

РИТМ У ТЕОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці 20-х років ХХ століття відбувалось становлення українського національного кінематографа з його самобутніми ознаками. Зважаючи на це, потрібно встановити сутність терміна «поетичного» у контексті його застосування до українського кінематографа зазначеного періоду. У статті розглянуто ритм як один з найважливіших елементів, організаційних художніх засобів фільму.

Ключові слова: ритм, час, простір, кіно, Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе.

В конце 20-х годов ХХ века происходило становление украинского национального кинематографа с его самобытными чертами. В связи с этим необходимо установить суть термина «поэтическое» в контексте украинского кинематографа означенного периода. В статье рассмотрен ритм как один из важнейших элементов, организующих художественных выразительных средств фильма.

Ключевые слова: ритм, время, пространство, кино, Александр Довженко, Иван Кавалеридзе.

The article is about original Ukrainian national cinema in 1920s. In this time the Ukrainian cinema called «the Ukrainian poetic cinema». The experiments of G. Stabovy, G. Tasyu, I Kavaleridze and, of course, O Dovzhenko made Ukrainian cinema famous in the world. The poetics of Ukrainian national cinema was born in this time in the works of this and many other filmmakers. The original language of the Ukrainian cinema formed at this time. The article is about the rhythm in Ukrainian cinema 20 years XX century as one of important elements of cinema.

Keywords: rhythm, time, space, cinema, Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze.

В другій половині 20-х років ХХ століття відбувається становлення українського національного кінематографа. Це час надзвичайної творчої активності представників української культури, зокрема, кінематографістів. Внаслідок їх напруженої діяльності й формується своєрідна самобутня специфіка українського кіно.

Для становлення українського кінематографа найбільш значимими фільмами цього періоду стали: «Два дні» (1927) Георгія Стабового; «Нічний візник» (1928) Георгія Тасіна; «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930) Олександра Довженка; «Злива» (1929) та «Перекоп» (1930) Івана Кавалерідзе. Саме у творчості О. Довженка та І. Кавалерідзе межі 20–30-х років ХХ століття в основному сформувалась та своєрідна кінематографічна мова, яку вітчизняні (С. Тримбач, І. Зубавіна, О. Рутковський, Л. Брюховецька, І. Корнієнко та багато інших) та зарубіжні (Ж. Садуль, Б. Бакула, Й. Левицька тощо) дослідники означають як «поетичну».

Визначення характерності українського кінематографа 20-х років ХХ століття і пізніше, як «поетичного», все ж є дещо незадовільним на сьогодні. Так, знаний український філософ С. Пролеєв, критично оцінюючи сам термін «українське поетичне кіно», зазначає, що «це поняття з'являється в контексті радянської кінокритики, де будь-яка алюзія на мистецький вибір за межами соцреалізму межувала з ідеологічними звинувачуваннями і тому не могла бути застосована. Відтак “ідейно” нейтральний термін “поетичне” був значно зручнішим. Незадовільним, з точки зору естетичного аналізу, цей термін є також тому, що обмежується доволі аморфним посиленням на поетичність, не вказуючи на усталені мистецькі парадигми (як-от романтизм, експресіонізм чи імпресіонізм).» [12, 80].

Таким чином, на поточний момент суттєвим є не термінологічне ствердження розуміння українського кінематографа межі 20–30-х років ХХ століття як «поетичного» (загальноприйняте ще за радянських часів), а визначення сутності поняття

«поетичного», що застосовується до українського кінематографа вказаного періоду. Важливість такого дослідження не викликає сумніву з багатьох причин.

По-перше, потрібно визначити ті характерні особливості, що є суттю загального поняття «українського поетичного кіно» межі 20–30-х років ХХ століття, оскільки йдеться про зародження самобутнього українського національного кінематографа з його неповторною кінематографічною мовою.

По-друге, подальший розвиток українського кінематографа, зокрема, його наступний інтенсивний сплеск, який припав на 60-ті роки ХХ століття і має назву також «поетичного», значною мірою обумовлений тими національними особливостями українського кіно, котрі були закладені ще у 20–30-ті роки ХХ століття. Характерно, що термін «українське поетичне кіно» у світовому кінознавстві і мистецтвознавстві сьогодні навіть більше асоціюється з творчістю режисерів 60-х років ХХ століття (С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осика та інших), аніж режисерів межі 20–30-х років ХХ століття. Відтак важливо розрізнити ці два важливі періоди в історії українського кіно і означити їх відмінні характеристики.

По-третє, актуальним наразі є визначення характерних ознак своєрідної української режисерської школи (з сумою традицій і пошуком самостійного вектора подальшого поступу), життєспроможність і перспективність якої останнім часом також не викликає жодних сумнівів. Вона заявляє про своє існування регулярними перемогами українських кінематографістів на міжнародних фестивалях, а відтак отриманням світового визнання на найпрестижніших кінематографічних форумах світу.

Таким чином, потрібен глибший аналіз поняття «поетичного», що застосовується для загальної характеристики пошуків українського кінематографа межі 20–30-х років ХХ століття.

Українська культура і мистецтво даного періоду існували в загальносоюзному контексті. І тому відповідні взаємодії та впливи, головним чином з боку російської культури, особливо на початку 30-х років, були неминучими. Цей аспект набуває надзвичайної ваги з огляду на те, що саме на початок 30-х років припадає необхідність принаймні першого теоретичного осмислення й оцінки усіх тих досягнень українського кінематографа, що були здійснені впродовж 20-х (а за великим рахунком інтенсивно лише у другій половині 20-х). І ця теоретична оцінка, як і вся супутня термінологічна база, були більшою мірою насажені з боку російських теоретиків, тоді як погляди українських дослідників кіно зовсім не бралися до уваги.

Таким чином, слід зважати, що сама термінологічна база й означення напряму були визначені й впроваджені у широке застосування саме російським радянським кінознавством. Й зрештою, у таких обставинах має значення виникнення і розуміння терміна «поетичне», сформованого саме в умовах російського радянського кінознавства як науки про кіно.

Теоретики російського радянського кіно в 20-ті роки ХХ століття в контексті структуралістської теорії, характерної для конструктивістського напряму, розглядали ідею «прозового» і «поетичного» кіно. Ця тема оцінювалась як одна з важливих проблем, що була безпосередньо пов'язана з теорією формування особливої своєрідної «кінематографічної мови».

Зацікавлення питанням «поезії» та «прози» в кінематографі було зовсім не випадковим. У галузі літературознавства ця тема в 20-ті роки ХХ століття в Росії стояла достатньо гостро. В час «складного перетворення культури» з появою нових авангардних течій в літературі ця проблема набула особливої актуальності для літературознавства. Так, приміром, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов обстоювали точку зору про функціональну залежність прози від поезії і поезії від прози, про їх діалектичний взаємоперехід, зближення і відштовхування в процесі літературного поступу. Сам Б. Ейхенбаум завзято стверджував початок періоду прози, зокрема — епічної. В цьому, між іншим, його точка зору принципово не збігалася з теоретиками ЛЕФу, представниками конструктивістського напряму, зокрема, з поглядами В. Шкловського.

«Футуристи передбачили світову катастрофу. Не футуристи, а сам час себе передбачив. І в тій культурі, яка народжується, головне місце повинно бути відведене “граматиці розуму”. Кордони уже зникають. Стилістична проза утворилась і вступила в суперництво з віршем, який вбиває сам себе.» [19, 479], — писав Б. Ейхенбаум у своїй доповіді «Поезія і проза» в 1920 році. Дослідник відстоював свою думку послідовно. І уже в 30-х роках ХХ століття він зауважував про необхідність відновлення поетичної мови, яка багато в чому стала наслідувати мову прозову і від цього втрачати свої власні позиції.

Надалі проблема «поезії» і «прози» була перенесена з літературознавства в кінематограф. В 1927 році В. Шкловський у збірці «Поетика кіно» у статті «Поезія і проза в кінематографії» досить обережно зазначив: «...Існує прозаїчне і поетичне кіно, і це є основний поділ жанрів: вони відрізняються один від одного не ритмом, або не ритмом тільки, а переважанням технічно формальних моментів (в поетичному кіно) над змістовими, причому фор-

мальні моменти замінюють змістові, завершуючи композицію. Безсюжетне кіно — є «віршоване» кіно.» [18, 92]. Слід зауважити, що дослідник не звертався безпосередньо до літературознавчого визначення, намагаючись залучити його у річище кіно, а натомість намагався закріпити на жанровому рівні в кінематографі той родовий поділ, який іще Аристотель в своїй «Поетиці» затвердив у літературі. Ця спроба в контексті кінематографа не мала успіху, та стала своєрідним імпульсом для подальших теоретичних шукань.

Пізніше деякі радянські теоретики стверджують існування «поетичного» кіно в СРСР з 20-х років ХХ століття не лише в українському кінематографі. Так, російський дослідник С. Фрейліх, зокрема, зауважує: «На Всесоюзній нараді кінематографістів 1935 року зіткнулись дві концепції: монтажно-поетичного кіно двадцятих років і звукового — тридцятих. Конфлікт їх тоді здавався нерозв'язним... <...> Монтаж збагачувався внутрішньокадровою розповіддю, пластика — словом, типаж — актором, епічна тема — драматичною колізією, поезія — прозою.» [16, 21]. Таким чином, за думкою радянського автора, в 30-х роках з приходом звуку в СРСР у кіно відбувся процес відходу від «монтажно-поетичного» кіно до більш оповідних, насичених драматичною колізією «прозових» форм.

Таким чином, російський дослідник одразу, на рівні ніби уже сформованих, визначених і зрозумілих категорій, поєднує такі явища, як монтаж і власне саму «поетичність». У такому потрактуванні, зрозуміло, монтажне кіно (усе чи у якомусь певному прояві, а імовірніше все ж у фільмах провідних, знаних у світі тодішніх радянських режисерів) певним чином отожднюється ним з кіно «поетичним».

Показовим у цьому сенсі також є один надзвичайно важливий момент, який має місце навіть у наведеній цитаті. «Епічний» спосіб викладу для кінематографа закріплюється саме як означальний за згаданим «монтажно-поетичним» кіно і зрештою стає одною з особливих, притаманних саме йому характеристик. У літературі, наприклад, епічна форма, як її визначає у своїй «Поетиці» ще Аристотель, є окремою оповідальною формою, особливим родом літератури, поруч з ліричним і драматичним родами [2].

Також у наведеній цитаті можна побачити й інші характеристики «монтажно-поетичного» кіно, що, ймовірніше, і є його визначальними ознаками. Отже, це:

- монтаж;
- пластика;

- типаж;
- епічна тема;
- і, власне, сама «поезія».

Імовірно, що автор має на увазі перевагу монтажних побудов над внутрішньокадровою оповіддю, застосування пластичної виразності на різних рівнях кінематографічної побудови, типажу в контексті акторської гри та, власне, уже розглянуту епічну тему як специфічну оповідальну форму. Останній пункт викликає найбільше запитань.

Слід відзначити (і це врешті-решт закономірно з огляду на визначення «монтажно-поетичного» кіно), що С. Фрейліх говорить і про С. Ейзенштейна як режисера, який тяжіє до «поетичного» напрямку. Цієї думки дотримується також й інший радянський дослідник Р. Юренев. Він, зокрема, стверджує: «Якщо за охопленням і трактуванням історичних подій “Панцирник «Потьомкін»” може бути названим кінематографічною епопеєю, то за мовою, за формою викладу матеріалу він є поемою. Епічною поемою. І подібно до того, як для поезії літературної характерні ритмічність і метафоричність, ритмічність і образність характерні й для поезії кінематографічної. Поезія літературна поєднує слова. Поезія кінематографічна поєднує кадри. Поєднання кадрів у кіномистецтві називається монтажем.» [21, 163].

При цьому радянські дослідники в жодному разі не визначають поняття «поетичного кіно» і його принципових особливостей у кінематографічному контексті, посилаючись щоразу на літературознавчі розвідки і проводячи паралелі з поезією літературною.

Українські дослідники, щоправда, уже пізнішої генерації, не визначаючи саме поняття «поетичне кіно», також намагалися дати означення цьому явищу. Так, один з них, О. Бурячківський, у 2001 р. писав: «Існує термін “поетичне кіно”. Се кінематограф, що він у своїх образах сміливо віддаляється від фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і водночас утверджує власну конструктивну цілісність. Проте мало хто замислюється над тим, що тут таїться небезпека. Небезпека для кінематографа зречтиса самого себе. “Поетичне кіно”, як правило, народжує символи, алегорії та інші фігури такого штибу, а вони ж і не мають нічого спільного з образністю, природно притаманною кінематографу.» [5, 130].

Інший український дослідник І. Дзюба резонно зауважив, що взагалі потрібно бути дуже обачним при застосуванні в кіно естетичних категорій, вироблених в інших мистецтвах. Уникнути їх використання, мабуть, уже неможливо, та все ж слід

пам'ятати, що їх зміст і значення в кіно істотно змінюються. Особливо це застереження стосується образності кіномистецтва, зокрема, його тропів.

«Кіноестетика і кінокритика змушені були скористатися термінами, запропонованими теорією літератури і живопису <...>. Спочатку їх ввели умовно, потім вони прижилися, і тепер їх застосовують з такою ж визначеністю, як і в теорії літератури, не задумуючись над тим, чи справді така визначеність є.

Тим часом відомо, що образ, троп у кінематографі ґрунтується на зовсім іншому матеріальному субстраті, ніж в літературі і навіть у живопису, а тому й уся структура і “фактура” образного мислення у кіно будуть іншими. Механічне слідування у кіномисленні тим асоціативним і метафоричним ходам, які властиві літературно-поетичному мисленню, може привести до абсурду, а нерідко просто неможливе.» [7, 223].

Для аналізу поняття «поетичного», що має застосування щодо українського кінематографа кінця 20-х — початку 30-х років XX століття, необхідне також поглиблене вивчення самої поетики українського кінематографа даного періоду. Під поетикою, за аналогією з літературознавчим значенням цього поняття, будемо розуміти систему художніх засобів виразності певного напрямку — напрямку українського «поетичного» кіно межі 20–30-х років XX століття.

Одним з першочергових базових елементів художнього твору є ритм. Водночас іще Аристотель визнав особливість ритмічної побудови віршованого твору. Розрізняючи прозу і вірш, він стверджував, що у вірші уживаються «різні комбінації розміру або тільки один його вид» [2, 28]. В характеристиці поезії та її видів він надалі говорив, що іноді «трапляються такі види поезії, у яких можна побачити всі названі засоби зображення, тобто ритм, мелодію і віршовий розмір» [2, 28]. З цього твердження випливає, що для поетичного зображення, за Аристотелем, нерідко використовуються як ритм, так і мелодія та віршовий розмір.

Таким чином, говорячи про «поетичне» у будь-якому контексті застосування цього терміна, тема ритму постає однією з найважливіших. Ритм є яскравим виражальним засобом і водночас засобом певної організації. Як стверджував теоретик українського кіно 20-х років XX ст. Л. Скрипник: «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова.» [15, 53].

Грецьке слово *rhythmos* означає розміреність, помірну течію. Найбільш вивчений у музиці, ритм визначається як організація звуків і пауз за їх трива-

лостями у часі в певному метрі. З поняттям ритму пов'язують також і певну закономірність організації, закономірне повторення співрозмірних і чуттєво відчутних одиниць. «Коли говорять про ритм, то одразу згадують про музику і поезію, тобто про повторення через рівні інтервали одного чи кількох елементів, організованих у цільні структури. Цей простий опис означає, що, у даних випадках, існує сприйняття порядку у послідовності.» [17].

Раннє філософське загальне визначення ритму належить Платону. Він визначив ритм як порядок у русі. Якщо більше узагальнити, то ритмом можна вважати порядок у послідовності. Якщо ж застосувати ці визначення ритму до художніх творів, то можна стверджувати, що ритмом у творчості є певний спосіб організації.

«Сприйняття ритму змушує нас задати два фундаментальних питання: а) які часові межі, у яких сприймається послідовність? б) яка природа структури, які виявляють тенденцію до повторення?» [17]. І ці питання не є достатніми. Важливий також і просторовий елемент ритму, або, дослівно, просторові ритми. Про просторові ритми досі маємо дуже мало матеріалів. Якщо вивчення лінійних послідовностей у контексті ритму часто не викликає особливих складностей, то вивчення структур у тримірному розгортанні становить певну ускладненість. Для лінійних послідовностей більш притаманне проведення аналогій з ритмічними структурами з регулярним повторенням ідентичних елементів (засаджена деревами алея) або повторенням вторинних чи навіть третинних структур з регулярними проміжками між угрупованнями (ряди вікон), адже такі аналогії виглядають прийнятно. Розгортання ж послідовностей у тримірному контексті посилює труднощі оцінки їх ритмічних складових з причини зникнення очевидної наочної аналогії таких паралелей.

Враховуючи усе вищесказане, ритмом художнього кінематографічного твору (у нашому випадку) слід визнати спосіб організації певних закономірностей, що має часові та просторові обмеження як своїх елементарних структур, так і загальної тривалості із виявленням їх у суто кінематографічних засобах виразності (що визначає їх природу). Зрозуміло, що ритм — поняття, безпосередньо пов'язане з поняттями часу і простору і тому розгляд його за межами цих категорій неможливий.

Якщо від суто теоретичних розмірковувань перейти до безпосередньої кінематографічної практики й оцінки з урахуванням бачення її, власне, самими авторами, то з'ясуються безліч важливих аспектів, які дадуть підставу для подальших теоретичних узагальнень.

Як О. Довженко, так і І. Кавалерідзе дуже своєрідно визначають жанри своїх фільмів. «Звенигора» О. Довженка — кіно-поема, «Арсенал» — історико-революційна епопея. Взагалі, як зазначає Л. Брюховецька: «В естетику фільмів О. Довженка органічно вросли фольклорні шари. Дослідники не раз відзначали вплив на його драматургію української героїчної думи. А вже у звукових фільмах з'являються народні пісні, і входять вони в екранний твір як голос народної пам'яті, совісті.» [4, 35]. І. Кавалерідзе означає «Зливу» як «Офорти до історії Гайдамаччини» за мотивами поеми Т. Шевченка, «Перекоп» первісно має назву «Пісня про Перекоп» і за жанром є кіноепопеєю. Таким чином, епос і поема є тими базовими жанрами, у яких представлена творчість цих українських режисерів вказаного періоду.

З. Кракауер, наслідуючи Г. Лукача з його теорією роману, здійснюючи порівняння епосу, наприклад, з романом, зазначає, що «епос <...> відноситься до епохи, в якій поняття хронологічного часу ще не мало сили, тому що всі люди і предмети розглядалися в перспективі загробного часу. Роман же є літературною формою більш пізньої епохи, де уже не було відоме поняття вічного життя, тому життя цієї епохи — те, яку відображає роман, — не відбувається у замкненому циклі вічного буття, а плине в хронологічному часі, що не має ані початку, ані кінця.» [10, 306].

Вивчаючи проблему часу-простору в кінематографі, відома культуролог, мистецтвознавець та кінознавець І. Зубавіна так характеризує творчість О. Довженка зазначеного періоду: «трактуючи явища національної історії як “билинні” скази, режисер через “фольклоризацію” форми ніби виводив події фільмів у “міфологічне” минуле, розгортаючи при цьому в своїх творах метафізичні формули цілком актуального буття. Сказати б, О. Довженкові вдалося поєднати епічність (з характерною якісною віддаленістю в часі) та ліричність (з максимальною наближеністю до предмета переживань).» [9, 127–128].

Інший дослідник творчості режисера український мистецтвознавець О. Рутковський відзначає, що «Довженко намагався транспонувати до художньої тканини фільму навіть таку тонку естетичну субстанцію, як ритмічно-пластичний образ. За свідченням Д. Демуцького, який знімав “Арсенал”, Довженко у цьому фільмі спробував узгодити рух актора у кадрі з ритмом наспіву української народної думи.» [13, 35].

Епічно-лірична форма організації матеріалу, обрана режисером, створювала особливий ефект

оповіді. «Ліричне часопереживання забарвлювало інтимністю соціальні почуття автора, а розміщення подій в епічних координатах, інтерпретованих як певний “початок”, надавало глобальності, вагомості персонажам; доволі звичні події набували статусу грандіозних.» [9, 128].

Фактично таку саму характеристику можна дати і фільмам І. Кавалерідзе, зокрема його «Перекопу». «Одна з назв фільму — “Пісня про Перекоп” прекрасно передає емоційний заряд твору. Водночас ця назва засвідчує стильову своєрідність авторської манери, що багато в чому виходить тут з мелодики й ритміки української народної пісні. Поетика фільму (як надалі “Коліївщини” й “Прометей”) живиться передусім фольклорними джерелами, що обумовлює й характер його образності. Звідси метафоричність мови, часті ритмічні й пластичні повтори.» [8, 68].

Відчуття «глобальності» та «грандіозності» щодо осягнення окремих персонажів та певних тем твору в цілому свідчать про вихід режисера на категорії сакрального часу і простору. «Священний час за самою своєю природою повторюваний, бо, власне кажучи, це міфічний доісторичний час, що став теперішнім.» [20, 283]. Таким чином, священний час може бути повернений і повторений величезну кількість разів. Цей час не має характерних ознак плинності, за М. Еліаде, він не має незворотної протяжності. Священний час «...парадоксальним чином постає як круговий, зворотний і відновлювальний, певне міфологічне Вічне Теперішнє, яке періодично відновлюється засобом обрядів.» [20, 284].

Таке зміщення у сакральний час як у творчості О. Довженка, так і у творчості І. Кавалерідзе відбувається за рахунок особливої оцінки історичного часу, який через безліч своєрідних елементів отримує ознаки часу сакрального. «Масові сцени чи величезні розміри будівель не роблять фільми монументальними, це досягається тільки значимістю тем і особистості героїв. Навіть найінтимніші людські переживання можуть бути наслідком і відображенням великих історичних подій. Питання лише у тому, чи зуміє автор побачити і показати їх такими...» [3, 275].

Українські режисери на цьому шляху звертаються до прадавніх архетипів. Загальновідомим є містичне уподібнення жінки-матері Землі, що знаходить місце у фільмі О. Довженка «Земля», і є типовим зверненням до міфологічного *sacrum*. «Священна суть жінки перебуває у прямій залежності від святості Землі. Дітородна здатність жінки має космічну модель: образ Terra Mater, Всезагальна Genitrix.» [20, 321]. Яблука у фільмі «Земля» також отримують якості глибокого символу, архети-

пічного образу. Обважнілі віти яблунь з яблуками хиляться до землі. Сад таких яблунь. Серед саду дід помирає. Його родина зібралась. Чекають. Він повільно говорить про життя і смерть. Його онук, чи то навіть правнук сидить у траві серед стиглих яблук, грається ними. При такій послідовності кадрів образ набуває багатомірності. Нашарованість змістів і значень створюють відчуття значимості оповіді, зануреності у той сакральний, первинний час першотворення.

Особливе значення у фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе приділяється природі. Замилування пейзажами, окремі відступи з показами природи у різних її станах є невід'ємним елементом їх фільмів. Простір поля зі стиглою пшеницею і безкрай неба над ним, наприклад, як у фільмах О. Довженка, так і у фільмах І. Кавалерідзе, становлять звичне місце розгортання подій. Таким чином, у фільмах цих режисерів і рослинність як у конкретних її проявах (дуб, пшениця тощо), так і у географічному розумінні (поле, ліс тощо) набувають певного архетипічного значення. Загалом в контексті священного часу сакральна сутність природи має прояв не лише в образах Космічного Дерева Безсмертя або Пізнання. Будь-яка рослина розглядається як священна, адже рослини втілюють собою архетип, ідеальний образ рослинності в цілому. З іншого боку, саме сакральна значимість рослин примушує людину вирощувати їх, доглядати за ними. Як відзначає М. Еліаде, усі рослини, що вирощуються сьогодні, первісно вважалися священними. Імовірно, що замилування рослинами (наприклад, весною) також не можна віднести виключно до «натуралістичного» досвіду людини, його повною мірою можна вважати сакральним досвідом проживання відновлення, нового початку Світу, який дає змогу розглядати весну як воскресіння Природи. Таким чином, природа для людини Сакрального часу не є лише природою. Йдеться не лише про естетичне, спортивне чи гігієнічне значення. «Крім всього цього, людина відчуває певне неясне почуття, яке не можна визначити, у якому ще можна вловити спогад про релігійний досвід, що втратив свою силу.» [20, 325].

Відтворенням історичного минулого, перенесеного у категорію сакрального, радянські режисери 20-х років ХХ ст., певним чином уподібнюючись до релігійної первісної людини, намагалися досягти конкретної мети. «...Відтворенням своїх міфів релігійна людина бажає наблизитися до богів і долучитися до Буття; імітація божественних зразків пояснює як її прагнення до святості, так і її онтологічну ностальгію.» [20, 303].

Слід усе ж зауважити, що вказані режисери працюють не лише у межах сакрального часового виміру. Не менше, а, імовірно, й більше, їх цікавить сучасність. Так І. Зубавіна пише про відображення часу О. Довженком. «Разом з тим поряд з епічним часом (“абсолютним” минулим, пов’язаним з метафізичним початком) у творах митця присутній і доволі “прагматичний” час, що підкреслює зв’язок з подіями сучасності.» [9, 128]. Ту ж таки тенденцію стосовно відображення часу можна простежити і в фільмах І. Кавалерідзе.

Слід зазначити у цьому зв’язку, що українські режисери 20-х років ХХ століття, як і українські літератори, художники, скульптори відчували на собі достатньо сильний вплив тогочасних новітніх авангардних течій: експресіонізму, футуризму, конструктивізму. Вважається безперечним вплив, приміром, експресіонізму на українське кіно. Для російського кіно, безперечно, важливішим був вплив конструктивізму.

Саме конструктивізм для кінематографа виявився тим мистецьким напрямом, що визначав структуру як основу творчості й підходив до творчого процесу з точки зору цілеспрямованого конструювання. Також прояв конструктивізму у російському радянському кінематографі тих самих 20-х років ХХ століття у творчості С. Ейзенштейна, Д. Вертова, Вс. Пудовкіна та інших режисерів мав усесвітнє визнання. Метод монтажної побудови кінематографічного твору, що його застосовували радянські кінематографісти цього періоду, також став всесвітньо відомим методом і отримав надалі назву «російського монтажу». З огляду на ці факти, дуже імовірно, що вплив конструктивізму не міг бути непомітним також і в українському кіно. Більше того, певна імовірність саме цього впливу з усіма його зовнішніми ознаками, можливо, й була відчутною на час становлення українського національного кінематографа [11].

Повертаючись безпосередньо до кінематографічних творів, слід зазначити, що жанрова ритмічна складова фільмів провідних українських кінематографістів 20–30-х років ХХ століття, зокрема, О. Довженка та І. Кавалерідзе, поєднувала у собі два несумісних часових виміри: час сакральної оповіді та теперішній час з усіма прагматичними ознаками його конструктивістської природи. Основними характеристиками цього останнього часу можна визначити такі його риси: орієнтацію на машинний світ та техніку — машинізм, на протигагу природі; граничний раціоналізм; максимальну доцільність як орієнтацію на конкретну мету; ідеалізацію предметно-ужиткового світу; метод «грузофікації», що

проявлявся у максимальному змістовному навантаженні на мінімальну одиницю художнього твору тощо [11].

Творення ритму відбувається на різних рівнях будови фільму. Найважливіші і найпоказовіші з них: рівень монтажно побудови і рівень формальної композиції кадру.

Деякі ритмічні особливості монтажно побудови «Звенигори» О. Довженка відзначає теоретик і практик кіно Л. Скрипник. «З перших же кадрів бачимо прийом прискореного здійснення. Кінні гайдамаки не проїжджають, а пропливають по екрану. Кадри надзвичайно довгі. Але режисер прекрасно володіє почуттям ритму, почуттям архітектоники, і, коли кадр врешті кінчається, глядач відчуває, що він кінчивсь іменно тоді, коли це було потрібно. Ці кадри краще всяких хоч би й високохудожніх засобів “історизації” (костюми, оточення, історичний типаж).» [14, 56–57].

Здебільшого саме засобами монтажу і здійснюється сакралізація історичного часу. Технічні прийоми, що ними користується з цією метою О. Довженко, надзвичайно різноманітні. «Коли Довженкові знадобилося показати часи ще давніші, знадобилося піти назад за тисячу років, він вжив прийомів: здійснення крізь серпанок, не в фокусі, кількарязового здійснення та прискореного здійснення. Враження нереальності підкреслилось, сцени, що ми побачили, відсунулися ще далі в минуле.» [14, 57].

Уже іншими монтажними засобами О. Довженко досягає зовсім іншого відчуття часу. «Не менш удалий і простіший зразок монтажу рухів, виключно майже по лініях ритмічній та темповій, дає Довженко в “Звенигорі”, в тих частинах, що я їх назвав уже урочистим гімном індустріалізації: рухи людей і різних машин у цих уривках змонтовано, по сучасних мірилах, ідеально. Найрізноманітнішого змісту окремі кадри вдалим монтажем злито в єдине органічне ціле.» [15, 70].

Надзвичайно цікаву концепцію ритму пропонує сучасник О. Довженка Л. Скрипник у своєму ґрунтовному дослідженні «Нариси з теорії мистецтва кіно», виданому у 1928 році. Зацікавлення автором цієї праці ритмом і приділення цьому питанню значного місця у дослідженні свідчить про загальну зацікавленість цією проблемою у середовищі українських кінематографістів, як теоретиків, так і практиків. Отже, Л. Скрипник відзначає, що, крім ритму монтажу є також ритм формальної композиції кадру. Цей останній також має надзвичайне значення при отриманні загального ритмічного враження від кінематографічного твору.

Існує два різновиди ритму формальної композиції кадру: динамічний та статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються у часі. Статичний — для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є ритм динамічний, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Якщо динамічний ритм являє собою поняття відносне, то статичний ритм — поняття цілком умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосоване повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається у часі, автор, таким чином, однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі у такому разі має характерність плину. Навіть непопурність в умовах кіно триває у часі.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посилається на розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження у просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас, тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості осягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І дійсно, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожний раз, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись дійсно здійснила цей активний рух.» [6, 13].

Л. Скрипник зупиняється на визначенні цього ритму як «концептивного уявлено-динамічного», оскільки динамічність цього ритму має місце в уяві глядача. Поняття ж концептивності вживається з таких причин: сприйняття такого ритму є результатом закінченого процесу усвідомлення даного об'єкта сприйняття.

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає у неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад, за необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття у цьому разі створює динамічний ритм у того, хто сприймає. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження

динамічно-ритмічне... Цей “статичний” (оскільки він є належністю нерухомого предмета) ритм я пропоную назвати “перцептивним уявлено-динамічним ритмом”» [15, 55].

До надзвичайно цікавого висновку доходить дослідник творчості С. Ейзенштейна — французький кінознавець Франсуа Альбера. Науковець, за С. Ейзенштейном, розглядає 14 кадрів з фільму «Панцирник “Потьомкін”», які безпосередньо передують сцені розстрілу на одеських сходах. У цих кадрах мешканці міста демонструють свою солідарність з панцирником, і флотилія човнів і яликів прямує до пароплава з харчами. С. Ейзенштейн схематично замальовує кожний кадр поруч з фотограмою, і у кожному кадрі він виділяє певну структуруючу пластичну фігуру — горизонталь, вертикаль, арку, коло — і визначає тип опозиції планів всередині кадру. «В той час як геометричні фігури забезпечують перехід від кадру до кадру (повторення, акцентування або інверсію), рух або розташування об’єкта по осі глибини відповідальні за різкі переломи, зіткнення і тим самим забезпечують епізоду динамізм, що вибухає в кінці появою червоного прапора...» [1, 199]. У С. Ейзенштейна в фільмі ці кадри не статичні, та слід відзначити, що подібний прийом здатен навіть статичні кадри привести до динамічного ритму.

Ф. Альбера, між тим, доводить, що саме статичні об’єкти для С. Ейзенштейна набувають пріоритетного значення. «Річ у тому, що у Ейзенштейна предмети мають передусім метонімічне (пенсне лікаря у “Панцирнику”) чи метафоричне (мости у “Жовтні”, друкарська машинка в “Генеральній лінії” і т. д.) значення або обидва значення одночасно. Докір у “вещизмі”, який йому закидали, стосується саме цього боку і, можливо, на більш глибокому рівні відноситься до статусу нерухомого предмета, якому він відводить велике місце всупереч трюїзму, що кіно — це “рух”» [1, 198]. Концепція С. Ейзенштейна настільки сконцентрована на зіткненні базових одиниць, молекул, на скачку від одного кадру до іншого, що він прагне обійтися без участі живих об’єктів для того, аби оживити об’єкти у фільмі саме і винятково кінематографічним засобом. Прикладом такого «оживлення» можуть бути леви з фільму «Панцирник “Потьомкін”».

Ритмічні побудови, подібні до розглянутих Ф. Альберою прикладів, мають місце також і в українських фільмах. Більше того, такі схеми побудов взагалі характерні для українського кінематографа кінця 20-х років ХХ століття. В основному вони простежуються у фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе. Композиція кадру у такому разі макси-

мально підкорена певній лінії формоутворюючого геометричного малюнка. Такою лінією може бути горизонт, чіткий силуетний обрис об’єкта зйомки (з акцентуванням пози, ракурса тіла тощо). Чіткість лінії часто досягається за допомогою світла і тіні, кольорової насиченості з урахуванням чорно-білої плівки, фокусу. Монтажна композиція реалізується як зіставлення (співвідношення, протиставлення, зіткнення) графічних композицій сусідніх кадрів з метою створення динаміки. Особлива увага приділяється об’єктові зйомки. Українські режисери, в свою чергу, ще більше акцентували значення статичного об’єкта (як живого, так і неживого).

Використовуючи у своїх фільмах обидва види ритмічних побудов, визначених Л. Скрипником, і О. Довженко, й І. Кавалерідзе все ж у більшому ступені цікавилися статичним об’єктом. Фактично ця статичність випробовується українськими режисерами на міцність за численними параметрами (динаміка психологічного життя персонажа, фактура об’єкта, освітлення тощо), перетворюючись на «уявлено-динамічний» ритм і створюючи численну кількість його різновидів. З іншого боку, саме ця статичність, на рівні ритму формальної організації кадру, а далі на рівні ритму монтажу створює особливий неповторний вимір існування кінематографічного образу. Образ набуває значущості та внутрішнього змісту, суттєвості й монументальності, набуваючи тим самим характеристик сакрального, архетипічного.

Перші кроки на шляху до вивчення поетики фільмів кінця 20-х років ХХ століття режисерів О. Довженка та І. Кавалерідзе в основному за ритмічним принципом їх кінематографічної побудови дають підставу охарактеризувати ці побудови як надзвичайно складні та багатопланові структури. У цих структурах співіснують різнопланові часово-просторові виміри. Ритм задається жанровою характеристикою фільму, конструктивістським принципом загальної побудови на кожному рівні (формальна композиція кадру, монтаж) та ліричним, поетичним способом осмислення матеріалу. Ритмічні завдання, що їх ставлять і здійснюють автори, підносять у кінцевому результаті фільми до сакральних часово-просторових виходів, поєднуючи у собі епічні та конструктивістські моделі підходу до ритмічних побудов.

Таким чином, проведене вивчення фільмів дає уявлення про поетику українського поетичного кіно 20-х років ХХ століття в творчості режисерів О. Довженка та І. Кавалерідзе як складноструктуровану ритмічну побудову, в якій лише ритм діє на різних рівнях організації кінематографічного

матеріалу: на жанровому, на рівні організації часу кадру, на рівні організації простору кадру, на рівні монтажної організації матеріалу, на рівні організації самого кадру. Кожний рівень ритмічної організації кінематографічного матеріалу, як бачимо, має своє, чітко визначене сформоване значення в контексті загальнокінематографічної побудови. Режисери сміливо поєднують ніби несполучувані ритмічні малюнки як-то «сакральний міфологічний» ритм жанрової епічної оповіді та раціоналістично-структуралістичний ритм конструктивістських побудов монтажної оповіді і організації формальної композиції кадру. Результатом зіставлення різних ритмічних малюнків і постає «поетична» форма.

Джерела та література:

- Альбера Ф. Предмет – изображение – образ. *Киноведческие записки*. 1989. № 3. 216 с. С. 192–204.
- Аристотель. Поэтика. *Античні поетики*. Аристотель. Поэтика. Псевдо-Логін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. С. 27–63.
- Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Москва : Прогресс, 1968. 328 с.
- Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно. Київ : Мистецтво, 1989. 173 с.
- Бурачківський О. Філософія кіна: «поезія» та «проза», поезія та поетика. *KINO-KOLO. Часопис екранних мистецтв*. 2001. Літо (10). С. 122–131.
- Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре. Москва : изд-во «Среди коллекционеров», 1923. 120 с.
- Дзюба Іван. Відкриття чи закриття «школи»? *Поетичне кіно: заборонена школа*. Збірник статей і матеріалів / Автор ідеї і упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк ; ред. журн. «Кіно-Театр». 2001. 464 с. С. 209–228.
- Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе. К. : Мистецтво, 1971. 184 с.
- Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Акад. мистецтв. України, Ін-т пробл. суч. мист-ва. Київ : Щек, 2008. 447 с.
- Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва : Искусство, 1974. 424 с.
- Наумова Л. Формирование украинского национального кинематографа: между конструктивизмом и экспрессионизмом / Л. Наумова. *ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები (Studies in art criticism) – თბილისი: გამომცემლობა «უნივერსალი»*, 2015. VI. 398 с. С. 206–216.
- Пролесев С. Німецький кіноекспрессионізм 1920-х та український кінематограф. *Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки* / Упорядники Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 272 с. С. 77–81.
- Рутковський О. Г. Фольклор в системі жанрово-сюжетних зв'язків фільму про сучасність. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб. / Редкол. : Б. С. Бурак (відп. ред. та ін.)*. Київ : Мистецтво, 1979. 108 с. С. 33–47.
- Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженка. *Нова генерація*. 1927, № 3. С. 56–58.
- Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
- Фрейліх С. Эстетика Эйзенштейна / С. Фрейліх. *Избранные произведения в 6 томах*. Москва : Искусство, 1964. Т. 3. С. 5–30.
- Фресс П. Ритм. *Психологическая энциклопедия*. 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 1096 с.
- Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии. *Поэтика кино*. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург, 2001. 136 с. С. 90–92.
- Эйхенбаум Б. Поэзия и проза. *Труды по знаковым системам*. Т. V. Тарту, 1971. 552 с. С. 477–480.
- Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы ; Священное и мирское*. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.
- Юренив Р. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898–1929. Москва : Искусство, 1985. 303 с.

References

- Albera, F. (1989). Subject – Picture – Image. *Kynovedcheskye zapysky*. 3, pp. 192–204. 216 [in Russian].
- Aristotle (2007). Poetics. Ancient poetics. Aristotle Poetics. Pseudo-Login. About high. Horace About poetry art. Kyiv : Hramota. Pp. 27–63 [in Ukrainian].
- Balash, B. (1968) Kino. The formation and essence of the new art. Moscow : Prohress. 228 [in Russian].
- Bryukhovetska, L. I. (1989). Poetic wave of Ukrainian cinema. Kyiv : Mystetstvo. 173 [in Ukrainian].
- Buryachkivsky, O. (2001). Kino's philosophy: poetry and prose, poetry and poetry. *KINO-KOLO*. 10, pp. 122–131 [in Ukrainian].
- Ginzburg, M. Y. (1923). The rhythm in architecture. Moscow : «Sredy kollektsonerov». 120 [in Russian].
- Dzyuba, Ivan (2001). Opening or closing a «school»? Poetic cinema: prohibited school. Kyiv : ArtEk, pp. 209–228. 464 [in Ukrainian].
- Zinich, S. G., Kapelgorodskaya N. M. (1971). Ivan Kavaleryidze. Kyiv : Mystetstvo. 184 [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2008). Time and space in the cinema. Kyiv : Shchek. 447 [in Ukrainian].
- Krakauer, Z. (1974). Nature of the film. Rehabilitation of physical reality. Moscow : Iskusstvo. 424 [in Russian].
- Naumova, L. (2015). Formation of the Ukrainian national cinema: between constructivism and expressionism. *Studies in art criticism*, VI, pp. 20 –216. 398 [in Georgia].
- Prolev, S. (2009). German Cinema Expressionism of the 1920s and Ukrainian Cinema. *Ukraine – Germany: cinematic connections*. Vinnitsa: Hlobus-Pres, pp. 77–81. 272 [in Ukrainian].
- Rutkovskiy, O. G. (1979). Folklore in the system of genre and plot of the film about modernity. *Mystetstvo kino*. Kyiv : Mystetstvo, pp. 33–47. 108 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927). «Zvenigora» O. Dovzhenko. *Nova generatsiia*, 3, pp. 56–58 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1928). Essays on the theory of cinema art. Kharkiv : State Publishing House of Ukraine, 1928. 93 [in Ukrainian].
- Freulich, S. (1964). Eisenstein Aesthetics. Selected works in 6 volumes, 3. Moscow : Iskusstvo, 5–30 [in Russian].
- Fress, P. (2006). Rhythm. *Psychological Encyclopedia*. St. Petersburg : Piter. 1096 [in Russian].
- Shklovsky, V. (2001). Poetry and prose in cinematography. *Poetics of cinema. Rereading the «Poetics of Cinema»*. St. Petersburg, pp. 90–92. 136 [in Russian].
- Eikhenbaum, B. (1971). Poetry and prose. Works on sign systems, V. Tartu, pp. 477–480. 552 [in Estonia].
- Eliade, M. (2000). Sacred and mundane. Selected Works : Myth about Eternal Return ; Images and symbols ; Sacred and mundane. Moscow : Ladomyr. 414 [in Russian].
- Yurenev, R. (1985). Eisenstein: Zmysly. Films. Method. Part 1. 1898–1929. Moscow : Iskusstvo. 303 [in Russian].