вони провели іспити, або т. зв. колоквиуми, серед колишніх студентів кіноакторського курсу КДІКу, які закінчили другий курс, та, як виняток, найбільш талановитих першокурсників.

У 1935 р. В. Юнаківський переїхав до Москви, де почав викладати у ВДІКу. Г. Авенаріус провів перші вступні іспити до режисерської лабораторії О. Довженка після ВККРК при КДІКу, деканом якого був Григорій Авенаріус, частина педагогів восени 1935 р. переїхала до Росії (І. Бохонов, В. Юнаківський та ін). Г. Авенаріус подав заявку до ВДІКу, куди на початку лютого 1936 р. був переведений. Навесні 1936 р. він повернувся на деякий час до Києва, де викладав історію кіно в режисерів-лаборантів та в оновленій акторській школі вже під керівництвом А. Панкришева.

Після остаточного переїзду до Москви в 1936 р. Г. Авенаріус продовжував викладати у ВДІКу, друкував свої праці в журналі «Искусство кино», писав наукові роботи, серед яких «До історії розвитку української комедії», «Проблеми художнього образу у фільмах О. П. Довженка», а також книги «Гоголь на зарубіжних екранах» (1952) та «Чарльз Спенсер Чаплін» (1959).

У рамках реформи кіноосвіти замість кінорежисерського курсу Київського кіноінституту на кшталт Режисерської Академії (РА) при ВДІКу було вирішено відкрити ВККР, які проіснували недовго. Після цього І. Кавалерідзе було вирішено «використати» як керівника молодих режисерів, об'єднаних у режисерську лабораторію: «У 1935 р. група режисерів та операторів – Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, Б. Каневський, П. Коломойцев, Ф. Корнев, О. Федотов – під керівництвом Івана Кавалерідзе здійснила постановку ряду музично-фольклорних фільмів під загальною назвою “Українські народні пісні на екрані”. Були екранізовані побутові та історико-героїчні пісні “Ой, пряду, пряду”, “Над річкою, бережком”, “Ой, наступала та й чорна хмара”, “Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п’є”, “Ой, п’є вдова, гуляє”, “Яром, хлопці, яром” (“Пісні про пана Лебеденка”), “Їхав козак на війноньку” тощо»<sup>10</sup>.

Упродовж 1935–1938 рр. на Київській кінофабриці функціонувала режисерська лабораторія (РЛККФ) О. Довженка, метою якої була «перекваліфікація театральних майстрів на кінорежисерів високої кваліфікації з тим, щоб у найкоротший строк працівники майстерні могли під керівництвом шефа-майстра розпочати знімання самостійних повнометражних художніх фільмів»<sup>11</sup>. Ще одним навчальним закладом на Київській кінофабриці була режисерська лабораторія І. Кавалерідзе (1935–1937 рр.).

У всесоюзній пресі було знайдено підтвердження того, що восени 1935 р. існувало дві режисерські лабораторії – Олександра Довженка й Івана Кавалерідзе: «В утворюваних режисерських

майстернях під керівництвом орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе виростуть нові кадри молодих режисерів, які врівень зі старими майстрами закріплять розпочатий підйом українського кіно і дадуть країні десятки великих і справжніх творів кіномистецтва»<sup>12</sup>.

У 1935 р. за сприяння тогочасного директора Київської кіностудії П. Нечеси, паралельно з відкриттям режисерських лабораторій О. Довженка та І. Кавалерідзе, розпочала роботу оновлена Акторська школа на Київській кінофабриці (АШККФ) під керівництвом А. Панкришева, котра складалася з двох майстерень – молодшої та старшої.

Старша об'єднувала колишніх студентів кіноакторського факультету КДІКу, які рік «довчалися» у В. Юнаківського та Г. Авенаріуса, а молодша – абітурієнтів, які прийшли після шкіл, драматичних кружків та провінційних театрів, провідне місце серед яких займали модні тоді ТРАМИ (Театри робітничої молоді). Конкурс був величезний – 176 абітурієнтів на одне місце. Отже, з трьох тисяч абітурієнтів до молодшої майстерні було зараховано лише сімнадцять студентів.

Один із чотирьох штатних акторів Київської кінофабрики С. Шагайда у статті «Виховувати кіноактора» назвав основною помилкою А. Панкришева відсутність у приймальній комісії педагогів театрального інституту: «Приймальна комісія до акторської студії складалася виключно із працівників фабрики. Я беру на себе сміливість сказати, що не всякий кінематографіст, не будши ні актором, ні театральним режисером, може встановити акторські здібності, властиві і для театру, і для кіно. Я вважаю, що до приймальної комісії треба запросити театралів. Тоді ми зможемо правильно, всебічно виявити акторські здібності тих, що проходять іспити.

А для того, щоб акторські дані скорегувати відповідно до вимог кіно, ми й відкриваємо акторську студію»<sup>13</sup>.

Не вдалося знайти жодних доказів участі в навчальному процесі АШККФ самого О. Довженка, але достеменно відомо, що це робили режисери-лаборанти, зокрема Віктор Довбищенко, який «протягом навчального року 1935–1936 викладав дисципліну “виховання акторів” в акторській студії при кінофабриці»<sup>14</sup>.

Довженко не викладав в АШККФ, проте цікавився перебігом виховання кіноакторів як у Києві, так і в Москві, про що засвідчують його виступи в 1936 р. на диспутах: «Недавно будучи в Кіноакадемії, чи, власне, як вірніше її називати [...] в Інституті, я розмовляв з директором і деканом Інституту. Мені говорили, що дуже шкода, що знищили акторський факультет і що потрібно знову відкрити акторський факультет. Причому давали аналіз роботи акторського факультету і чому він був закритий»<sup>15</sup>. Також митець нарікав на відсутність вродливих актрис: «Їх не брали тому, що вони вродливі. Говорять, що в нас картина робітничо-селянська, і вона (героїня) повинна селянську дівчину зображувати, а ця акторка вродлива. Цебто, виходить, що така героїня повинна бути кирпата, ряба, корява, а вродливою вона бути не може... Це – факт, і факт огидний, і над цим треба багато подумати»<sup>16</sup>.

Керівник АШККФ А. Панкришев прислухався до багатьох тез, декларованих О. Довженком, але зрозуміти, чи була акторська школа повністю побудована на педагогічному методі Довженка, допоможе порівняльний аналіз цих навчальних закладів.

Обидва навчальні заклади були започатковані на Київській кінофабриці за сприяння тогочасного директора П. Нечеси. На відміну від трьох десятків абітурієнтів до РЛККФ, в АШККФ виявили бажання навчатися понад три тисячі осіб. Стали слухачами відповідно десять у О. Довженка та сімнадцять у А. Панкришева. Був подібний і формальний розподіл на дві групи: Панкришев вів старшу групу, до якої входили випускники акторського факультету КДІКу та т. зв. «молодняцьку, яку треба навчати, починаючи з “абетки”»<sup>17</sup>; до Довженка потрапили випускники режисерського факультету КДІКу і театральні режисери, які, на відміну від кдіківців, не працювали асистентами в кінокартинах, але, на противагу їм, мали досвід самостійної театральної роботи, а деякі після театральних інститутів навчалися в режисерській лабораторії Леся Курбаса.

А. Панкришев поклав в основу навчального процесу багато довженківських принципів.

1. Робота з актором: «Навчити актора не грати, а бути самим собою [...], тобто, навчаючи актора, діяти на екрані просто і життєво»<sup>18</sup>.

2. Не навчати, а виховувати учнів, причому робити це на знімальному майданчику. «Виховуємо ми їх головним чином через кіновиставу, яку готуємо (“Слава”»<sup>19</sup>.

3. Приділяти увагу підвищенню загальнокультурного рівня студентів за допомогою відвідувань музеїв та інших культурних закладів.

4. Частково впроваджувати довженківський педагогічний експеримент пізнання учнями життя не з газет, а у вирі реального життя («Безперестанно збагачайте себе враженнями і спостереженнями. Будьте завжди серед народу»<sup>20</sup>). З цією метою для учнів акторської школи організовували екскурсії на заводи.

5. Термін навчання в молодшій групі АШККФ і РЛККФ формально був два роки, але Довженко волів більш диференційовано підходити до тривалості навчання кожного режисера-лаборанта.

На відміну від РЛККФ, навчання в АШККФ проводилося щодня з 10 години ранку й до 5–6 вечора, влітку – із середини липня до 1-го вересня – в акторів була канікулярна перерва. У режисерів-лаборантів не було чіткого поділу на семестри та перехідні іспити, після закінчення яких в акторській школі «було зібрано кафедру з участю режисерів студії, представника тресту та громадських організацій. Роботу студії визнано задовільною, але відзначено низький культурний рівень та слабкі політичні знання більшості учнів майстерні, тому керівництво запровадило спеціальну дисципліну – “культургодину” та організувало при студії політшколу, де вивчають історію партії»<sup>21</sup> і запровадило в навчальний процес вивчення граматики.

Учням АШККФ лекції з історії театру читав відомий театрознавець А. Гозенпуд, проте режисери-лаборанти, які вже мали вищу освіту, не вчили історію партії, граматику, у них не було т. зв. «культургодин», але ідентичними були лекції з історії кіно Г. Авенаріуса.

А. Панкришев намагався матеріально заохотити учнів АШККФ: «Слід переглянути також систему виплат стипендії, визначаючи останню не довільно, як це є на практиці. Звичайно, платити треба не за таким принципом, що мовляв “жінці потрібно купувати пудру, а тому їй треба більшу стипендію” (так висловився керівник студії). Більшу стипендію, безсумнівно, треба платити тим, хто має більші успіхи»<sup>22</sup>.

Не збереглося жодних відомостей про ставлення О. Довженка до стимулювання навчання грошима, але з небагатьох уцілілих відомостей на отримання зарплати видно, що режисери-лаборанти отримували різні суми: В. Галицький – 98 крб 65 к., В. Довбищенко – 169 крб 60 к., Б. Дробинський – 185 крб 71 к., Ю. Нікітін – 197 крб 35 к., О. Іщенко – 131 крб 20 к., Г. Крикун – 187 крб, О. Шопін – 157 крб 70 к., Т. Ференц – 142 крб 70 к., М. Сасім – 119 крб 90 к. Потрібно наголосити, що це були невеликі гроші, оскільки стипендія студентів Режисерської Академії при ВДІКу становила 300 крб на місяць.

В основу навчального процесу А. Панкришев поклав систему кіновистав: «Це те, що повинно об'єднати акторів єдиним методом. Треба вже тепер планувати вільних режисерів на постановки кіновистав. Якщо видатніші режисери студії не можуть безпосередньо брати участі в постановках, треба щоб під їхнім доглядом працювали асистенти»<sup>23</sup>.

Немає жодних свідчень про набір до акторської кіношколи влітку 1936 р. Швидше за все, через незадовільні результати весняної сесії, яка відбулася наприкінці березня 1936 р. та під час якої студенти акторської школи, або, як їх тоді називали, «студійці», показали себе не з найкращого боку: «Багато студійців не виділялися особливою вигадливістю у побудуванні етюдів. Досить сказати, що не без участі т. Панкришева деякі студійці показали етюди на тему [...] як навчалися при колишніх керівниках Юнаківському і Авенаріусі. Яка вбогість! Невже не можна було взяти теми з наших сценаріїв або епізоди з класичних творів? Цей факт вичерпно характеризує тривожний стан з навчанням майбутніх акторів»<sup>24</sup>. Керівництво було вимушене публічно виправдовуватися: «Питання про запровадження спеціальних етюдів з класичного репертуару поставлене газетою не зовсім вірно – бо учні в цей час проходять лише початкову “систему” і їм ще зарано працювати над складними речами»<sup>25</sup>.

Акторську школу критикували й через заборону А. Панкришева зніматися студентам: «Надзвичайну користь, на нашу думку, поруч з теоретичним навчанням, має дати студійцям і практика. Поте її бракує. Більшість того, з невідомо яких причин т. Панкришев категорично заборонив студійцям брати участь у зйомках, навіть у великих епізодах»<sup>26</sup>.

П. Нечес був вимушений роз'яснити позицію свого підлеглого: «Щодо участі учнів у зйомках питання поставлене тов. Панкришевим цілком вірно – спочатку треба виховати актора, а потім тільки його використовувати»<sup>27</sup>.

Ще одним мінусом у роботі школи була відсутність низки дисциплін, зазначених у навчальному плані: «Бракує ряду дисциплін, які мають дати спеціальні знання майбутнім акторам, наприклад, історія кіно і театру [...]. У студії часто зриваються заняття»<sup>28</sup>.

Керівництво фабрики виправдовувалося так: мовляв, «навчання в майстерні не зривається, про що свідчить велика кількість прочитаних лекційних годин [...]. Справа з приміщенням уже вирішена і майстерня переходить до спеціально приготовленого для неї приміщення»<sup>29</sup>. Звернімо увагу на останню фразу. У цей час остаточно було закінчено будівництво Щорсівського павільйону, в якому вже навчалися режисери-лаборанти, а тепер туди переїздили і студенти акторської школи.

Ще одним прикладом тісної співпраці РЛККФ О. Довженка та АШККФ А. Панкришева можуть слугувати слова директора кінофабрики П. Нечеси: «Учні молодшої майстерні можуть бути використані в зйомках старшої майстерні»<sup>30</sup>. Тобто одним із завдань навчального процесу в акторській майстерні була участь у перших кінороботах режисерів-лаборантів.

Після канікул заарештували директора кінофабрики П. Нечесу, який постійно опікувався АШККФ. Новий директор С. Орелович провів реорганізацію акторської школи: «Занадто мало зробила студія в минулому для підготовки акторів. Завдання полягає в тім, щоб знайти цілком кваліфікованих керівників для акторської студії і почати роботу спочатку [...]. Методи викладання, мабуть, будуть вироблятися поступово»<sup>31</sup>.

Унаслідок реорганізації керівником акторської школи став А. Панкришев, а з двох акторських майстерень залишилася одна, у складі якої «залишено 16 осіб, з них 9 осіб умовно, до 1 січня 1937 р. На “відмінно” склали свої завдання Серебрякова, Ліфенко, Курликіна, Анісімов, Дубенцов, Мощепак, Кузьянець. Ці товариші в основному складають єдину тепер майстерню (замість старшої і молодшої, як було раніше)»<sup>32</sup>.

Навчання в акторській школі проводилося ще один семестр. На початку 1937 р. відбулася зимова сесія, за результатами якої, як писав один зі студентів В. Дубенцов, «Керівник студії С. Орелович виявив “ініціативу”[...] розігнати майстерню»<sup>33</sup>. Проте акторська студія припинила своє існування не через погані результати, а тому що колишній співробітник НКВС Семен Орелович не хотів брати на себе відповідальність за навчальні заклади, започатковані своїм попередником, який тоді перебував під слідством, а тому майже одночасно «оголосив майстерню т. Довженка ліквідованою, хоча сам т. Довженко проти цього заперечував»<sup>34</sup>.

Натомість С. Орелович намагався заснувати нову школу з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Гліба Дмитровича Затворницького. У красномовній статті «Про режисерів-дебютантів», надрукованій наприкінці червня 1937 р. в студійній газеті «За більшовицький фільм» С. Орелович рапортував: «Нами розроблено докладний проект у відповідності до постанови уряду про підготовку молодих режисерів. Цей проект і кошторис надіслано до тресту “Українфільм”. Як тільки наш проект і кошторис буде затверджено, почнемо систематичну роботу по підготовці молодих режисерських кадрів. Керівником-організатором цього призначено [...] т. Затворницького»<sup>35</sup>.

Молоді асистенти, які не потрапили до режисерських лабораторій О. Довженка та І. Кавалерідзе, намагалися творчо реалізувати себе в будь-яких мистецьких об'єднаннях, зокрема в школі з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Г. Затворницького. Так, Г. Затворницький був художнім керівником десяти режисерів-стажерів (випускників КДІКу і Режисерської Академії при ВДІКу, режисерської лабораторії І. Кавалерідзе) під час підготовки та зйомок дебютної короткометражної або першої повнометражної картини.

Три тижні потому один із молодих режисерів цієї школи В. Домбровський розповідав про навчання: «Зараз у нас організований факультет особливого призначення, куди входять десять кращих молодих режисерів і асистентів. Дирекція виділила потрібні кошти. Почалися заняття (лекції В. В. Сладкопєвцева). Але відвідуваність лекцій далеко незадовільна, індивідуальні заняття ніхто не проробляє»<sup>36</sup>.

Проіснувала школа Г. Затворницького недовго — всього рік. Однією з причин припинення навесні 1938 р. педагогічної діяльності Г. Затворницького, хоча, певна річ, не найголовнішою, був перехід в асистенти режисера О. Довженка на фільмі «Щорс».

Після арешту Г. Затворницького 4 листопада 1938 р. будь-які згадки про його режисерську та педагогічну діяльність на Київській кіностудії «політично свідоме і пильне» керівництво намагалось знищити.

У грудні 1937 р. на Київській кіностудії було організовано «семинар для режисерів, їх асистентів, режисерів-консультантів по підвищенню ідейно-теоретичного рівня і творчої кваліфікації», – розповідав 7 лютого 1938 р. на сторінках студійної газети керівник партійної організації Н. Ейдман. – Семінар відвідують систематично лише 12 чоловік. Жодного режисера на семінарі нема. З 30 молодих режисерів та асистентів навчаються систематично лише 9 чоловік. У програмі семінару: лекції з історії народів СРСР, діалектичний матеріалізм, музика та ін.»<sup>37</sup>.

Зважаючи на специфіку навчання, в якому партійні дисципліни домінували над мистецькими, більшість молодих режисерів уникали навчання, а ті, які почали ходити, невдовзі «кинули вчитись тов[ариші] Поляков, Шмарук, – вони скаржаться на відсутність вільного часу; тт. Лундишева та Ярославський також посилаються на те, що зайняті»<sup>38</sup>.

Академія при ВДІКу проіснувала недовго – усього три роки, до 1938 р., Вищі курси кінорежисерів у Києві функціонували ще менше – усього декілька місяців – і напередодні іспитів були закриті. Кіношколи (студії, лабораторії) як альтернатива інститутському навчанню мали своє продовження. Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х рр. до мистецьких шкіл знову повернулися: згідно з директивами з Москви, на Київській кіностудії було відкрито Школу кіноакторів, яка проіснувала два роки, до самого початку Великої вітчизняної війни.

Поруч із офіційним, часто формальним, а тому неефективним навчанням, на Київській кіностудії існувало т. зв. індивідуальне навчання «творчого молодняка» провідними режисерами в напівофіційних мистецьких школах, студіях, лабораторіях. У цих навчальних закладах художнього профілю молоді режисери, актори, сценаристи отримували чудові знання, переймали досвід у провідних майстрів українського кінематографа. Проте через напівофіційність мистецьких шкіл та страшні реалії 1930-х рр. (арешти учнів і викладачів) про їхнє існування за радянських часів намагалися не згадувати.

<sup>1</sup> Мина. Воспитывать кадры // Кино-газета. – 1935. – 22 мая.

<sup>2</sup> Мастерская для ассистентов: [Ред. ст.] // Кино. – 1935. – 1 марта.

<sup>3</sup> Мина. Воспитывать кадры.

<sup>4</sup> Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). – Ф. 2900, оп. 1, спр. 1071, арк. 119.

<sup>5</sup> Центральный державный архив вищих органов власти и управления (ЦДАВО) України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 247.

<sup>6</sup> ЦДАВО України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 288 зв.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 286 зв.

<sup>8</sup> Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С. М. Цибульник. – К., 1997. – С. 7.

<sup>9</sup> Центральный державный архив громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 56034, арк. 14.

<sup>10</sup> Історія українського радянського кіно: У 3 т. – К., 1987. – Т. 2. – С. 93.

<sup>11</sup> Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок. Ще про долю молодих кінорежисерів // Комсомолец України. – 1937. – 14 вересня.

<sup>12</sup> Долгополов М. Кино советской Украины // Комсомольская правда. – 1935. – 9 сентября.

<sup>13</sup> Шагайда С. Виховувати кіноакторів // За більшовицький фільм. – 1935. – 15 грудня.

<sup>14</sup> Державний архів Києва (ДАК). – Ф. Р–1193, оп. 3, спр. 23, арк. – Особова справа Довбищенка В. С. – Арк. 9.

<sup>15</sup> Центральный державный архив-музей литературы и мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 690, оп. 4, спр. 82, арк. 13.

<sup>16</sup> Там само. – Арк. 15.

<sup>17</sup> Панкришев А. Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К., 1973. – С. 532.

<sup>21</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.

<sup>22</sup> Панкришев А. Як ми готуємо акторів.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Пильну увагу вихованню кадрів.

<sup>25</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>26</sup> Пильну увагу вихованню кадрів. – 1936. – 2 квітня.

<sup>27</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>28</sup> Пильну увагу вихованню кадрів.

<sup>29</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Орелович С. Ближайшие задачи Киевской студии // Кино. – 1936. – 11 сентября.

<sup>32</sup> Панкришев А. Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. – 1936. – 22 липня.

<sup>33</sup> Дубенцов В. Творча доля // Там само. – 1937. – 4 вересня.

<sup>34</sup> Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок...

<sup>35</sup> Орелович С. Про режисерів-дебютантів // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 червня.

<sup>36</sup> Домбровський В. «Резерв» треба ліквідувати // Там само. – 1937. – 17 липня.

<sup>37</sup> Ейдман Н. Хіба так підвищують творчу кваліфікацію? // Там само. – 1938. – 7 лютого.

<sup>38</sup> Там само.

*Ольга Гладун  
(Черкаси)*

## **ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЛАКАТ ХАРКОВА 1970–1980-х РОКІВ: РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА**

Прийняття рішень у кризових ситуаціях завжди потребує узагальнення досвіду, тоді як у періоди спокійного еволюційного розвитку підвищується прагнення до диференціації, спеціалізації та поглиблення конкретних сфер. Історія мистецтва ХХ ст. – наочний приклад того, як у часи застою розвивалися «станково-оповідні» форми мистецтва та того, як під час радикальних змін, на соціально-політичну арену виходив плакат. Саме його мовою, максимально метафоричною, лаконічною й доступною загалу, можна найкраще і найшвидше донести соціальну ідею до широких мас.

Аналізуючи харківський плакат 70–80-х рр. ХХ ст., варто згадати попередній мистецький період, а саме – 1950-ті роки. Якщо в Київському художньому інституті від самого початку 1950-х рр. було організовано плакатну майстерню, яку очолив В. Касіян, то кафедра графіки Харківського художнього інституту в цей час функціонувала лише як станкова. У зв'язку з політичною ситуацією київський плакат цього періоду перебував під безпосереднім і негативним впливом ангажованої станкової стилістики. За таких умов відсутність плакатної майстерні в Харкові, на нашу думку, була певною мірою позитивним фактом.

З реорганізацією Харківського художнього інституту та зміною станкового напрямку на художньо-промисловий (1962 р.) плакатне мистецтво Харкова потрапляє у сприятливі умови промислової графіки, що звернена до конструктивності та знаковості мовлення. Нова спеціальність впливає на стилістику плаката й повертає його до традицій, закладених у 1920-х рр. А. Страховим, О. Маренковим, В. Єрміловим та почасти театральними художниками А. Петрицьким, Б. Косаревим, О. Хвостенком-Хвостовим, які у своїй творчості також зверталися до плакатного мистецтва. Утім, харківський плакат у 1960-і рр. зазнає і впливу станковизму через образотворчі традиції попереднього періоду, що було пов'язано з особливостями мистецького мислення викладачів, схильних до станкових форм, та сильного ідеологічного тиску з боку партійних органів.

У 1960-х – на початку 1970-х рр. харківські плакати ще перебувають під впливом попереднього періоду. Майже повністю зберігається композиція як ілюстративне зображення з написом, який розміщується внизу або вгорі аркуша. Щоправда, зображення вже підлягає стилізації, а шрифтове поле збільшується. Зміни відбуваються в бік лаконізму та поступового знищення конкретики й перетворення ілюстративності на метафору. Яскрава площинна колірність, декоративність, притаманні школі в 1920-х рр., стають особливо помітними в плакатах на народну тематику. У навчальних завданнях постійно використовуються орнаментальні форми. Теми свят (9 травня, День перемоги, Жовтнева революція) вирішуються більш лаконічно. Саме в них набуває розвитку шрифтовий плакат. У політичних плакатах переважають мотиви боротьби за мир, уславлення історичних подій. На особливу увагу заслуговує тема плакатних серій «Міста-герої», де студенти мали створювати узагальнений образ міста, доводячи його до знакового виразу. Зазвичай це були площинні зображення з назвою міста, включеною в єдину композицію. Роботи передувало ґрунтовне вивчення історії та натурального матеріалу, їхнє узагальнення. Більш вільно з