

DOI: 10.31866/2617-2674.5.2.2022.269549

Галина Погребняк

*доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець; e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Антирежисюра кіноперетворення як тривка перепона
екранної адаптації метадраматургії Олександра Корнійчука**

Galyna Pogrebniak

*Doctor of Study of Art, Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Associate Professor, Professor at the Directing and Acting Department named after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets, e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Anti-directing of Film Transformation as a Lasting Obstacle
to Screen Adaptation of Oleksandr Korniiichuk's Metadramaturgy**



ТРИВКИЙ ТРОЛІНГ ТРИКСТЕРА
МЕТАДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА

Андрій Пучков

АктивАДІЯ
Щоб активувати

Пучков, А., 2021. *Тривкий тролінг трикстера: метадратургія Олександра Корнійчука*. Київ: Дух і літера.

Puchkov, A., 2021. *Tryvkyi troling trykster: metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka* [Persistent Trolling of the Trickster: The Metadramaturgy of Oleksandr Korniiichuk]. Kyiv: Dukh i litera.

Проходячи якомсь повз Центральну районну бібліотеку імені Павла Тичини (вул. Митрополита Андрея Шептицького, 24), з неабияким здивуванням констатувала ошатність її щойно відреставрованого фасаду, на якому з ретельною повторюваністю було акуратно вмуровано мозаїчні портрети українських поетів, прозаїків, драматургів. Однак серед багаторазово дубльованих портретних зображень І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, Остапа Вишні, І. Багряного, М. Рильського, О. Олесея, А. Малишка, Л. Костенко, В. Стуса і (відповідно до іменного статусу закладу) П. Тичини, не вдалось відшукати на фасаді поличчя Олександра Корнійчука. Так, наче і не було в історії українського національного державотворення цього непересічного діяча, а в історії української літератури, театру, кінематографа такого митця, ніби й не залишив він по собі аніякої, гідної уваги, щонайменше читача/глядача творчої спадщини.

Таке ставлення до значущих постатей культури, які опиняються спочат-

ку «в центрі світобудови» для деяких представників вітчизняної, сказати б, «...знавчої» думки, а невдовзі потрапляють у царину їх же мало не осканженілого тролінгу, не дивує – скоріш вкотре демонструє ганебну і водночас згубну, базовану на інстинкті самозбереження традицію (принаймні деякої частини української псевдодослідницької думки) заради неабиякого власного ж самоствердження й кар'єробудування як сотворяти кумирів, так і нещадно (знову задля своєї ж вигоди) руйнувати їх. Нікуди й досі, на жаль, не поділась і банальна заздрість (чорна/біла – на вибір) «товаришів по цеху» до чужого таланту, успіху, що часом виливається (за сприятливих умов для заздрисників) у нищівне розвінчування, а то й колективне «вигнання» зі спільноти, професії і щонайгірше – країни. Достатньо згадати хоча б як у перебудовчі часи на V Пленумі спілки кінематографістів (1986) тоді ще СРСР фактично зацькували й затаврували майстрів світового рівня, фільми яких багаторазово були лідерами прокату (а отже наповнювали

державний бюджет) – С. Бондарчука, Л. Куліджанова, С. Ростоцького, звинувативши їх у всіх бідах тонучого радянського кінокорабля. Перепало на горіхи як від колег-заздрісників, так і від різного штибу «знавців» й українському режисеру, педагогу, теоретику, громадському діячу Тимофію Левчуку. Ймовірно, митцеві сталося не переливки тому, що не всім кіно- і театрознавцям до вподоби було те, як у сумні часи малокартиння 1946–1953 рр. зарекомендував він (а фактично витягував колег-кінематографістів із мороку тотального післявоєнного безробіття) і для нащадків-глядачів, і для майбутніх дослідників театру визначних майстрів української сцени у фільмах-спектаклях за п'єсами О. Корнійчука – «В степах України», «Калиновий гай» (Д. Мілютенка, Ю. Шумського, П. Няtko, М. Ужвій, В. Чайку, М. Яковченка, В. Добровольського, Н. Копержинську, О. Кусенко) – завжди як мінімум дивувалась театрознавцям, що створюють наукові тексти, «аналізуючи» і вистави, і режисерсько-акторську творчість, яких ніколи не бачили, але їх дивились багато хто до них і щось про це писали. Можливо, Т. Левчука кпинили тому, що створив культовий фільм «Дума про Ковпака», де мегаталановитий К. Степанков, нарешті зіграв одну з своїх кращих головних ролей; заклав підвалини й багато років поспіль очолював та розбудовував Національну спілку кінематографістів України, що була дієвою й впливовою професійною спільнотою (тож не даремно барельєф із його зображенням розміщено на фасаді столичного Будинку кіно), від якої нині лишилась хіба що жалюгідна руїна, а ще мудро стояв біля витоків наразі єдиного в Україні авторитетного міжнародного кінофестивалю «Молодість».

На тлі таких невтішно-жорстких розмислів фундаментальна праця Андрія Пучкова «Тривкий тролінг' трикстера: метадраматургія Олександра Корнійчука» вражає не лише широкоохоплюючим розмахом і глибиною дослідницької думки, а й, що дуже важливо, уявляється надзвичайно вчасним, вдалим і доступним в опануванні оригінальним *підручником* чи то принаймні потужним *методичним посібником* (передовсім для вчених) того, як *саме* слід послідовно-ретельно вивчати й відповідально, тверезо-пошуково ставитись та аналізувати життя, творчість, багатоманітну діяльність непересічної *ОСОБИСТОСТІ*, талановитої в усіх її проявах, щоби чесно здобути право, а головню, мати неабияку здатність і вправність робити не лише об'єктивні, а ще й цікаві, в чомусь приголомшливі висновки-поради сучасним митцям, науковцям, державним і громадським діячам. Саме такий підхід автора до предмета й об'єкта дослідження уможливив появу монографії, унікальної у своїй нагальній значущості й багатогранності, що з кращого боку репрезентує вітчизняну мистецтвознавчу науку і є по суті своєрідною ще й компактною багатовекторною енциклопедією з історії державності та культури України, суспільство- і народознавства, з історії архітектури, скульптури, музики, української літератури (й, зокрема, драматургії), театру, сценографії, кіномистецтва, режисури, сценарної й акторської майстерності, а ще філософії, етики, естетики, психології (зосібна, психології творчості).

Виявляючи неприхований інтерес як до життя, так і до творчого буття митця, Андрій Пучков не лише здійснив титанічну пошукову роботу з великою

повагою зібравши по крихтах портрет унікальної постаті Олександра Корнійчука, але й спромігся, спираючись на драматичні факти біографії майстра й трагічні факти минувшини нашої країни, презентувати широке, писане розгонистими мазками полотно історико-політичних й соціально-культурних реалій України 1920-х – 1970-х рр. без глибокого, багато в чому нового, авторського тлумачення котрих читачеві аж ніяк не усвідомити значущості особистості, на руках котрої «немає крові, стукацтва», а лиш «допомога тим, кому він вважав за можливе допомагати», особистості, котрій довелось і вдалось «розраїтись» (думати одне, казати друге, вчиняти по-третьому), щоби вижити, творити, обережно і водночас рішуче діяти в інтересах української культури, а ще, як виявляється, незалежної проєвропейської України!

Вміло й доволі сміливо використовуючи барвисту палітру української мови, дослідник творить динамічний текст (де чи не кожне випестуване авторським пером слово, вислів, фраза «слововипромінюють», викликають захоплення, бажання «смакувати», запозичувати, цитувати) і зосереджує свою й читацьку увагу на різних сферах дійсно плідної діяльності О. Корнійчука – неординарного державного діяча, заповзятливого українського комедіографа, що «створив українську комедію ХХ століття посеред звірячої серйозності офіційного соціалізму» (Пучков, 2021, с. 593), високоосвіченої й високоморальної людини, яка і не могла всім подобатися. При цьому особливий інтерес для мене особисто становить висвітлення вченим напрацювань майстра у сфері кінематографії, що вперше саме в такому форматі представлено, приміром, і у чималій

фільмографії. Адже не даремно щире захоплення й водночас глибокі ба навіть глибинні знання О. Пучковим кіномистецтва виливаються, зокрема, й в присвяту книги Леоніду Гайдаю, який, сказати б, спонукав «вченого бачити світ в адекватній формі – гротескній», а ще, ймовірно, в іронічну цівкавину того, що Київський інститут народної освіти, в якому поталанило навчатись О. Корнійчукові, в абрєвіатурі, зосібна, називався ще і як КІНО.

У різного штибу системних дослідженнях з історії українського кінематографа (одноосібних чи то колективних), публікованих як за радянської доби, так і в останні десятиліття, ім'я О. Корнійчука, безперечно, фігурувало і як редактора Одеської та Київської студій, і як сценариста. Проте аналізувались переважно **фільми**, створені за мотивами його п'єс («Богдан Хмельницький», «Партизани в степах України» І. Савченка, «Фронт» Г. і С. Васильєвих, «Загибель ескадри» В. Довганя та ін.), визначалось їх місце й роль у жанровій палітрі національного кіно, значущість чи то, навпаки, пересічність в хроніці розвитку кіномистецтва загалом і режисерсько-акторського фаху зокрема. Тоді як кінострічки, створені за його оригінальними сценаріями, згадувались суто інформаційно, приміром, «Останній порт» (або «Загибель ескадри») у режисурі А. Кордюма. Зокрема, у 2-му томі «Історії українського кіно» 2016 року (авторського колективу ІМФЕ імені М. Т. Рильського) згадується, що в основу фільму «було покладено п'єсу "Загибель ескадри" Олександра Корнійчука, яка пізніше, у часи СРСР, дістала ранг класичної» (Тримбач, 2016, с. 56). Однак А. Пучкову вдається відшукати архівні документи й з'ясувати, що на момент початку про-

дукування картини (1934), А. Кордюм окремо й безуспішно силувався створити сценарій щодо трагічних подій загибелі Чорноморської ескадри, а О. Корнійчук більш ніж два роки писав на ту ж тему п'єсу (що поки що нікому не заборонено), яка в остаточній редакції з'явилась уже після виходу фільму, створеного у співавторстві названих митців за **оригінальним** сценарієм, тоді як на сцені театру імені Івана Франка п'єса у режисурі Г. Юри була поставлена також пізніше.

В рази менше уваги дослідниками історії українського кіномистецтва приділялось фільмам-спектаклям за драматичними творами О. Корнійчука. Слід сказати, що і у вітчизняній, і в зарубіжній театро- і кінознавчій думці ставлення до жанру фільму-вистави (як екранізації спектаклю, поставленого на сцені певного театру) більш ніж стримане, якби не сказати зневажливе, бо ж, на думку «фахівців» з оцінки глядацьких смаків та інтересів, останнім пропонується такий собі усереднений мистецький продукт – вже ніби і не вистава, але й ще не зовсім фільм. Тоді як і кінематографістами, і телевізійниками у створенні фільмів-спектаклів активно використовуються засоби аудіовізуальних мистецтв: кадрування, монтаж, масштабування, павільйонні та натурні зйомки, динаміка камери, що надає їм певної незалежності від театральних форм. Що вже й казати про те, що погано/добре закарбовані на візуальний носій постановки провідних українських театрів 1950–1980-х років за участю корифеїв вітчизняної сцени зберегли, попри нападки прихильників «теорії» – ТЕАТРУ ТЕАТРОВЕ або ГЕТЬ ТЕАТРАЛЬЩИНУ З КІНА! українську школу театрального мистецтва в період її розквіту.

Андрій Пучков навмисне не проводить у своєму дослідженні грані між фільмами і фільмами-виставами за п'єсами митця, а ще кінострічками, створеними за оригінальними сценаріями. Вчений ставить інші цілі й завдання: показати читачеві й кіноглядачеві розумного, сміливого й водночас хитрого, обережного, фантастичної працездатності талановитого митця-людину, спроможного створювати (ризикуючи втратити свободу чи то бачити власне життя) якісні, перевірені часом (а отже, з числа «довгожителів»), займав і передовсім *глядачеві* драматургічні твори й сценарії, в яких дозволить собі вчинок! сміятись з імені диктатора, знущатись «з цілої більшовицької стратегії» й наполегливо тонко використовуючи зміїний гумор, продукувати твори, сповнені поліфонії смислів, де кожен зможе віднайти «приємне йому звучання: і вашим, і нашим, і живим, і ненародженим».

Розглядаючи діяльність О. Корнійчука як очільника юнацького сектору Київської студії, дослідник звертає особливу увагу на його намагання вибудувати стратегію власного бачення «форм становлення українського кінематографа після прийняття 1929 року першого тематичного плану фільмування» (Пучков, 2021, с. 189). Вражає той факт, що проблеми, котрі, на переконання ще зовсім молодого 26-літнього редактора, заважали розвиватись українському кінематографу майже 100 років тому й *донині* багато в чому залишились незмінними, невирішеними, зосібна: відсутність консолідації кіномитців у відображенні явищ дійсності; низький теоретичний рівень і кустарництво в режисерських методах роботи; кадровий «голод» у сценарному цеху й водночас відсутність планової

підготовки кінокадрів (адже нині кіногалузь в Україні, на жаль, опинилась перед фактом «перевиробництва» фахівців деяких спеціалізацій спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»); нездатність представників сценарного й режисерського цехів відчувати потреби, які висуває життя, глядацька аудиторія, а простіше – «тримати носа за вітром»; мало не хвороблива потреба режисерів не йти за автором, а нещадно «боротися» зі сценарієм, думати за драматурга, «підправляти задум, сюжет, характери», замість того, щоби відкривати підтекст і вести пошуки режисерських зображально-виражальних засобів!

Щиро прагнучи деміфологізувати постать О. Корнійчука як такого собі демонічного владного прихвосня, автор ретельно й вправно аналізує соціально-політичні обставини й чинники, без знання котрих не варто об'єктивно сприймати й оцінювати фільми, створені за сценаріями майстра, наділеного, на відміну від деяких «соратників по перу», гостротою інтуїцією. Так, приміром, стрічку «Приємного апетиту» у режисурі Х. Шмаїна (сценарій якої було створено за п'єсою О. Корнійчука «Фіолетова щука») не лаяв хіба що лінивий або занадто далекий від кіно знавець, звинувачуючи, насамперед драматурга в кон'юнктурності й цинічному ігноруванні чи то навмисному бажанні зловтішатися з лишень майбутньої трагедії Голодомору в Україні 1932–1933 років. Тож глибоко й усебічно, сказати б, покровоно, досліджуючи історію створення кінокартини, Андрій Пучков (2021, с. 177) доходить слушних висновків: незважаючи на те що кіно (виробництво котрого триває чимало часу – близько року!) «вийшло

в самий розпал Голодомору – взимку 1933 року – вини ані Корнійчука, ані Шмаїна, ані Одеської кіностудії немає: партія і уряд не ставили творчих людей до відома про свої нелюдські плани». В контексті сказаного дивним уявляється той факт, що Олександра Довженка якимось не намагались звинувачувати в тому, що кон'юнктурний фільм «Земля» цілеспрямовано з'являється на радянських й зарубіжних екранах якраз у розпал колективізації (а по суті у часи кривавого нищення устоїв українського села, селянства, нації), урочисту оду котрій режисер, щиро вірячи й підтримуючи більшовицьку партію і її антилюдські вектори державотворення, майстерно «співає» кінематографічними засобами поетичного соціалістичного реалізму, що-правда на рівні біологізму.

Лінія творчого й життєвого протистояння Корнійчук–Довженко потрапляє в царину дослідницьких інтересів А. Пучкова.

Проте вчений, не зупиняючись та навмисно не смакуючи загальновідоме у стосунках відповідно до названих вище прізвищ – «лакувальника-кар'єриста» і «генія», зосібна, зосереджується на «передвоєнному – 1940-го і воєнному – 1944-го» років епізодах. Науковець слушно ставить риторичне запитання: чому про відверті російськомовні кіноагітки 1940-го року «Буковина – земля українская» та «Освобождение» (украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью) режисера-орденоносця О. Довженка (як зазначається у титрах), котрий разом із заслуженою артисткою республіки (знову ж з титрів) Ю. Солнцевою без докорів совісті «оспіває» принади радянської влади на

Західній Україні, порівнюючи із жахами румунського ярма у першому фільмі й польського ярма у другому фільмі» (Пучков, 2021, с. 361), а ще за висловленням самого О. Довженка «делает картины о новом соцчеловеке... "пришивает" ему те идеи, тот характер, который нам кажется лучшим» (Перелік документів Державного архіву СБ України, 2005, с. 113) дослідники чи то не згадують, чи ж то пригадують сором'язливо й мимохіть? При цьому твори О. Корнійчука цього ж періоду й більш пізнього, котрому, як і його візаві, довелося вдатися до рятівної мімікрії, нині чи не в тренді таврувати ганьбою. Автор монографії резонно запитує: чому власне стати придворним режисером, що означало – вижити, було вимушеною нормою для О. Довженка і мало не моральним злочином, ганебною угодою із совістю для О. Корнійчука?

Андрій Пучков, пишучи про сміливу людину – О. Корнійчука – й сам робить вельми сміливі, мовити б, революційно-шокуючі висновки (що викликає неабияку повагу), вважаючи, що, коли 1944 року далеко не кришталево-моральної принциповості Олександр Петровичу «не вистачило розуміння, як слід будувати сценарій "Україна в вогні" [а така необачна письменницька невправність вартувала митцеві і виведення зі складу Комітету по Сталінських преміях, і Всеслов'янського комітету та ін. – *уточнення* Г. П.], то це вже його власна ментальна вада: О. Корнійчуку вистачило того самого

розуміння, аби вкласти найгостріші спостереження в уста негативних персонажів, в О. Довженка – не вистачило: перельот–недолють» (Пучков, 2021, с. 362). Крім того, дослідник припускає, що негативне ставлення О. Довженка до О. Корнійчука виливається й у творчі потенції кінематографіста, проте (на жаль чи на щастя?) невдалі. «Чи не Корнійчука, – пише А. Пучков, – виведе Довженко в п'єсі "Нащадки запорожців" (Драматична поема століть) (1950-ті) у постаті письменника Івана Верещака, 37 років самовпевненого лакувальника дійсності і верхогляда з нахилом патетики і кар'єризму? Можна лише здогадуватися, адже довженкова п'єса *мало* побувала на сцені й *майже* невідома» (Пучков, 2021, с. 365).

Досліджуючи діяльність визначного українського драматурга ХХ ст. в кіно (сценарний доробок котрого склав три багатосторінкові томи), А. Пучков (2021) уможливає розуміння тієї вагомої причини, чому власне блискуче письменницьке знаряддя проєвропейської і проукраїнської метадраматургії О. Корнійчука, котрому чи не щодня «доводилось обирати між служінням і творчістю» (с. 592) повною мірою не було поціновано й використано кінематографістами, а він, здається, і сам не особливо наполягав – блискуча філігранність, незаперечна досконалість, довершеність його текстових творинь, з чим так полюбляють нещадно «боротись» режисери, бо ж сценарій, на відміну від п'єси, на жаль, не є непорушним підґрунтям фільму.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Перелік документів Державного архіву СБ України про життя і діяльність О. Довженка, 2005. *Кіно-Коло*, 25, с.110-135.

Пучков, А., 2021. *Тривкий тролінг трикстера: метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ: Дух і літера.

Тримбач, С., 2016. Ігрове кіно. 1930–1940. В: Г. Скрипник, ред. *Історія українського кіно*. Т. 2: 1930–1945. Київ, с.15-96.

REFERENCES

Perelik dokumentiv Derzhavnoho arkhivu SB Ukrainy pro zhyttia i diialnist O. Dovzhenka [List of documents of the State Archive of the Security Council of Ukraine about the life and activities of O. Dovzhenka], 2005. *Kino-Kolo*, 25, pp.110-135.

Puchkov, A., 2021. *Tryvkyi troling trykster: metadramaturhii Oleksandra Korniiichuka* [Persistent Trolling of the Trickster: The Metadramaturgy of Oleksandr Korniiichuk]. Kyiv: Dukh i litera.

Trymbach, S., 2016. *Ihrove kino. 1930–1940* [Feature film. 1930–1940]. In: H. Skrypnyk, ed. *Istoriia ukrainskoho kino* [History of Ukrainian cinema]. Vol. 2: 1930–1945. Kyiv, pp.15-96.

