

міста. Відтак, мовою П. Бурдьйо, українські міста мають «культурний капітал», який не трансформується в економічний капітал.

Таким чином, архітектоніка культурного капіталу українських міст демонструє потужний потенціал, натомість розробки та деталізації потребують бренди міст. Актуалізація «символічної економіки», за концепцією П. Бурдьйо, уможливується за рахунок гіпотетично прибуткових культурних практик інтелектуального, мистецького та етнографічного змістів.

А. М. Біленька

**СЦЕНІЧНЕ СЛОВО У ВІТЧИЗНЯНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 30–40-Х РР.
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

А. М. Bilenka

**PERFORMING WORD IN THE NATIONAL CINEMATOGRAPHY
OF 30–40'S THROUGH THE PRISM OF HISTORICAL AND CULTURAL PROCESS**

Українське кіно 1930 – 1940-х рр. характеризується втратою автономії від Москви, репресіями проти культурних діячів, встановленням жорсткої цензури, яка розпочалася після згортання процесу українізації наприкінці 1920-х, а також підпорядкуванням кіноіндустрії потребам воєнної доби.

Щоб встановити тотальний контроль над усіма сферами культурного життя, ідеологічно-репресивна машина радянської влади ретельно відбирала фільми не лише за тематикою, жанром, акторським складом тощо, а й за загальною естетичною та ідеологічною фактурою. Крім того, послабився зв'язок української кінематографії з національною культурою, вона стала заручником центру і слугувала поширенню відповідної ідеології.

Першим звуковим фільмом в Україні була документальна стрічка Д. Вертова «Симфонія Донбасу» (1930), а наступного року вийшов художній фільм О. Соловйова «Фронт», у якому глядачі вже почули голоси акторів.

Деякі кінематографісти стверджували, що звук повністю змінює природу кіно, показуючи його як мистецтво, яке заново відкриває людині світ звуків і слово в усій його багатогранності. Це призвело до появи фільмів, основаних на суцільних розмовах і з мінімумом фізичної дії. Інші режисери використовували звук як додаткове джерело характеристики натури, речей, місця дії у фільмі. Такі підходи сповідував і О. Довженко, під час роботи над своїм першим звуковим фільмом «Іван» (1932). Він першим довів, що звуковий фільм не можна створювати за тими ж принципами, що і німий.

Ще один відомий режисер того періоду І. Кавалерідзе зняв свій перший звуковий фільм – «Коліївщина» (1932), у якому представники різних національностей говорять рідними мовами. Це надало стрічці особливої виразності. У картині зіграло багато відомих акторів: Д. Антонович, М. Крушельницький, І. Мар'яненко та ін.

З появою звукового кіно, «театральна» школа акторів почала кидатись в очі – більшість виконавців були професійними театральними акторами і звикли до роботи на великій сцені завдяки поставленому диханню й голосу, і не володіли специфікою гри в художньому фільмі, яка спонукала майже до побутової мови. Крім того, брак і громіздкість технічного обладнання спричиняли «брудність» звуку (сторонні шуми, нерівність звучання мови при

віддаленні актора від мікрофону тощо). Студійні мікрофони, які розміщувались прямо на знімальному майданчику і записували звук під час сцени, не витримували такого форсованого звучання мови акторів, які стояли близько до них, тому це лише додавало зайвого шуму, але було єдиним способом записати акторів, які знаходились поодаль від них. Така техніка запису звуку одночасно із зображенням прямо зі знімального майданчика називалась «синхронними зйомками».

Застосування звуку на екрані знову посилило вплив театру на розвиток кінематографії, принаймні в деяких фільмах проявилось стремління копіювати форми театрального діалогу. І знадобилось багато часу, щоб правильно оцінити всі шкідливі наслідки такого наслідування і щоб діалог на екрані здобув такі якості, які властиві лише йому.

В естетичному вимірі радянський кінематограф і український зокрема перебував під вимушеним впливом «соціалістичного реалізму». Фільми, які не відповідали його вимогам, перероблялись або заборонялись. Але слід погодитись з тим, що така яскрава «театральна» манера виконання органічно підходила під цей напрям. Діалоги і монологи акторів перетворювались на політичну промову, революційні гасла, що надавало змоги партії активно проводити свою ідеологію в маси. Смысл слів, фраз, сцен не мав подвійного дна, тому сказане було зрозумілим не лише прошарку інтелігенції, а й простій робітничій сім'ї, що, з одного боку, дозволяло долучитись до мистецтва будь-кому, з іншого — пропагувало політику партії за допомогою простих і примітивних художніх засобів. Відсутність самовираження митців того часу полягала не лише в тому, що режисери не могли закладати свої ідеї у фільми, якщо ті не відповідали інтересам влади, а і в тому, що вони мали подавати їх у формі, яка буде зрозумілою буквально і одразу ж кожному. Тоталітаризація культури вплинула на авторський почерк таких режисерів, як О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Савченко, які представляли романтичний напрям радянського кіномистецтва і схилились до широких філософських узагальнень, образного, метафоричного мислення і мови персонажів.

Зокрема довженківський сценарій «Щорса» (1939) неодноразово перероблявся і доповнювався, оскільки його проби систематично направлялися для особистого перегляду Сталіну. Проте Довженко поставив більшовицький фільм на суто українському тлі. Національного забарвлення йому вдалось досягти завдяки використанню українських народних пісень і танців, звичаїв, дум, органічного поєднання української і російської мов.

Ще одна ознака, яка характеризувала сценічне слово у кіно 30-х — 40-х рр. у фільмах напряму «соціалістичний реалізм» з патріотичною направленістю, — відсутність індивідуалізації. Дефекти мови та інші відхилення від норми могли діяти зазвичай у комічному ключі, вони були властиві лише або антагоністам, або другорядним персонажам. Усе, що відбувалось на екрані, повинне було сформувати в глядача образ «правильної» з точки зору партії людини, з «правильною» громадянською позицією, вона повинна бути близькою народу, дивитись з оптимізмом в майбутнє, бути сміливою і кмітливою, не мати зовнішніх вад (у нашому випадку — мови). Так, принаймні, подавались головні герої. Тому серед кінопродукції того часу важко знайти оригінальні прийоми в поданні звукового матеріалу акторів. Винятком могли стати лише екранізації

класичних творів, у яких з самого початку персонаж мав певні мовні особливості. Індивідуалізація могла використовуватись також у випадках потреби виділення певної соціальної групи або національності. Ще одна особливість, яку можна помітити лише в екранізаціях художніх творів або в фільмах на історичну тематику, — наявність архаїзмів.

Відсутність індивідуалізації була властива також і фільмам про війну. В образах героїв кінострічок акцентувалося виключно на тому, що виявляло здатність героїв до самопожертви заради Батьківщини. Наслідком такого впливу було зникнення в тогочасному кінематографі особистої теми.

Особливістю художнього кіно часів війни було також широке використання засобів ораторського мистецтва. У промовах, які в кожному з воєнних фільмів мали безпосереднє агітаційне навантаження, лунав заклик до боротьби. Ораторським зверненням часто надавалося більше уваги, ніж самим персонажам, що їх виголошували. Роль Олени Костюк, яку грала Н. Ужвій у «Райдузі» (1943), є узагальненням народної сили, мужності і материнських почуттів, але саме це позбавляє персонажа індивідуальності. А емоційні фразеолозми незламності віри в перемогу, якими наповнений весь фільм, розчиняють персонажів серед інших героїв кінострічок тих часів, які були переповнені пропагандою.

Якщо порівняти ці процеси з сучасними тенденціями, то кіно, як одне з найпопулярніших і наймасовіших мистецтв, залишається засобом пропаганди ідеології держави і в наш час, але вже із залученням засобів індивідуалізації персонажів, зокрема і їх мови.

Л. Б. Романюк

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ СТАНИСЛАВОВА ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ XIX — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ЯК ПРОСТІР
МІЖЕТНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

L. B. Romaniuk

**THE CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT IN STANISLAVIV OF THE SECOND
HALF OF THE 19TH — THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY AS A SPACE
OF INTERNETHNIC COMMUNICATION**

Потужним центром національно-політичного та культурно-мистецького життя в період другої половини XIX — першої третини XX ст. була Галичина. Унаслідок свого геополітичного розташування ця земля завжди була частиною Європи і, відповідно, увібрала традиції й особливості, притаманні європейській культурі. Попри втрату власної державності і приналежність у різний час до Австро-Угорщини і Польщі, Галичина динамічно розвивалася, її суспільне, економічне, політичне та культурне життя становило оригінальну, яскраву і різнобарвну палітру, яка характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю й особливою різноманітністю досягла в історичний період другої половини XIX — першої третини XX ст. Цей проміжок часу став цілою епохою в процесі становлення й розвитку музики і мистецтва загалом, де своїми особливостями виокремлювалися міста як сильні осередки культури. Там співіснували і перетиналися культурно-мистецькі традиції різних етносів. Одним з таких міст був Станиславів (нині Івано-Франківськ).