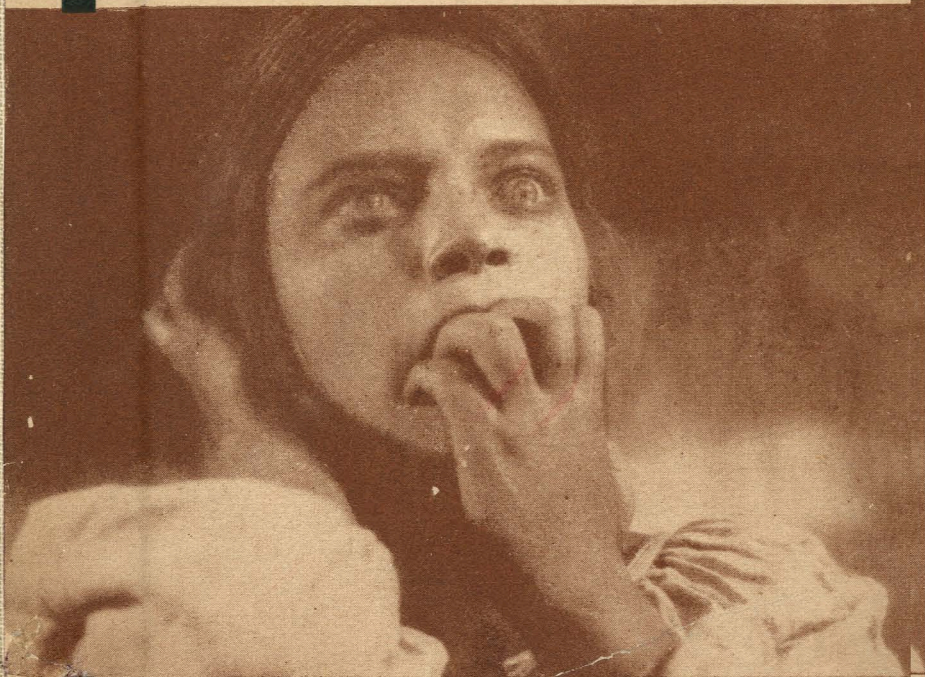


Р Ц 37
К С 13

Я. Савченко

НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНА



Укртеакіновидав

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр Рк Ш 37. С 13 Инв. № 2411240Автор Савченко Я.Назва Народження українського радянського кіно.Місце, рік видання Б.м., 1930.Кіль-ть стор. 43, [9] с.

-//- окр. листів _____

-//- ілюстрацій _____

-//- карт _____

-//- схем _____

Том _____

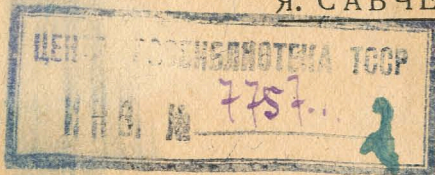
Конволю _____

Примітка _____

с. н. А 449589

Я. САВЧЕНКО

Рк Ш. 374
С-13



НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНА

2471240
с. н.
172

ТРИ ФІЛЬМИ
О. ДОВЖЕНКА

УКРТЕАКІНОВИДАВ

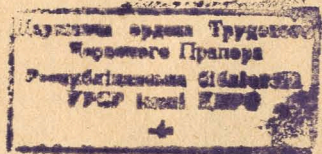
1930

Бібліографічний опис цього видання вмі-
щено в „Літальніс Українського Друку”,
„Карткою репертуару” та інших по-
ложчих Української Книжкової Палати.

Обкладинка художника Ю. Кривдина.

Держтрест „Київ-Друк”, Школа ФЗУ.
ім. Балабанова, вул. Воровського 16.
Зам. 914.

Київський Окрліт 859. Тираж 3000.



ВІД АВТОРА.

Три фільми Олександра Довженка становлять собою найяскравіші документи розвитку української революційної кінематографії. Разом із тим—вони, безумовно, блискучі етапи її.

Кожний із цих фільмів—тематикою, ідеологічними спрямованнями та потужною художньою енергією—виносить наше кіномистецтво на авангардні позиції. Наявність високої стилевої свідомости в цих трьох фільмах, цілковита підпорядкованість усіх компонентів картини єдиному художньому завданню, глибока органічність кінематографічного матеріялу, надзвичайно сильне навантаження на нього соціального сенсу, нарешті, блискуча майстерність монтажу кадру і цілої кіно-композиції,—все це незаперечно свідчить за те, що творча Довженкова робота є найосновніша в процесі становлення української радянської кінематографії.

Від його роботи виникають гострі, чинні стилеві принципи, не зважаючи на їхню дискусійність. Від його роботи так само повстають нечувані ще в радянській кінематографії нові жанрові системи й способи.

Тобто, кінець кінцем, творча діяльність Довженкова запліднює кінематографічний процес, дає йому сильні стимули й енергію поступувати, підноситися на вищі щаблі культури.

До Довженка в українській кінематографії не було принципово-теоретичних позицій: в стилевих шуканнях, в жанрі, в способах тощо. В цілковитому зв'язку з цим — не було й ідеологічно-світоглядних в специфічно-кінематографічному розумінні.

Довженкові картини не тільки намічають ці позиції, а яскраво декларують і стверджують їх.

Саме в цьому аспекті кінематографічну продукцію Довженкову припущено уважати за основні вихідні позиції української кінематографії, за її, навіть, народження.

Ідучи від такого розуміння, я й об'єднав свої статті під узагальненою назвою "Народження українського кіна". Проте, зовсім ясно, що ця назва умовна, оскільки кожна стаття трактує про окремий факт, не спиняючись на цілому комплексі українського кіномистецтва.

Автор.

„ЗВЕНИГОРА“

ВУФКУ показало нову свою картину—„Звенигора“. З кожного погляду її можна оцінювати, як велике свято не тільки української кінематографії, а й цілої української культури. Вона, щонайменше, свідчить за великий творчий розмах нашого кіно-мистецтва, становлячи новий і потужний етап його розвитку.

Кажемо так не з причин експансивного хвилювання од першого враження, тим паче не з мотивів українського кіно-патріотизму, а лишень тому, що „Звенигора“ виступає далеко за межі всього, досі баченого на екрані.

У фільмові вражає все: і творча сміливість задуму, і грандіозне оформлення його, і незвичайна міць ритмики та соціального патосу. Режисер О. Довженко цілий час оголомшує несподіванками, у найвищій мірі оригінальною концентрацією матеріалу, перев'язуванням протилежних плянів, але завжди він виходить переможцем із найнебезпечніших ситуацій творчо-кінематографічного процесу. Переконають тут і глибоко хвилюють, безперечно, висока й певна себе майстерність Довженкова, його незвичайне уміння відчутти кінематографічний матеріал, а разом—стихійний творчий темперамент. Усіма цими властивостями пройнято „Звенигору“ найбільшою мірою.

Та спинімось трохи на задумі фільму, на його ідеологічних настановленнях. На перших кадрах, поданих у казковому ритмічному руханні, мимоволі виникає почуття побоювання: чи не є цей фільм відважна „кіно-мистецька“ авантюра.

Справді ж бо, у фільмові дві України і кілька епох, вичислюваних століттями. У фільмові—на одній площині задуму туманні легенди, казковість баляди, солодка й співглядальна лірика і романтика стародавньої України, що живе тільки в фантастичних переказах і піснях, що шукає якихось скарбів, закопаних на Звенигорі, тужить по якійсь, журбою вимріяній долі,—Україна обмежена, забобонами знесилена й фантастикою збезволена.

На другій площині—Україна радянської доби, соціальної революції, країна великої перебудови й праці, нова земля—індустріялізації, мускулатурного рухання мас, міцної й напруженої волі колективного будівника.

Який сенс у зіставленні цих епох? Як пов'язати ці дві протилежні площини? І як, нарешті, перекинути міст у творчо-кінематографічному акті між точками на віддаленні століть—між добою соціалістичного будівництва і добою казок та легенд, між Україною сьогоднішньою, що в буйному розгоні летить у майбутнє, і Україною, одкинутою історією в млисту перспективу минувшини?

Це ж два пляни, два ритми, дві соціальні категорії. А для кінематографії—це дві протилежні структури кіно-матеріалу.

Одне тільки це становить непереможні труднощі. Воно, перш за все, виключає будьяку можливість єдиного сюжетного пляну, крім того,—і це найважливіше,—такі різnorodні історично-соціальні площини не дають певних передумов до синтетичних узагальнень, до єдиного суцільного кіно-образу.

Нарешті, це ж саме найлегше може скерувати режисера на шлях мертвих формул, сухих алегорій і рі-

шуче вбити саму ідею кінематографічного виявлення матеріалу.

З найбільшим задоволенням констатуємо—цього всього не трапилось: фільм од початку й до кінця пульсує гарячою кров'ю динаміки, живою глибокою творчою думкою, великим соціальним змістом.

Важко довести логічно, якими способами досяг режисер таких результатів. Ця проблема—для спеціалістів кіна.

Та здається нам, основна передумова блискучого успіху режисера полягає в тому, що він зумів дати обидві епохи в концентровано-стиглих соціальних символах відповідного ритмічного напруження, підпорядкувавши епоху далекої легендарної минувшини плянові динамічного рухання сучасної. Цим самим О. Довженко провів міцну лінію одности—і задуму, і ритмічного наростання. На тлі старої лірично-романтичної України, консервативної й обмеженої, кадр за кадром виступає нова—Україна соціальної революції і соціалістичного будівництва. Протягом усього фільму дано в різких антитезах дві соціальних свідомості, два світогляди, два історичні шляхи—один закінчений і легендами обвіяний, і новий—що бурхливо мчить вперед у патосі соціальної енергії і масової волі. Звичайно, ці антитези не оформлюються окремо, а навпаки, виявлено їх, так мовити, „в хемії“ єдиного кінематографічного рухання.

У фільмові немає зовнішнього фабульного побудовання, немає навіть фабульного кістяка. Фільм живе глибоким внутрішнім сюжетом, великим, майже філософічним узагальненням. Через те обидві епохи промовляють до нас широкими синтезами й потужного соціального значення. Оце власне й потрясає. Особливо це треба сказати за другу половину фільма, коли всі елементи нової доби виступають різко,—в живих поста-тях, в напружених процесах, у м'язистих ритмах боротьби, праці та великої соціальної свідомості більшовицької України.

На цій стадії виконання творчого задуму О. Довженко досягає незвичайного розмаху і просто таки бурхливого екстазу. Епоха живе в ритмічній бурі рухання мас, праця заводів, праця на селі, побут, вольово-напружені стремління людей,—все це втілено в такий незвичайно сильний і суцільний кіно-образ, що забути його ніколи не можна. Кажучи фігурально—доба летить в шаленій соціяльній пристрасті, в грандіозному гімні теперішньому й майбутньому. Чуємо, як непереможно звучить велика „Симфонія мускулатур“. Україну творчу, Україну великого трудового колективу показано в нечуваному патосі, так, як ні один досі твір із інших ділянок мистецтва не зміг навіть приблизно показати.

В цьому епохальність „Звенигори“.

Зовсім зрозуміло, що „Звенигора“ дає величезні імпульси радості, соціяльної бадьорості, викликає й зміцняє найглибші почуття соціяльно-трудової солідарності й дисципліни.

В цьому історично-громадське значення „Звенигори“.

Про оформлення кіно-матеріялу, про мистецькі принципи й способи трактування його, спеціалісти зможуть писати цілі розвідки, бож культуру й майстерність режисера—а також культурну й творчу винахідливість оператора—виявлено глибоко й сильно. Що найбільше вражає—це цілковита відсутність будьякого механічно-інертного рухання матеріялу. Все тут ураховано, всьому надано функціонально-творчого значення. Все, нарешті, підпорядковано єдиному плянові задуму й ритму.

Монтаж кадрів, часу, ліній, просторових перспектив дано в максимальній доцільності й економії, в тій чи тій ритмічній напруженості. Скрізь бачимо міцну організовану волю творця фільму

Не можемо не відзначити кількох найвиразніших моментів до формально-технічного здійснення. Насамперед—про сильне враження від іреальности старої України.

Її витрактують в затуманених тонах, у безмежно-далеких казкових перспективах. Мов у сні приймаємо її. Досягає цього режисер дуже ризикованим способом позафокусної зйомки. Тут багато технічних несподіванок, дотепних кіно-ситуацій, способів тощо.

Поруч цього—сучасну Україну дано в гарячих тонах—бурхливих і темпераментних. Картини побуту у велично-епічних ритмічних плянах, залитих повітрям і сонцем, пройнятих незвичайною глибиною синтетичного сприймання.

Окремі епізоди: „розстріл“ Тимоша, промова генерала перед шерогою салдат, мобілізація на імперіялістичну війну, лекція „українського князя“ перед емігрантами в Празі, прощання Тимоша з жінкою й убивство її—це все кадри небаченої ще в нашій кінематографії мистецької сили. Монтаж її, оформлення—шедевр. Але виключної сили досягають сцени соціалістичного будівництва України. Тут просто величний тріумф кіно-техніки.

Якщо режисер О. Довженко виказав себе в „Звенигорі“ (скажемо одверто, несподівано для всіх, хто бачив цей фільм) майстром великого творчого розмаху, темпераменту й сміливості, то й актори, що вели чільні ролі, були достойні й режисера свого, і всього фільму. Вперше на екрані бачимо двох молодих березилівців—Свашенка (Тиміш) і Подорожнього (Павло). Їхнє виконання бездоганне. Яскравість і чіткість образу, велика економія свого матеріялу, серйозна вдумливість—ось характерні прикмети їхньої творчої роботи. Як актори театру, вони менше вражали. В кіні—обидва знайшли сильніших творчих засобів.

Окремо треба сказати про прекрасного актора Надемського, що одночасно виступав у двох ролях: діда (символ старої України) і подагричного, нікчемного генерала. Коли в першій ролі Надемський утворив суцільний образ фанатичного речника романтично-легендній

України, інколи виблискуючи величчю казкового баяна, то в ролі генерала—напівтрупа, Надемський знову прикував увагу глядача високим умінням перейти одразу в протилежний психологічний матеріал і так його художньо організувати, що роками житиме в уяві цей образ: на екрані за кілька хвилин промайнула ціла історія нікчемної людини, що од неї завжди смерділо трупом. Здавалося, чуєш, як брязкають кістки під генеральським мундиром.

Так само бездоганний і весь типаж, інколи чудесний.

Закінчуючи оці нотатки про „Звенигору“, ми, мабуть, не помилимося, сказавши, що цей фільм не тільки блискуча перемога української кінематографії, а й величезне досягнення—всесоюзної.

Фільм різко виносить нашу кіно культуру на вищі щаблі. З другого боку „Звенигора“ свідчить за те, що українська кінематографія має вже першорядного режисера в особі О. Довженка й талановитих українських кіно-акторів.

„АРСЕНАЛ“

Ім'я режисера Довженка після „Звенигори“ стало символом революційних, патосних шукань у нашій кінематографії. На нього покладають найбільші надії. Від нього сподіваються блискучої роботи, глибокої синтези, нових принципів. Можливо, що такі сподівання перебільшені й занадто вже експансивні. Та вони свідчать про те, що Довженко, як режисер, найпоступовіший, найтемпераментніший і найглибший.

Отаку характеристику й репутацію здобув собі Довженко „Звенигорою“. Що правда, цей фільм не мав загального визнання. Широкі маси радянського глядача не зрозуміли „Звенигори“. Глядач дуже розійшовся з блискучими оцінками цього фільму в українській, а почасти й російській критиці.

Поверхово ставлячись до такого,—що й казати прикрого,—факту, можна було б залічити „Звенигору“ до фільмів, що зазнали чималої поразки. Але, здається мені, було б і несумлінно і необ'єктивно робити остаточні висновки про „Звенигору“, опираючись тільки на факт малого успіху цього фільму серед глядачів, до того ж не знаючи, кінець-кінцем, що це за глядач, не вивчивши його загальних культурних потреб і зокрема—його вимог до кіна. Нарешті, коли ми кажемо, що „Звенигори“ не сприймав широкий глядач, то тут по-

трібні серйозні корективи. Справа бо в тому, що справжній робітничий глядач у своїй масі не брав широкої участі в критичному цінуванні „Звенигори“. Ми його думку, мені здається, ототожнили з думками глядача інших соціальних категорій—радянського службовця, російського інтелігента, а почали навіть із думками споживача-обивателя. Чіткої соціальної диференціяції тут не було. Через те негативне ставлення робітничого глядача до „Звенигори“ слід узяти під великий сумнів. У всякому разі—питання про те, як робітничий глядач сприймає „Звенигору“, є питання дискусійне.

Та, поза цим, велике значення мають міркування іншого характеру. Логічна зрозумілість якогось фільму, легке сприймання його тематично-сюжетних ходів не завжди свідчать про добрі властивості такої картини. Я зовсім не хочу цим обороняти погляду, ніби незрозумілість фільму є позитивний момент його, а лише маю на думці підкреслити, що зовнішня вмотивованість фабульного розгортання часто буває й у фільмах примітивної конструкції й невисокої, отже, художньої якості.

З цього погляду „Звенигора“ становила разючий контраст до попередньої вуфківської продукції. Вона була тією „трудною“ композицією, що для глядача, звиклого сприймати елементарні сюжети й тематичні фільмові будови, виносилась понад „нормальний“ рівень, понад певний трафаретний стандарт кіно-виробництва. А те, що в мистецві „важко сприймається“, часто дістає негативної оцінки.

У цьому, насамперед, треба шукати причин малої аудиторії „Звенигори“. Багато важить ще й таке. „Звенигора“, коли вже одверто говорить, перший висококультурний український фільм. Для нього взято незвичайний матеріал у величезній історично-соціальній перспективі. Широкі соціальні узагальнення, переміщення

плянів — історичного минулого й сучасного, сила побічних тем, ретроспекцій, даних у паралельних до стрижневого сюжету, малих фабульних будовах, багатющі ритмічні завдання й ходи — все це, кінець-кінцем, утворювало дуже складну і формальними способами і тематичним наповнюванням композицію; її важко було сприйняти широкому глядачеві з невеликою кінематографічною культурою, і до того ж часто мало обізнаному з історичною минувшиною України.

Отже, щоб правильно зрозуміти, чому саме широкий глядач не цілком визнав „Звенигору“, треба добре зважити всі оті моменти й особливості її. Якщо в глядача „Звенигора“ не мала великого успіху, то для української кінематографії вона стала фактом блискучого досягнення: високої техніки, глибокої режисерської роботи, широкої соціально-філософської синтези. Коротко казавши, „Звенигора“ є блискучий показчик потужного розвитку нашої кінематографії, піднесення її на вищій щабель.

Я так довго спинився на „Звенигорі“ саме через те, що друга видатна робота режисера Довженка — „Арсенал“ — своїми принципами має багато спільного із „Звенигорою“. Особливо ж зближає і поєднує обидва ці фільми — незвичайний патос соціального матеріалу, величезна психологічна напруженість тематики, ситуацій, образу, грандіозний плян — відтворити всю Жовтневу добу, дати вичерпну, філософічно-поглиблену синтезу.

Які тематичні й сюжетні рямці має „Арсенал“, або, коли спростити справу, який зміст цього фільму? Я не знаю, чи можна точно відповісти на таке запитання. Справа бо в тому, що „Арсенал“ із погляду звичного розуміння „тематики“, „сюжету“ тощо, не надається до задовільного означення: фільм далеко виходить за межі такої термінології — він глибший і змістовніший за неї.

Спробуємо вияснити соціальну суть „Арсеналу“ й межі оформленого матеріалу. Насамперед, якби ми за-

хотіли визначити той жанр, що його творить „Арсенал“, довелося б користатися літературним терміном: це—щодо тону—баляда, поема або дума, але до краю насичена психологією сучасності. Така істотна прикмета—незвичайно активізує фільм і визначає його, як гостро спрямований на епоху документ кіно-мистецтва.

З погляду тематики, часу й соціально-клясового оточення—„Арсенал“ є епопея Жовтневого десятиліття. Такий розмах на велику широчінь матеріялу виключає можливість трактувати „Арсенал“ з погляду його сюжету, в узькому літературному розумінні цього поняття. Матеріял так далеко розсуває рямці сюжету, що ми втрачаємо відчуття його. Через те не буде особливої помилки, коли скажемо, що „Арсенал“ не має сюжету. Є щось більше за нього: рухання епохи й соціальних масивів, протягом, приблизно, десятиліття. Часткових мотивів, дрібних фабульних ліній, випадкових сюжетних вузлів немає в цьому потужному відтворенні історичного поступування доби. Натомість повстає широка концепція й чудесний порядок розміщення матеріялу, що підпорядковується глибокій логіці історії революційного наростання, а потім—Жовтневої революції. Отже, будьякого хаосу в плянах розгортання матеріялу—немає. Навпаки: „Арсенал“ від початку й до кінця вражає колосальною контраверзою, до краю насиченою й наснаженою мотивами соціальної драми працівних мас.

З цього всього легко зрозуміти, що „Арсенал“ не є історичний фільм у вузькому розумінні. Київське повстання робітників арсеналу року 1918—тільки окремий епізод у картині, що правда, дуже наголошений і драматизований. Та, проте, цим історичним фактом ні тематика, ні матеріял фільму не вичерпується. Історичних дієвих осіб, учасників арсенальського повстання в картині також немає. Повстання стало для режисера потужним мотивом. Від нього режисер пішов до вели-

ких узагальнень, до соціальної філософії клясової боротьби, нарешті, до всієї Жовтневої трагедії—епопеї. Такий синтетичний сенс даного фільму. Тимто „Арсенал“ не Київ, а вся Україна, не 1918 рік, а все Жовтневе десятиліття в розумінні соціально-художньої концепції.

Нарешті в фільмі—і це на мій погляд найважливіше,—не самі арсенальські робітники, а обличчя цілої пролетарської кляси. До того ж, у фільмі показано не тільки клясові масиви, а й соціальні прошарування. З цього погляду, „Арсенал“ чи не єдиний фільм, де так широко охоплено клясові угруповання, блискуче виявлено їхню природу, їхні соціальні обличчя. Тематичне розгортання в „Арсеналі“ починається з світової війни, власне з моменту закінчення її (розклад фронту, більшовізація армії, руїна транспорту, господарства тощо). На тлі цих подій показано економічно-соціальний стан селянства й робітництва України.

У фільмі є чимало сцен високого драматизму й глибокої кінематографічної майстерности. До них я, насамперед, залічую картину України, під час імперіялістичної війни, України зруйнованої й безправної. Патос соціального горя, злиднів, розпуки досягає тут нечуваної ще в радянській кінематографії сили. Але найбільше вражає чудова економність кінематографічних засобів і способи синтетичного побудовання.

Тут ми щільно підходимо до художньо-стилевих ресурсів Довженкових і до того, як він величезний соціальний матеріал напружено конденсує в небагатьох кадрах чи образах, надаючи їм яскравої соціально-художньої функціональності.

Раніше я відзначив, що „Арсенал“—з погляду ширини соціального матеріалу—факт винятковий, що він охоплює Жовтневу епоху. Але Жовтнева епоха—це ж не тільки жовтневий переворот та безпосередня громадянська боротьба на Україні. Поняття це—набагато

ширше. З погляду соціально-історичної логіки й механіки класових взаємин—Жовтнева епоха вростає в імперіалістичну війну. Тут наростає класова свідомість працівних мас і той соціальний гнів, що потім із нечуваною силою вибухає в актах громадянської боротьби. Про все це розповідає „Арсенал“.

Але уявм собі, що режисер, маючи перед собою завдання охопити отакий матеріал у часі та в його соціально-класовій структурності, почав би розповідати нам довжелезну повість за способом певної фабульної й історичної послідовности; показувати побут з фотографічною точністю й скрупульозністю—на селах і в містах; поволі вести сприймання глядачеве від картин війни до картин соціально-економічного становища працівних мас України; деталізувати класові взаємини перед громадянською війною і підчас її, нарешті, фіксувати головні історичні епізоди соціальної революції на Україні. Що мали б ми тоді?

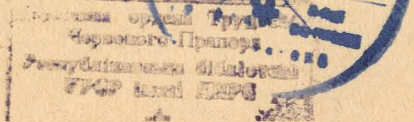
Поперше—безмежне механічне нагромадження матеріалу. Подруге—силу паралельних сюжетних плянів. І потрете,—це вже стосується до способів стилевого кінематографічного виявлення, режисер неминуче, навіть проти свого бажання, мусів би розповідати натуралістично. До цього привели б його принцип логічно-хронікального розподілу матеріалу та потреба зовнішньо мотивувати фабульні лінії фільму. Тобто, кінець-кінцем, ми мали б колосальну кількість матеріалу, поданого за натуралістичним принципом, а через те статичного, не здатного служити будь-яким соціальним спрямуванням. Таку функцію мусіла б виконувати тільки якість самого матеріалу. Але відомо, матеріал, само собою, мало промовляє, коли він не підпорядкований певним композиційним і стилевим принципам.

У Довженка в „Арсеналі“ ці принципи виступають незвичайно яскраво й чітко. В композиції майже до кінця маємо спосіб, спрямований на скупий мінімум

фактичного матеріалу і на максимум його соціально-синтетичного художнього значення і ефекту. Це завдання реалізується технічно-стилевим способом виявлення, гостро-контрастичним монтажем кадрів, величезним психологічним наснаженням цілого образу, окремої речі, деталі, постійним поглибленням соціально-психологічних моментів трагедії. Щоб пояснити наведемо кілька прикладів.

Ось ідуть поруч, у блискучому монтажі, органічно поєднані сцени війни, соціальної недолі України, її зубоження й безправності. Імперіалістична війна—трагічний досвід працівних. Про неї й проти неї кричали життя, книги, мистецтво. У Довженка немає батальних сцен. Все зосереджено в одному образі, ідуть колони на загибель крізь хвилі газу, що „веселить“ серця людей. І раптом один зупиняється, розтерзаний пароксизмом дикого божевільного реготу. Обличчя, руки, вся постать посудомлені. Цей образ насичено колосальною силою соціального трагізму. Апарат „обігрує“ кожну рисочку і зморшку на обличчі, кожний суглоб на пальцях. Образ продовжується в часі та в психологічних модуляціях. Дано факт кількості, але, через глибоке наснаження кожного складового елементу образу внутрішньою суттю трагічного переживання, факт цей у процесі сприймання переходить у категорію широкої синтези. Цього лише образу досить, щоб пережити безмежний жах війни.

Від фронту увага глядача перемикається на логічне продовження згаданого образу—на образи країни. В тяжких, тривожних сутінках села. В позах горя й розпуки застигають людські постаті. Вони розчавлені кошмарами війни, злиднями й безправністю. І серед цієї пустелі проходить постать всеросійського держиморди—поліція. Він єдиний господар країни. Він символ брутального насильства й пригноблення. В містах, у робітничих кварталах висохлі від голоду матері й



діти. Всі ці кадри не мають жодного сюжетного вмотивування. У матеріалі вони, великою мірою, скупі. Але всі вони пройняті величезним напруженням психологічного нагнічування. За мотивацію тут править не якийсь зовнішній привід, а страшна свідомість: війна.

Що далі трагізм цієї свідомости зростає. Ждала мати трьох синів із війни. Всі загинули. І от вона, стара й безпомічна, сама сіє на своїй убогій нивці. Суха й виснажена рілля, як соціальна доля цілої країни. Від знесилля падає мати на ріллю.

Селянин—інвалід виходить у поле з своєю шкапною поглянути на жито: порожні колоски, сухі стебла. З люті б'є селянин свою конячку, ніби вона завинила в його нещасливій долі. А там мати б'є несамовито голодних дітей. В цих учинках сліпої розпуки—глибока переконлива сила психологічного вислову.

Щоб підкреслити оцю трагедію, страшну безправність людности, Довженко користується несподіваним способом контрасту. Микола другий пише щоденник: „убил ворону. Погода великолепная. Чувствую себя превосходно. Ники“.

Оцими кількома кадрами дано всю соціальну драму країни за час війни. Психологічне поглиблення й насичення цієї драми елементами соціального лиха досягає можливої в кіні сили.

Майстерно продемонстрував тут Довженко принцип психологічного продовження образів затримуванням ритму й зовнішньою статичністю, підкреслюючи цілий час внутрішні переживання та сконденсованість емоційних станів. Велику роль з цього погляду відіграють у Довженка загальне тло, контрасти, незвичайно характерний типаж і майстерний монтаж кадрів. Важко розповісти про ту потужну органічність образів, що повстають із усієї соціально-художньої концепції „Арсеналу“. Між ними—найменшої ізольо-

ваности чи випадковости. Почасти, через це вони творять явище монументальности.

Мушу побіжно навести дуже оригінальну деталь: у Довженковому фільмі вперше заговорили на екрані мовою людини—коні. Це справляє враження неймовірного „учуднення“, проте, з погляду стилю картини—виправданого. Функція цього факту — підсилити відчуття своєрідної епічности.

У ступневому розгортанні всього тематичного комплексу всієї Жовтневої епохи, в фільмі найбільше приділено місця громадянській війні та соціальній героїці. Це — чи не найдраматичніша й найглибша частина „Арсеналу“. Поперше, вражає тут ширина соціальних рямок. Я вже казав, що Довженко кинув у свою епопею людей різних класових угруповань. Звісно, масив у ній — трудящі. Вони герої фільму. Але всі учасники дістали від режисера відповідну класову характеристику, іноді незвичайно блискучу.

Особливо пощастило Довженкові з українським міщанством, прийнятим націоналістичним патосом. Такої нещадної сатири ми ще не знали ні в галузі літератури, ні в кінематографії. Приміром, сцена оголошення універсалу, маніфестація, засідання Центральної Ради — належить до високо мистецьких кінематографічних шедеврів. Прекрасний типаж, яскрава організованість масових образів, технічно бездоганий монтаж, нарешті, глибоке й всебічне виявлення пристрастей класових і націоналістичних, що керують натовпом, усе це свідчить про широку режисерську й технічну силу Довженкову.

У цих самих сценах переконливо вмотивовано наростання внутрішніх суперечностей поміж різними класовими групами. Тут можна згадати, як ставиться до цієї сатири певна частина української інтелігенції. Вона незадоволена. Вона навіть роздратована: памфлет — окремих епізод у фільмі — став за привід гострого

картання цілої картини, визнання її за невдалу й навіть „скандальну“. Ну, звісно, мотиви до такого ставлення страшенно „високі“ й „серйозні“. Як же: „викривлено“ історичну перспективу революції, „знижено“ ролю української інтелігенції в ній, навіть обмовлено її.

Не варто полемізувати проти отаких аргументів. Та варто підкреслити одне: скеровані вони не на ту адресу. Аджеж Довженків памфлет викриває національну й соціяльну міщанську суть саме тієї частини української інтелігенції, що своїм соціально-історичним еством і свідомістю не перевищувала ні політичної, ні соціяльної, ні, нарешті, національної програми Центральної Ради. Якщо історія виголосила свій присуд отій частині українського суспільства, то чому не може Довженко підкреслити цей присуд художньо, — памфлетом?

„Арсенал“ самою назвою ніби вказує на свою батальність. Але тут знову парадокс: у фільмі найменше пострілів. Є повстання, є бурхливе рухання мас, є високе напруження соціяльного гніву й клясової ворожнечі: є, нарешті, озброєні, гармати тощо. Але це лише речевий антураж. Батальних сцен у розумінні натуралістичного відтворення картин бою — жодної. Довженко, як чуйний митець, уникає шаблонів, руйнує уживані й певною мірою вичерпані вже кінематографічні способи, а натомість вишукує нових, що досягли б найбільшого емоційно-психологічного результату. У даному випадкові Довженко побудував сцени умовно: на принципі психологічного нагнічування, на „павзах“ трагічного чекання руйнації, на відповідних, тривожно інтонованих рефлексях, нарешті, на окремих дрібних деталях, що в „психологічному контексті“ відповідної сцени справляють часто глибоке враження.

Як приклад, згадаємо перший постріл арсеналу. Зовнішня обстановка цілком реальна, як і перед справжнім боем: гармати, гарматники тощо. Але ефект по-

стрілу віддано в складній схемі психологічного реагування різних соціальних верств. Сцена перед пострілом, сам постріл і сцена після нього—психологічно поширюється і продовжується, щоб досягти найбільшої емоційної інтенсивності, а цей останній момент режисер використовує, як спосіб клясової характеристики різних суспільних груп.

Послідовність „фабульних“ моментів тут така: гарматник перед пострілом затримує момент психологічної рішучості й певної урочистості. Місто тривожно реагує, але різно. В одних—серед міщанства й обивателів—паніка, безпорадність. В інших—радість чекання. На картині пострілу не бачимо. Та проте, чи власне через те, ефект від нього величезний: речі на стінах, метушня в будинках, драматичне реагування людей, забарикадованих по своїх житлах—все це прекрасно віддає картину повстання арсенальців. Гармата стала за спосіб мотивації до тривожно панічного реагування міста, а те, як реагує місто, речі, обличчя, паніка тощо у сприйманні глядача перемикається в синтетичний образ.

Можна стверджувати, що Довженко взагалі уникає способів натуралістичного відображення. І це зрозуміло: в його епопеї вони зруйнували б унутрішню психологічну динаміку композиції, зменшили б бурхливу силу соціального патосу й соціальних узагальнень. Кінець кінцем, натуралістичні способи, на мій погляд, могли б обернути епопею на мляву хроніку подій.

Довженко уникнув такої небезпеки. А тут якраз найбільша загроза була йому. Що правда, саме трактування матеріялу, що його взяв Довженко для „Арсеналу“, неминучо мусило виключити натуралістично-ілюстраційні способи. Довженко бо йшов не від окремих історичних подій, а від історичних процесів, від соціально-клясової психології доби, від її патосу й соціальної динаміки. Тимто в „Арсеналі“ ми не бачимо хронікальної послідовності історичних фактів; принаймні,

цього найменше, а цілий час відчуваємо наростання потужної клясової енергії великих клясових колективів: від злиднів, розпуки, безправности—до гніву, до зворушливої клясової одности, до героїзму й екстазу соціальної боротьби. В цьому, власне, і зміст, і остаточно художній сенс „Арсеналу“, піднесений до глибокої синтези.

Спинаючись на способах трактування матеріялу, що їх уживає Довженко протягом усього фільму, уживає послідовно й методично—я, здається, не зроблю помилки, визначаючи їх, як експресіоністичні. Основне в них, що одразу впадає в око, це—величезна напруженість усього матеріялу, іноді навіть по-при зовнішню його статику. Речі, люди, сила деталей—усе насичене великою мірою психологічним заглибленням і пристрастю, вольовим переживанням: іноді—криком, іноді трагічним мовчанням.

Сила враження від такого емоційно-психологічного наснаження досягає часто великих художніх результатів, і саме через те, що такі способи виявляти внутрішньо-психологічно-соціальну суть застосовано до зовсім реального матеріялу епохи, а не до абстрактних ідей чи переживань. Дуже яскравими прикладами до цього твердження можуть бути кадри катастрофи поїзду або ті, що показують сцени після бою довкола Ніжена й Бахмача, або момент, коли гарматники одвозять свого мертвого товариша поховати в рідному селі. В усіх оцих випадках зовнішній речовий антураж становить собою не мертвий фізичний матеріял,—режисер витрактовує його в напруженому емоційному поєднанні з соціальною драмою людей. Тобто речі, фізичне оточення в Довженка мають активну психологічну функцію.

„Арсеналові“ закидають символіку, а дехто навіть і містику. На громадських обговореннях фільму в Києві аргументація проти „Арсеналу“ спиралася саме на оці закиди щодо символістичного ніби трактування мате-

ріялу. Логіка цієї аргументації—надто шаблонова й примітивна. Мовляв, символізм—буржуазна художня метода. Отакою загальною формулою дехто намагався скомпрометувати „Арсенал“.

Було тут багато курйозів і непорозумінь. Курйози: за „символіку“ брали все, що не мало характеру натуралістичного віддавання, або навіть те, що відходило від фотографічної точности певного історичного факту. А непорозуміння полягали в примітивному розумінні символізму. Приміром, спосіб узагальнення, способи синтетичного поглиблення—ставали для критиків „Арсеналу“ за факти виразної й суцільної системи символістичного думання.

Не важко довести безпідставність подібної аргументації. Аджеж, в „Арсеналі“, поперше, немає ні одного образу, що повстав би не на реальному матеріалі, або перемикався від реальности в абстракцію. Подруге, Довженко брав незвичайно широкий соціально-історичний матеріал. Режисер мусів не тільки розповісти про нього, а й трактувати його, подати його в певній соціально-художній концепції. Розповідаючи тільки—Довженко мав би перед собою лише одну методу, художню—натуралізм.

Трактуючи, виявляючи суть епохи—він мусів шукати якихось інших кінематографічних способів. Узагальнення, синтеза, „символізація“ в образах—найкраще могли реалізувати Довженкову художню концепцію: в скупому, стислому кінематографічному матеріалі відтворити увесь соціальний зміст цілої епохи. І те, що видається аматорами натуралізму за символізм в „Арсеналі“, є не що інше, як глибоко синтезовані образи, пройняті найбільшою трагічною силою психологічного виявлення. Це важлива деталь: усі образи в „Арсеналі“ у своїй зовнішній конструкції абсолютно реальні.

Споживачів натуралізму страшенно непокоїть ота

одіозна „символіка“: чому мати стоїть над могилою і чекає свого сина? Звідки вона знає, що його вбито. Або: чому більшовика Тимка не бере гайдамацька куля? Хіба це не символізм?

Звісно, узявши ізольовано оці два образи, можна їх і так розуміти. Але вся справа в тому, що вони логічно й реально випливають з усієї Довженкової концепції. У попередньому психологічному розвиткові картини глибоко-переконливо показано трагедію трудящих. Показано, з якими муками матері чекають три-вожних звісток з війни про своїх синів. Кожна мати не раз у своїх думках бачила свого сина мертвим, кожна мати—протягом кількох років імперіялістичної, а потім громадянської війни не раз стояла над могилою свого сина, в розумінні трагічного переживання цього можливого і, власне, неминучого факту.

Про все це в мистецтві не можна розповісти послідовно, логічно вмотивовано. Тільки бездарний режисер став би на цей шлях. А Довженко в одному образі матері над готовою могилою для сина—показав безмежний трагізм усіх матерів, усієї знедоленої країни, виявив у ньому найбільшу силу психологічного нагнічування. До такого, єдино можливого сприймання даного образу поволі підготовляє глядача весь попередній соціально-психологічний розвиток картини. Він є логічне завершення цього пляну. Тимто, в даному разі, блискуча й ефектна собою психологічною чинністю синтетичність образу стала для декого за шкідливий „символізм“.

Другий образ—робітника Тимка, що його гайдамаки не можуть розстріляти—знову ж таки художньо припущена і соціально правдива, історично реальна символіка, якої Довженко не міг і не мусів уникати. Показати через образ, що можна розстріляти Тимка, можна знищити сотні робітників і арсенальців, але не можна розстріляти робітничої класи,—хіба це абстракція, хіба це

той символізм, що визначає виснаження й містичну безпорадність занепадницького буржуазного думання.

Здається мені, що за підставу для спроб кваліфікувати „Арсенал“, як символістичний твір у скомпрометованому розумінні цього терміну — стали незвичні ще способи для радянської кінематографії — способи широкої синтези, великих узагальнень і глибокої психологізації соціального матеріалу. Але це не Довженкова провина. На цьому факті ясно позначається брак кінематографічної культури в масового споживача. Та хіба тільки в масового?

Закінчуючи про „Арсенал“, я хочу спинитися ще на одному моменті. Соціяльна героїка доби громадянської війни була в радянській кінематографії майже до останнього часу основним тематичним джерелом. Тут ми мали багато порожніх схем, силу нудних, іноді просто бездарних штампів. „Арсенал“ (на Україні) чи не вперше показує на екрані і глибоке трактування цієї доби і синтетично художнє узагальнення її, фільм співає „симфонію мускулатур“. Тимто „Арсенал“ ніби завершує й вичерпує цикл соціальної героїки. Після нього важко сказати сильніше, дати ширші й глибші образи Жовтня. Хіба що знайдуться інші, ще переконливіші, кінематографічні методи. В тому, що створив Довженко, ми глибоко відчуваємо клясову людину й клясовий колектив, його героїзм і його нездолану енергію йти переможно в майбутнє. А всю епоху показано нам із її трагічною, людською, новою і радісною суттю.

І це — прекрасно.

1928.

МАЙСТЕР СИНТЕЗИ

„З Е М Л Я“

I.

Кожна нова робота Довженкова стає за об'єкт живих дискусій. Межі і обсяг їх—дуже широкі. В центрі уваги дискусійної боротьби завжди повстають складні й поглиблені явища ідеологічного спрямування й напруженості; максимально-розгорнута від Довженка система формально-стилевих засобів; його творча метода синтезувати і філософічно об'єктивувати дійсність. Коротко кажучи, творча Довженкова продукція викликає широкий громадсько-теоретичний резонанс на ділянці радянської кінематографічної культури.

Цей факт, поперше, свідчить про те, що Довженко не ствердив себе в свідомості сучасності під знаком загального й незаперечуваного признання. Для кінематографічної дійсності і для Довженка—режисера, що стоїть, безперечно, на авангардних позиціях не тільки українського, а й світового кіно-мистецтва—такий факт обопільно корисний.

Загальне визнання—непевний критерій і поганий сти-мул.

Подруге, цей же факт—усією силою аргументує за Довженка, як режисера-новатора з величезним творчим

розмахом, що має органічну сміливість думати поза штампом і відповідно до своєї—якісно відмінної від штампованої,—індивідуальности об'єктивувати й проєкціювати світ.

Штамп дає або загальне призначення, або—на високому рівні культури—цілковите заперечення.

Довженко—абсолютно поза таким пляном поцінувальних ставлень.

Проте, Довженко виходить із дискусій щасливо: він має, авторитетно мотивовані, характеристики визначного майстра-синтетика, майстра з своєрідними, лише йому притаманними, формально-стилевими ресурсами великого творчого наснаження.

В остаточному сенсі ці характеристики можуть скласти загальне поцінувальне визначення: Довженко—потужний організатор революційної радянської кіно-культури. З цим не можна не погедитися.

II.

То більше, що остання робота Довженкова „Земля“ не тільки повнотою потверджує ті висновки, а й додає до них знак плюсу. Тобто „Земля“—творчий поступ і Довженків і української кінематографії. Цим висловлюванням ми, звісно, не хочемо встановити формулу рівнання поміж даними двома явищами. Із формальних, а то більш присутніх міркувань вона неприпустенна. Проте, Довженко органічний митець в українській кінематографії. Він—покищо—основні етапи її історії. Творчою енергією найбільше стимулює українську кінематографію так само Довженко. Тим то, кінематографія не може не орієнтуватися на нього.

III.

Є в „Землі“ такі істотні ознаки, що кладуть виразну межу між нею і попередніми Довженковими картинами

„Звенигорою“ та „Арсеналом“, не зважаючи на суцільну і спільну для всіх творчу методу.

Відмінність „Землі“ позначена великою скупістю матеріалу. Навіть патосом скупости. Спільність повстає від творчої методи Довженкової—напруженого патосу синтези. В цьому розумінні „Земля“ блискучий документ глибокої філософічно-художньої свідомости.

IV.

Сюжет „Землі“ повстає на мінімальній фабулі, через те на мініальному зовнішньому матеріалі. Обмеженість матеріалу скрайня. Але одночасно сюжет у великій мірі наповнено нашою епохою, тою проблематикою, що є центральна на даному історичному відтинку: —класовою боротьбою на селі, смертельним поединком двох світовідчужань і світоглядів: куркульського й незаможницького; двох тенденцій: одної, що є вияв тупої інерції, статички, старих побутових, економічних і культурних взаємин і другої—революційної, прийнятої великим напруженням прорватися в майбутнє, радикально перебудувати і перевстаткувати всі підвалини соціальної організації. Ця тенденція має чіткі формули соціального прогресу: усупільненої економіки, усупільненої техніки, побуту, культури тощо.

З такого, приблизно, усвідомлення нашої епохи та її основних силових ліній історичного розвитку виникає сюжет „Землі“. Сюжет мотивовано не фабулою—боротьбою за колектив і тракторизацію та убивством організатора колектива незаможника Василя,—це лишень вузький каркас, де зведено основні фабульні етапи, сюжет мотивовано від широкого узагальнення всього соціального комплексу епохи та тих спрямовань її, яким підпорядковано історичний процес. Тобто сюжет абсолютно не спільномірний із фабулою. Він—не аритметичний показчик. В ньому немає механіки складання,

що заспіль з нечуваною упертістю й бездарністю трапляється в багатьох наших фільмах.

Такий широко закроений сюжет неминуче говорить про соціальні процеси та про порушену соціальну енергію нашої епохи. Окремі факти громадської практики, що про них розповідається в фабульному пляні „Землі“—рішуче не мають прикмет ізольованости, чи випадковости. Вони є, ніби, конкретні аргументи, що закономірно виникають і від яких уся картина іде до синтетично-філософичної свідомости про нашу дійсність.

В цьому, власне, основна і велика цінність „Землі“. Вона не тільки розповідає про те, як умирають на селі старі економічні взаємини, побутові форми, рештки релігії, як народжується нова психіка людини і в яких муках повстає новий світ,—а найголовніше—яскравими мистецькими способами оформляє реальне передчуття і бачення дальшої історичної перспективи.

Перемикаючи мову логіки на мову емоційного сприймання, можна сказати, що „Земля“—патосна пісня про катастрофу старого світу і про народження нового. Але там і тут мусить бути неодмінне означення:—соціального. Пісня про переможний похід нових соціальних сил, нової соціальної істини. А разом із тим, це є урочиста—на повні легені й на повний голос—пісня про біологічну радість життя, про пристрать і буйну плодючість землі, про її творчу, повнокровну шалену плоть.

Проте, цей суцільний і потужний мотив біологічної екстази наскрізь соціальний, бо він повстає від соціального здоров'я нової суспільної людини.

Через те „Земля“ є такий кнематографічний документ, що великою мірою поглиблює наш соціальний досвід, поширює поняття життя і стимулює нові форми світовідчування

Тобто фільм має художню методу якогось нового пізнання об'єктивної дійсности і нові позиції для психоідеологічних ставлень до неї.

Тимто „Земля“ не короточасний, не зовнішньо-ілюстраційний кінематографічний факт про нашу епоху. „Земля“—високий щабіль кіно-мистецтва. Нам тут знову хочеться сказати: не лишень українського, а світового.

V

Тон кінематографічної розповіді „Землі“, тон, якщо так можна висловитися, становлення сюжету—напочатку епічний і навіть урочистий. Але щодалі фільм підноситься до величезного драматизму й напруження.

В колізію заходять клясові світогляди. Фабульно виявлено її в боротьбі за колектив і трактор і в убивстві організатора колектива. Майже кожний фабульний момент у „Землі“ стає, як синтезований показчик глибокого процесу: соціального або світоглядного.

У „Землі“ майже все рівноцінне з погляду художнього й соціального навантаження. Але є чимало окремих кадрів і сцен, що залишають по собі враження потужної сили.

Є кадри „вічні“ своєю найвищою завершеністю і своєю простотою. А в тім уся композиція картини з цього погляду—явище високої майстерности.

Варто спинитися на кількох сценах. Незаможники організували колектив. Колектив набуває собі трактора. Момент приїзду трактора виявляє на всю глибочінь непримиренну ворожнечу поміж куркулями й незаможниками. Цю сцену організовано незвичайно чітко, майже вирізьблено, надано їй великої сили художнього вислову: у блискучому типажі, в найтоншому зіставленні бурхливих і суперечливих психологічних станів ворожих селянських соціальних груп, у підкреслюванні цілої гами настроїв: злоби, безсилля, розпуки, зловтішности—з одного боку і певности перемоги, непохитної рішучости—з другого.

На цих контрастних зіставленнях, на великому на-

вантаженні деталів напруженими емоціями, на блискучому монтажі кадрів і навіть на монтажі ледве помітних унутрішніх переживань учасників цієї сцени,— повстає закінчений образ глибокого соціального сенсу й драматизму. Через те, що цей образ не ізольований від усього сюжетно-сенсового пляну цілої картини,— власне тут саме дано соціальну й психологічну характеристику колізії поміж двома світоглядами, двома системами світоставлення,—в ньому, в цьому образі, чуємо різку пульсацію нашої епохи. Щодалі цей образ доходить найтоншого ускладнення, обважнюється сенсовою многозначністю найрізноманітніших соціально-психологічних комплексів нашого життя, підноситься на рівень філософії епохи.

Драматизм клясової колізії виростає й завершується на такій фабульній лінії. Незаможники перемогли. На старий селянський побут, на страшну інерцію селянського думання і світоставлення переможно наступає новий світ, нові форми соціальних і виробничих взаємин, нові психологічні категорії. Що правда, це не фабула. Це психо-ідеологічний резонанс цілої картини, це та позитивна реакція сприймання, на яку наставлено й розраховано „Землю“.

А фабула така: незаможник Василь, що стоїть на чолі колектива, і взагалі найпоступовіша людина в селі вертається вночі додому. Колектив організовано. Трактор привезено. Зламано опір. Село стало на нові рейки. Василь до краю насажений емоціями перемоги, радістю ініціативи, будівництва. В його уяві повстають далекосяжні перспективи нового, прекрасного життя. І до всього молодість, молодість, молодість.

У захваті, в буйній екстазі, в непереможному безпосередньому пориві починає Василь танцювати серед ночі дикого танцю. Сил у ньому надміру. Б'є Василь підборами, здіймається юга. Б'є Василь підборами аж хребет землі вгинається.

Та раптом лунає (звісно, на картині він не лунає) постріл. Кінець Василеві і танцеві. Фабульно на цьому моменті колізію закінчено. Але, власне, від цього саме моменту виростає колізія до розмірів епохального значення. Від цього ж моменту напірає на глядача всією силою сюжет картини, її філософія, її повнокровні, урочисті соціальні інтонації.

VI

Починається в „Землі“ знаменита шоста частина— „похорон“.

У цій частині блискучий, неперевершений монтаж, чудесна простота композиції кадру; точне, майстерне врахування матеріялу і часово-темпових одиниць; до краю доведене нагнічування образів горя, посудомленої оскаженіlosti, розпаду й моральної смерти, засудженої від соціального колективу людини; образи радості й перемоги нових людей, не зважаючи на загибель керівника; образи катастрофи старих понять, релігійних уявлень про „істину“. Ці образи стикаються в шаленому натискові один на одного в драматичних контрастних зіставлень і взаємній боротьбі. Через них увесь час звучать потужні лаят-мотиви завмирання старого селянського світу і народження нового.—Другий—без дискусій, абсолютно стверджує нашу дійсність, але не логічними міркуваннями й аргументами, а творчим вибуханням соціальної молодості й радості. Звідци росте грандіозна пісня біологічної плідючости. Звідци ж повстає широка символіка прекрасного майбутнього.

Та вернімося до творчої методи Довженкової—драматично-контрастно зіставляти образи, підпорядковувати їх завданням унутрішнього співвідношення по лінії становлення усіх образів і із цієї співвідношености йти до найширших узагальнень і філософічности.

Ось їх зовнішній сценарний плян: неможливого Ва-

сія несуть у домовині. Селянська молодь, революційне село співає пісень. Мати Василева родить дитину.

Над домовиною секретар осередку виголошує жалібну промову. Але промова ця сповнена якоїсь унутрішньої радісної енергії.

Убийник втрачає будьякі психічні підпори, бо довкола труни об'єднані непоборною волею, рішучістю і спільними соціальними інтересами всі молоді селянські сили. В цьому—смертний моральний присуд убійникові. Несамовито, в безумі б'ється він перед монолітною одностайністю нового селянського колективу. Колектив урочисто, піднесено слухає енергійну, радісну, жалібну промову, не звертаючи жодної уваги на убійника. У цій страшній байдужості до морального розпаду злочинця, у цьому глибокому зосередженні на якихось прекрасних, потужних і яскравих словах промовця,—виростає образ органічної, нерозривної соціальної єдності революційного села, великої певности свого теперішнього і майбутнього. Убийник, чи убійники—це лишень неминуча перешкода на шляху, що лежить уперед. Смерть Василя чи Василів—це лишень неминуча жертва.

Не при розумі танцює убійник. Піднесено промовляє оратор.

У порожній церкві істерично запитує піп свого бога:
— Господи Ісусе Христе! Где же істина?

Промовляє промовець. Раптом слідом за жестом промовця підносяться голови селян догори—на зустріч аероплянові.

— Ось наша більшовицька істина.—кидає промовець.

Соками, буйними випарами пристрасної сили дихає земля. І в цій переможній пісні життя основний мотив співає людина—переможець, організатор, творець.

VII

А в тім—тут логіка зраджує. Белетристика—здрібнює. Найкраще розповісти може око і безпосереднє

сприймання. Бо про співвідношення образів, про силу їхнього наснаження, про той величезний емоційно-художній ефект, що залишає картина—розповісти не можна.

VIII

Довженко сміливий майстер, майстер максимального пляну, максимального творчого дихання. У нього винятково-гостре почуття матеріялу. Матеріал, взагалі, у Довженкових картинах, а надто в „Землі“, категорично не знає інерції, не знає такого трактування, щоб вказувало б на будь-який трафарет. Довженко завжди знайде таку точку для здорового ставлення та емоційного відчуття матеріялу, що він звучить, як новий факт, як не пізнаний і не пережитий ще феномен. Тобто, між матеріалом і сприйманням виникають нові, попереднім досвідом не дані, емоційно-пізнавальні взаємини. Через це матеріал майже ніколи не тисне на свідомість механічно помноженою кількістю, а повстає переважно, як факт якості. Навіть узятий поза композиційним чи іншим художньо-цілевим завданням, матеріал у Довженковій подачі має якусь мистецьку значущість. Справа тут не лише в особливих ракурсах, не в скрайній гостроті Довженковій почувати простір, що в ньому розміщено ті чи ті речі матеріяльного порядку, а в органічній, великій властивості режисера навантажувати матеріал багатозначним сенсовим знаком, у його глибокій здоровій культурі, що допомагає йому винятково точно орієнтуватися в речевому оточенні і добирати з нього найхарактерніше і найяскравіше. Можна припускати, що довша творча робота Довженкова в галузі образотворчого мистецтва спричинилася до вироблення якихось принципів, особливо гострого й активного зорового ставлення до різних рядів речей, відчувати тонко зв'язки між ними, і виявляти нові світо і просторо-площини.

У „Землі“ всі оці дані творчої індивідуальності Довженкової появлені блискуче і найвищою мірою переконливо.

На початку ми вже сказали, що матеріял у „Землі“ надзвичайно скупий, навіть увесь час відчуваємо щодо цього суворе самообмеження. Це, так би мовити, своєрідний аскетизм, що може виникнути, як творчий імператив на високих щаблях художньої свідомості цілком дозрілого, певного себе майстра.

Та поруч того—яка колосальна якість матеріялу, яке величезне навантаження сенсу на нього і як у зв'язку з ним неминуче виникають найскладніші пляни асоціативного думання—до того ж активного—і підвищеної температури.

Само собою зрозуміло, що такого ефекту досягає „Земля“, насамперед, через те, що з погляду матеріялу в ній принцип витиснення випадковості і будьякої нецілеспрямованості доведено до завершення. Подруге, матеріял підпорядковано єдиному композиційно-сенсовому завданню і єдиній, суцільній філософській концепції авторів.

IX

Як навантажується сенс і соціальна емоція на матеріял, композиційно організований і як виникає філософська концепція автора із „Землі“?

Тут доводиться говорити безпосередньо про способи Довженкові. Але, насамперед, треба відзначити знаменне явище: способи Довженкові ніколи не бувають нейтральні чи механічні. Вони не тільки результат культури кінематографічної техніки, вони органічно й неминуче зумовлені світовідчуженням Довженковим. Тут виникає момент адекватності. Світовідчуження Довженкове бурхливого тону, емоційно насичене, активне й темпераментне. До того ж воно широкого охоплення. У тому, як Довженко патосно сприймає і переживає об'єктивну

дійсність і як між ними (суб'єктом) і нею (об'єктом) відтворюється найактивніша навіть, пристрасно інтонувана, єдність, — відчуваємо міцну мускулатуру Довженкової психіки. Вона не знає рефлексів, щоб розривали цю єдність чи послаблювали підвищений творчий акт зустрічі художника з дійсністю. Довженко у своєму творчому становленні монолітний. У нього немає внутрішніх дискусій чи сумнівів.

Тимто на матеріал, що його добрано і обкреслено для передчуваної чи вже знайденої композиції, Довженко провадить максимальний натиск своєї психіки, навантажує його сенсом та емоціями до повної міри. Кінематографічно це реалізується через спосіб потужних, іноді скрайніх і навіть гіперболізованих пропозицій світло і просторово-площин, серед яких виникає також гіперболізований образ знімального об'єкту. Ефект такий: якщо в фокусі широкий плян чи окремі явища природи, вони повстають динамічним своїм руханням, проявляють свою внутрішню суть: велику біологічну насиченість, значущість офарблення, підвищений тон буття.

А коли в фокусі соціальний образ людини, він (образ) залежно від місця в сюжеті і в темі проявляє найвищі градації соціально-психічного акту. Невтральних станів свідомості в Довженка, як правило, не буває.

Ось кілька прикладів.

У фокусі широкий плян поля. Для цього знайдено гострий активний ракурс, що дає відчуття якоїсь могутньої первісності, безмежності і невичерпуваної плодючої сили. Тут ніби дано ідеальний, від суворой майстерності Довженкової санкціонований обрахунок світла і площини, рельєфа і деталі; точки об'єктива і темпу навантаження часом на даний об'єкт здійснення. Тут дана блиска, так би мовити, форма внутрішнього монтажу кадру.

Другий приклад ще характерніший: на п'ятці, приблизно метрів на п'ятдесят — відтворено виробничий процес: від оранки землі до готового споживного про-

дукту—хліба. Фактура різна: трактор, поле, жито, жінці, місто, машини, що виготовляють хліб. Що з неї можна зробити?—Ілюстрацію процесу, процес складання 1+1+1. Тобто тему праці механічно збільшувати чи перемножати на ізольовані акти даної виробничої дії.

У такому випадку—це мертво місце в картині.

У Довженковій „Землі“ ми маємо, насамперед, колосальної майстерності зразок зовнішнього і внутрішнього монтажу, глибокого соціального озмістовлювання кожної речі й деталі виробничого процесу, а найголовніше: величний, абсолютний, бездискусійний образ людської праці.

Цей образ набуває яскравої ідеологічної цілеспрямованості. Саме через те, що він органічно виникає на межі боротьби двох світоглядів серед селян, у центрі соціального конфлікту сил історично засуджених на загибель і історично поступових і перспективних. Цей образ, нарешті, нічим, ніякими міркуваннями незаперчуваний аргумент на самодостатнє право соціального теперішнього й майбутнього... І саме через те, що образ виробничого процесу перейшов високі рівні художньої свідомості Довженкової, зазнав наснаження від його творчої пристрасті, від повнокровного і радісного вибухання соціального патосу і досяг способами адекватної техніки довершеного оформлення.

У даному випадкові, ми так само, бачимо натиск об'єктива на повноцінну соціально річ, на динамізацію її, на несподівану точку показу, на виявлення внутрішнього зв'язку речевого комплексу. Всьому надається величезного сонячного пронизування, бездоганної чіткості знімальній площині чи взагалі, знімальному об'єктові; нарешті, не пережито—нового і не передчувано доцільного розміщення речей в процесі. І все це зазнає глибокого перетворення в багатющому ритмічно-інтонаційному образі. А через те, кінематографічний образ виробничого процесу зміцнює образ соціальної людини—

ми маємо перед собою явище вищого мистецького сенсу.

Нарешті, останній приклад. Приклад, що дає нам, поперше, найкращу ілюстрацію Довженковому способі безмірно навантажувати матеріал многозначним, значущим і многоасоціативним змістом, а, подруге, встановлює критерії поняття „вічні кадри“.

Ми тут дозволимо собі довше спинитися.

Під урочисті революційні пісні село несе труну найактивнішого діяча. В житті Василь за тим образом, що його створив Довженко, дорівнює центральним образам „Землі“. Ми бачимо перед тим могутні торси волів, пристрасну плоть чорнозему, п'янючі випари степу і річок; ми повно відчували міць м'язистих стегон і рубенсовських грудей у жінок; ми майже намацували бронзові профілі селян, що їх вирізьбила й зміцнила страшною силою праця; ми, нарешті, пережили, взявши у свій ніколи незабуваний досвід образи клясової ворожнечі, смертельної іронії, одчайдушної злоби тощо.

Образ Василя—мужній і потужний. В ньому бурхає суворя енергія епохи. Навіть лежачи в труні, він випромінює силу.

Якась щаслива догадка чи геніяльна інтуїція спобудила Довженка дати в разючому, в прекрасному контрасті два образи—мужнє, суворе обличчя мертвого Василя і безмежне поле сояшників, напоених соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньо-філософської мислі,—ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діалектичну боротьбу, вноситься на високий щабель завершенної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не гибіль, не розпад, а процес вибухання плодючих сил.

Такий емоційний ефект сприймання і такий філосо-

фічний результат від контрастних образів—мертвого Василя і буйних від сонця й чорнозему сояшників.

Та щоб досягти синтези кількох рядів: змістового й емоційного, абстрактно-філософічного й конкретно-соціального,—треба було в хаосі фізичного середовища знайти дрібну, але виняткову й поодинокую, для творчого задуму найпридатнішу річ—сояшники; пережити їх, як активний, повноцінний матеріал для композиції даного кадру; пройняти їх екстазом надмірної насиченості; і, нарешті, способом контрастного відштовхування образів смерті і життя—в одноразовості одноплановості часовій і просторовій—дійти через внутрішню суперечність єдності одного образу, образу, що стверджує життя. Саме тут повстала символіка вищого соціального сенсу. Обґрунтування її—поза можливостями логіки. Ця символіка—результат поглибленої художньої свідомості.

Емоційне сприймання глядачеве, не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакцію потвердження.

Х.

Можливо зробити припущення, що режисер не міг звати даний образ за достатній вияв своєї філософічної концепції. Через те він поглиблює його темою вічної плідючості, мотивуючи, чи виводячи її з почуття переможного походу нових соціальних сил, із патосної свідомості великої будівничої енергії нашої епохи.

Конкретно ця тема почала могутньо звучати ще на початку картини, ввесь час виникаючи на темах і образах клясової боротьби, підкреслюючи через плян біологічної потужності творчу потужність і перспективність нашої соціальної дійсності. Така тема не випадкова й не штучна. Навпаки, вона глибоко органічна, вона зумовлена самим матеріалом „Землі“. Вона безпосередньо виростає з тих конкретних умов, де од-

бувається клясова боротьба. А клясова боротьба, в даному випадку, виникає з проблеми землі в широкому розумінні.

Наприкінці картини тема плідності підноситься до біологічної екстатичності. Земля починає пахнути непереможно й п'яно. Нечуваних розмірів гарбузи й дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними,—утворюють враження шаленого буяння, проросту і пристрасного запліднення. На цей образ Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світа і гостре, пронизливе почуття матерії й речезости.

ХІ.

З погляду жанру „Землю“ дуже важко визначити. Вона руйнує цілковито досі бачені або вже навіть канонізовані жанри в нашій кінематографії. В „Землі“ є такі елементи, що дають передчуття зародження якогось нового великого жанру, найдоцільнішого для кінематографічного мистецтва в наших умовах. Такого жанру, що він може бути активним на будь-якому матеріалі і з будь-яким спрямуванням. Ці елементи:—колосальне почуття активності й свіжості суб'єктивної й об'єктивної дійсності, динамічне й напружене рухання її; широкі охоплення світла й просторових площин; неминуче без мотивацій попередніх дане проєцювання конкретних образів дійсності на грандіозний образ майбутнього—навантаження кожного кінематографічного, технічним способом поділеного, акту максимальним знаком соціального сенсу.

До цього конче треба додати, що напис, як знак зв'язку і логічного переходу між ситуаціями чи певними сюжетними шматками, взагалі в Довженкових картинах а надто в „Землі“—це ми ще раз підкреслюємо—втрачає свою дотеперішню функцію, а набирає інших, дієво-активних функцій повноцінного матеріалу. І через те

написи виконують не лишень композиційні завдання, а й мають у собі своєрідні показчики жанру, принаймні вони посилюють почуття його.

Загалом кажучи, тобто уникаючи застосування певного термінологічного визначення жанру „Землі“, можна приблизно схарактеризувати його, як таку художньо-кінематографічну своєрідну систему побудовання і об'єктивізації дійсности, що в своїй (в системі) мистецькій природі несе посилене й переповнене почуття героїки соціального, його потужної мускулятури, його динамічної сили натиску на світ. Нарешті, в природі цієї жанрової системи органічно виникає патос максимального образу, максимального змістово-психологічного знаку і широкої філософічної значущости процесів.

XII

Жанр є категорія стилевої свідомости. Він перебуває в діалектичному зв'язку з стилем. Відсутність стилевої свідомости—показник відсутности поняття майстерности в кожному окремому випадку. Підвищена стилева свідомість, поперше, конкретний знак наявности стилевої культури в даного майстра; подруге—це критерій підвищеної якости майстерности.

У Довженка стилева культура перемножена на органічність стилевої свідомости. Від цього ефект значущий і повноцінний.

В „Землі“—панування дозрілого, монолітного стиля. Водночас—це панування майстерности. Як можна визначити стиль „Землі“?

Застосувати якийсь вичерпний термін до цього поняття, в даному випадку, так само, як і до жанру, дуже важко. Стиль „Землі“ складний. Він поза інерцією наших стилевих уявлень і означень. Він потребує не термінів, а поширених формул.

Проте, як термін для дискусій і як робочий термін,

допущено запропонувати: героїко-романтичний експресіонізм.

Першу частину означення—саме героїко-романтичний можна обґрунтовувати підвищеним, динамічним почуттям героїки соціального. Точніше: героїчність соціального для режисерового світогляду не є догматичне завдання зовні, не є якась теза. Героїчність соціального є та вища, надлогічна даність, що органічно живе в світовідчутті Довженковому, в його сприйманні реальної об'єктивності. Одність суб'єкта й соціального об'єкта, соціальної течії речей і явищ саме й характеризується в емоційних актах, переповнених почуттям героїчності, патосом її, навіть екстатичністю.

Романтичний плян об'єктивізації соціального і речевого почасти обґрунтовується самою внутрішньою природою переживання героїчного. А ще більше спрямованням на максимальний образ, на скрайню градацію найрізноманітніших актів людської психіки, на рельєфну й пригущену яскравість речевості явищ, характерних прикмет їхніх, деталей тощо. Але цей романтизм рішуче позбавлений елементів прикрашування, орнаменталізму чи будь-якого естетизму. Він—вольовий і соціально-насичений.

Нарешті, другий член терміна—експресіонізм можна аргументувати від Довженкового способу навантажувати на річ, на ситуацію, на дрібну речеву деталь максимальну повноту змісту якогось психічного акту; залучати речі і деталі в плян психологічно-соціальної боротьби, як додаткові, але повноцінні покажчики її. Їхня функція не лишень ілюструвати внутрішні психічні явища, а брати в них активну участь і посилювати узагальнення.

До всіх цих тверджень, як конкретні приклади з „Землі“ можна цілком застосувати кадри: оранка землі, приїзд трактора, похорон і виробничий процес хліба.

Треба одразу відзначити найхарактернішу особливість Довженкового експресіонізму: він наскрізь матеріялістичний.

До речі, тут зробити побіжну аналогію з буржуазним експресіонізмом, як філософічно-мистецькою методою. За нею, загально кажучи, гіперболізований психічний акт, доведений навіть до гістеричних інтонацій навантажується на розірвані, абстрактні явища, на образи і речі, виведені з соціального порядку. Буржуазний експресіонізм у своєму творчому вияві оперує категоріями індивідуалістичного, ізольованого духа.

Філософічне спрямовання його на віддавання гіперболізованого психологічного, рефlekсами ускладненого й розпорошеного образу індивідуальної людини, загубленої в хаосі буржуазної соціальної практики.

Довженків експресіонізм, як мистецько-філософічна метода — стверджує дійсність. Він монологітний через свою діалектичність, бо впливає із гострого почування внутрішньої одности і взаємної зумовлености психічних і матеріяльних категорій. З цією метою людина не ізольована. Вона в процесі, в становленні соціяльних зв'язків. Навантаження емоціями, сенсом і підвищеним психічним переживанням речевого світу — іде не тільки від людини соціальної, а й від людини великого соціального патосу. Патос цей спрямовано на поступові і далекосяжності тенденції не соціального розвитку даного етапу.

Через те експресіонізм, як стиль, у Довженкових картинах, а надто в „Землі“ — революційний, вольовий, активний-потужний. Він спроможний об'єктивувати світ у великих художніх образах, у широких узагальненнях процесів, тобто, як синтетичну даність.

Ця художня синтетична даність не неутральна, не пасивна. Вона цілеспрямована, динамічна. Вона пройнята і насичена темпераментними переживаннями соціального.

ХІІІ.

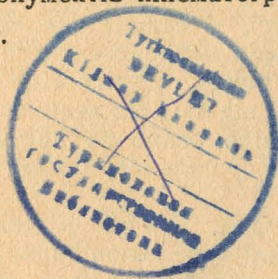
„Земля“—безперечно, досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стилевим досвідом високої, по своїй художній суті, культури і широкою своєю перспективністю. Це той досвід, що дає найбільшу можливість кінематографії поступати наперед, розроблювати й посилювати кіно-поетику.

„Земля“ приносить нам оригінальні композиційні спроби, нові методи чинного й яскравого кіно-вислову.

Соціяльний еквівалент картини: синтетично довершений образ клясової боротьби на селі, глибоко відтворені і філософічно поглиблені явища революційної самосвідомості нової людини. Картина насичена міцним тонутом радості й бадьорості. Вона збагачує наш соціяльний і психічний досвід і стимулює активне світо-відчування.

А це все те, що виносить „Землю“ на рівень блискучих документів кінематографічного мистецтва.

1929.



2004

n-07

Ціна 35 коп.

3209

0-15K

A 449589

KX

KX/m

148
2304