

«Радянські мультики» чи національна школа: то чия українська анімація?

Анастасія Канівець

Як визначити особливості анімації? Що робить її «національною»? Дати відповідь на це питання не так просто. Зрозуміло, що ніколи не існувало єдиної умовної «школи анімації», де б учили «знімати по-українськи». Тим паче, більша частина історії української анімації припадає на час Радянського Союзу. І ще одне: українська художня анімація по суті народжувалася двічі, у 1927 і 1959 роках, і кожного разу в нових умовах треба було шукати її умовне «обличчя». Кожен майстер ішов власним шляхом, але були й загальні тенденції. Візьмемо кілька – ті, що видаються найважливішими. Отже: чи можна вирізнити обличчя української анімації радянського періоду, чи ж вона губиться у масиві «радянських мультиків»?

Ad fontes: анімація і народна культура

Як найлегше впізнати національне «обличчя» анімації? Одне з ключових джерел і водночас маркерів – народна культура. Дуже показовий момент: кожен раз, коли українська анімація народжувалася чи відроджувалася, вона зверталася до фольклору, а точніше, до казки. Так було у 1920-30-ті (власне, і народилася українська художня анімація з казки), так було у 1960-ті і на початку 1990-х, коли з'являлися цілі хвилі екранізацій народних казок. Тобто кожного разу фольклор ставав такою собі точкою оперття, від якої можна було відштовхнутись і витворити свій упізнаваний культурний образ. Та це й логічно. Казка – не лише маркер національної культури, вона самою своєю формою дуже гарно надається для «перекладу» мовою анімації: мала за форматом, динамічна, з простим сюжетом, розрахованим на дітей, але і з простором для підтексту. Пройдімося коротко по історії української казки в анімації. У 1927 році В'ячеслав Левандовський самотужки створює десятихвилинну «Казку про солом'яного бичка», виконану з оглядкою на народну художню традицію. Наступного року з'явилася його ж «Казка про білку-хазячку та мишу-лиходієчку» за сценарієм Туровського, про білку, яка збирала припаси, та мишу, що все намагалася їх поцупити. А в 1936 виходить «Чарівний перстень» Семена Гуецького – перша мультиплікаційна чарівна казка і перша анімація в епічному народному стилі. За сюжетом за мотивами народних казок, хлібороб Іван бореться із традиційними казковими лиходіями, відьмою і змієм. Класичні казкові сюжетні ходи на кшталт виростлого в одну мить лісу чи вовка, що обертається на коня, демонстрували можливості анімації. Продуманими був і зоровий ряд, і

ритм фільму з їхнім епічним звучанням – не дарма, говорячи про фільм, згадуватимуть Довженкову «Звенигору»¹.

У 30-ті на такі речі дивилися косо («Чарівний перстень» заборонили як «націоналістичний», а автор від гріха подали піде з анімації), але згодом твори на народну тематику віталися. Звісно, не всі, а такі, які можна було подати під соусом «народності». Оскільки радянська система проголошувала вільний розвиток національних культур, вона мала це якось демонструвати – і тут на сцену виходила «народність». Національні культури республік можна було обмежити фольклором, подати їх як архаїчні, «селянські», що цілком влаштовувало Москву. Але, принаймні, Творчому об'єднанню художньої мультиплікації² дозволили випустити одну екранізацію народної казки, оповідки чи пісні на рік³. Навіть із таким обмеженням українські майстри представили цілу хвилю яскравих робіт, від «Веснянки» Ніни Василенко (1961) до «Івасика Телесика» Алли Грачової (1989). Під маркою «народності» вдалося випустити також і роботи на матеріалі Київської Русі («Сказання про Ігорів похід», 1972, «Хлопчик з вуздечкою», 1974, Ніни Василенко) та дві екранізації «Енеїди» Котляревського («Пригоди козака Енея» Ніни Василенко, 1969, та «Енеїду» Володимира Дахна, 1991). І, звісно, була козацька тема, де абсолютним чемпіоном став Володимир Дахно («Як козак щастя шукав», 1969, серіал «Все про козаків», 1967–1995). До речі, в ігровому кіно щось подібне годі було уявити – такі речі просто зарубали б за «націоналізм» (та сама культова сьогодні «Пропала грамота», наприклад, була заборонена)... а швидше за все, просто не запустили б у виробництво.

Анімація «під народну культуру» була цікава не лише тим, що спиралася на фольклор. В її зображальному вирішенні також покликалися на народні мистецтва й ремесла, українські й не лише, на твори високої культури попередніх епох. Причому цікаво це обігравали й творчо переосмислювали. Наприклад, у «Марусі Богуславці» Ніни Василенко (1966) є покликання і на народні картини «Козак Мамай», і на

¹ Крижанівський Б. Мистецтво мультиплікації. К.: Радянська школа, 1981. С. 61.

² Тут зазначимо, що наприкінці 1930-х художню анімацію в Україні було ліквідовано, і лише в 1959 на студії «Київнаукфільм» постановою ради міністрів УРСР відкривається цех художньої мультиплікації, що згодом стане Творчим об'єднанням.

³ Іволга Л. Українська радянська анімація 1960–1980-х років у тоталітарному режимі. <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/751>

перську мініатюру, і на витинанку (художник Юрій Скирда). Давньоруське мистецтво – іконопис, фреска, книжкова мініатюра – відображені у візуальному ряді її ж «Сказання про Ігорів похід» (художник Едуард Кирич). У «Чарівнику Оху» Давида Черкаського 1971 року (художник Радна Сахалтуєв) можна впізнати і моменти народного мистецтва, і живописні традиції українського й західноєвропейського бароко – як, скажімо, натюрморт на самому початку фільму та жартівливі портрети-«парсуни» персонажів.

Давала анімація й простір для «діалогу» з народною піснею. Дуже цікавий тут, знову ж таки, «Чарівник Ох»: зі вставною екранізацією пісні «Із сиром пироги», з піснью-характеристикою персонажа («Задумав дідочок жениться» поглиблює образ Оха), з використанням пісні для іронічного чи гумористичного вирішення сцени... навіть із самим фактом їх використання – де б іще широкій глядач міг з екрану почути старовинні й обрядові пісні? Українська анімація загалом дала цікаві зразки творчого, а не ілюстративного використання народної пісні та навіть думи: досить згадати «Марусю Богуславку» Ніни Василенко і «Як жінки чоловіків продавали» Ірини Гурвич (1972). Такій порівняній свободі вираження сприяв статус анімації як «несерйозного», «дитячого» мистецтва: цензори й чиновники від культури ставилися до неї менш прискіпливо.

Наголосимо на ще одному важливому моменті. «Народна традиція» – це не лише про український фольклор, це і про культуру тих народів, представники яких живуть в Україні. А також про діалог цих культур, про те, як органічно анімація може «сплавлювати» їх, представляючи нові самобутні твори. Яскравим прикладом є «Чому у півня короткі штани» Цезаря Оршанського (1966) за написанням на ідиші твором Овсія Дріза (до речі, уродженця сучасної Вінницької області і вихованця Київського художнього училища при Київському інституті мистецтв). Візуальний ряд тут було вирішено в «гуцульському» стилі, під косівську інкрустацію, та так, що фільм критикували за український націоналізм!⁴ До речі, анімаційне прочитання Дріза сталося раніше за публікацію його українською мовою.

Роль анімації в знайомстві маленьких (та й дорослих!) глядачів з українською казкою – і не лише казкою – нібито й очевидна, але, здається, уповні все ж недооцінена. Вона не просто подавала сюжет, вона робила казку видимою, вводячи та переосмислюючи в ній національну музику й мистецтво, знайомлячи широку аудиторію з народною культурою в час, коли все українське сприймалося з підозрою.

Анімація – дзеркало часу й місця

Втім, важливо, щоб анімація описувала й реалії свого суспільства, говорила про сьогодення своєї країни. Недарма вже першою роботою у відродженій українській анімації стали сатиричні «Пригоди Перця» І. Лазарчука й І. Гурвич на актуальну екологічну тему (1961). Сатира й актуальна

проблематика – здавалося б, до чого тут «старі добрі радянські мультики»? Насправді ж анімація «Київнаукфільму» у дозволених цензурою межах могла піднімати і серйозні питання (чи не дух самої студії, головним профілем якої було документальне й науково-популярне кіно, витав над Творчим об'єднанням?). Звісно, про якісь важливі суспільні чи, Боже збав, політичні проблеми не йшлося... принаймні, до пізньої «перебудови». Але й поза цими сферами творцям анімації було що сказати своєму глядачеві.

«Золоте яечко» І. Лазарчука (1963) про наукоподібність, а не науку, його ж «Мишко + Машка» (1964) і «Життя навпів» (1965) про непросту науку порозуміння з тими, хто поруч, «Якого дідька хочеться?» Давида Черкаського (1975) з гострою сатирою на міщанську моду на «народний стиль», «Лінь» Євгена Сивоконя (1979) про небезпеку пасивності – у всіх цих роботах міг упізнати свій світ тодішній глядач; деякі мають актуальність і сьогодні, а деякі, мабуть, не втраять її ніколи. Але кожна з цих робіт несе дух свого часу й місця. Були й своєрідні анімаційні притчі на кшталт «Злісного розтросувача яєць» Ірини Гурвич (1966) чи «Коротких історій» Давида Черкаського (1970). Вже на схилку радянської доби з'явилася і власне політична анімація – «Правда крупним планом» Володимира Гончарова (1988). Деякі з творів, як, наприклад, альманах «Ми – жінки» Олени Касавіної, Людмили Ткачикової і Сергія Кушнірова чи «Любов і смерть картоплі звичайної» Наталі Марченкової (1990), по суті, є зразками «дорослої» анімації. Хоча, насправді, кожна з названих робіт говорила дорослим глядачам куди більше, ніж дітям. І «Людина і слово» Євгена Сивоконя визначила обличчя української анімації не менше, ніж «Маруся Богуславка».

Трохи про стиль та зміст

Говорячи про особливості київської школи анімації, відзначимо таку принципову її рису, як любов до гротеску, іронії, абсурду. Те чи інше звернення до естетики абсурду є в багатьох авторів, від тандему Давид Черкаський–Радна Сахалтуєв, для яких це було неодмінною складовою стилу, до такої нібито «дитячої» авторки, як Алла Грачова («Тигреня у чайнику», 1972). Можливо, тому в нас стільки цікавих екранізацій англійських письменників? І вдоста інших творів, схожих за настроєм до специфічного «англійського гумору» з нальотом абсурдизму («Працьовита старенька» Єфрема Пружанського, 1986, наприклад). Навіть «Острів скарбів» у виконанні київських аніматорів звучав у відповідному ключі. Скажімо так: наша анімація вельми «ігрова» і цим гарно вписується в естетику постмодернізму (який, до речі, розвивався на Заході якраз у 1960–70-ті). Якщо подумати, то й Татарський з його творами на кшталт «Пластилінової ворони» вийшов саме з цієї «школи». Свого часу в одній із глядацьких рецензій мені трапилося дотепне формулювання: «абсолютно божевільні фільми “Київнаукфільму”». Написано це було відвертим захопленням. І дійсно: отака «божевільниця» відчувається в багатьох фільмах, навіть у деяких зовсім невинних, вочевидь розрахованих на дітей.

⁴ Цезар Оршанський. Спогади доньки. https://m.facebook.com/nt/screen/?params=%7B%22note_id%22%3A869574910517086%7D&path=%2Fnotes%2Fnote%2F&_rdr

Поєднувалася з цим схильність до експериментування. В Ірини Гурвич постійні експерименти, пошуки нової форми – загалом творчий принцип, і впізнаваного творчого «почерку» в неї не було. Хтось любив експериментувати з технікою. Наприклад, Давид Черкаський: зазвичай згадують про його «Капітана Врунгеля» з кадрами справжнього моря замість мультиплікату. Сам режисер розповідав, що цей геніальний за своєю простотою прийом був просто способом зекономити час⁵. Але насправді комбінація анімованого й звичайного відзнятого зображення присутня в нього вже на ранньому етапі, у стрічках «Колумб пристає до берега» (1967) і «Короткі історії» (1970); останні, до речі, складаються з двох новел, створених в різних стилях. А техніку «Аліси в країні див» Єфрема Пружанського (1981–1982) взагалі можна означити як колаж: тут намішані найрізноманітніші техніки, і кожна вирішує свою задачу в творенні «фактури» фільму.

І, якщо підсумувати, все це дає самотність... та інтелектуальність. Великий семиолог Юрій Лотман, говорячи про шляхи анімації як особливого мистецтва, крім усього іншого вбачав їх у синтезі різних типів художньої мови і різних рівнів умовності. Як приклад він наводив поєднання реального об'єкта і ляльки – лялькового корабля і географічної карти у «Кривавому Джоні» Є. Туганова. Такий прийом дав посилений ефект цитатності екранного образу, його умовності, чим досягався дуже сильний іронічний ефект. Схожим, навіть ще сильнішим чином працює поєднання фотографічного й анімаційного зображення зі збереженням специфіки кожного з них.⁶

І останній момент, на якому хотілося б наголосити. Він не стосується специфіки власне мистецтва анімації, а проте чудово відповідає сучасним віянням і вартий того, щоб про нього згадати. Порівняно з іншими видами кіно – і, зрештою, не лише кіно – в українській анімаційній спільноті була дуже сильна жіноча складова. Навіть на чолі Творчого об'єднання художньої анімації багато років стояла жінка – Ірина Гурвич. А ще, крім неї, працювали Ніна Василенко, Алла Грачова. Це – «старше» покоління. Потім до них доєдналися Наталя Марченкова, Валентина Костильова, Наталя Чернишева, Ірина Смірнова... І їхній внесок до роботи студії дуже значний. Мабуть, мало яка тогочасна анімація могла похвалитися таким.

Якщо ж підсумувати, матимемо головну, визначальну особливість київської школи анімації: її вільний, експериментаторський дух. Цим дихає кожна більш чи менш яскрава стрічка «Київнаукфільму».

Спочатку була людина

Анімація – один із тих культурних скарбів, що їх росія намагалася і намагається відібрати в Україні. На жаль, цю

⁵ Давид Черкаський: «Що б я не робив, завжди це підробляю під себе». Розмовляла Людмила Колб. Хрещатик. № 97 (3543).

⁶ Лотман Ю. О языке мультипликационных фильмов. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 томах. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 325.



Кадр з фільму «Пригоди капітана Врунгеля». Режисер Давид Черкаський. «Київнаукфільм», 1981.



Кадр з фільму «Пригоди Перця». Режисери Іполит Лазарчук, Ірина Гурвич «Київнаукфільм», 1961.



Кадр з фільму «Тигреня у чайнику». Режисер Алла Грачова. «Київнаукфільм», 1972.



Кадр з фільму «Як жінки чоловіків продавали». Режисер Ірина Гурвич. «Київнаукфільм», 1972.

спадщину нам ще належить відстоювати: надто вже вкорінилася думка, що українська анімація є не більш, ніж складовою загальнорадянської... під якою, по суті, розуміють російську. Як ми вже знаємо, насправді київська анімація була цілісним, повноцінним явищем з виразним обличчям. Але наостанок глянемо на тих, хто її творив. І нагадаємо, що в певному сенсі українська анімація вийшла з київської художньої школи: саме представники останньої були тут першопрохідцями. По-перше, сам В'ячеслав Левандовський (1897–1962), киянин, що навчався у Київському музично-драматичному інституті та в Українській Академії мистецтв. По-друге, молоді випускники Київського художнього інституту Семен Гуецький, Євген Горбач, Іполит Лазарчук. Це – про генерацію 1920–30-х⁷. Щодо людей, які відродили українську анімацію в 1950–60-х, наведемо окремі приклади. Ірина Гурвич – також випускниця Київського художнього інституту і, крім того, багато взяла у київської родини художників і мистецтвознавців Прахових. Наступна генерація майстрів української анімації також не випала з цієї традиції. Вже хоч би тому, що довгий час об'єднанням керували все ті ж Лазарчук і Гурвич, учні митців яскравої доби Української революції і 1920-х. А крім того, в останніх навчалися самі аніматори: за спогадами Едуарда Кирича, під час роботи він та колеги штудіювали Нарбута, Падалку і загалом генерацію «Розстріляного Відродження» з його потужною графікою⁸.

Цікаво, що цілу плеяду аніматорів випустив у 1960-х Київський інженерно-будівельний інститут. Його закінчили Давид Черкаський, Володимир Дахно, Алла Грачова, Рем Пружанський, Марко Драйцун... З молодшого покоління продовжив цю своєрідну традицію Олександр Бубнов. І, звичайно, окремою школою по суті була сама студія. Євген Сивокінь в одному інтерв'ю згадав вислів Норштейна: «Ми прикурювали одне в одного». Подібним чином, українські аніматори вчилися один в одного, працювали одне в одного. І, звісно, тут потрібно ще раз згадати про Іполита Лазарчука, ланку між старим і новим анімаційними поколіннями і фундатора української анімації на «Київнаукфільмі».

Звісно, це не означає, що українська анімація «варилася у власному соку». Звісно, були й впливи ззовні, зокрема, того ж «Союзмультфільму», де майбутні майстри проходили практику і майстри якого допомагали українським – так, згадують теплим словом Федора Хитрука. Окремою історією є стосунки з роботами Діснея, якого офіційно не дуже то й любили як втілення американської «капіталістичної» анімації, але на якому вчилася вся радянська анімаційна індустрія. І останнє, але дуже важливе – загребська школа⁹: розвиток української школи припав якраз на той час, коли світ активно шукав нову анімаційну мову, і одним з головних її осередків стала соціалістична Югославія. Україн-

ські і не лише українські майстри не раз оглядалися на неї. Чи означали усі ці зв'язки спільний радянський анімаційний простір? І так, і ні. З одного боку – тісні контакти, контроль з боку держави, обмін кадрами (переважно у форматі викачування талановитих людей з України). З іншого, це зовсім не заважало формуванню унікального мистецького середовища з виразною специфікою. Навіть якщо воно не завжди називало себе таким. Навіть якщо воно розмовляло російською мовою. Зараз для нас важить те, що говорить сама анімація, те, наскільки цілісним – при всьому своєму багатоманітті – був анімаційний простір. Бо часточка «Київ» у назві студії стала символічною. Вона не просто вказувала на локалізацію, вона маркувала кожну роботу, нагадуючи: Україна – таки не росія. Навіть в анімації.

Спогади про Людину Театру



Моя Анна: збірник спогадів про Анну Липківську / Упоряд. Е. Загурська, А. Снісаренко-Єржиковська. К.: «АВІАЗ», 2022. 216 с., іл.

Наприкінці травня, незважаючи на важкі обставини воєнного стану, Київський Молодий театр приймав друзів та знайомих Анни Липківської, аби вшанувати її пам'ять презентацією книги «Моя Анна». Це збірник спогадів, до створення якого міг долучитися кожен, хто мав професійні чи особисті взаємини з відомою діячкою українського театру, яка відійшла у вічність 24 березня 2021 року. Приємно, що на створення цієї книги надихнула упорядників публікація журналу «Кіно-Театр» (№4, 2021), в якій колеги і друзі (Ельвіра Загурська, Анна Шерман, Олег Вергеліс, Ольга Стельмашевська та Людмила Олтаржевська) написали про Анну Костівну, яка передчасно пішла через важку хворобу, висловили своє захоплення нею як професіоналом і людиною, котра любила життя у найрізноманітніших його проявах. Ці тексти увійшли до книги «Моя Анна», на написання якої відгукнулася 41 особа: однокласники, режисери, актори, театрознавці, журналісти, викладачі, директори театрів, науковці, художники, драматурги, юристи, колишні студенти, поети і сценаристи. Заголовком послуговувалася назва спогадів режисера Володимира Московченка, адже в кожного з авторів видання була своя Анна – донька, подруга, колега, вчителька, кохана. Збірник поділений на

⁷ Крижановський Б. Мистецтво мультиплікації. С. 65.

⁸ Едуард Ілліч Кирич. «Енеїда» – це порівняння українців із древнім народом. Розмовляла Л. Іволга. <https://ivolga-lilia.livejournal.com/287.html#comments>

⁹ Десятерик Д. Божественний гротеск. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bozhestvenniy-grotesk>