

## Відгук

офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора  
Чепалова Олександра Івановича на кваліфікаційну наукову працю  
Миславського Володимира Наумовича  
«Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі  
трансформації», подану до захисту на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення

Всупереч усталеній традиції, спочатку хочу сказати не про роботу, а про автора дисертаційного дослідження Володимира Наумовича Миславського, який вже протягом багатьох десятиліть займається навчальною, просвітницькою та науковою діяльністю у галузі кінематографічного мистецтва. Мені здається не випадковим, що саме зараз, напередодні захисту його докторської дисертації, у 20 томі Енциклопедії сучасної України, надрукована стаття про цю невгамовну та захоплену пропагандою кіномистецтва людину. Бо інтереси та загальний творчий й науковий доробок Володимира Наумовича Миславського вже давно перейшли за межі регіональних зацікавлень та краєзнавчих розшуків. Більше того, вони піднесли його досвід вивчення вітчизняного кіновиробництва до рівня світових досліджень та змусили визнати його непересічне значення у загальній історії світового кінематографу.

Тож не дивуймося, що пан Миславський спромігся написати велику працю про надзвичайно складну проблему організаційно-творчих трансформацій українського кіномистецтва 20-х років ХХ ст. Ця ділянка в українському кінознавстві дійсно є малодослідженою і, з огляду на це, обраний дисертантом напрямок є актуальним для вітчизняного мистецтвознавства та культурології. Чи не вперше в українській кінознавчій науці в роботі автором доводиться теза, що кіно у культурному середовищі виступає лише одним з елементів цілісної системи, яка містить, крім

естетичних, ще й політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі та інші структурні складові.

Викладені в дисертаційній роботі п. Миславського наукові положення та висновки є обґрунтованими й достовірними. Але не тільки тому, що вони базуються на фундаментальних положеннях сучасної науки та результатах наукових досліджень вітчизняних вчених – кінознавців. У роботі відчутна нова якість, зумовлена обґрунтованим долученням до історії національного кінематографа початкового етапу формування українського кіно. Вирішення даного завдання зумовило перегляд традиційних підходів до вивчення генези національного кінематографа, тобто подолання хибної традиції тлумачити його з позицій цілісності радянського кіномистецтва.

Вочевидь, походженню українського кінематографу у багатьох попередників в дослідженні даної теми було надано узагальнено-уросійщеного характеру. Особисто я добре знаю це з власної дослідницької практики періоду 1920-х років в галузі театрального мистецтва, адже цей процес проходив паралельно з розвитком кінематографа. Проте митців, що працювали в галузі театру, таких як Вс. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн, М. Фореггер та багато інших, дуже важко виокремити із загальних процесів взаємовпливу кіно та сценічного мистецтва, теоретичних узагальнень, акторської техніки та естетики мізансценічних побудов або кадрової композиції. Звичайно, процеси організації та практики театральної справи були також наближеними до структур кіновиробництва й кардинальних змін у жанровій структурі створюваних мистецьких зразків.

Наявність у дослідженні наукової новизни не викликає сумнівів. Дисертант вперше здійснює комплексне дослідження проблеми існування й розвитку українського кінематографу як системи в контексті соціокультурних і мистецьких перетворень в 20 рр. ХХ ст.

Хронологічні межі дослідження 1922–1930 роки – надзвичайно складний перехідний період у політичному, економічному, соціальному, культурному житті України в процесі звертання НЕПу і переходу до індустріалізації і колективізації.

**У Першому розділі** – «Історіографія, джерела та методологія дослідження» – автором проведено аналіз теоретичних джерел щодо осмислення історіографії. Джерельна база дослідження, згідно авторських посилань, була здобута й опрацьована у фондах архивів ЦДАВО, ЦДАГО, ДАХО та провідних бібліотек. Розробка дослідницького апарату та методологічної бази, що відповідають нагальним потребам вітчизняного кінознавства, обумовлюють актуальність теми пропонованого дослідження. У виборі методів дослідження автор для вирішення поставлених завдань обрав два основних напрями: історичний і теоретичний, що дозволило досягти синтезу історичного, мистецтвознавчого, кінознавчого та методологічного підходів. Такий комплекс відповідає характеру роботи, забезпечує адекватність дослідження, де теоретичні межі мистецтвознавства і кінознавства істотно розширені.

**У другому розділі** «Становлення системи державного управління української кіногалузі» наведено переодизацію – введення до історії українського кіно історичного періоду 1922–1930 рр. як генези творчовиробничої діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Проаналізовано становлення вертикалі апарату управління української кіногалузі, розглянуто організаційно-творчі трансформації українського кінематографа та процес формування творчих кадрів українського кіно.

Виявлено, що генеральною ознакою цього процесу стала участь в ньому державних інституцій, в результаті чого було створено систему як специфічну сукупність форм і способів державного управління. Протягом 1918–1922 років ця система зазнала три стадії свого становлення. Перша була спробою примусово втрутитися в процес, на урядовому рівні систематизувати роботу кінотеатрів, які на той час підпорядковувалися різним відомствам. Друга стадія знаменується утворенням Всеукраїнського Кінокомітету при Відділі мистецтв Наркомосу УСРР. Третя стадія – реорганізація в лютому 1922 р. Всеукраїнського кінокомітету у Всеукраїнське кінофотоуправління (ВУФКУ).

**Третій розділ** рецензованої роботи присвячений формуванню умов кіновиробництва. Тоді першочерговим завданням для ВУФКУ стала спроба домогтися рентабельності своєї кінопродукції. Як наголошує автор, основними компонентами при цьому було підвищення рентабельності вітчизняних кінофільмів, що викликало зниження витрат по виробництву і експлуатації кінокартин, скорочення терміну виробництва і реалізації, і, відповідно, періоду обороту капіталів, підвищення комерційних характеристик фільмів. На реалізацію цих завдань були спрямовані заходи ВУФКУ: перебудова роботи кінофабрик, подальший розвиток прокатної мережі в плані збільшення її щільності, підвищення художнього рівня картин з метою збільшення глядацького попиту. Але найбільш істотним фактором, що гальмував виробничий процес та заважав забезпеченню його рентабельності, було посилення вимог цензури.

Дослідження, за результатами детального висвітлення фактів, показує, що дестабілізація роботи української кінематографії відбувалася через втручання в цю галузь вищих інстанцій, а також завдяки методам їх впливу. Держава прагнула реалізувати свої інтереси в цій галузі, що суперечило ринковій суті і принципам функціонування ВУФКУ. В період діяльності ВУФКУ (1922–1930 рр.) також спостерігалися адміністративні методи тиску на кіноринок й з боку держави.

**Четвертий розділ** роботи включає системний аналіз творчої складової національного кінематографа 1920-х рр. Цілком логічно, що автор дослідження зацентрував увагу на процесі розвитку жанрової системи українського кіномистецтва, яка формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробництва редакторатом ВУФКУ. Поширені у кінематографі жанри – як такі, що не відповідали політиці радянської влади, поступово вичавлювалися. На зміну традиційним жанрам (мелодрама, драма, екранізація романсів, містика і комедія) прийшли такі, що відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: дитячі фільми, історико-революційні, культурфільми, соціально-побутові, сатиричні комедії, фільми на українському національному матеріалі, психологічні фільми.

Однак забезпечити фінансування витратної галузі держава на той момент не могла. З цієї причини радянській владі довелося миритися з існуванням ринкової системи кінематографа, що була орієнтована не на реалізацію установок партії, а на обслуговування масового глядача з метою отримання максимально можливого прибутку.

Узагальнюючи ідеологічні постулати радянської епохи, В. Н. Миславський слушно акцентує увагу на тому, що українське культурне відродження 1920-х рр. відбулося багато в чому завдяки принциповій позиції українських чиновників з-поміж націонал-комуністів, які максимально використовували радянську політику українізації. Особлива заслуга в цьому належала наркомові 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 культури. 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 (с. 383).

Автор дослідження має рацію, коли стверджує, що пошуки власних шляхів кіномистецтва відбувалися, в основному, в трьох напрямках, а саме: 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 світлових і оптичних характеристик.

В цілому структура дисертаційного дослідження чітка, логічно послідовна, методологічно виважена з урахуванням усіх необхідних вимог, викладені наукові положення чітко сформульовані та аргументовані автором.

Положення та висновки дисертації належним чином відображені у 52 публікаціях. Серед них 16 монографій та довідкових видань, 7 колективних

монографій, 23 статті, з яких 7 – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство», 9 – у виданнях, що включені до міжнародних наукометричних баз, 4 – у закордонних наукових виданнях, 3 – в інших виданнях, а також апробовані на наукових конференціях.

Положення дисертації та автореферату є відповідними, кваліфікаційна робота виконана на належному теоретико-методологічному рівні, згідно з вимогами порядку присудження наукових ступенів.

Позитивно оцінюючи дисертаційне дослідження В. Н. Миславського, слід звернути увагу на деякі питання, що потребують уточнень, корегувань та роз'яснень.

1) Дивує відсутність матеріалу із західних регіонів України, наприклад Галичини, що послаблює уявлення цілісної картини трансформаційних процесів розвитку українського кінематографу.

2) Є кілька зауважень загального характеру, що стосуються доцільності вживання тих чи інших дефініцій. Зокрема йдеться про такий термін як «формалістичний», що за радянських часів вкрай негативно характеризував активний пошук пластичної складової акторського мистецтва та режисерського втручання у партитуру вистави (монтаж фільму). У роботі В. Миславського на с. 326 йдеться про «американську формалістичну комедію» (насправді мабуть ексцентричну), і таке словосполучення видає невиважену з сучасної точки зору позицію прихильників «вульгарного соціологізму», що залишилися в далекому минулому. Подібні недоречні характеристики (незрозуміло як насправді автор ставиться до звинувачень своїх героїв у формалізмі) наведені у полеміці з деякими критиками фільму О. Довженка «Земля» (269), творчості І. Кавалерідзе (292), Ф.Лопатинського (376). Тобто власна позиція самого автора, який цитує вульгарно соціологічних критиків, що користуються наліпками «формалізму» залишається не до кінця визначеною.

3) Багато уваги у своєму дослідженні В. Н. Миславський приділяє жанровій своєрідності фільмів. Але якщо такі поширені у радянському

кінематографі жанри як дитячі фільми, історико-революційні, соціально-побутові, сатиричні комедії та ін. особливого роз'яснення не потребують, то так званий «культурфільм» у жанрових подробицях та змістовній парадигмі майже не розглядається у роботі (див. наприклад стор. 117, 163, 223, 257). Хоча цей жанр був насправді своєрідною «ліквідацією неписьменності» глядачів і мав за мету учбово-просвітницьку місію – від навчання плаванню до знайомства з єгипетськими пірамідами.

4) На с. 326–327 В. Миславський наводить цікаві й не усім відомі витоки визначної п'єси М. Ерדмана «Самогубець» (у першому сценарному варіанті це фільм М. Охлопкова «Митя»), але у коментарях наводить назву лише однієї його п'єси «Мандат».

5) Цитата зі с. 375: «експериментував Курбас і в театрі імені Шевченка, і в новому театрі «Березіль», де він «по-сучасному» ставив класику». І тут виникають запитання: театр Шевченка був організований після розгрому театру «Березіль» у 1933 р., тож порушено послідовність подій. До того ж незрозуміло, чому автор вирішив взяти у лапки характеристику «“по-сучасному” ставив класику». Це іронія або ж знову чиясь прихована й недоречна цитата?

Подібна невизначеність автора відчутна й на с. 382. «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». Цей висновок не дає змоги зрозуміти, чи справді «монтаж атракціонів» Ейзенштейна був тільки цікавою спробою або насправді він викликав зовсім інший підхід до виражальних можливостей світового кінематографу?

6) Ще у роботі є дрібні, але все ж прикрі помилки, наприклад: різні ініціали на різних сторінках (116, 358) видатного актора Мар'яна Крушельницького, не переведені українською ініціали драматурга М. Ерדмана (326–327–328). Це уточнення є тим більш важливим, що у тексті йдеться ще про художника Б. Ердмана та режисера Д. Ердмана.

Проте висловлені зауваження і побажання не знижують вагомості та актуальності дисертаційної роботи В.Н. Миславського «Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації». На нашу думку, за своєю актуальністю, теоретичною та практичною значущістю, науковим і теоретичним рівнем, а також інноваційними підходами до розв'язання наукових та практичних проблем, дана робота цілком відповідає вимогам МОН України до докторських дисертацій, а її автор заслуговує присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення.

Доктор мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри  
хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв



О. І. Чепалов



Підпис _____	засвідчую
Начальник ВК _____	
_____	19__р.