

Теорія та методологія

Theory and Methodology

УДК 7.038.11:791.12(477)"192"

КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Лариса Наумова

Конструктивізм – авангардна течія в російському й українському радянському мистецтві, яка набула найбільшого вираження в архітектурі, образотворчому мистецтві, скульптурі та літературі. У статті проаналізовано вияв цього напрямку в українському театрі й кінематографі 20-х років ХХ ст. на прикладах творчості Леся Курбаса, Дзиги Вертова й Івана Кавалерідзе.

Ключові слова: конструктивізм, театр, кіно, режисер, метод, фільм, Лесь Курбас, Дзига Вертов, Іван Кавалерідзе.

Конструктивизм – авангардное течение в русском и украинском советском искусстве, наиболее выраженное в архитектуре, скульптуре, живописи и литературе. В статье сделан анализ проявлений конструктивизма в украинском театре и кинематографе 20-х годов ХХ в. на примерах творчества Лесь Курбаса, Дзига Вертова и Ивана Кавалеридзе.

Ключевые слова: конструктивизм, театр, кино, режиссер, метод, фильм, Лесь Курбас, Дзига Вертов, Иван Кавалеридзе.

Constructivism is a kind of Avant-garde in Russian and Ukrainian Soviet art. It found its biggest expression in architecture, painting, sculpture, and literature. The article analyses the manifestation of Constructivist trend in the Ukrainian cinema in the creations of Les Kurbas, Dzyga Vertov and Ivan Kavaleridze in the 1920s.

Keywords: Constructivism, the cinema, film director, method, film, Les Kurbas, Dzyga Vertov, Ivan Kavaleridze.

Уважають, що конструктивізм в українському авангардному мистецтві найбільше виявився в архітектурі, скульптурі та графіці і дещо менше – у живопису. У 20-х роках ХХ ст., у час, коли відбувалося становлення українського кінематографа, саме конструктивізм був однією з найяскравіших і найвпливовіших течій. Відтак і кінематограф не залишився поза межами цього впливу. Однак масштаб впливу конструктивізму на кінематограф зазвичай оцінюють лише кількома фільмами. Зауважимо, що для кінематографа, порівняно з іншими течіями і мистецькими напрямками 20-х років ХХ ст., вплив конструктивістських теорій виявився чи не найвизначнішим. На цей час (і в різних країнах світу) припадає формування кінематографа як мистецтва. Мистецьке становлення – це вироблення, оформлення певної мистецької «мови», системи специфічних, власне кінематографічних виражальних засобів, оволодін-

ня особливою, суто кінематографічною, образністю і, зрештою, становлення кінорежисури як професійної творчості. Отже, будь-які тенденції і впливи цього періоду є надзвичайно важливими для подальшого розуміння історичної суті розвитку кінематографа як мистецтва.

Конструктивізм виник у російському радянському мистецтві. Його специфіка відчутна в образотворчому мистецтві, архітектурі та літературі. У російському радянському кінематографі відбулося формування потужної конструктивістської кінематографічної школи. Представники цього напрямку майже сформували не тільки специфічну, конструктивістську екранну поетику, але й спромоглися надати їй чіткого теоретичного підґрунтя.

Оскільки у 20-х роках ХХ ст. Україна (або ж значна частина українських земель) уходила до складу Радянського Союзу, становлення і формування українського кінемато-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

графу як мистецтва відбувалося саме за радянського впливу. Тому потрібно зважати на конструктивістські тенденції в російському радянському мистецтві, зокрема на їх потужний вияв у кінематографі і, відповідно, на їх вплив на становлення української кінематографії. При формуванні тоталітарних засад радянської держави функцію мистецтва, зокрема кінематографа як «найважливішого з усіх», було визнано визначальною.

Зрештою, і в самому українському мистецькому середовищі народжувалися сміливі авангардні пошуки. Їх неординарність і самобутність можна визначити за тим, що «<...> саме вихідці з України В. Кандинський і К. Малевич дали світові абстракціонізм, цей найнесподіваніший плід ХХ ст.» [7, с. 358]. (Цих майстрів було спершу визнано і в Україні.) Конструктивізм популяризувався і в певних творчих колах та пов'язувався з новітніми перетвореннями, відповідно, – новітніми тенденціями політичного, культурного і мистецького характеру. Таким чином, українська прогресивна творча молодь із захопленням сприймала цю течію і брала участь у новітньому мистецькому експерименті під назвою «конструктивізм».

Вивчаючи авангардні течії в контексті української культури, варто зважити і на таке: «Якщо європейський авангард заснований на давньому обрядово-міфологічному атавізмі, то український, крім цього, має в своїй основі ще й образні та формотворчі чинники народного мистецтва, сільської культури» [7, с. 357]. І такі чинники в українській культурі виявляються набагато сильніше, ніж у російській. У цьому, напевно, і полягає найважливіша особливість українського авангарду. Не виключення – конструктивізм, для якого, як і для інших авангардних течій, характерні вищесформульовані особливості.

Важливість вивчення саме конструктивістського впливу продиктована світовим визнанням здобутків радянського кінематографа 20-х років ХХ ст. Їх здебільшого досягнуто саме у сфері конструктивістської творчої парадигми або під її значним впливом. Вони здійснені передусім у річищі монтажної побудови, яка закріпилася під терміном «російський монтаж». Уже цей

момент є показовим щодо нагальних підстав звернення до конструктивістської теорії і конструктивістського впливу.

Мову про конструктивізм в українському кінематографі 20–30-х років ХХ ст. варто розпочати з вивчення оцінки і розуміння категорії «конструктивізм» Лесем Курбасом. Лесь Курбас, за визначенням Л. Госейка, – один з режисерів, завдяки якому в 20-х роках ХХ ст. відбулося якісне мистецьке зрушення розвитку українського кінематографа. «У контексті непівської ейфорії та появи нових суспільно-політичних і мистецьких настанов, між 1921 і 1928 роками в Україні розквітає справжнє національне кіномистецтво з його чільними представниками Петром Чардиніним, Володимиром Гардініним і Лесем Курбасом. Прихід цього останнього до кіна відбувся майже непомітно» [9, с. 25].

В особі Леся Курбаса поєдналися дві значні іпостасі: філософ-теоретик-педагог і практик-режисер. Як не дивно, ці, ніби протилежні, визначення особистості митця ніколи не виступали у творчості відокремлено. Мисливши як практик, він ґрунтувався не тільки на власних світоглядних позиціях, але й на відчуттях і баченнях загальнокультурного зрізу епохи, у якій виявлялися найрізноманітніші напрями і стилі. Навіть працюючи як практик, Лесь Курбас мислив глобальними категоріями, у які було введено сучасні та історичні західноєвропейські й східноєвропейські культурні парадигми, а також сучасні внутрішні мистецькі тенденції. Це космічне, за своїм обширом і багатозаровістю, тло стало підґрунтям для світоглядних і творчих пошуків митця.

Важлива (чи не основна) теоретична особливість спадщини Леся Курбаса – мотив сумніву. Як філософ, митець був обережний в однозначних твердженнях, в однастих оцінках предметів, явищ тощо. Одне й те саме поняття, намагаючись якнайглибше його вивчити і охопити, він осмислював з багатьох позицій. Відтак його твердження, зважаючи на оригінальність і неординарність, – не однопланові, вони тяжіють до поліфонічності й багатозаровості.

Отже, відомий режисер-практик і педагог, представник авангардного мистецького фронту, Лесь Курбас одразу відчув кон-

ЛАРИСА НАУМОВА. КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА...

структивістську течію і відгукнувся на новітні мистецькі тенденції. Щоправда, його погляди й уподобання первісно ніби абсолютно не співпадали з конструктивістськими теоріями.

У щоденникових записах 1923 року теоретик театру у своїх висновках щодо мистецьких напрямів дещо категоричний. Так, 4 квітня 1923 року він написав: «Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку...»

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження, – остання непотрібна фаза ученості в мистецтві.

Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю» [14, с. 60].

Однак тема конструктивізму, усе ж таки, не давала режисерові спокою. Імовірно, неспокій цей спровокувало відвідування Москви. Так, на початку 1924 року подружжя Курбасів здійснило ознайомчу поїздку до Москви, під час якої відвідало репетиції постановки «Ліс» («Лес»), за однойменною п'єсою О. Островського, В. Мейєрхольда та виставу «Людина, яка була Четвергом» («Человек, который был Четвергом»), за однойменним філософським романом Г.-К. Честертона, О. Таїрова в Камерному театрі (згодом – Московський державний Камерний театр, який 1950 р. було закрито). Загалом, Лесь Курбас був добре обізнаний у театральних пошуках на ниві російського радянського театру і цікавився постановками провідних тогочасних режисерів.

«Спектакль Олександра Таїрова “Людина, яка була Четвергом”, чиїм головним конструктивним елементом була утворена зі сходів, майданчиків, станків, ліфтів та рухливих тротуарів масивна металева конструкція, що втілювала ідею урбанізму та мертвого капіталістичного міста, Л. Курбасові зовсім не сподобалася. Водночас він захопився постановкою Сергія Ейзенштейна “Чуєш, Москва?” С. Третьякова в Першому Робітничому театрі Пролеткульту, назвавши цей театр найважливішим та найімпульсивнішим у Москві. У агітгільді “Чуєш, Москва?” Лесь Курбас відзначив зачин спектаклю, здійснений засобами кінематографу, і те, що вистава зроблена економно, стримано і без психології.

Вірогідно, саме режисур Ейзенштейна стала певним стимулом для постановки Лесем Курбасом твору зачинателя радянської документально-виробничої драми С. Третьякова “Протигази” в “Березолі”» [6, с. 134]. Зазначимо також, що С. Третьяков був відомий і як теоретик конструктивізму, один з лідерів журналу «ЛЕФ».

Чи ці, чи інші події вплинули на мистецькі погляди Лєся Курбаса, проте вже 1926 року він у лекціях з режисури викладав надто своєрідний погляд на конструктивістську теорію – це переосмислення місця і значення авангардизму не лише в мистецькому контексті, але й у загальнокультурному. Він розумів конструктивізм, на відміну від його російських теоретиків, більш глибоко. У цьому розумінні відчутне філософсько-світоглядне узагальнення, чуже російським дослідникам.

Окрім вищевикладеного, зауважимо, що курбасівське тлумачення конструктивістської теорії виходить за межі суто декоративно-просторового вирішення, наприклад, театральної вистави, воно не зациклене і на драматургічній формі. Це тлумачення розгортає широкі світоглядно-мистецькі обрії для режисерської або для будь-якої іншої творчості і спроектоване на контекст розвитку загалом західноєвропейської культури.

У лекції з режисури за 25 лютого 1926 року конструктивізм як мистецьку течію Лєсь Курбас оцінив так: «<...> відбувся певний процес у мистецтві, процес, що запанував у всьому мистецькому передовому світі, тобто в тих колах працівників мистецтва, які відзначаються певною високою естетичною культурою, це так званий “новий дух” (“есері нуво”), так званий конструктивізм» [15, с. 126]. Причому культурний, зокрема мистецький, процес, закономірним завершенням якого став конструктивізм, розпочався, за переконанням теоретика, відтоді, як почав занепадати феодалізм.

Однак не варто розуміти такий вислів режисера як поверхове захоплення новим мистецьким напрямом, легковажну зміну погляду. Упродовж кількох років, про що свідчать лише стенограми лекцій з режисури, конструктивістську теорію Лєсь Курбас

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

оцінював з різних позицій. Режисер усвідомлював усі теоретичні недоліки конструктивізму. Зокрема, він убачав деяку запізнiлу реакцію і запізнiле захоплення «машинізмом», яке вже відбулося і відійшло в минуле європейського мистецтва; не поділяв окремих радикальних положень теоретиків конструктивізму, ґрунтованих на тому ж «машинізмі». Натомість свою світоглядну концепцію митець відбудовував на повазі до особистості, на розумінні людини як найвищої цінності. Приміром, обов'язкову наявність ідеологічної складової в мистецтві і трактування завдання мистецтва як агресивного впливу на свідомість глядача Лесь Курбас відкидав. У цьому сенсі своє завдання він трактував як «настроєння наших співгромадян на певне світовідчуження» [15, с. 125]. Якщо звернутися, для порівняння, до С. Ейзенштейна, то про глядача читаємо таке: «Основним матеріалом театру є глядач; спрямування глядача в бажаному руслі (настроєності) – завдання будь-якого утилітарного театру» * [17, с. 270.].

Лесь Курбас убачав і конструктивні можливості нового мистецького напрямку. Як творча особистість, як режисер-практик, він, імовірно, відчував і не міг відмовитися від того поля експериментальної роботи, яка відкривала конструктивізм у театрі. Звичайно, це захоплення мало тимчасовий характер, однак воно виявилось в знакових виставах режисера.

«Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не на тому, які соки, які вібрації мускулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким чином поодинокі частини з'єднані. Причому у зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуженням, яке виникло останніми часами, для котрого речі існують якось поза ним, об'єктивно, світовідчуженням, яке визнає знання про предмети, щось таке, що є для всіх обов'язковим і однаковим – власне, з цього постає момент любові до самого матеріалу» [15, с. 127]. По суті, мова йде про кон-

структивістський метод як метод творчості, що активізує у своїй роботі матеріал, отже, – важливий. Відповідно, заслуговує на увагу як власне спосіб творення, так і матеріал. Однак про матеріал, у такому баченні, не розмірковував іще жоден російський теоретик конструктивізму. Відтак розуміння матеріалу Лесем Курбасом набуває очудненого, особливого значення...

«За чимсь дуже добрим визначенням, для митця – сучасного конструктивіста весь світ є не чим іншим, як сировиною, з якої він бере матеріал таким, яким він є, не підмалюючи його, не переробляючи його так, щоб він щось зображував, а просто беручи матеріал таким, яким він є в природі» [15, с. 127]. Незважаючи на свою зовнішню відповідність конструктивістській теорії, цитата, усе ж таки, видає відмінне, від конструктивістського, ставлення до природи. Лесь Курбас природу не розглядав як ворожу силу, навпаки, вона в митця – позитивна, будівна сила, особлива за своєю неповторною енергетикою.

Загалом свій досвід, іще із часів «Молодого театру», Лесь Курбас трактував як опанування методом конструктивізму, у межах якого велися пошуки в різних виражальних засобах і можливостях. Перше положення на шляху до конструктивізму, яке було задіяно ще в «Молодому театрі», Курбас-новатор визначив як «<...> всякий план театральний мусить бути різко відмежований, всяка річ мусить іти в різко відмежованому театральному плані» [15, с. 128]. Наступними кроками щодо досягнення конструктивізму була робота з об'ємом: «<...> ця об'ємність речі, відчуття об'ємності позначається в пластичному ухилі театру» [15, с. 128], згодом виникли вимога форми, постулат лінії. Нарешті, певну динамічну ідею в постановці «Газ» виведено на такий рівень, що «побудували навіть піраміду». Постали також і необхідність унаочнення реальної динаміки на сцені, композиційного рішення та конструювання перетворення в «Газі».

«Матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній

* Тут і далі переклад з російської авторки статті. – Ред.

ЛАРИСА НАУМОВА. КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА...

вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різномірне значення для сприйняття, різномірні наслідки для сприйняття... І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання...» [15, с. 129]. Однак з тезою В. Мейєрхольда щодо порівняння режисера з інженером Лесь Курбас не погоджувався. Режисер, за фундатором модерного вітчизняного театру, – «особливий інженер від спеціальної галузі», він має справу з театром; а «театр – це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті наявних енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів» [15, с. 129].

Світоглядні творчі позиції Лесея Курбаса, насправді, були багато в чому суголосні загальній концепції «життєбудівництва» провідного теоретика «ЛЕФу» – Б. Арватова. На цьому, зокрема, зауважила і Г. Веселовська [див.: 6]. Однак розуміння деяких питань Лесем Курбасом абсолютно відмінне від позицій російських теоретиків «ЛЕФу». За багатьма положеннями упрозорюються висновки про те, що розуміння конструктивізму Лесем Курбасом мало максимально гуманістичну форму і було максимально наближене до почуттєвого, індивідуального. Цінність особистісної компоненти, як і в усій світоглядній системі митця, висувалося на перший план і в умовах конструктивізму. У ситуації з Лесем Курбасом (чи то за умов української ментальності, чи то за особистісних умов) можна розмірковувати навіть про якусь особливу формулу конструктивізму – гуманістичний конструктивізм.

Одним з режисерів, хто мав безпосередній зв'язок з конструктивістським методом, був, безумовно, Дзиг'а Вертов. Власне, з ім'ям цього митця і пов'язане формування конструктивістської кінематографічної теорії в документальному кіно. Він не лише створював фільми і об'єднував навколо себе однодумців у рух «кіноків», але й теоретично проголошував засади нового методу на сторінках «лівих» видань конструктивістського спрямування, зокрема,

на сторінках журналу «ЛЕФ». Започаткований конструктивістський метод Дзиг'а Вертов уповні втілював у своїх стрічках, знятих саме на українських студіях наприкінці 20-х років ХХ ст.: «Одинадцятий» (ВУФКУ, 1928 р.), «Людина з кіноапаратом» (ВУФКУ, 1929 р.), «Ентузіазм: симфонія Донбасу» (Українфільм, 1930 р.).

Принципове зосередження уваги на документальному кіно відкрило перед Дзиг'ою Вертовим неосяжний простір для творчого пошуку. Зрештою, він настільки заглибився в мистецьке експериментування, що довів свої твори до такої межі, коли сам метод утилітарного, або прикладного, конструктивізму, ніби свідомо обраний і пропагований митцем, раптом, у деяких випадках, перетворювався на неутилітарний конструктивізм, що, як відомо, більше тяжіє до абстракції і має, до того ж, непорушні зв'язки з кубізмом. «Хай живуть динамічна геометрія, пробіги точок, ліній, площин, об'ємів...» [4, с. 12].

На початку 1920-х років Дзиг'а Вертов радикально підійшов до питання впровадження як нових мистецьких методів, так і пошуку нових форм у кіно. Зокрема, він проголосив: «Смерть “кінематографії” необхідна для життя кіномистецтва. – Ми закликаємо прискорити смерть її» [4, с. 11]. Кіноки й видавці часопису «Кіно-фот» поширили свої виступи навіть проти ігрового кіно (за тодішньою назвою – «естетичне» кіно). Вони закликали до відмежування від кіномистецтва «старого», до пошуку «нових» форм і прийомів, принципово відмінних від попередніх. Водночас сучасники щодо методів зйомки і монтажу закидали Дзизі Вертову простування шляхом, уже віднайденим американськими кінематографістами. Відтак в обігу прибічників Дзиг'и Вертова виникло поняття «кіноко». «Кіноко» – це око, удосконалене механічним способом. Камеру розглядали як засіб, що продовжує функції людського ока й удосконалює їх. Людське око не може фіксувати побачене, тому і з'явилася ідея «кінока» як ідеального механізму бачення-фіксації довкілля. У 1923 році кінорежисер ствердив: «Висхідним пунктом є: використання кіноапарата як кіноока, більш досконалого,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

аніж око людське, для дослідження хаосу зорових явищ, що наповнюють простір» [3, с. 53].

Загалом, у творчості Дзиги Вертова помітна ідеалізація машини, сприйняття її механізму як досконалого винаходу, що не знає втоми і не потребує відпочинку, працює чітко і злагоджено, тому й кіноки увагу зосередили переважно на машині, на виробничому процесі. Виробничий процес став пріоритетний і щодо звичайного показу людини. «Ми виключаємо, тимчасово, людину як об'єкт кіно-зйомки за її невідміння керувати своїми рухами. <...> Наш шлях – від людини, що колупається, через поезію машини до досконалої електричної людини» [4, с. 11]. У процесі роботи відбувається постійний пошук максимально наближеного до «ідеалу» об'єкта зйомки. Окрім того, і власне творення фільму режисер був схильний порівнювати із «чистим» виробничим процесом (зокрема, такі порівняння присутні у фільмі «Людина з кіноапаратом»).

Для Дзиги Вертова приваблива будь-яка можливість творення власного світу, власного руху часу, власного ритму, ідеальної людини тощо. Обираючи між темою природи і міською виробничою, він зупинявся на останній і не міг приховати свого захоплення тим, як людська рука змінює світ, перетворюється природа.

«Я – кінооко, я створюю людину, більш досконалу, аніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей за різними попередніми кресленням і схемами.

Я – кінооко.

Я в одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і найшвидші, у третього – голову, найкрасивішу і виразну, і монтажем створюю нову, досконалу людину» [3, с. 55]. Тут думка автора абсолютно прозора й зрозуміла. Він уподібнює себе Творцеві. Він відчуває в собі сили кінематографічними засобами творити власний світ.

Кіноківська кінематографічна концепція передбачає структурований підхід до виробничого процесу. Особливу увагу надавали монтажу як засобу кінематографічної виразності. Фактично проголошували його

абсолютні можливості. Саме засобом монтажу, за кіноківською теорією, і твориться фільм. Теорію монтажних побудов започаткували на рівні елементарних можливостей: зміна руху часу, ритму, створення «ідеальних» або неіснуючих об'єктів засобами монтажу тощо.

Монтажний метод творчості поширився і на роботу з драматургічним матеріалом. «Літературний сценарій, прикладений до <...> монтажної системи, одразу анулює її сенс і значення, адже наші речі будуються монтажем, будуються організацією побутового матеріалу» [1, с. 97]. Отже, принцип драматургічної побудови – це той самий монтаж або колаж.

Структурним підходом послуговувалися і щодо розуміння монтажу як процесуального підходу до творення неігрового фільму. Дзиг'я Вертов виокремив «шість послідовних стадій монтажу» [1, с. 97]. Відносно організації кінематографічного матеріалу режисер запропонував «теорію інтервалів», за якою зорове співвідношення кадрів становлять суми рівних співвідношень [8, с. 34]. «Школа “кіноока” вимагає будувати кіноріч на “інтервалах”, тобто на міжкадровому русі. На зоровому співвідношенні кадрів один з одним. На переходах від одного зорового поштовху до іншого.

Міжкадровий зсув (зоровий “інтервал”, зорове співвідношення кадрів) є (за “кінооком”) величина складна. Її формує сума різних співвідношень» [5, с. 114].

Як найвище досягнення за допомогою цього методу є укладення таблиць монтажу, про які Дзиг'я Вертов писав 1929 року. Однак сам автор дуже обережно ставився до новаційного монтажного підходу. «Існують таблиці монтажу, де містяться певні розрахунки, схожі на нотну систему, розробка ритмів, “інтервалів” і так далі. Зокрема, я пишу зараз книгу, де буде подано перелік окремих прикладів, будуть озвучені висновки таких формул. Однак це дуже небезпечно публікувати, тому що, якщо застосовувати подібні методи повсюдно, то вийде нісенітниця» [2, с. 120].

Важливою складовою кіноківської теорії монтажної побудови є метод доцільності (також одне з концептуальних положень

ЛАРИСА НАУМОВА. КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА...

конструктивістської теорії). «Доцільне повинно співпадати з красивим... Ми вважаємо, що не можна думати тільки про красу того чи іншого кадру. Передусім потрібно виходити з міркувань доцільності. Це означає, що береться така точка, з якої даний предмет найкраще видно. Часто подібна доцільна точка є новою точкою нашого погляду, з якої ми іще не звикли бачити ту чи іншу річ. Однак як тільки це стає шаблоном, повторюваним, то перестане бути доцільним, тобто вражаючим» [2, с. 119].

«Я – кінооко. Я будівничий. Я посадив тебе, сьогодні створеного мною, в неіснуючу, до цього моменту, дивовижну кімнату, також створену мною. У цій кімнаті 12 стін, запозичених мною з різних частин світу. Поєднуючи знімки стін і деталей один з іншим, мені вдалося їх розмістити в порядку, який тобі подобається, і правильно побудувати на інтервалах кінофразу, яка і є кімнатою» [3, с. 54]. Від функції будівничого кіноока, таким чином, режисер перейшов до функції автора, що керує глядачем, веде його за собою, впливає на нього. «Змушую глядача бачити так, як найвигідніше за все мені показати те чи інше глядацьке явище» [3, с. 54].

Ранні маніфести Дзиги Вертова містять доволі радикальні конструктивістські позиції. Надалі митець, особливо після засудження конструктивізму як «лівої» мистецької течії, стане значно обережнішим у висловах. Від деяких своїх «крайніх» позицій йому доведеться відмовитися.

Іншим українським режисером, творчість якого на ранніх етапах безпосередньо пов'язують з конструктивізмом, був І. Кавалерідзе. Іще до свого приходу в кінематограф, І. Кавалерідзе в доробку вже мав кілька значних проектів як скульптор. Важливо, що Кавалерідзе-скульптора характеризують саме як яскравого представника конструктивістської течії, який сформувався під впливом Ф. Балавенського (Україна) і І. Гінзбурга (Петербург) – своїх учителів. Знаковим для долі митця виявився рік перебування в Парижі, де він навчався в Н. Аронсона і спілкувався з О. Роденом, О. Архипенком, П. Трубецьким та іншими. Навчання і спілкування, безперечно, мало

значення для вибору творчих позицій і орієнтирів митця. У свою чергу зв'язок зі скульптурою значно вплинув на формування І. Кавалерідзе як режисера.

Дебютний фільм «Злива» (ВУФКУ, 1929 р.) режисер поставив під впливом першої редакції спектаклю «Гайдамаки» Леся Курбаса в театрі «Березіль». Таким чином, новаційні пошуки Леся Курбаса в театрі перехопив І. Кавалерідзе, що стало відправною точкою для його власних експериментів на кіноекрані. Фільм «Злива» не зберігся, однак залишилося чимало відгуків про нього.

Жанр фільму «Злива» режисер визначив як «офорти до історії Гайдамаччини». «Митець реалізує драматургію “Зливи” за допомогою вільного поєднання окремих, на перший погляд, не пов'язаних між собою епізодів і планів, своєрідно демонструючи можливості асоціативного монтажу. Кожний з шести офортів, що складають фільм, був насичений вагомим змістом» [13, с. 19]. Отже, обраний метод драматургічної побудови ґрунтований на принципах монтажності або колажності, що, загалом, характерно для конструктивістського підходу.

Тим не менш, «автор не бере історичну тему в усій її реальній повноті, він створює узагальнений екранний еквівалент епохи у XVIII сторіччя, надає кожному герою символічного значення» [11, с. 32]. Таким чином, «Злива», продукована методом монтажного поєднання окремих «офортів», за своїм масштабом узагальнення наближена до жанру епопеї. Епічними постають окремі образи. Вони свідомо створені автором як образи-символи, аби вийти на масштабні філософські узагальнення.

Наступний фільм – «Перекоп» (інша назва, яка, можливо, більш точно характеризує обраний жанр, – «Пісня про Перекоп») – кіноепопея. Варто зауважити, що саме цей жанр характерний для конструктивістського підходу. Епопея передбачає вихід на максимальне узагальнення, де діють не індивідууми, а універсальні образитипи. Важливими сценами в межах такого жанру є масові сцени, у яких роль останніх виведено на перший план. Маси перетворюються на головного героя, заміщуючи

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

конкретні індивідуалізовані образи. Відчутний зв'язок цього жанру і з пропагандистськими фільмами, зокрема, з так званим фільмом-агіткою, одним з найпоширеніших жанрів періодів громадянської війни і становлення радянської влади. Фільми цього жанру були популярні і в Україні. Навіть знані українські й російські режисери працювали над такими постановками.

Щодо сюжетної побудови, то і «у фільмі “Перекоп” не було наскрізного сюжету та індивідуалізованих художніх образів. Він розпадався на окремі, яскраво зроблені епізоди, що характеризували різні сторони класової боротьби періоду громадянської війни, не зв'язані в єдине сюжетне ціле» [10, с. 17–18]. І, відповідно, наявна і риса, характерна для жанру: «<...> образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тяжуть до абстракції, бо герої фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характерів» [10, с. 18].

Світло і тінь у режисерському методі І. Кавалерідзе, починаючи з першого фільму – зі «Зливи», виступають основними чинниками конструювання кадру: «<...> композиційна побудова кадру проста – залишити все, що грає, що повинно прикувати увагу глядача. Промені світла – на головному, все зайве – в тінь» [16, с. 6]. Режисер «підкреслив у кадрі головне, відкидаючи все зайве, другорядне. Він не освітлював своїх героїв, а малював їх світлом, зосереджуючи увагу тільки на тому, що допомагало краще висловити ідейний зміст кінокартини» [11, с. 48]. Роль світла, зрештою, і в подальших фільмах режисера матиме важливе значення для побудови кадру.

І. Кавалерідзе свідомо будував кадр і обирав світло як основний матеріал творчості. Висхідним пунктом для такого способу експериментування були попередні спостереження режисера, іще того періоду, коли він працював гримером у кіно. «Розуміючи, що кіно, як і малярство, базується на площинних образах, митець надає величезного значення рельєфу світла. Він не раз спостерігав, як дивовижно змінювалось обличчя М. Тамарова в ролі І. Тургенева, коли той сидів у кріслі, зручно загорнувши

свої ноги у пухнасту ковдру. Обличчя набувало іншого виразу у стрічці “Які хороші, які свіжі були троянди”, коли несподівано вихоплювалось з тіні й опромінювалось сонцем» [13, с. 17]. Таке відкриття вможливило мінімальними засобами передавати значні зміни об'єкта. Світло дозволяло навіть непорушному об'єкту рухатися, змінювати стан, не змінюючись. «У Кавалерідзе вперше в історії вітчизняного кінематографа, завдяки світлу, люди перетворювалися в скульптури. Світло і тінь на виразних обличчях, пластичність фігур створювали внутрішній рух, переконливу динаміку кадру, який на перший погляд здавався статичним» [16, с. 6]. Отже, безсумнівна статичність фільму «Злива», яка помітна в усіх його описах, компенсована змінами світла. В окремих випадках саме світло виступає діючою силою, котра рухає статичний об'єкт, надає йому ознак змін і рухомості, тобто «внутрішньої експресії».

Така прискіплива робота зі світлом, окрім усього іншого, підносить на доволі високий художній рівень зображальні характеристики і загальну художню якість фільму. Висока мистецька культура і смак художника відчутні в побудові кожного кадру фільмів майстра. «Кавалерідзе – естет, який надає сценкам форми променями прожекторів, як різьбяр своїми різцями. Кінцева ідея цих технічних комбінацій, сповільненої зйомки та інших зорових ефектів полягає в тому, щоб надати концентрованості розлогим епізодам історії, – внаслідок цього кадровані оператором Олексієм Калюжним герої стають монументальними в художній розпливчастості й комплементарними самі собі» [9, с. 49]. Отже, завдання режисера, як їх бачить Л. Госейко, полягають також і в максимальній концентрації оповіді, у здійсненні можливості вкласти епічність у форму нетривалого екранного твору.

Як скульптор, І. Кавалерідзе опікувався і пластичною побудовою кадру. Так, для «Зливи», цілком відзнятої в павільйоні, зокрема для епізоду «Земля», режисер «<...> довго не вагався. Він замовив в цеху понад сорок великих і маленьких скиб, офактурених під землю. Їх причепили до дерев'яного настилу так, що, торкаючись

ЛАРИСА НАУМОВА. КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА...

плуга, вони падали, немов великі скиби землі. Тепер земля здавалася не тільки могутньою, а й живою. Зміною світла і тіні по краях скиб режисер створив єдиний ритм руху падаючої землі, пропливаючого плуга та могутньої ходи плугатаря» [16, с. 6].

«У волів наших роги також були дороблені – посилені їх крутизна, шерсть унизу, на ребрах і під черевом, – затемнена. Плуг узято з музею. Дві скульптури – Пан і Орач. Наявність їх поряд, в одному виставочному залі, викликає уявлення про соціальний конфлікт, який становить основу історичної драми. Залишається тільки зняти...» [12, с. 91–92].

Коментуючи наведені цитати, варто зауважити, що режисер свідомо відмовлявся від натурних зйомок, обираючи стіни невеликого павільйону. І в цих стінах відбувається творення іншого, кінематографічного світу, здійснюване за задумом, за ідеєю автора. «Він майстерно використовує експресію умовності. Зняті на тлі чорного оксамиту найхарактерніші деталі поміщицького буття (розкішна ваза, затишне крісло, старовинне дзеркало і т. ін.) не відволікають уваги від людини в кадрі, допомагають зосередитись на її вчинках і переживаннях» [13, с. 17]. Отже, було обрано форму лаконічної, стриманої оповіді, з використанням мінімальної кількості виражальних засобів, загалом – мінімальну кількість об'єктів у кадрі. Автор відмовився від реалістичного стилю оповіді, натомість зосередився на умовності, намагаючись максимально відійти від деталізованої реальності, розробляючи тему, за можливістю, поза межами перенасиченого предметністю світу.

У «Перекопі» режисер вже не знімає оживлену скульптуру на чорному оксамиті, широко використовується повітря, простори, експлуатуючи на натурі «режимну» зйомку з підсвітками-прожекторами. Це ще виразніше підсилює рух світла і тіні, робить активними дійовими особами кінокартин хмари, сонце, повітря. Знімаючи інтенсивність руху світлових плям у кадрі, освітлюючи по-різному один і той же план, І. Кавалерідзе хвилююче відтворює настрій, атмосферу дії» [13, с. 20]. Навіть при натурних зйомках режисер не задовільнявся природ-

ним станом речей. Підсилення світла і тіні знову вело до творення нової реальності, основою якої виступала вже сама природа, з її ландшафтами, рослинністю, хмарами і сонцем. Для цього задіявали військові прожектори. Мета – досягнення поставленого творчого завдання, найповніша реалізація авторського задуму.

І. Кавалерідзе цікавився і фактурою тіла, людським обличчям як важливим елементом екранної творчості. За рахунок цього засобу, зокрема, стала можливою пластична побудова кадру його фільмів.

За спогадами режисера про вибір С. Шкурата, виконавця ролі Орача в «Зливі», «<...> Цю “спину” я спеціально привіз із Полтавщини, відмовившись в Одесі від “спин” заслужених. Привіз пічника, бог знає звідкіля, заради спини його, рук його, душевної простоти і теплоти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [12, с. 91].

Не менш прискіпливо здійснено вибір і виконавців ролей другого плану: «Велику увагу приділяв режисер зовнішнім даним акторів, їх пластичним можливостям... Дуже старанно підбирали акторів другого плану. Ця добра традиція приділяти велику увагу підборі учасників народних сцен залишилась в роботі Кавалерідзе і на майбутнє» [16, с. 7].

Були у фільмі «Злива» окремі епізоди, які переходили у відверто авангардні форми: «Селянська дівчина з відрами на кубічному станку... На екрані зіткнення умовного і реального. Нагромадження кубів і озброєні, освітлені тривожними променями селяни, що йдуть в різних напрямках. Кавалерідзе компанує це в кадрі, використовуючи подвійну та потрійну експозицію.

Зненацька вихор кубів заповнює весь екран, швидкість їх руху збільшується настільки, що є можливість зробити монтажний перехід від панських фаєтонів часу повстання до автомашин, в яких буржуї тікають від революційного пролетаріату» [16, с. 7]. Елементи естетики кубізму були близькі І. Кавалерідзе і як скульптору, але викликали повне нерозуміння глядачів: «Конкретне речове оформлення фільму (використання геометричних кубів і брил)

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

негативно сприймалося деякими глядачами, що були виховані загалом на реалістичних в усьому декораціях і не розуміли умовного зображення подій» [11, с. 51].

Ці радикальні виражальні засоби автор ужив для здійснення історичного переходу від однієї епохи до іншої в межах одного епізоду, знову ж, виходячи на масштабні, уже історичні узагальнення.

«Бунт... Повстання селян... У тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) у хаосі рухомих кубів ідуть колони озброєних селян, під швидко пробігаючими, у різних напрямках, променями прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: у потоку повстанців раптом виразніше стали рухатися площини кубів, у них закрутилися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби обертаються все швидше, обертання набуває такої швидкості, при якій від фаєтонів, що мчать у XVIII ст., можна перейти до XX ст. – до автомобілів буржуазії, що тікає від Пролетарської Революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей швидкоплинний потік...» [12, с. 93].

Незважаючи на критику його творчого методу, режисер і надалі продовжував пошуки, розпочаті ним у перших фільмах, шліфуючи й удосконалюючи позиції свого режисерського методу.

Таким чином, у творчості Леся Курбаса, Дзиги Вертова й І. Кавалерідзе конструктивізм як мистецький метод знайшов значний відгук. Однак зауважимо, що в Україні конструктивізм набув своїх особливостей. Український авангард, окрім усього іншого, мав достатньо сильні впливи на народне мистецтво і сільську культуру. Із цих позицій, зрештою, не можна порівнювати міський російський конструктивізм, представником якого був Дзига Вертов (що сформувався в межах російської радянської кінематографічної школи), і конструктивізм український, базований на сільському ґрунті, який представляв І. Кавалерідзе. Своєрідних неповторних ознак інтелектуалізму й індивідуалізму конструктивізм набув у творчості Леся Курбаса.

Джерела та література

1. *Вертов Дзига*. Временная инструкция кружкам «Киноглаза» / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 94–104.
2. *Вертов Дзига*. Из истории киноков / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 116–120.
3. *Вертов Дзига*. Киноки. Переворот / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 50–58.
4. *Вертов Дзига*. Мы. Вариант манифеста / Дзига Вертов // Кино-фот. Журнал кинематографии и фотографии. – 1922. – 25–31 авг. – С. 11–12.
5. *Вертов Дзига*. От «Киноглаза» к «Радиоглазу» / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 109–115.
6. *Веселовська Г. І.* Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – Київ : Фенікс, 2010. – 368 с.
7. *Горбачов Д. О., Найден О. С.* Образотворче мистецтво / Д. О. Горбачов, О. С. Найден // Історія української культури : у 5 т. – Київ : Наукова думка, 2011. – Т. 5. – Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. – С. 357–359.
8. *Горпенко В. Г.* Монтаж: кіно. Телебачення / В. Г. Горпенко. – Київ : КиМу, 2003. – 271 с.
9. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з франц. – Київ : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.
10. *Жукова А. Є., Журов Г. В.* Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941 / А. Є. Жукова, Г. В. Журов. – Київ : Видавництво академії наук Української РСР, 1959. – 236 с.
11. *Зінич С. Г., Капельгородська Н. М.* Іван Кавалерідзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська. – Київ : Мистецтво, 1971. – 184 с.
12. *Кавалерідзе І.* Сборник статей и воспоминаний / И. Кавалеридзе. – Київ : Мистецтво, 1988. – 179 с.
13. *Капельгородська Н. М., Синько О. Р.* Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько. – Київ : АВДІ, 1995. – 80 с.
14. *Курбас Лесь*. Режисерський щоденник / Лесь Курбас // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 47–65.
15. *Курбас Лесь*. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» / Лесь Курбас // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 125–131.
16. *Лелюх С. Г.* Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – Київ : Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – 16 с.
17. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов / С. Эйзенштейн // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 269–274.

SUMMARY

Constructivism was an artistic trend of Avant-garde that originated in Russia beginning in 1919 and was a rejection of the idea of autonomous art. The movement discerned the applied functions in the art and proclaimed the latter as the gratification for social needs. Constructivism manifested itself in architecture, painting, sculpture, and literature. However, Constructivism was highly important Avant-garde trend in the sphere of the cinema since in the 1920s, exactly in the times of its popularity, there was forming the cinematography as an original separate art in the entire world with the simultaneous development of its original style and language. Parallel processes in that direction took place then both in the Russian and the Ukrainian cinema.

Constructivism had a manifestation in the Russian Soviet cinema as a new artistic method of creation. This method was very popular in the world as a new way of approaching to film-making. One of the aspects of this method presented an original style of editing – so called *Russian cut*.

In the 1920s, the Ukrainian SSR was a part of the Soviet Union, and all the Russian cultural and artistic processes influenced the Ukrainian culture and artistic life. Thereby the Constructivist trends in the Russian cinema touched the Ukrainian cinema too. Furthermore, the 1920s were the period when the Ukrainian cinema was forming with its synchronous original film language. The manifestations of Constructivism occurred in the 1920s Ukrainian Soviet cinema as well.

Ukrainian Constructivism, however, paved its own way both generally in the art and particularly in the cinema. The method of work of Ukrainian film directors was dissimilar to the way of their Russian colleagues. The characteristic features of Ukrainian cinematographic Constructivism were embodied in the creations of Ukrainian stage and film directors: Les Kurbas, Dziga Vertov, Ivan Kavaleridze and others. All of them were interested in artistic experimental means of Constructivist method, its new opportunities and searched, as well as in searching new expressive forms and creating a new artistic style. However, each of these film directors followed his own way in the art, having furnished himself with the Constructivist cinematographic method.

Keywords: Constructivism, the cinema, film director, method, film, Les Kurbas, Dziga Vertov, Ivan Kavaleridze.