

ДВА КІНОСЮЖЕТИ ДЕКАДАНСУ: 1921 РІК («КОРАБЕЛЬ» Г. Д'АННУНЦІО ТА «ЧОРНА ПАНТЕРА» В. ВИННИЧЕНКА)

Статтю присвячено культурологічній реконструкції контекстів появи двох знакових європейських фільмів кінематографічного декадансу – «Корабель» за Г. д'Аннунціо (реж. Г. д'Аннунціо-мол., Італія) та «Чорна Пантера» за В. Винниченком (реж. Й. Гутер, Німеччина) у 1921 р. Акцентовано їхню унікальність та спільність за об'єднавчою характеристикою «політичного даннунціанізму» як форми декадентської життєтворчості, що характеризувала італійського та українського кінодраматургів. Розглянуто «Корабель» як підсумковий твір кінематографічного символізму та «Чорну Пантеру» як експериментальний твір кінематографічного експресіонізму. Відзначено перспективи реконструкції й дослідження українсько-німецького фільму, на противагу італійському, офіційно виданому й добре відомому.

Ключові слова: декаданс, даннунціанізм, символізм, експресіонізм, декадентський кінематограф.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю реактуалізації щойно віднайдені кінематографічної спадщини культури декадансу в культурологічному контексті. У попередніх публікаціях ми послідовно звертали до недосліджених екранізацій творів світового декадансу; раніше ми вже зауважували співзвучність і паралелізм постатей Габріеле д'Аннунціо та Володимира Винниченка (в загальнокультурному, політичному й кінематографічному аспектах). «...В історії світового декадансу ми маємо лише два прецеденти граничного “даннунціанізму” – письменника-декадента на чолі новоствореної держави: Габріеле д'Аннунціо в Італії та Володимира Винниченка в Україні. У цих двох випадках ми спостерігаємо блискучу перформативність та стрімку блискавичність державного правління: два піврічних урядування Володимира Винниченка у Центральній Раді (1917–1918) та в Директорії (1918–1919) за терміном можна дорівняти до правління команданте д'Аннунціо самозахопленою республікою Ф'юме на території нинішньої Хорватії, що протривало трохи більше ніж рік у 1919–1920»; докладніше див. на цю тему опубліковану в збірнику «Магістеріум. Культурологія» 2016 року статтю «Володимир Винниченко: “кінодекадент у вишиванці” (культурна історія екранізацій – 1917–2014 рр.)» [6, с. 58–66].

Не тільки короткий період політичного правління (або, правильніше сказати, утвердження особистісного політичного міфу) майже збігається за часом у Володимира Винниченка та Габріеле д'Аннунціо – це 1918–1919 роки,

а й триумфальний вихід на світовий кіноекран у стилізованому кіно. Це 1921 рік, упродовж якого постає, з одного боку, найвизначніший зі створених на Заході (принаймні з тих, що збереглися) взірцево символістський фільм «Корабель» кінорежисера Габріелліно д'Аннунціо, а з іншого боку – не менш прикметний шедевр німецького експресіонізму «Die Schwarze Pantherin» Йоганнеса Гутера.

Що парадоксально, фільм за Винниченком на Заході мав кращу рецепцію, бо більшою мірою відповідав кінематографічним запитам доби, оскільки для авангардної епохи був кінематографічнішим, аніж «ідеальний фільм за д'Аннунціо». У створенні цього фільму взяли участь другий син поета Габріеле Марія (Габріелліно), кінорежисер, та відома балерина, «ікона стилю модерн», Іда (Лідія Леонівна) Рубінштейн, уродженка Харкова, спадкоємиця багатих цукропромисловців (персональні стосунки Габріеле д'Аннунціо і з сином, і з коханкою заслуговують на окреме культурологічне дослідження як винятково декадентські «соціальні шедеври»).

«Феномен Иди Рубінштейн існував на контрастах прекрасного й потворного, обличчя й тіла, юнацького й жіночого, юдейської цариці й доньки харківського єврея-мільйонера. Ця амбівалентність та ці гротескні сполучення, настільки близькі природі формоутворення в модерні, робили Іду живим фактом мистецтва. Вона ж побажала стати фактом мистецтва на сцені, дорівнятися до власної геніальної краси» [5, с. 99]. «Корабель» був лише однією

з численних п'єс, написаних Габріеле д'Аннунціо для Іди Рубінштейн, адже їхній роман розпочинався саме як плідний творчий альянс з написання 1911 року п'єси «Мучеництво Святого Себастьяна» (за яку, як відомо, Габріеле був відлучений від церкви, оскільки написав роль католицького святого для жінки, іудейки, бісексуалки). Згодом була «Пізанелла, або Духмяна смерть», яку вперше поставив 1913 року Всеволод Мейерхольд у рамках «Російських сезонів» у Парижі; «Пізанелла» д'Аннунціо – Мейерхольда у сценографії Бакста здобула як взірць модерну детальний культурологічний аналіз у працях Т. Бачеліс, К. Рудницького, В. Титової, К. Чекалова, однак саме ця п'єса лишилася осторонь екрана, незважаючи на те, що саме в ній автор убачав найбільший кінематографічний потенціал [18]. «Мучеництво Святого Себастьяна», проте, екранізував 1984 року чеський режисер Петр Вайгл у Німеччині як фільм-оперу на музику Клода Дебюссі.

«Корабель» як *Gezamtwerk* витворює особливий кінопростір модерну, що синтезує тілесність, конструкцію, природу в єдине мозаїчне полотно за принципом стильового взаємодоповнення, де неоковирно-гігантське, що дає план і масштаб кінооповіді, ув'язане з щонайдрібнішою деталлю; за граничної вишуканості подрібненої стилізації фільм вражає аскетизмом не в останню чергу завдяки поверненню до площинності, від якої намагався відійти великий попередник Габріелліно – Джованні Пастроне в найславетнішому даннунціаністському фільмі «Кабірія» (1914). Це повернення до площинності у випадку Габріелліно – повернення усвідомлене, продиктоване стилістикою, а не технічними можливостями: це та сама площинність, до якої повертається Валентин Серов у своєму передсмертному декадентському шедеврї 1910 року, зливаючи пласке в усіх сенсах тіло Іди Рубінштейн зі стіною того самого кольору – радше воскового, ніж тілесного.

Фільм «Корабель» – це кінетичний монумент добі символізму, зведений на її злеті, постфактум культурної епохи, в період утвердження кінематографічних цінностей авангарду, отже, він міг розраховувати хіба що на закиди в непрофесійності, застарілому естетизмі, надмірності театральних, балетних, живописних нашарувань – тобто в усьому, що виграшно відрізняє його для поціновувачів декадентського кіно від передбачуваних *визначних* шедеврів авангарду з їхньою декларативною абетковою кінематографічністю. Для детального розгляду фільму «Корабель»

у загальному контексті кінотворчості Габріелліно д'Аннунціо – сина письменника, відсилаємо до раніше опублікованої нашої статті 2017 року «Невідомий кінорежисер Габріелліно д'Аннунціо та його еротанатологічна філософія» [7], яка є, з великою мірою вірогідності, єдиним на сьогодні системним дослідженням творчості цього кіномитця не тільки у вітчизняній, але й у зарубіжній (передусім італійській) дослідницькій літературі.

Поєднання західноєвропейських контекстів зі східноукраїнськими (явленими в «Кораблі» через «харківську присутність» в особі Іди Рубінштейн) дає змогу зіставити два унікальних фільми 1921 року за п'єсами правителів-декадентів – «Корабель» за д'Аннунціо та «Чорну Пантеру» за Винниченком, яку знімав німецький режисер Йоганнес Гутер з українськими актрисами в головних ролях. «Чорній Пантері» значно більше пощастило з погляду адекватної рецепції не лише з екранним рішенням. За її сценарій взявся Ганс Яновітц, щойно завершивши роботу над головним шедевром німецького експресіонізму «Кабінет доктора Калігарі», химерно-моторошний сюжет якого він не вигадав, а прожив, за його власним зізнанням. Так само, як робота над сценарієм «Кабінету...» велася разом з режисером Робертом Віне, сценарій «Чорної Пантери» також створювався спільно з Йоганнесом Гутером. Публікація цього німецькомовного сценарію «Die Schwarze Pantherin» (автори: Hans Janowitz und Dr. Johannes Guter) відбулася 1921 року в журналі «Illustrierter Film-kurier» (№ 73) [16]. Це ставить під питання, з огляду на декілька екранізацій «Чорної Пантери», чи існувала авторська сценарна обробка цієї п'єси, чи могла вона бути реалізованою хоч в одній з постановок. Микола Сорока у своєму монографічному дослідженні про Винниченка, виданому в Канаді, пише про існування авторського сценарію «Чорна Пантера», стверджуючи, проте, що саме він був покладений в основу німецького фільму «Die Schwarze Pantherin» [17, с. 30].

На сьогодні цей фільм вилучено з широкого доступу, але в реєстрі втрачених фільмів його також немає. Режисер Йоганнес Гутер, латвійський німець, найплідніше працював у кінематографі саме у 1920-ті роки, в період розквіту німецького експресіонізму, створивши не один десяток фільмів цього напрямку (найвідоміші з них – «Вежа тиші», 1925; «Експрес кохання», 1925; «Її мрячна таємниця», 1929). Історія появи сюжету Володимира Винниченка в його кінематографі потребує ще окремого дослідження,

проте можна з усією очевидністю сказати, що ця історія має театральне коріння, з огляду на успіх винниченківських п'єс на німецькій сцені у 1920-ті роки, ба більше, слід відзначити в її появі поєднання німецького експресіонізму з естетикою театру Леся Курбаса. Одним із перших теми німецької сцени торкнувся один із перших у світі дослідників творчості Винниченка, диспори́ний літературознавець Григорій Костюк: «Протягом довгого часу “Брехня” йшла в берлінському державному театрі, загальнознаному як “Фольксбюне театр”, і була виставлена 60 разів. Ставив її відомий тоді німецький режисер Фрідріх Каслер. Уславлена італійська артистка Емма Граматіка, що в 20-ті роки робила своє голосне турне по Європі з кількома найвидатнішими п'єсами європейських авторів, серед цього вибраного репертуару мала “Брехню” В. Винниченка. Російський театр у Берліні, з участю артистки Єлени Полевицької і режисера Шмітта (петербурзького юриста, чоловіка Полевицької. – О. К.), протягом кількох років ставив з неослабним успіхом “Чорну Пантеру”» [8, с. 180]. Зазначимо в дужках до процитованого, що саме італійська виконавиця ролі Наталі Павлівни, Емма Граматіка була однією з найпопулярніших театральних актрис культури д'Аннунціо; достатньо сказати, що вона дебютувала в найпершій постановці «Джоконди» Габріеле д'Аннунціо разом зі славетною Елеонорою Дузе (для якої й було написано цю п'єсу); вони створили персонажну антиномію: шляхетна дружина художника Сільвія (Дузе) та молоденька натурниця Джоконда, жінка-об'єкт, *objet d'art* (Грама́тіка).

Сталося так, що кінематограф відобразив єдиний багатоманітний образ Чорної Пантери – дружини художника Рити Каневич, сучасної Медеї, саме у виконанні Полевицької, що багаторазово відтворювала її на різних сценах і стала іконічним втіленням демонічної героїні Винниченка. Олена Полевицька – видатна актриса київських театрів, уродженка Ташкента, що здобула ґрунтовну освіту в Петербурзі – в Александровському інституті для дівчат, у художньому училищі А. Л. Штігліца та на курсах музично-драматичного мистецтва Є. П. Раггофа при Александринському театрі; варто зауважити, що на початку кар'єри у 1909–1910 рр. вона встигла попрацювати в славнозвісному для всіх адептів символізму «театрі на Офіцерській» під керівництвом того самого А. А. Саніна, який ставив «Саломею» та «Слену Спартанську» для Іди Рубінштейн у 1910–1912 рр., а наприкінці 1910-х років прийшов із символістського театру в декадентський кінематограф. Проте у 1910-ті роки Полевицька

стала найдраматичнішим втіленням «чистоти жіночої душі» для київських театралів, про що згадував, зокрема, Костянтин Паустовський, для якого образ Олени Полевицької став невіддільним від атмосфери дореволюційного Києва: «Того року ми захоплювалися драмою та актрисою Полевицькою. Вона грала Лізу у “Дворянському гнізді” та Настасію Філіпповну в “Ідіоті” <...> Ми очікували Полевицьку після вистав біля акторського під'їзду. Вона виходила – висока, світлоока. Вона всміхалася нам і сідала до саней. Тріпотіли бубонці. Їхній подзвін лунав униз Миколаївською вулицею, зникав у сніговій глибині» [11, с. 76]. Мистецтвознавець Олена Артамонова в статті «Київські театри очима Костянтина Паустовського» пише, зокрема, про присутність Полевицької в музейній культурі вже й сучасного Києва: «В експозиції Київського національного музею російського мистецтва увагу відвідувачів незмінно привертає чудовий портрет Олени Полевицької відомого художника Бориса Кустодієва. Тут їй 25 років, вона бездоганно гарна, має шляхетну поставу й особливу привабливість <...> В експозиції “Київського музею К. Г. Паустовського” можна побачити дореволюційну листівку – О. Полевицька у ролі Лізи Калітіної, а також подарунок Музею відомого києвознавця М. Б. Кальницького – листівку з О. Полевицькою в ролі Катерини з вистави “Гроза” з автографом 1960-х років <...> 1960 року вже добре знаний і популярний письменник К. Паустовський одержав приємного листа, безпосередньо пов'язаного з його автобіографічною повістю “Давні роки” – першою частиною “Повісті про життя”: “Дорогий Костянтине Георгійовичу! У грудні 1955 року повернулася я, нарешті, на Батьківщину... Невдовзі я стала одержувати від моїх знайомих і незнайомих друзів виписки і передрук із Ваших книжок, де згадується моє ім'я. Це наповнило моє серце великою радістю і гарячою вдячністю Вам... Я потрапила під очарування Вашого тонкого, вишуканого, глибоко захопливого таланту... Мені б дуже хотілося почитати Вас по радіо. Що би Ви побажали почути у моєму читанні, що довірили б Ви мені?” Фотокопію цього листа можна побачити в експозиції “Київського музею К. Г. Паустовського”» [1, с. 46]. Ця ж авторка відзначає, що Полевицька поверталася до київських глядачів у ролі Рити Каневич уже й після того, як фільм Йоганнеса Гутера за її участю вийшов на екран: «...1923 року з гастрольями за часів еміграції. Тоді кияни побачили виставу за п'єсою Володимира Винниченка “Чорна Пантера та Білий Ведмідь”, де Полевицька була хвилююче переконливою в трагічній ролі головної героїні Рити. Ця вистава

мала неоднозначну пресу: якщо авторитетний часопис “Театр” (1923, № 25) визнавав, що в “Пантері” грає “велика й яскрава актриса”, то київська “Пролетарська правда” 14 квітня 1923 року накинулася на виставу і весь репертуар Полевицької, які, на думку рецензента, відстають од життя “неначе не було революції”» [1, с. 46]. Зазначимо в дужках, що після остаточного повернення Полевицької до СРСР з еміграції у 1955 р. вона активно продовжує кінокар’єру, особливо успішною була роль Графині у фільмі-опері «Пікова Дама» (реж. Р. Тихомиров, 1960) [9; 10].

Інтрига ж полягає в тому, що Полевицька була актрисою російського театру «Соловцов», де вперше «Чорна Пантера» була втілена на київській сцені саме в російському авторському перекладі; Винниченко на той момент пропонував її російським театрам, з якими активно співпрацював. «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» не пішла ні в театрі Суходольських, де в ролі Рити, ймовірно, вже тоді могла виступити Є. Полевицька, ні в МХТ. Натомість твором 1916 р. зацікавився російськомовний театр у Києві – театр «Соловцов», керований у той час визначним антрепренером і режисером М. Синельниковим – його роботи в різних приватних театрах та у власному постійному театрі в Харкові було притаманне устремління до новітнього репертуару. Тож не дивно, що на афіші театру «Соловцов» з’явилося ім’я модного українського драматурга, вже доволі давно відоме в українських столицях. Ця вистава, насамперед, відзначилась виконанням ролі Рити Є. Полевицькою, яка відтоді на довгі роки стане візитівкою актриси. Примітним фактом є і той, що увага публіки та критики зосередилася майже виключно довкола дуету Є. Полевицької – Рити з Н. Ходотовим – Корнієм. Двома роками раніше до «Чорної Пантери...» долучився Л. Курбас як виконавець ролі Корнія Каневича [15]. Про сценічного Корнія Каневича – Леся Курбаса також збереглися цікаві свідчення, які дослідила театрознавець І. Волицька [4]; їх систематизовано в театральній антології за редакцією М. Гринишиної: «...враження... професора І. Кокорудза, який завважував, що Л. Курбас “<...> грав роль Білого Ведмеда в такий спосіб, що представив його ненормальним, яким не хотів певне мати його Винниченко”. Нарешті, інший член “Артистичної комісії” І. Туркевич місяць потому доводив, що, не зважаючи на “флегматичний темперамент”, якого нібито вимагає від актора роль Корнія і який не був характерним для Л. Курбаса, той “<...> зумів переможно опанувати роль, а в зображенні сліпої <...> пристрасті до

мистецтва дав нам артист досконале втілення образу” <...> Наводячи ці різнобічні враження рецензентів, І. Волицька доходить першого висновку, що “<...> в театрі “Руської бесіди” Лесь Курбас сприймав “Чорну пантеру...” як психологічну драму, і другого – що, “переставшись” на початку, актор поступово відмовився характеризувати Корнія через “психічну аномалію”, натомість визначаючи його поведінку і вчинки “одержимістю творчістю”. Цю думку сучасного дослідника підтверджує дописувач “Робітничої газети”, який, згадуючи перше виконання Л. Курбасом ролі Каневича, акцентував не тільки “інтелігентність” його ігрової манери (на його переконання, недооцінену галицькою публікою), а й відсутність у ній належних *видержки і внутрішнього спокою*». Згодом, у 1917 р., «Чорна Пантера» стала виставою відкриття Молодого театру, вже у постановці самого Леся Курбаса і вже українською мовою (його сценічними партнерками були К. Рубчакова та П. Самійленко) [15, с. 143]. У фільмі Йоганнеса Гутера роль Каневича зіграв актор Юрій Юровський.

Сценічні перегукування між ранніми львівськими й київськими виставами та фільмом є цілком можливими з огляду на використання акторської фактури (Рита – Полевицька) та загалом не лише експресіоністичне, а й кінематографічне: монохромне й пластичне вирішення постановки Курбаса, яку описує театрознавець М. Гринишина: «...простір дії не тільки виглядає відповідним часу, а й містить деталі, що утворюють його образну канву. Зокрема, в сцені у кав’ярні чорні сукна лаштунків ніби “забарвлюють” сутичку персонажів, водночас контрастуючи із “легковажним” стилізованим квітчастим візерунком задника та величезною білою “плямою” скатертини; Корній та Рита з’ясовують стосунки на тлі чорного дверного полотна, в якому ледь проглядає мале скляне віконце. Прямолінійним, але виразним був підбір костюмів за кольоровою гамою: вбрана у чорне Рита, їй на противагу, у біле – Сніжинка, сіра художницька блуза на Корнієві» [15, с. 143]. На думку М. Гринишиної, можливо, саме зазначені вище елементи стилістичної структури дали підстави театрознавцю Г. Веселовській визначити «спектакль “Чорна Пантера...” як такий, що тяжів до символістських аспектів видовищності», вона зауважує, що стилістика Курбасової інтерпретації п’єси поєднала «деталізований психофізичний малюнок окремого персонажа, який кожен виконавець спромігся прописати мірою свого сценічного досвіду, та експресивні дієві

мізансцени, сформовані режисером в узагальненому, сповненому символічних деталей просторів» [3, с. 17]. Для реконструкції уявлень про фільм Гутера має значення заувага театрознавця про можливість цитування Курбасом постановки російськомовного театру «Соловцов» з О. Полевицькою, оскільки він зважав на позитивний досвід останнього та окремі прорахунки постановки театру «Руська бесіда» – три різних українських вистави очевидно складаються в єдиний стильовий комплекс, який мав бути врахований у кіноверсії Йоганнеса Гутера, з огляду на експресіоністичне театральне рішення у Курбаса та екранне відтворення сценічної фактури Чорної Пантери: фотографії Олени Полевицької в цій ролі з вистави Синельникова та з фільму Гутера несуть у собі водночас риси й стилю модерн, й екранного експресіонізму: мінімізація чуттєвості, фемінності, еротизму та посилення характерної контрастності, гримування очей «за чоловічим типом» з різкими, підкреслено драматизованими лініями вій та брів (подібно до екранного гриму Конрада Фейдта – «обличчя німецького експресіонізму»), гладка лаконічна зачіска в стилі 1920-х з ефектним кривим пасмом зачосу, що римується енергійністю з лінією профілю, чорні прості сукні, які обтягують та «геометризують» тіло актриси (окрім того, портрет Рити-Полевицької, ідентифікований як «кадр із фільму», несе на собі очевидні риси сценічного образу Настасії

Філіпповни, зіграного нею на сцені театру «Соловцов», подібний і стиль об'ємного капелюшка). Цей експресіоністичний портрет цілком відповідає винниченківській ремарці-характеристиці з п'єси: «Дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами, жагуче, майже дике і грубе, але гарне». У другій за значенням жіночій ролі Сніжинки Гутер задіяв також українську актрису німого кіно, уродженку Чернігівщини Ксенію Десні (справжнє прізвище – Десницька, кінопсевдонім – Дада), що не мала стосунку до театру, з 1911 р. працюючи на Заході (відомим фактом її кінобіографії є, зокрема, те, що вона грала головну роль в іншому фільмі Гутера – «Стрибок у життя», де дебютувала в масовці 1924 року Марлен Дітріх).

Експресіоністичне режисерське письмо, актори школи Курбаса, текстуальна канва сценариста «Калігарі» Яновітца, зацікавленість і співпраця Володимира Винниченка – це поєднання мусило б сприяти інтенсивним пошукам, дослідженню й виданню фільму «Die Schwarze Pantherin» саме в українських контекстах, аби він був відомий принаймні на тому самому рівні, що й рівноцінний кінопроект 1921 року «Корабель» Габріеле – Габрієліно д'Аннунціо в кіноконтекстах італійських. Однак поки що два шедеври з кінотекстів двох представників даннунціонізму, італійського та українського, перебувають не на рівних.

Список літератури

1. Артамонова О. Київські театри очима Костянтина Паустовського / Олена Артамонова // Кіно-Театр. – 2017. – № 2. – С. 45–47.
2. Бачелис Т. И. Заметки о символизме / Т. И. Бачелис. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 1998. – 196 с.
3. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса / Ганна Веселовська. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 311 с.
4. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса (Проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. – Львів : Ін-т народознавства, 1995. – 152 с.
5. Добротворская К. А. Львица / Карина Добротворская // Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 1. – С. 99–102.
6. Кирилова О. О. Володимир Винниченко: «кінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій – 1917–2014 рр.) / О. О. Кирилова // Магістеріум. – 2017. – Вип. 68 : Культурологія. – С. 58–66.
7. Кирилова О. О. Невідомий кінорежисер Габрієліно д'Аннунціо та його еротанатологічна філософія / О. О. Кирилова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – 2017. – Вип. 38 (51). – С. 130–139.
8. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка / Григорій Костюк. – Нью-Йорк : УВАН, 1980. – 284 с.
9. Литаврина М. Г. «Своя – чужая» в театрах разных стран: П. А. Марков о Елене Полевицкой / М. Г. Литаврина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Журнал РАТИ – ГИТИС. – 2014. – № 3. – С. 9–30.
10. Марков П. А. Елена Полевицкая / П. А. Марков // Книга воспоминаний. – Москва : Искусство, 1983. – С. 88–92.
11. Паустовский К. Г. «Живые» языки // Далекие годы / Константин Паустовский. – Москва : Детгиз, 1960. – С. 76.
12. Чекалов К. А. Д'Аннунцио на российской сцене: рубеж двух столетий / К. А. Чекалов // Новые российские гуманитарные исследования. – 2008. – № 3.
13. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене (1874–1934). Записки / Н. Н. Синельников. – Харьков : Харьковский гос. театр русской драмы, 1935. – 340 с.
14. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру / Г. В. Титова. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. – 175 с.
15. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / ред. М. Гринишина. – Київ : Фенікс, 2012. – 944 с.
16. Janowitz H. Die schwarze Pantherin / Hans Janowitz, Dr. Johannes Guter // Illustrierter Film-kurier. – 1921. – № 73. Ксерокопія друку (Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – Ф. 171. – Од. зб. 274).
17. Soroka M. Faces of Displacement: The Writings of Volodymyr Vynnychenko / Mykola Soroka. – Montreal & Kinston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2012. – 248 p.
18. Verdone M. Gabriele d'Annunzio nel cinema itaiano / Mario Verdone // Bianco e nero. – 1963. – № 78. – P. 1–22.

O. Kyrylova

**TWO FILM PLOTS OF DECADENCE: 1921
(LA NAVE BY G. D'ANNUNZIO AND
DIE SCHWARZE PANTHERIN BY V. VYNNYCHENKO)**

The article aims to reconstruct the cultural contexts of two major European decadent films created in 1921: La Nave (The Ship, director G. d'Annunzio-jr, Italy, story by G. d'Annunzio) and Die Schwarze Pantherin (The Black Panther, director J. Guter, Germany, story by V. Vynnychenko). The newly discovered cinematic heritage of decadence culture should be reconsidered and reactualized in the cultural context.

The films are basically compared based on the common feature of the political "dannunzianesimo" as a typically decadent mode of life-creation common for both the Italian and the Ukrainian playwrights. La Nave is regarded as an oeuvre of the cinematic symbolism and Die Schwarze Pantherin as an expressionist film experiment. According to the decadent "feminocentric" film paradigm, both pictures are focused on the central female characters ('femmes fatales') performed by actresses of the Ukrainian origin: Ida Rubinstein, native from Kharkiv, starring as the Byzantine dancer Basiliola in La Nave, and Olena Poleyvtska, an actress of Kyiv Solovtsov Theatre, starring as Rita in Die Schwarze Pantherin. The latter film is regarded also as a unique combination of the expressionist film aesthetics (the script was written by Hans Janowitz, the plotwriter of Wiene's "Caligari", on the basis of Vynnychenko's play) and the traditions of Les Kurbas experimental theatre. The perspectives of reconstruction and research of the German-Ukrainian film project are discussed in comparison with the Italian one, which is officially distributed, digitalized, restored, and explored. However, Die Schwarze Pantherin is of importance to culturologists because it serves as the evidence of the Ukrainian presence in the European cinematography of 1920s. So far two masterpieces from the cinematic texts of the two representatives of "dannunzianesimo", Italian and Ukrainian, are not on an equal footing.

Keywords: decadence, "dannunzianesimo", symbolism, expressionism, decadent film.

Матеріал надійшов 29.05.2018