

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.036+791.12]-043.96(477)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2023.293733

Цитування:

Погребняк Г. П. Режисерські пошуки відтворення подій війни засобами театрального мистецтва і кінематографу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 147–153.

Pogrebniak H. (2023). Director's Search for Reproducing the Events of War by Means of Theatrical Art and Cinematography. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 147–153 [in Ukrainian].

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
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ВІДТВОРЕННЯ ПОДІЙ ВІЙНИ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І КІНЕМАТОГРАФУ

Мета статті – виявити особливості режисерської діяльності в театральних і кінематографічних закладах в Українській РСР у 1943–1945 рр. щодо відображення воєнних подій. **Методологія дослідження.** У розробці теми комплексно застосовано методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Аналітичний та системний методи у своїй єдності було використано для розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що уточнено суміжність режисури театрального мистецтва та кінематографу, окреслено основні чинники взаємодії видовищних мистецтв, увиразнено вплив суспільно-політичних процесів на діяльність театру й кінематографу. **Висновки.** Окреслено режисерський інструментарій відтворення подій війни засобами театрального мистецтва і кінематографу. Показано роль кінорежисерів у висвітленні здобутків майстрів театру.

Ключові слова: кінематограф, театральне мистецтво, Друга світова війна, німецько-радянська війна, театри, кіностудії, режисер, пропаганда.

Pogrebniak Halyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Director's Search for Reproducing the Events of War by Means of Theatrical Art and Cinematography

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of directing activity in theatre and cinematographic institutions in the Ukrainian SSR in 1943-1945 in relation to the depiction of wartime events. **Research methodology.** In the development of the topic, the methods of scientific analysis, comparison, and generalisation were comprehensively applied. Analytical and systematic methods in their unity were used to consider the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the contiguity of directing theatre art and cinematography has been clarified, the main factors of their interaction between the performing arts have been outlined, the influence of social and political processes on the activity of theatre and cinematography has been highlighted. **Conclusions.** The director's tools for reproducing the events of the war by means of theatrical art and cinematography are outlined. The role of film directors in highlighting the achievements of theatre masters is shown.

Keywords: cinematography, theatrical art, World War II, German-Soviet war, theatres, film studios, director, propaganda.

Актуальність теми дослідження. У перші місяці й ба навіть роки радянсько-німецької війни 1941–1945 рр. представники літературних кіл, театрального й кіномистецтва, тісно співпрацюючи й обмінюючись досвідом, шукали як форму відтворення трагічних подій воєнного лихоліття, так і методи презентації образів героїв. Пройшовши складний шлях від фронтових спецвипусків кінохроніки, бойових

ігрових кінозбірників, нарисів у фронтовій пресі, концертних виступів театральних і кіноакторів на передовій тощо, до 1943р. українські митці з успіхом опанували різноманітними способами відображення реалії війни на кону й екрані, представивши твори високої екранно-сценічної культури, що відповідали духовним запитам тогочасного суспільства. Проблема пошуку представниками

режисерського цеху екранних і сценічних засобів відтворення подій та героїв часів збройної агресії уявляється актуальною в контексті нинішнього повномасштабного вторгнення РФ на терени України.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми як функціонування театральних і кінематографічних установ, так і творчих шукань (зокрема представників режисерського цеху) відтворення збройного конфлікту на сцені й екрані в період німецько-радянської війни присвячено значний арсенал наукових праць. Так, приміром, Ю. Станішевський в одному з розділів колективної монографії «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття» стверджує, що у тяжкі воєнні роки український театр продовжував жити, створювати художньо вартісні вистави, допомагаючи народові у його боротьбі з фашизмом, працюючи як в евакуації, так і на тимчасово окупованій території» [15, 501]. Вчений уточнює, що «провідні театральні колективи України, евакуйовані на початку війни на схід, зберігали свій діючий репертуар, створювали нові вистави, не розгубили акторські та режисерські кадри, відкрили глядачам Сибіру та Середньої Азії українське сценічне мистецтво. В цей же час на окупованій фашистами території також працювали українські театри, намагаючись зберігати гуманістичне спрямування у репертуарі» [15, 501]. Думку науковця розвиває О. Салата, котра вказує, що «у цей же час народ України залишився в культурному вакуумі, зокрема, без театру. Він створив нову національну сцену, відмінну від радянської» [14, 84]. Авторка доводить, що в умовах нацистського геноциду національний театральний кін висловлював ідеї української історичної свідомості, пройшов цікавий шлях естетичного вдосконалення. Дослідниця артикулює думку про те, «що в умовах окупаційного режиму, у час незгод і тяжких випробувань український театр розвивався і набував нового колориту та змісту. Мистецькі сили активізувалися, їхня діяльність розвивалася як внутрішній опір нацистському тероріві» [14, 85]. Своєю чергою Л. Госейко в роботі «Історія українського кінематографа. 1896–1995» зазначає, що тоді «як у Москві продовжують регулярно продукувати кінохроніку «Радянська Україна» і коли повним ходом іде випуск технічних фільмів про протиповітряну оборону, в окупованій зоні створюється кінопрокатна компанія Ukraine Filmgesellschaft, яка здійснює прокат і показ кількох німецьких фільмів з українськими субтитрами. До спільного українсько-

німецького кіновиробництва так і не доходить» [3, 114]. Автор звертає увагу на те, що після евакуації до «Ташкента й Ашхабада українські кінематографісти одразу стикаються з проблемами, властивими воєнному кіну». Л. Госейко підкреслює, що «сценаристи й режисери швидко беруться за висвітлення у своїх роботах досвіду антифашистської боротьби. Герой уже не обов'язково червоноармієць» [3, 115]. Спираючись на значний корпус наукової літератури, цими науковими розвідками спробуємо заповнити прогалину у висвітленні проблеми пошуку режисерами екранних та сценічних засобів відтворення воєнних подій.

Мета статті – виявити особливості режисерської діяльності в театральних і кінематографічних закладах Української РСР у 1943–1945 рр. щодо відображення воєнних подій.

Виклад основного матеріалу. З початком радянсько-німецької війни український кінематограф, як і театральне мистецтво було переорієнтоване на військові потреби – на агітацію та пропаганду. На перший план вийшов документальний кінематограф. Хроніку воєнних подій фільмували такі визначні українські кінооператори, як: М. Биков, К. Богдан, Б. Вакар, В. Войтенко, М. Глідер, І. Гольдштейн, П. Горбенко, В. Ковальчук, Л. Котляренко, Г. Остовський, О. Пищиков, М. Пойченко, В. Смородін, С. Стояновський та ін. А. Печерський у роботі «Фронтний оператор Гольдштейн: з кінокамерою крізь війну» зазначає, що «з 1940 року Ізраїль Гольдштейн став оператором Української студії хронікально-документальних фільмів («Укркінохроніка»). Тут він безперервно пропрацює згодом аж до 1997 року, ставши оператором, режисером і сценаристом десятків талановитих документальних фільмів» [10]. Тоді як з першого дня війни радянського союзу проти нацистського третього рейху молодий кінооператор пішов на фронт, перебуваючи у складі групи фронтних кінооператорів. Сам І. Гольдштейн згадував, що зазвичай робота фронтних кінооператорів будувалася у такий спосіб: «Прийжджаємо до полку. Обов'язково щонайменше два кінооператори – якщо одного вб'ють, другий збереже плівку та камеру. Там нам відкривають тасмніцю: мовляв, завтра братимемо таку висоту. І ми вже всі разом думаємо, де нам бути, щоб бачити все і знімати, але при цьому, наскільки це можливо, і свою голову, і свою кінокамеру зберегти» [10].

Разом з тим нагадаємо, що Ю. Солнцева та О. Довженко із серпня 1941 року перебували в евакуації в Уфі. Як вказує Л. Госейко, «призначений полковником інтендантської служби, він не витримує бездіяльності і просить, щоб його перевели на фронт» [3, 115]. При цьому режисер в листі до Кінокомітету звернувся з проханням перевести його до Ашхабаду. «Я вважаю всі ці ашхабадські, ташкентські справи чимось на кшталт відсиджування і видимості роботи. – писав О. Довженко. Я хочу працювати десь якщо не на фронті, то біля фронту, і жалюгідні крихти нашої плівки витратити не на вигадані ілюзії страшних подій, а на саму війну, на військову кінохроніку» [8, 56]. О. Пашкова зазначає, що опинившись в Ашхабаді, режисер «не змінив свого ставлення до того, що робилось в на евакуйованій студії. Згодом режисер виїздить туди, де відбуваються воєнні дії. Під час відряджень публікує статті та оповідання (найвідоміше «Ніч перед боєм» 1942 р.) [9, 346]. Однак, як переконаний С. Тримбач, «пишучи статті та оповідання О. Довженко гостріше відчував ту свободу, якої позбавлена людина, вклучена у фабричний кіноконвеєр. Свободу і щодо контакту із читачем, на шляху до якого було, усе ж, не менш перепон. Ілюзія? Значною мірою – так. А все ж у митця зароджується бажання залишити найіндустріальніше з мистецтві» [6, 237–238]. Крім того, як кореспондент військової газети «Красная звезда» 1943 року О. Довженко стає свідком «розгрому супротивника й відвоювання окупованих територій» [3, 115]. В часи радянсько-німецької війни митець переважно зосереджується на роботі над документальними стрічками.

Вкажемо, що кращими документальними стрічками українського виробництва періоду Другої світової війни слід вважати роботи авторського колективу під орудою О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну» та «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель», що були створені в 1943–1944 роках. До того ж стрічка «Битва за нашу Радянську Україну» (де відображено події осені 1943 року на південних фронтах німецько-радянської війни і в якій глядачам була надана можливість вперше почути автентичні голоси воїнів) вийшла в прокат 1944–1945 рр. (перейменована на «Україна у вогнях») ще й у Франції, Фінляндії, Швеції, США.

Що ж до особливостей виробництва вказаних вище кінокартин, то на початку

1943 року в начальника штабу українського партизанського руху генерала Т. Строкача було обговорено план роботи кінооператорів у партизанських загонах під загальним керівництвом О. Довженка. У результаті енергійних зусиль О. Довженка, за розробленим особисто ним планом у глибокому тилу противника в Україні розпочала свою воістину самовіддану працю група кінооператорів: К. Богдан, П. Касаткін, Б. Вакар, М. Глідер, В. Фроленко й ін. – усього 24 [12]. Нагадаємо, що кінофільм, як і вистава, створюють зусиллями представників численних творчих професій. Колективний характер творчості в кінематографі виявляється навіть сильнішим, ніж у театрі [16, 98].

Режисерами фільму «Битва за нашу радянську Україну» були Ю. Солнцева та Я. Авдієнко, художнім керівником О. Довженко, котрий також був автором дикторського тексту. Слід підкреслити, що довженківський стиль, філософське мислення, мистецьке використання різноманітних хронікальних матеріалів кінохроніки стало визначальним фактором ідейно-художнього спрямування кінострічок. Насамперед це стосується тексту «від автора». Тоді як контрапунктичне поєднання тексту і зображення, що доповнюють, підсилюють чи заперечують одне одного, значно посилює його емоційне забарвлення. Уже з перших кадрів глядач вражають зміст кожної фрази, вагомість, точність, ємкість кожного слова. Показово, що в окремих епізодах авторський текст переростав у цілісний пристрасний авторський монолог.

Вже після 1944 року «безжально звинувачений як патетичний», вказує Л. Госейко, фільм «Битва за нашу радянську Україну» (у якому показана ще довоєнна квітуча Україна, а потім «її знищення гітлерівськими арміями, радянський контрнаступ, звільнення Харкова, Полтави, Краматорська» [3, 116]) було дубльовано 26 мовами, він став художньо-публіцистичним твором величезної хвилюючої сили, у якому все підпорядковано ширій вірі людини, що вистоїть і переможе. Сам О. Довженко 6 жовтня 1943 року записує в щоденнику свої роздуми про вказану вище стрічку таке: «Не знаю, що про неї скаже уряд? Може, він її заборонить чи примусить її зіпсувати різними скороченнями, показу важкого небравурного. Знаю одне: фільм «Битва...» абсолютно правильний. В чому його правда? У грандіозності горя відступу і неповності радості наступу <...> Ми робили з Юлею цей фільм – більш для всесвіту, менш для наших глядачів» [4].

Витриманою в тій самій стилістиці й логічним продовженням вказаного кінотвору невдовзі було створено стрічку «Перемога на Правобережній Україні й вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель». Над картиною разом з О. Довженком (що працював над стрічкою в «часи обструкції, пов'язаною із забороною кіноповісті «Україна в огні»). Після обговорення кіноповісті за участю Сталіна, членів Політбюро та українських письменників у Москві 30 січня 1944 року розпочалися кампанії переслідування / цькування, де однією з найболючіших ран була фактична заборона повернутися в Україну» [5, 394]) як співрежисери працювали Ю. Солнцева та Д. Філіпов, а також оператори К. Богдан, Б. Вакар, І. Гольдштейн, О. Ковальчук – усього в титрах значилось понад 40 осіб, учасників масштабного кінопроєкту [12]. У фільмі були демонстровані події радянсько-німецької війни 1943–1944 рр., зосібна звільнення Бродів, Києва, Львова, Одеси, карпатський рейд партизанів Сидора Ковпака, під час якого загинув кінооператор Б. Вакар. Крім того, як зазначає Л. Госейко документальну кінострічку доповнено хронікальними кадрами «переміщення есесівських дивізій із Франції, паніки в Берліні тощо. О. Довженко показує як спустошену країну, так і свіжозорані та засіяні землі». Автор доповнює, що, «обговорюючи американський фільм «Чому ми воюємо», Олександр Довженко, пояснював необхідність включення до своїх фільмів кадрів з болотом – перешкодою, з якою зіткнувся радянський контрнаступ. Крім матеріального, аспекту, болото мало й семантичну функцію, яку використовуватиме пізніше чимало режисерів [3, 119–120].

Разом з тим, А. Дорошенко та О. Волошенюк стверджують, що ще до початку роботи над названими стрічками «виступає ініціатором організації фільмування партизанського руху в Україні, що безпосередньо в загонах і робила група операторів. Добре відомими є його листи одному із керівників партизанських з'єднань Сидора Ковпака, партизанському командирові (а до війни – кінорежисерові й акторові) Петру Вершигорі, настанови операторам, які не обмежуються інструкціями щодо фільмування лише однієї картини». Дослідники доповнюють, що «саме оператори, які співпрацювали із Довженком над його над його документальними стрічками, фільмують цілу серію кіносюжетів про партизанські загони України впродовж 1943 року, які виходять на екран як «Збірники сюжетів» Центральної студії кінохроніки. В

одному з них (арх. № 2119) присутній навіть священник, який промовляє до партизан після комісара С. Руднева». Вчені підсумовують, що «Інтенсивність партизанської кіно презентації збігається з початком формування інших неформальних об'єднань населення, а саме – загонів Української повстанської армії [5, 394–395].

У підсумку зазначимо, що публіцистичні фільми О. Довженка довели, наскільки ідейно-гострими й емоційними можуть бути документальні твори, якщо художник талановито використовує багату палітру образно-художніх засобів. Слово О. Довженка досягло тут особливої сили, оскільки воно збагачувало зображення, поєднуючись із ним, народжувало новий узагальнений зміст [11].

Своєю чергою в українському театральному мистецтві, котре попри війну таки розвивалось на окупованих територіях, то, як зазначає Л. Ванюга, «усі українські театри в Галичині поділялись на дві групи. Одні підлягали державній адміністрації, інші спочатку підпорядковувались окружним староствам або міським управам, а згодом стали клітинами УЦК». У ході дослідницького пошуку авторка з'ясовує, що «до першої групи належав тільки Львівський оперний театр. Незважаючи на підпорядкування німецькій адміністрації, керівництво цього театру залишалось українським. Влада майже не втручалась у творчі справи театру. До іншої групи належали всі інші пересувні театральні колективи, у тому числі й Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі» [1, 166]. Тоді як В. Гайдабура, переконаний, що майстри сцени, «опинившись у небезпечних і принизливих умовах гітлерівської окупації, змогли підняти театр до рівня могутнього фактору патріотизму, націотворення, духовного захисту народу» [2, 66]. Своєю чергою О. Салата вказує, що в «умовах окупаційного режиму, у час незгод і тяжких випробувань український театр розвивався і набував нового колориту та змісту. Мистецькі сили активізувалися, їхня діяльність розвивалася як внутрішній опір нацистському тероріві». Далі авторка висловлює твердження, що «правовим підґрунтям діяльності для театрів стала санкціонована Гітлером легітимність сценічного мистецтва на окупованих територіях, щоб використовувати місцевих акторів для обслуговування німецького війська» [14, 84–85].

Крім того, вкажемо, що для режисерських пошуків відтворення сценічними засобами подій радянсько-німецької війни в евакуйованих театральних колективах характерним було звернення до творів гостроактуальної тематики,

зокрема п'єси О. Корнійчука «Фронт». А. Пучков у монографії «Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука» зазначає, що вказана п'єса є «першим радянським сатиричним твором про те, про що не можна мовити сатирично, притому не лише воєнного часу, а й передвоєнного, і – повоєнного». Автор додає, що «це була улюблена п'єса самого Корнійчука і попередні, і наступні він намагався виструнчити по «Фронту», вважаючи його вершиною власної драматургії». Дослідник ставить слушне запитання: «Хіба ж хто розглядав Фронт – сувору воєнну п'єсу як сатиричний твір? Адже там зображено загибель позитивних персонажів <...>, зображено героїзм простих воїнів різних національностей <...> у кривавих обставинах герцю з неприятелем, майже немає ліричної лінії й усього одна жіноча роль (причому другорядна: санітарка, яка теж гине)». Вчений підсумовує свої роздуми знову ж таки запитаннями: «Чи може бути на сцені сатира про війну під час самої війни, коли сьогоднішній глядач інсценізованого бою завтра може загинути в завтрашньому справжньому бою? Має бути аж ніяк не сатира: щось, що піднімає бойовий дух, а не примушує замислюватись над тим «хто насправді командує» [13, 535].

Іншої думки дотримується О. Красильникова, котра, називаючи твір О. Корнійчука «найбільш соціально сміливою п'єсою», вважає, що «цієї соціальної сміливості», на яку, очевидно, по двигнули О. Корнійчука реалії всенародного горя, стало лише на те, щоб показати одну з важливих, але все таки другорядну причину довготривалих поразок Радянської Армії у боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками: засилля командирів старої орієнтації, досвіду громадянської війни, Горлових, які заступали дорогу молодим, талановитим Огневим. У монографії «Історія українського театру ХХ сторіччя» авторка робить висновок, що за своєрідними «драматургічними кулісами» залишилися першопричини цих очевидних реалій. Проте й ця «напівправда», висловлена у той небезпечний репресіями час, сприймалася глядачами і митцями театру як ковток «живлющої води», як духовна наснага у довго чеканні майбутньої перемоги» [7, 114–115]. Дивним здається той факт, що п'єса О. Корнійчука в 1943 році була екранізована в умовах евакуації, проте не українськими режисерами, а представниками Центральної Об'єднаної кіностудії художніх фільмів – Георгієм та Сергієм Васильєвими, що не залучили до фільмування жодного українського

актора.

Нагадаємо, що у часи Другої світової війни при евакуйованій до Ашхабада Київській студії була створена акторська студія, у складі якої працювало чимало акторів українських театрів (серед яких Н. Ужвій, М. Крушельницький, І. Мар'яненко й ін.), які брали участь у творчому житті та зйомках фільмів інших студій. Актори Київської студії (як й інших студій) давали концерти та виступали у військових частинах, госпіталях, виїздили в складі фронтових бригад (Д. Капка, Н. Алісова, В. Дашенко, В. Максимов, Н. Різницька, І. Федотова й ін.)

Окрім виступів фронтових бригад, окремих виконавців на воєнних фронтах, примітним явищем у радянському кіно періоду Другої світової війни були зафільмовані на плівку збірні концерти під назвою «Концерт – фронту». Такі зафільмовані концерти дозволяли бійцям побачити кращі великі творчі колективи (циркові, хорові, симфонічні, естрадні), що в повному складі не мали змоги виступити перед солдатами, відомих театральних артистів, які читали прозу, вірші, виконували пісні тощо [12].

Нагадаємо, радянський, ігровий кінематограф у роки війни розпочав свою діяльність так званими бойовими кінозбірниками, що виходили з липня 1941 до серпня 1942 року і були формою відновленою ще часів громадянської війни, коли в радянському кіно, зосібна українському «тільки розпочинався процес формування жанрово-стильових структур» [9, 335]. Загалом було випущено 12 номерів, із них один збірник (№9) належить українським кінематографістам. До кожного збірника входило кілька короткометражних фільмів на різні сюжети, що нагадували газетні нариси або оповідання. У них розповідалось про героїчні подвиги радянських солдатів, офіцерів на фронті, про бойові дії партизанів у тилу ворога, про опір патріотично налаштованого населення на окупованих територіях. Короткометражні фільми об'єднувались своєрідним конферансом, який надавав кінозбірникам певної формальної і тематичної цілісності, посилював і загострював агітаційний вплив. Прикметно, що автори тексту конферансу (як і режисери) відшукуючи способи об'єднання різних за змістом фільмів, вдавались до форми спогадів чи розповідей персонажів, котрі були учасниками відображуваних подій і т. ін. Крім того сценаристи і режисери часто-густо включали в текст конферансі театральні прийоми прямого звернення до глядача з

промовою, з палким закликком помститись ворогові.

Отож, бойові кінозбірники, в яких сміливі герої діяли в критичні моменти свого життя у такий спосіб, як підказувало їм почуття патріотизму, мали агітаційне значення та сприяли мобілізації духовних сил населення й армії, проте мали й певні недоліки, адже вірні самі по собі факти масового героїзму не знаходили гідного образного втілення, зосібна у відтворенні психологічно переконливих рис героїзму, зображаючи героїзм виключно зовнішніми засобами акторської майстерності. Таким чином, індивідуальні риси та особливості характерів персонажів з новел бойових кінозбірників переважно не розкривались з необхідною художньою повнотою, натомість майстерність кінооператорів, зокрема української кіношколи, відзначалась високою зображальною культурою. Це відбувалось передовсім тому, що за відсутності у початковий період радянсько-німецької війни повноцінного сценарного матеріалу, режисери разом з кінооператорами змушені були шукати розмаїті способи зображального рішення (приміром, зосереджувались на живописних світлотіньових портретних характеристиках персонажів), що хоча б частково, сказати б, пом'якшувало тезисну жорсткість сюжету й авторської думки і навіть відволікало від емоційної бідності дійових осіб. Так, наприклад Ю. Скељчик у кіноновелі «Квартал №14» саме завдяки вишуканим прийомам освітлення створив атмосферу тривоги й напруги, що панувала в місті, котре здавалось розчинилось у темряві. Тоді як О. Мішурін у кіноновелі «Маяк», використовуючи світлотіньові контрасти, зумів відтворити колорит нічного бою, його напружений ритм, підкресливши кульмінаційний моментів розвитку подій (зосібна в епізоді підпалу будівлі). На наше переконання, навіть захопившись відтворенням спалахів пострілів (що надало картині бою занадто експресіоністський характер) майстер знімального апарату у більшості епізодів зумів підпорядкувати операторське мистецтво основній цілі реалістичного зображення героїко-романтичного подвигу часів радянсько-німецької війни. О. Пашкова зауважує, що, попри постійний брак кіноплівки, праця «над короткометражними фільмами вважалася творчо складною, що зумовлювалося вимогами високої якості. Тому до режисури залучалися провідні кінематографісти» й запрошувались визначні

театральні актори. Авторка додає, що І. Савченко одночасно «із завершенням творчого керівництва фільмом «Роки молодії» і роботою над сценарієм картини «Партизани в степах України» поставив чотири короткометражні фільми «Квартал №14», «Полонений з Дахау», «Левко» і конференс до «Кінозбірника» № 9; так само напружено працював і Л. Луков» [9, 335]. Тим не менш наприкінці 1942 року в ході радянсько-німецької війни глядач став відкрито виявляти невдоволеність щодо художньо-мистецького рівня стрічок, що входили до бойових кінозбірників. Натомість демонструвалось неприховане посилене бажання публіки побачити на екрані не зброю, танкові бої тощо, а передовсім людину на війні, її відчуття, емоційно-психологічний стан, світогляд. І, зрештою, такий фільм (котрому передували численні пошуки багатьох режисерів у відтворенні подій війни екранними засобами) з'явиться 1943 року. Це українська стрічка «Райдуга» у режисурі М. Донського, котра стане широко відомою у світі (зокрема, буде удостоєна призу Асоціації кіно і телебачення США), не в останню чергу завдяки створенню глибоко переконливого психологічного образу Олени Костюк визначною театральною актрисою Н. Ужвій.

Наукова новизна статті полягає в уточненні суміжності майстерності режисури театального мистецтва та кінематографу (на прикладі творів передовсім українських митців), окресленні основних факторів продуктивної взаємодії видовищних мистецтв, увиразненні потужного впливу суспільно-політичних процесів на діяльність театральних і кінематографічних установ, творчість майстрів екрану й сцени.

Висновки. У процесі дослідження проаналізовано фільми та п'єси, у яких режисери у складних виробничих умовах шукали різноманітні прийоми показу воєнних подій, презентуючи екранну й сценічну оповідь як у хронікально-документальному та ігровому кіно, так і в театральному мистецтві. Це уможливило не лише визначення режисерського інструментарію відтворення подій війни засобами театального мистецтва і кінематографа, а й показати значиму роль діяльності кінорежисерів у висвітленні здобутків майстрів сцени.

Література

1. Ванюга Л. С. Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі. *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. *Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 164–171.

2. Гайдабура В.М. *Театр між Гітлером і Сталіним*. Київ : Факт, 2004. 320 с.

3. Госейко, Л. *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Київ : Кіно-Коло, 2005. 464 с.

4. Довженко О.Щоденник. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=872> (дата звернення: 16.10.2023).

5. Дорошенко А., Волошенюк О. Документальне кіно. 1939–1945. *Історія українського кіно*. Т. 2: 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ. 2016. С. 359–403.

6. *Історія українського кіно*. Т. 3: Олександр Довженко / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України ; ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2021. 408 с.

7. Красильникова О.В. *Історія українського театру ХХ сторіччя: монографія*. Київ : Либідь. 1999. 208 с.

8. Куценко М. *Сторінки життя і творчості О.П.Довженка*. Київ.1975. С.155–166.

9. Пашкова О. *Ігрові фільми.1941–1945. Історія українського кіно*. Т. 2: 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ. 2016. С.322–358.

10. Печерський А. *Фронтний оператор Гольдштейн: з кінокамерою крізь війну*. URL: <https://armyinform.com.ua/2023/02/02/frontoviy-operator-goldshtejn-z-kinokameroyu-kriz-vijnu/> (дата звернення: 17.09.2023).

11. Погребняк Г. П. Видатні постаті в історії кінорежисури. Київ: НАКККіМ, 2012.128с.

12. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві. Київ : НАКККіМ. 2017 392 с.

13. Пучков А. *Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ: Дух і літера. 2021. 608с.

14. Салата О. *Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942 рр. Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*.2022. Вип. 23. С. 83–92.

15. Станішевський Ю. *Український театр у перші повоєнні десятиліття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С.501–532.

16. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2012. Вип. 4. С. 96–102.

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art History, 2, 164–171. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_29 [in Ukrainian].

2. Haidabura, V. M. (2004). *Theatre between Hitler and Stalin*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

3. Hosiiko, L. (2005). *History of Ukrainian cinematography. 1896–1995*. Kyiv: KINO-KOLO [in Ukrainian].

4. Dovzhenko, O. *Diary*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=872> [in Ukrainian].

5. Doroshenko, A. & Volosheniuk, O. (2016). *Documentary cinema. 1939–1945. History of Ukrainian Cinema, 2: 1930-1945*. Kyiv, 359–403 [in Ukrainian].

6. *History of Ukrainian Cinema*. (2021). Vol. 3: Oleksandr Dovzhenko / [Editor-in-chief H. Skrypnyk]; National Academy of Sciences of Ukraine: Rylsky Institute of History and Philology. Kyiv [in Ukrainian].

7. Krasylnykova, O. V. (1999). *History of the Ukrainian theatre of the 20th century. Monograph*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

8. Kutsenko, M. (1975). *Pages of the life and work of O.P. Dovzhenko*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Pashkova, O. (2016). *Feature films. 1941-1945. History of Ukrainian Cinema. Vol. 2: 1930-1945*. Kyiv, 322–358 [in Ukrainian].

10. Pecherskyi, A. (2023) *Front-line cameraman Goldstein*. URL: <https://armyinform.com.ua/2023/02/02/frontoviy-operator-goldshtejn-z-kinokameroyu-kriz-vijnu/> [in Ukrainian].

11. Pohrebniak, H. P. (2012). *Prominent figures in the history of film directing*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

12. Pohrebniak, H. P. (2017). *Cinema, television and radio in performing arts*. Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].

13. Puchkov, A. (2021). *Persistent Trolling of the Trickster: Metadramaturgy of Oleksandr Korniyuchuk*. Kyiv: Duh i Litera [in Ukrainian].

14. Salata, O. (2022). *Ukrainian theatre in the conditions of the German occupation of 1941–1942. Scientific notebooks of the Faculty of History of Lviv University, 23, 83–92* [in Ukrainian].

15. Stanishevskiy, Yu. (2006). *Ukrainian theatre in the first post-war decades. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century*. Kyiv: Intertekhnolohiia, 501–532 [in Ukrainian].

16. Kholodynska, S. M. (2012). *Cinematography and television are "polyphonic" forms of art (aesthetic and artistic features)*. *Bulletin of Mariupol State University, 4, 96–102* [in Ukrainian].

References

1. Vaniuha, L. S. (2012). *The Second World War and the Ukrainian Drama Theater named after Ivan Franko in Ternopil*. *Scientific Notes of Ternopil*

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023

Отримано після доопрацювання 09.11.2023

Прийнято до друку 17.11.2023