

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНОЇ КІНОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ ЦВІРКУНОВА

Центром уваги дослідження є деякі аспекти теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова, викладені у його книгах «Проблеми стилю в кіномистецтві» і «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» та у окремих статтях. Особливого значення в теорії В. Цвіркунова набувають проблеми традицій і новаторства, методологічні питання кінознавства, теми стилю та авторська індивідуальність в кіно.

Ключові слова: Василь Цвіркунов, кіно, культура, стиль, традиція.

Центром внимания исследования являются некоторые аспекты теоретического киноведческого наследия Василия Цвиркунова, изложенные в его книгах «Проблемы стиля в киноискусстве» и «Традиции и новаторство в советском киноискусстве (Опыт методологического исследования)», а также в отдельных статьях. Особое значение в теории В. Цвиркунова обретают проблемы традиций и новаторства, методологические вопросы киноведения, темы стиля и авторской индивидуальности в кино.

Ключевые слова: Василий Цвиркунов, кино, культура, стиль, традиция.

The focus of the research is some aspects of the cinema theory by Vasily Tsvirkunov. It's stated in his books «Problems of Style in Cinema» and «Traditions and Innovation in Soviet Cinematography (Experience of Methodological Research)» and also in some his articles. The problems of tradition and innovation, methodological issues of cinematography, themes of style and author's individuality in cinema are particular importance in V. Tsvirkunov's cinema theory.

The key words: Vasily Tsvirkunov, film, culture, style, tradition.

Теоретична спадщина українського кінознавця і педагога Василя Цвіркунова, який усе своє творче життя присвятив розбудові й утвердженню українського кінематографа, підтримці і підготовці кращих його кадрів, досі залишається мало вивченою. Актуальність же дослідження цього теоретичного кінознавчого доробку не викликає сумніву у контексті вивчення становлення і розвитку української кінознавчої і педагогічної школи.

Публікації, що з'являлись і були пов'язані з іменем В. Цвіркунова, зазвичай присвячені більше його практичній діяльності: педагогічній — як декана кінофакультету КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого (О. Мусієнко), адміністративно-організаторській — як директора Київської кіностудії ім. О. Довженка (Л. Брюховецька, С. Марченко) тощо.

Однак В. Цвіркунова потрібно оцінювати також і як цікавого непересічного науковця, що зробив свій вагомий значний внесок у розвиток української кіноестетики та кінознавчої теорії. Його

теоретична спадщина потребує глибокого вивчення та ґрунтовного системного аналізу.

Завданням цієї статті є розгляд основних аспектів і напрямів теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова.

«Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» (1978)

У своїй книжці «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження)» В. Цвіркунов розглядає два аспекти проблеми традицій та новаторства у радянському кіномистецтві. Значну частину свого дослідження він присвятив темі художніх традицій та новаторства як проблемі мистецтвознавства. Вивчаючи соціально-історичний і філософський зміст мистецьких традицій і новаторства, він виходить на тему традицій у контексті мистецтва но-

вої епохи. Надалі автор аналізує течію модернізму і звертається до кіноавангарду.

Іншим важливим дослідним полем проблеми традицій та новаторства у радянському кіномистецтві В. Цвіркунов бачить вивчення її основних методологічних аспектів. У контексті цієї проблематики автор розглядає теми конкретно-наукової методології і сучасного кінознавства, традицій та новаторства в світлі кінознавчої методології, діалектики відносин традицій та новаторства в кіномистецтві.

Приступаючи до дослідження глобальних культурних і мистецьких проблем, автор зауважує й наполягає на врахуванні суб'єктивного фактора, який неодмінно наявний у загальних мистецьких процесах на особистісному рівні. Його він вважає насамперед необхідним в оцінці індивідуальної творчості. «...Аналіз взаємозв'язків і взаємодії категорій старого й нового між собою, а також з мистецькими категоріями традицій і новаторства дає можливість науково визначити загальні тенденції і з'ясувати закономірності та історичні детермінації розвитку мистецтва в нашу епоху. А це означає, що висновки з цього аналізу можуть бути застосовані беззастережно лише до художнього процесу в цілому, до певного напрямку в мистецтві, і не завжди в повній мірі й прямо-лінійно використані у вигляді вивіреної, готової схеми до аналізу творчості окремого художника. У цій вузькій сфері вони іноді виявляються занадто загальними і тому недостатніми. Індивідуальна творчість, безумовно, підлягає законам матеріалістичної діалектики. Та дослідження творчості якого-небудь митця вимагає обов'язкового урахування її суб'єктивного моменту, а також багато інших конкретних факторів, пов'язаних з особливостями даного часу та відносинами між цим часом і митцем.» [5, 49].

Також В. Цвіркунов зауважує на можливості й зворотного впливу. Тобто необхідно враховувати також і те, що й авторський фактор, в свою чергу, може мати вплив на більш глобальні мистецькі або ж навіть і на культурні процеси. «У практиці дослідження проблем мистецтва слід враховувати ту обставину художнього процесу, що чим складніша й сильніша особистість художника, що бере в ньому участь, тим більше нюансів привносить він в дію загальних законів діалектики у сфері власної творчості, а іноді ці його особливості помітно впливають і навіть певною мірою визначають розвиток мистецтва в кожний даний час.» [5, 49].

Критично оцінюючи радикальні авангардні напрями мистецтва (російський радянський аван-

гард, західноєвропейський модернізм), В. Цвіркунов показує глибоку обізнаність у цих явищах. Відмежування ж кінопроцесу від впливів, приміром, ЛЕФівських теорій на підставі того, що кінематограф на той час іще не визначився як мистецтво, відкрито заперечує. І стверджує «незаперечний факт» гострої боротьби в радянському кінематографі 1920-х років за утвердження новаторських принципів молодого кіномистецтва, проти застарілих традицій. «Не можна не відзначити, що більшість лєфівських теоретичних побудов, як виявилось, у багатьох своїх аспектах збігалась з антиреалістичними настановами основоположників абстрактного мистецтва В. Кандинського та К. Малевича, зокрема у запереченні реалізму, пізнавальної властивості мистецтва, сюжетності, станкового живопису, роману і т. д.» [5, 59].

Спираючись на тезу російського кінознавця Р. Юрєнєва про вплив західного кінематографа на радянський, В. Цвіркунов підхоплює думку про незаперечний вплив німецького експресіонізму на радянський кінематограф відповідного періоду. Він навіть твердить про відчуття такого впливу і в подальшому, зокрема, у повоєнні роки (наприклад, у фільмі А. Тарковського «Іванове дитинство»). Він робить припущення, зокрема, про «...складні стосунки раннього О. Довженка не лише з німецьким кіноекспресіонізмом, а й експресіонізмом в образотворчому мистецтві (наприклад, з творчістю К. Кольвіц та деякими іншими прогресивними художниками).» [5, 156].

Аналізуючи кіномодернізм другої половини 1960-х — першої половини 1970-х з неодмінними його аксесурами: бунтом, боротьбою за незалежність, таємною, підпільною діяльністю тощо, автор доходить висновку: «...західний комерційний кінематограф сьогодні тримається не на подарівських колажах і політичних маоїстських лозунгах, не на нескінченних плутаних політичних монологах і діалогах, не на порноноваторстві, а на використанні справжніх традицій не лише кіномистецтва, а й інших мистецтв та літератури. Фільми “страхів” і “катастроф” широко і навіть демонстративно використовують кращі традиції реалістичного мистецтва, традиції фольклору, зокрема казкові сюжети про боротьбу героя (героїв) з чудовиськом, різними страхіттями і т. д. (наприклад, фільм “Щелепи” та ін.)» [5, 105].

Важливим моментом для розвитку кіно автор вважає також національні традиції. Він переконаний, що розвиток всіх національних кінематографій Радянського Союзу базується на цих традиційних формах. «Творча практика всіх національних

кінематографій нашої країни створює необмежені умови для розгортання широкого комплексу досліджень не лише в плані використання традицій всієї культури наших народів, а й інтернаціоналізації братніх кінематографій при збереженні ними національної своєрідності. З'ясувати діалектику цього дивовижного прогресивного процесу можна лише при всебічному розгляді складних відносин між традиціями й новаторством у сучасному радянському кіномистецтві.» [5, 159].

Твердження дослідника не викликає сумніву, та все ж вимагає перегляду з точки зору сучасних обставин сам факт цього «прогресивного процесу». Так вимагає уточнення термін «інтернаціоналізації»: чи мав місце вплив, припустимо, багатьох чи то єдиної національної традиції тощо; а також факт можливості свободи вибору свого власного шляху розвитку певної національної кінематографії...

Розглядаючи історію радянського мистецтва, не можна відкидати його попередні етапи. В. Цвіркунов, спираючись на інших дослідників, в тому числі на Н. Зорку, наполягає на тому, що молоде радянське кіномистецтво виросло з дореволюційної кінематографії. Його історію не можна починати з досвідів Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, О. Довженка, Д. Вертова та Е. Шуб. Постатями ж перелічених режисерів слід починати вивчення традицій кіномистецтва соціалістичного реалізму. На думку автора, якщо пореволюційна кінематографія відзначилася індивідуальностями, то дореволюційна — більше пов'язана з творенням традицій колективним шляхом, що більше визначається історичним часом, епохою, ніж іменами художників. «У творенні цих традицій бере участь велика кількість митців, які працюють в один і той же час. Колективний характер не применшує справжніх якостей традицій, не позбавляє їх історичної продуктивності, якщо вони містять в собі органічно потенційні можливості.» [5, 179].

Що ж до новаторства, то, плідно використовуючи традиції попередніх поколінь, мистецтву необхідно, за думкою автора, дотримувати двох основних умов. Мистецтво «першою і головною умовою свого розвитку мусить мати орієнтацію на дальше розкриття і примноження художніх можливостей свого народу. Друга умова — необхідність не просто продовження, сприйняття, засвоєння традицій, а постійного відбору й осмислення їх в нових історичних умовах з урахуванням історичних велень часу.» [5, 166–167]. І знову у цьому процесі невід'ємною складовою зі своїм

особливим статусом є особистість митця, якій дослідник приділяє чи не визначальну позицію. «Справжній митець завжди оригінальний. Його неповторність полягає не лише в тому невгамовному бажанні висловити своє і по-своєму, а й в особливому художньому ставленні до традицій, які він не тільки засвоює, переосмислює, а й переборює їх, відстоюючи свою оригінальну творчість. В цьому справжня суть стосунків традицій і новаторства. Без усвідомлення цього творча індивідуальність може залишитись нездійсненою, нереалізованою.» [5, 167].

Наслідування традицій відбувається не лише за наслідування народних традиційних форм. Особливого важливого значення набуває також і наслідування досвіду попередніх великих митців. «...Художник, який наслідує традиції своїх попередників, має втілювати в свої твори насамперед те нове, що робить його художником даного часу, що має засвідчити його причетність до нового, вищого етапу розвитку мистецтва. І все це поєднується з осмисленим урахуванням досвіду і рівня, досягнутого його попередниками.» [5, 169].

Говорячи, зокрема, про засвоєння художніх традицій О. Довженка іншими кінематографістами, автор звертає увагу, що засвоєння це відбувається через глибоке осмислення їх у цілому і в окремих компонентах з позицій досягнень сучасного світового кінематографа, з точки зору конкретних завдань кіномистецтва в нових історичних умовах. Кожний митець віднаходить і сприймає у О. Довженка лише ту грань, яка виявилася найближчою йому, і надалі розвиває її відповідно до своєї власної індивідуальності і конкретних завдань, що стоять перед кожним фільмом. Таким чином, перейняття художніх традицій О. Довженка такими українськими режисерами, як Ю. Ілленко та М. Мащенко, розвивається різними шляхами.

Автор підтримує думку професора Туринського університету Л. Парейсона, який наголошує тісний зв'язок між традиціями і новаторством і відзначає їхню особливу єдність і взаємозалежність. Адже саме завдяки діяльності новизни народжуються і підтримуються традиції. Продовжувати без оновлення — означає лише копіювати і повторювати. Обновляти ж, не продовжуючи, — означає будувати на піску. Вимога оригінальності завжди супроводить найточніше наслідування, і відмова від нього зовсім не є такою радикальною, щоб вона не містила в собі ніякого зв'язку з минулим. Крім того, успіх наслідування традицій залежить від конгеніальності — певної спорідненості,

близькості та відповідності того, хто наслідує, до того, кого наслідують. Крім того, додає В. Цвіркунов, у такому разі наслідування традицій «... включає не лише взаємодію художніх індивідуальностей, а й фактор часу, в який створювались об'єкти, що стали художніми традиціями, і часу, в який вони наслідуються. А точніше, конгеніальним традиціям має бути не лише художник, що їх наслідує, а й час, в який він живе.» [5, 191]. Автор переконаний, що час, епоха, в яку живе і творить художник, виявляється небайдужою до традицій, які він наслідує. Більше того, вона може сприяти (або й не сприяти) цьому наслідуванню і реалізації його результатів.

За Л. Парейсоном, прийняти традицію — не означає додати якусь нову якість до переліченого ряду, але означає приєднатися до світу особистостей, створеного їхньою взаємною схожістю і їхньою власною своєрідністю, дати оригінальну інтерпретацію й нове виконання самої традиції, знову відновити її в акті продовження. Традиція — древня реальність, яка можлива лише як завжди нова діяльність, для якої вона є і стимулом, і результатом. Таке розуміння не могло бути підтриманим радянським ученим. Для нього додавання нового, позитивне процвітання — якісний бік продовження традицій у новаторстві.

Автор також підтримує точку зору Р. Веймана, за якою традиція не може бути ні чисто історичним, ні сучасним мистецьким явищем. Вона охоплює і те й інше, встановлюючи взаємозв'язки між художнім твором як фактором історії і його впливом на сучасного читача (глядача), між одержаним нами за традицією результатом творчості минулих епох та його наявною в даний момент переробкою. Саме в таких зв'язках може існувати традиція. Отже сила традицій — у зв'язках, у тій спорідненості, яка постійно розвивається між тими, хто є автором взірців, і тими, хто їх успадкував.

Зрештою, за Р. Вейманом, художник як індивід не протистоїть традиції: він і є творчою особистістю лише тією мірою, в якій він сформувався завдяки естетичній традиції. Таким чином, зміст і засоби традиції не протистоять художникові як щось чуже.

У контексті проблеми традицій та новаторства дослідник враховує також пропозицію семіотичного підходу (Ю. Лотмана, Б. Успенського та ін.) про вивчення культури як колективної пам'яті та як механізму відбору і збереження інформації в цій пам'яті. Довгостроковість текстів утворює всередині самої культури певну ієрархію, яку, як правило, ототожнюють з ієрархією цінностей.

Найціннішими можуть вважатися тексти довговічні (панхронні) з точки зору певної культури. Тут можливі й аномалії, коли найвища цінність приписується текстам миттєвого існування. Довгостроковість коду визначається постійністю його основних структурних моментів і здатністю їх водночас змінюватись, зберігаючи при цьому пам'ять про попередників, усвідомлення єдності з ними. Існує три типи заповнення культури як довгострокової пам'яті колективу: кількісне збільшення обсягу знань, перерозподіл у структурі, забування.

«До питання про методологію кінознавства» (1979)

Чи то відчуття недостатньої розробленості методологічної проблематики у розвідці «Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві», чи то подальші роздуми над проблемою методології кінознавчої науки, спонукали В. Цвіркунова до нового звернення до теми методу в кінознавстві у вельми небезпечному ракурсі. Саме методології кінознавчої науки у наступному, 1979 році, він присвятив окрему статтю.

У ній В. Цвіркунов зауважує: «Наявність серйозних сумнівів у доцільності й можливості існування методології окремих, спеціальних наук, безумовно, негативно впливає на розв'язання багатьох важливих завдань цих наук.» [2, 12].

Спираючись на висновки відомого дослідника соціалістичного реалізму О. Бушміна, В. Цвіркунов вслід за ним різко заперечує уявлення про те, що можна обмежитись «видобуттям методологічних принципів» із творів класиків марксизму-ленінізму і просто застосовувати їх до будь-якої науки. Помилковим є також очікування, що із загальної марксистської методології «якось само собою, автоматично, без особливих зусиль» може скластися спеціальна методологія окремої серйозної науки. Засвоєння наукових принципів класиків марксизму-ленінізму має стати лише висхідним пунктом у роботі над створенням особливої методології кожної конкретної науки, зокрема, науки кінознавчої.

Відчуваючи вплив інших мистецтв, з одного боку, з іншого — виробляючи свої особливі зображальні засоби своєю практикою, мистецтво кіно, торуючи власний шлях, все ж залишається достатньо залежним від інших видів мистецтв. Тому питання методології власне кінознавчої науки, як і методології інших, суміжних наук, залишаються для цього мистецтва достатньо гострими. Тому й

існує потреба у виробленні чіткої методології суто кінознавчої науки задля якнайширшого охоплення усіх наявних нагальних проблем кінематографічної практики.

«Сучасному кінознавству необхідна методологія не лише як досконала “технологія” дослідження кіномистецтва, але в першу чергу як система способів, методів осмислення, аналізу й пізнання явищ кіномистецтва з позицій марксистсько-ленінської філософії.» [2, 17]. Виконання серйозних завдань, покладених на кінознавчу науку, автор, однак, не бачить відокремлено від задіювання конкретно-наукових методологій суміжних мистецтв.

«Діалектика типових обставин і проблема характеру в кіномистецтві» (1981)

Слід зауважити, що теми характеру та типових обставин, щоправда у контексті сюжету, В.Цвіркуновим уже вивчалися в одній з його попередніх наукових праць, а саме у монографії «Сюжет. Деякі питання теорії» в 1963 році [4]. Звернення до цих тем, однак, відбувалося у філологічному контексті. У статті ж 1981 року уже здійснено дослідження взаємовідношення типових обставин і характеру саме в кіномистецтві.

Дослідник піддає сумніву вислів Гегеля про те, що справжня суть характеру, його природа і «справжнє ядро його умонастрою та здібностей» може виявитися лише перед лицем «однієї великої ситуації і великої дії». Він наголошує, що немало сучасних творів взагалі не мають тієї «єдиної і великої ситуації», та це аж ніяк не позбавляє наявності в них яскравих і цікавих характерів.

Автор наголошує на неминучій взаємодії обставин і характеру в художньому творі. Ця взаємодія знаходить відбиток у працях уже і Аристотеля, і Лессінга. «...Аристотель і Лессінг — два різні світи, дві різні системи художнього усвідомлення об'єкта зображення, дві різні епохи в художньому розвитку людства, і кожна з них найтісніше зв'язана з об'єктивним історичним розвитком суспільства. Те, що в епоху Аристотеля і пізніше існувало як безпосередня єдність, як злиття індивіда з умовами його існування в дійсності, відбивалось у мистецтві як єдність характеру і обставин. За часів Лессінга ця єдність і зв'язки рішуче руйнуються в дійсності і в мистецтві. Єдність характерів і обставин у мистецтві й літературі нової епохи реалізується вже опосередковано. Через їх протилежність, протиріччя і боротьбу.» [1, 21].

Надалі дослідник піддає сумніву загальноприйняттю точку зору, згідно з якою конфлікти виникають *лише* як наслідок зіткнення протилежних характерів. Практика мистецтва, за його переконанням, підтверджує думку про те, що ворожість обставин по відношенню до характеру є часто точкою виникнення між ними конфлікту і навіть трагічного. Автор звертається за підтвердженням своєї точки зору до таких мистецьких творів, як повість і фільм «Старий і море», повість і фільм «Доля людини», фільм «Мати» тощо. У кожному з цих творів характери в своїй глибокій суті розкриваються в зіткненнях з «безкінечно драматичними обставинами». Конфлікти, породжені такими зіткненнями не менш гострі й драматичні, ніж ті, що виникають при зіткненні протилежних характерів.

«Як свідчить жива практика мистецтва, тут усе складніше: обставини формують характери (це майже аксіома), але й характери, в свою чергу, впливають на обставини, змінюють їх і створюють їх; у зіткненні з характерами обставини породжують конфлікти; останні, як і ті, що створюються зіткненнями характерів, є не що інше, як складові елементи обставин. І, нарешті, останнє: художні характери поза обставинами не існують, бо для них обставини є і умови їх існування, і “простір” для їх реалізації, обставини ж без характерів у своїй “художності” вище описової газетної інформації не піднімуться. Тому в художньому творі характер і обставини мають розглядатися тільки як суперечлива й складна діалектична єдність.» [1, 23].

Автор зазначає, що суспільство по відношенню до окремого індивіда виступає як середовище і як обставини його існування. Сила ества цього індивіда, в свою чергу, визначається силою всього суспільства. Така закономірність взаємин між індивідом і суспільством у мистецтві має велике значення для розуміння генези характеру як певного мистецького явища.

У західному мистецтві 1970-х досить поширена концепція обставин як всесильних, непереборних, фатально ворожих людині умов її існування. Людина безсила їх змінити. Вони панують над нею, і рано чи пізно вона вступає з ними в конфлікт і зазнає катастрофи. Сучасні автору теорії соціального песимізму таким чином переносяться в мистецтво через художню реалізацію такої концепції обставин. Саме цей момент, з точки зору автора, став «принципом у розвитку новітнього мистецтва, за яким усе мистецтво поділяється на таке, що оспівує існуючі обставини, зображає їх

апологетично, вперто впроваджує ілюзію високої гармонії між ними і характерами, а з другого боку, на мистецтво, що заперечує ці обставини, оспівує протест проти їх жорстокості, культивує надію на можливість зміни обставин і звільнення особи від їх ворожості й гнітючого впливу.» [1, 25]. Останню тенденцію автор вбачає у розвитку мистецтва передусім радянського. Адже зміна обставин у результаті діяльності людей — акція революційна, про що докладно писали К. Маркс і Ф. Енгельс, зокрема у «Німецькій ідеології».

Автор показує, що складні взаємодії характеру з обставинами у художньому творі — явище не суто сучасне. Історії відомі епохи, коли, приміром, в мистецтві окремих регіонів світу протест проти гніту обставин, проти соціальної несправедливості суспільного устрою, його заперечення і критика відображувалися з максимальною гостротою і, відповідно, ставали найсуттєвішою ознакою розвитку мистецтва і його визначальною рисою.

Таким чином, зміна умов суспільного буття, соціальні перетворення неминуче викликають зміну відображення обставин у мистецтві, викликають до життя нові способи зображення відносин типових характерів з типовими обставинами.

Автор звертається до досвіду С. Ейзенштейна, який в умовах нової пореволюційної дійсності у перших своїх фільмах працює з новим типом персонажа — масою як колективним героєм фільму в умовах обставин, що трактуються «в межах концепції класичного революційного і демократичного мистецтва», а надалі переходить до втілення типового героя в умовах сучасних типових обставин. Якщо перші фільми були цілковитою перемогою режисера, то робота в останніх умовах стала цілковитою поразкою (фільми «Старе й нове» («Генеральна лінія») та «Бежин луг», «Ферганський канал»). Невдача спіткала і В. Пудовкіна при його спробах зняти фільм на сучасну тему («Простий випадок», «Перемога»). Як і С. Ейзенштейн, В. Пудовкін переключався на реалізацію в кінематографі історико-патріотичної теми. Екскурс у біографію двох видатних радянських кіномитців, основоположників радянського кіно, свідчить, за переконанням автора, про важкий шлях освоєння кіномистецтвом нових обставин в нових соціальних умовах і, відповідно, нових характерів, породжених цією новою дійсністю.

Достатньо різноплановими були й пошуки у сфері характеру сучасника. Спершу індивідуальний характер у кінематографі поступився місцем колективному герою (1920-ті роки). Згодом індивідуальний герой і типовий характер були визнані

й повернуті в радянське кіномистецтво (Максим, Чапаєв та інші). Герой сміливо вступав у зіткнення з обставинами і в тяжкій боротьбі перемагав. Навіть загибель героя була не остаточною. Діло, якому він служив, перемагало як істинне і справедливе, перед яким відступали усі ворожі сили. Та ця тенденція наскрізної героїзації позитивного типового характеру стала абсолютизуватись і генералізуватись. І, в свою чергу, викликала необхідність певної адаптації обставин до героїзованого і часто ідеалізованого характеру, їх пом'якшення і послаблення навіть у трагічних випадках. В 1930–1940-ві роки характери радянського кіно зазнавали значної романтизації й у своєму втіленні ніби підносились над обставинами. «Ця тенденція пізніше була названа тенденцією безконфліктності. У кінотворах, які з'явилися під її впливом, обставини і характери зводились до такої єдності та ідеальної гармонійності, що характер уже не міг бути характером, а трансформувалось у звичайний персонаж і не більше. Обставини ж виявлялись настільки освоєними героєм і підлеглими його волі, що ніяких проблем уже й не було, фільми ставали безпроблемними, вони перетворювались у плакатно-яскраву ілюстрацію до підозріло гармонійно змодельованої художником дійсності. З реальною дійсністю в таких випадках справжній зв'язок втрачався.» [1, 52]. Цей етап у розвитку радянського кіно був завершений фільмами «Кубанські козаки» І. Пир'єва і «Кавалер Золотої Зірки» Ю. Райзмана. Ця тенденція у кінематографі фактично на цьому етапі і вичерпала себе. Вона не могла мати подальшого розвитку через свою непродуктивність та безперспективність.

Подальший шлях пошуків співвідношень і взаємодій характерів та обставин відбувався з поглибленим проникненням у внутрішній, духовний світ людини, методом дослідження глибинних мотивів вибору рішень і поведінки героя в заданих конкретних типових обставинах. Саме поняття типовості, зрештою, набуло свого наукового трактування. Художнє освоєння обставин здійснювалося за рахунок проникнення в їх складну діалектику, суперечливість і неоднозначність у відносинах з характерами.

В контексті досліджуваних явищ міститься також і поняття «спосіб життя». Суттєвою ознакою цього поняття є співвідношення загального і особливого в житті. Взагалі поняття «спосіб життя» конституюється, за визначенням дослідника В. Толстих, шляхом зведення індивідуального до типового, загального. «Якщо спосіб життя фіксує в людині те загальне, що єднає окремого індиві-

да з колективом чи всім суспільством, то мистецтво, зображаючи все це загальне як само собою зрозуміле, шукає передусім особистість і те, що притаманне лише їй. Художньо досліджує те індивідуальне, неповторне, що виділяє особистість у ряду інших і робить її характером у фільмі. Для мистецтва такий поділ, ця відмінність має принципове значення.» [1, 68].

Складність проблеми характеру полягає у відсутності його остаточного рішення на всі часи. Новий час, нові обставини вимагають постійного пошуку нового характеру.

Змінюються також і способи екранного втілення характеру. Так, дослідник В. Фомін зауважує, що існує уже кілька способів розкриття екранного характеру для глядача. Перший являє собою спокійну, послідовну і одномірну композицію. Для цього способу характерне поступове розкриття характеру із поступовим ускладненням образу, заглибленням або додаванням нових рис для повноти його розкриття. Такий спосіб розкриття характеру в основному вибудовується самим актором. Другий — представляє асинхронну побудову, коли характер виникає в процесі монтажу окремих деталей і епізодів, розкиданих у тканині фільму. У цьому разі, окрім актора, включаються у дію й інші елементи побудови екранного твору. Класичне і звичне розуміння характеру для оцінки таких фільмів не може бути застосоване. «... Кінознавству нічого іншого не залишається, як уважно і глибоко дослідити ці явища у кіномистецтві або відмовитися від незаперечної сьогодні в кінознавстві гегемонії характеру і допустити, що можуть існувати фільми, де характер у звичному його розумінні відсутній і його функції беруть на себе інші елементи змісту і форми фільму, або ж розкувати усталені рамки поняття характеру, розширити його до таких розмірів, щоб воно могло включати в себе і ліричного героя фільму, і рух думки, і “мислячу композицію” В. Фоміна, і все те, що зв’язано безпосередньо з діяльністю людини, людської індивідуальності у фільмі. Воістину, життя виявилось значно багатшим, ніж наші уявлення про нього. Це стосується і живої практики кіномистецтва.» [1, 83].

У своїх наукових розвідках В. Цвіркунов виступає інколи достатньо жорстким критиком, що без особливої поблажливості аргументовано спростовує окремі вислови, висновки, а то навіть і теорії інших науковців. У цьому сенсі автор висловлює свою точку зору із принциповою наполегливістю. Так, аналізуючи напади на теоретика В. Фоміна, що наголошує своє, досить своєрід-

не й незвичне трактування характеру (зокрема, припущення про існування фільмів, де характер у звичному його розумінні відсутній і його функції беруть на себе інші елементи змісту і форми фільму) з боку В. Фащенко, В. Цвіркунов підтримує В. Фоміна. Він акцентує своєрідність авторської концепції останнього, та наголошує, що ця концепція, хоч і вимагає наукової перевірки, все ж має право на існування й заслуговує на ретельну увагу, оскільки не є випадковою, а базується на великій кількості фактичного матеріалу з сучасного кінопроцесу. І далі пише: «Наукова етика зобов’язує, перш ніж зробити висновок про те, що хтось з учених по “естетичному недогляду” проскочив з небажаною ідеєю, уважно познайомитися з точкою зору такого вченого. В. Фащенко, на жаль, цього не зробив.» [1, 83].

«Проблеми стилю в кіномистецтві» (1988)

Починаючи дослідження проблеми стилю в кіномистецтві, автор відзначає велике значення у цьому контексті індивідуальної складової, взаємини якої з об’єктивними обставинами багато в чому і визначають окреслену проблему. «Підкреслюючи велику роль у художньому процесі індивідуального мислення, треба мати на увазі той відомий факт, що стиль ніколи не був лише результатом виявлення особистої волі, суб’єктивним фактором, зумовленим бажанням творчої особистості, не був довільним її витвором, хоч і проявлявся саме через особу митця. В основі стилю лежить форма бачення, форма сприйняття об’єктивного світу, способи і форми мислення, а це означає, що первинною детермінацією стилю завжди виступає об’єктивна база людського буття, рівень освоєння людиною об’єктивного світу, а також попереднього досвіду мистецтва як реально існуючого явища.» [3, 13].

В. Цвіркунов зазначає, що дослідження стилю може відбуватися у різних площинах: у межах певної історичної епохи, стилю як канону (наприклад, японського театру Кабукі)... Стиль може розглядатися також і в межах творчості окремого митця, окремого періоду (етапу) в його творчості, навіть окремого твору.

«...В складній взаємодії методу і стилю слід звернути увагу на функціональний бік справи. В художньому творі до стилю мають бути віднесені всі конструктивно-знакові особливості та художні засоби твору і, відповідно до методу,— всі пізнавально-ціннісні аспекти та ідейно-естетичні принципи художнього твору.» [3, 40].

Зрештою, в окремих випадках, ніби раптом забуваючи усі перестороги, дослідник все ж віддає індивідуальній неповторності митця панівне положення у визначенні категорії стилю. «...Стиль у сучасному кіно — це специфічно взаємодіюча система прийомів організації і побудови зображально-виражальних засобів у фільмі. Взаємодія цих прийомів забезпечує стилю роль домінанти художньої форми в кінотворі. Відбір прийомів і їх організація обумовлені багатьма причинами суспільно-історичного плану, але визначальним фактором стилю залишається творча індивідуальність митця з її неповторними особливостями.» [3, 41].

Досліджуючи проблему кінотехніки в контексті стилеутворення в кіномистецтві, В. Цвіркунов звертається до її історичного контексту. Зокрема, простежує вивчення стилю з 1920-х років. Саме тоді дослідники стилю виходять з позицій, що кінематограф, як і всі інші види мистецтва, має свою особливу, специфічну мову, в якій закладені певні зображально-виражальні можливості і формотворчі ресурси, і вони сконцентровані переважно в процесі зйомки та монтажу.

В 1926 році Адріан Піотровський пише дослідження «До питання теорії кіножанрів» (згодом, у 1927 році, опубліковане у збірнику «Поетика кіно»), де досить ґрунтовно розглядає проблему розвитку жанрів у кіномистецтві. У цій праці він, зокрема, зауважує, що у зв'язку з розвитком техніки кінематографа та його власним удосконаленням виникли і продовжують виникати нові специфічно кінематографічні жанри. Свою увагу він звертає на процес формування жанру, який умовно називає *ліричним*. Характерними для цього жанру дослідник вважає відмову від літературної та театральної інтерпретації часу та простору і, в зв'язку з цим, відмову від фабули як послідовно мотивованого розгортання подій та вчинків героїв. Особливої ролі у цьому жанрі набуває крупний план. За рахунок крупних планів деталі речей розкриваються з несподіваних боків і передають ліричну атмосферу фільму. Крупні плани людей, розгортаючи на весь екран обличчя, ніби наближують глядача безпосередньо до меж людської психології. За думкою А. Піотровського, ліризм чимдалі переможніше витісняє з кіно властиві йому драматичний і розповідний моменти.

Надалі, досліджуючи природу цього «ліричного жанру», А. Піотровський доходить висновку, що прихильники такого жанру спираються насамперед на виключно кінематографічні засоби виражальності, на оригінальний і несподіваний показ речей і предметів, на безфабульні, «іманентно-кі-

нематографічні» асоціативні засоби монтажу. Для успішного розвитку такого жанру потрібне виняткове багатство нового, дуже емоційно насиченого, майже символічного за своїм значенням речового й натурального матеріалу, а також, що не менш важливо, значна свобода від впливу попереднього досвіду кіно. Таке виняткове багатство матеріалу може дати лише «нова дійсність». Тому розвиток цього жанру А. Піотровський пов'язує з ранніми кроками радянської кінематографії, зокрема з творчістю С. Ейзенштейна та Д. Вертова.

Особливу увагу у питанні вивчення проблеми стилю на ранніх етапах розвитку кінематографа В. Цвіркунов приділяє також теоретичній спадщині Б. Ейхенбаума, який одним з перших зробив спробу осмислити проблему стилю в кіномистецтві в просторово-часовому розтині. Останній у своїй статті «Проблеми кіностилістики» доводив, що час у кіно не заповнюється, а вибудовується шляхом складних акцій митця. Перебивка сцен, зміна планів і ракурсів виступають механізмами оперування часом (загальмовування, пришвидшення не лише темпу дії, а й темпу самого фільму), що створює своєрідне відчуття часу. Простір у кіно теж має не стільки сюжетне, скільки стилістичне значення. «Звідси можна зробити висновок, що стиль для Ейхенбаума — це насамперед органічна єдність прийомів і принципів організації простору і часу в фільмі на основі монтажу, який, у свою чергу, виступає як основний фактор стилеутворення.» [3, 50]. Монтажене мислення, за визначенням М. Ромма, в період розквіту німого кіно визначало навіть форму сценарію.

Складний процес стилеутворення в звуковому кіно ще з 1920-х років дослідники розглядають у двох основних напрямках: перший напрям — «типажно-монтажний», або поетичний; другий — «психологічно-побутовий», або прозаїчний. Теоретичне обґрунтування саме такого типологічного підходу переважно було подане у «Поетиці кіно», зокрема в статтях Ю. Тинянова, Б. Казанського і В. Шкловського.

В. Цвіркунов наголошує принципову помилку у підході В. Шкловського до визначення цих напрямів. Останній формально ідентифікує поетичне кіно з безсюжетним і визначає його як віршоване кіно. «Відмінність між цими двома типами художнього бачення не формальна, а смислова. Як свідчить досвід, одні і ті самі формальні засоби, в залежності від способу їх використання, можуть нести різний зміст і виражати ознаки або прозаїчного, або поетичного мислення.» [3, 59]. В основі поділу художнього мислення на психо-

логічно-розповідне та метафорично-поетичне, а звідси й поділу кінематографа на прозовий та поетичний, як стверджує В. Цвіркунов, лежать на-самперед смислові навантаження, що несуть елементи кіномови та «матеріал», художньо осмислений і відображений митцем.

«Як незаперечно свідчить жива практика кіномистецтва, справа не в тому, що кіно в порівнянні з літературою ближче до поезії, ніж до прози, а в тому, що в кіномистецтві виразніше, ніж в будь-якому іншому мистецтві, зіставлення двох предметів чи явищ за певних умов може підсилювати драматургію фільму як елемент драматичних, а часом і трагічних обставин або створювати, за умови складних внутрішніх зав'язків, широке узагальнення, алегорію, метафору, символ.» [3, 62].

Зрештою, при всіх розбіжностях двох визначених напрямів, жоден з них, за переконанням автора, не існує у чистому вигляді. Хоча спроби вдатися виключно до поетичних засобів, і використати їх у «стерильному вигляді» в історії світового кіно мали місце. Наприклад, про такі намагання свідчить уся поетична програма французького авангарду.

Зокрема, до представників «поетичного кіно» 1920-х років у радянському кінематографі автор відносить С. Ейзенштейна і О. Довженка і зауважує, що «поетичне художнє мислення було органічно притаманне цим обдарованим митцям» [3, 67].

Творче змагання між поетичним та прозовим напрямками стильового розвитку радянського кінематографа на початку 1930-х років набуло нових якостей. Поразка формального методу в літературі й літературознавстві, гостра проблема взаємодії кіно і глядача в цей період значно послабили позиції поетичного напрямку.

1930-ті роки позначені зміцненнями позицій психологічно-побутового або прозового напрямку в радянському кінематографі. Це дало новий поштовх для розвитку кіно й збагачення його естетичних можливостей...

А Піотровський же, приміром, весь стильовий потік радянського кіно першого десятиліття розділяє на три напрями: 1. «Інтелектуальне кіно», або «розумний кінематограф» (всі фільми С. Ейзенштейна, створені в 1920-ті роки, «Новий Вавилон» Г. Козінцева і Л. Трауберга, «Уламок імперії» Ф. Ермлера). 2. «Емоційний кінематограф» (усі фільми В. Пудовкіна, фільми О. Довженка і т. д.). 3. «Кінематограф фактів» — документальне кіно (фільми Д. Вертова, Е. Шуб, І. Трауберга). Фільми ж, позбавлені стильових ознак, А. Піотровський ставить за межі кіномистецтва.

А. Базен, З. Кракауер, Н. Мілев визнають існування у кіномистецтві двох стильових тенденцій: документального «фотографізму» та монтажно-образної художньої системи. Режисери, які «вірять в реальність» («фотографізм»), вибудовують дію фільму у межах просторової і часової безперервності, розповідаючи про події описово. Пластичний образ у таких фільмах творить камера, яка і виконує функції оповідача. Для творчості режисерів, які «вірять в образність», характерне зіставлення кадру з кадром. Саме з цього зіставлення починається рух думки і почуттів автора. «...Кінокадр — як наріжний камінь композиції фільму — завжди містить у собі сфотографовану реальну дію героїв або їхній емоційний стан. Художнє узагальнення, власне, створення типового образу в таких випадках здійснюється на якісно іншому рівні — на рівні зіставлення цих дій, вчинків та станів.» [3, 101]. Монтаж у таких творах часто будується на порушенні всього ланцюга елементарних просторово-часових зав'язків і стосунків.

В Цвіркунов підтримує думку Ю. Добіна, за якою монтаж, крупний план, різноманітне кадрювання тощо — лише основа мови кіно й її своєрідності. Найважливіше те, що в межі одного й того ж засобу, одного і того ж способу екранного викладу вписуються різні за своєю суттю форми образного мислення. І, отже, одні й ті самі виражальні засоби з однаковим успіхом можуть бути використані як «метафоричним», так і «фотографічним» типом художнього мислення. Також сам процес реалізації кожного з типів художнього мислення здійснюється не ізольовано, а в їхній взаємодії.

Процес стильової орієнтації, вибору стилю — надзвичайно складний. У цьому процесі неминуче взаємодіють як об'єктивні чинники, так і чинники творчої індивідуальності.

В. Цвіркунов визначає поетичний стиль у кінематографі, та на цьому не зупиняється. Він іде далі. У своїх розвідках акцентує увагу на індивідуальній якості стилю, на його авторській компоненті. «...Сама метафоричність фільмів має різочу якісну відмінність навіть у тих режисерів, які за типологічним поділом належать до одного напрямку. Безумовно, що метафоричність художнього мислення С. Ейзенштейна і О. Довженка різна за своїми художніми функціями, за конкретним змістом, за емоційною наповненістю, за масштабами узагальнень явищ об'єктивного світу.» [3, 116].

Він відзначає відмінність ролі метафори як стилетворюючого фактора у тогочасних кіно-

митців — у грузинського режисера Т. Абуладзе, молдавського — Е. Лотяну, українського — Ю. Ілленка, білоруського — В. Рубінчика, узбецького — А. Хамраєва. Кожен з них, виходячи із особливостей свого індивідуального світосприйняття, національних традицій і конкретних художніх завдань, по-своєму блискуче підтвердив життєвість та історичну продуктивність метафоричного стильового рішення фільмів, предметно показав невичерпність форм взаємодії оповідальної та метафоричної стильових стихій у кіномистецтві.

Процес стильової орієнтації, як зазначає В. Цвіркунов, процес вибору стилю художником набагато складніший, ніж його змодельовано у своїй фундаментальній праці Ю. Добін. У цьому процесі діють не лише невідворотні об'єктивні чинники, на які не може не зважати творча індивідуальність, а й такі, що залежать від неї. Хоч і яскраво виражена, взаємодія об'єктивного й суб'єктивного не стає від цього більш спрощеною. Вона не вичерпується, як це впливає з дослідження Ю. Добіна, лише взаємодією конкретно-історичних умов (об'єктивний фактор) і можливостей творчої індивідуальності у виборі стильової орієнтації (суб'єктивний фактор). У цьому процесі вирішальна роль належить особливостям художньої свідомості та її функціональному вираженню — художньому мисленню, що в одних і тих самих конкретно-історичних умовах забезпечує практично необмежений діапазон індивідуальних стилів.

«...Стиль взагалі, і зокрема у кіномистецтві, постає перед нами насамперед як відносно стабільний комплекс специфічних і своєрідних ознак художньої форми твору мистецтва (або всього твору митця чи творів цілого напрямку, течії і т. д.), як художньо-конкретний і конструктивний спосіб реалізації змісту в цілісному явищі мистецтва, яким є фільм; нарешті, стиль виступає як природно оформлені і приведені до певної системи принципи пізнання, відбору, художнього узагальнення і відтворення подій, думок і почуттів митця, його життєвого досвіду.» [3, 121].

Взагалі В. Цвіркунов на кожному етапі дослідження наголошує на особливій важливості індивідуальності митця. Авторська компонента, таким чином, набуває у В. Цвіркунова чи не визначальної якості у питанні стилеутворення. Різноманітність стильових напрямів до кінця не вичерпує розуміння стилю. «...як відомо, в межах кожного із цих стильових напрямів існує стільки ж їх варіантів, скільки існує окремих митців кіно. Часто ці індивідуальності умовно об'єднуються на підставі спорідненості певних стильових доміант.

Тоді й говорять про школу, стильову течію і т. п.» [3, 122]. У межах наявних двох стильових напрямів, поетичного та прозового, що, за словами автора, супроводять мистецтво кіно з моменту його виникнення, розвиваються та вдосконалюються разом з ним і обидва є історично продуктивними, існують важливі відгалуження...

Однак формуються й існують такі стильові явища, в яких зафіксовані, поруч з очевидним прагненням до новаторства, надмірне захоплення екзальтованою формою або педалювання якоїсь комбінації виражально-зображальних засобів. У подібних випадках на певному етапі розвитку такої тенденції поступово втрачається художня гармонія між усіма компонентами твору. Стиль же стає самодостатнім фактором створення фільму і немовби відокремлюється від нього, стає ординарним прийомом. Така ситуація завжди містить у собі небезпеку насамперед для його автора: небезпеку зупинки в розвитку або навіть небезпеку безвиході, застерігає дослідник.

Розмірковуючи про природу режисерської професії в кіно, автор виходить з твердження М. Ромма про те, що кінорежисер належить до діячів вторинної праці, до тлумачів авторського задуму, перекладачів мислі драматурга на мову зримої пластики й мовленого слова або звуку. І все ж, по дослідженні на кількох десятках сторінок праці, доходить висновку: «... зіставлення літературного першоджерела з завершеним фільмом у будь-якій площині, визначення співмірності кінодраматурга або письменника і режисера в загальному й остаточному авторстві фільму неминує веде до визнання об'єктивного стану речей, за яким у цьому традиційному тандемі — “автор літературного першоджерела — режисер-постановник фільму” — беззастережна перевага надаватиметься останньому — режисеру-постановнику фільму.» [3, 167]. Також у фільмі не існують самостійно, відокремлено індивідуальні стилі сценариста, оператора, художника, актора, композитора. Їхні особливі функції у фільмі органічно вписуються в індивідуальний стиль його автора — режисера. Можна говорити про якість єдності цих стилів у вираженні в конкретному художньому кінематографічному творі.

Зрештою, В. Цвіркунов звертається до авторського кінематографа. Авторський кінематограф він визначає як явище в процесі розвитку кіномистецтва, що досить чітко детерміноване соціальними, економічними та художніми потребами цього процесу й характеризується насамперед не авторством режисера в літературному сценарії, а якістю і рівнем реалізації у фільмі особистих ху-

дожніх можливостей, індивідуального стильового потенціалу кіномитця. Причетність митця до авторського кінематографа визначається ступенем оригінальності й виразності його індивідуального стилю як способу художнього мислення, особливостями інтонації його фільмів, монтажу, сюжетоскладання та композиції. «...Авторський кінематограф — це, напевне, початок того глобального процесу, який уже відчують на собі практично всі види мистецтва. Авторський кінематограф, треба думати, буде набирати сили, і все більшого значення в ньому набуватиме індивідуальний стиль митця — головна художня ознака і якісна характеристика цього кінематографа.» [3, 199].

Розгляд основних аспектів і напрямів теоретичної кінознавчої спадщини Василя Цвіркунова показав надзвичайно широке поле його наукових зацікавлень: від практичних проблем (таких, приміром, як проблема обставин і характеру) до методологічних й естетичних (проблема стилю, традицій і новаторства тощо).

Вивчення теоретичного доробку В. Цвіркунова дає уявлення про пошуки й динаміку розвитку української кінознавчої думки 1970–1980-х років. Фактично усі проблеми, що розроблялися В. Цвіркуновим, приміром, естетична проблема стилю і методу, визначення поетичного кіно тощо, залишаються досі актуальними й важливими. Думки автора представляють собою в цьому контексті значимий науковий матеріал.

Таким чином, теоретична кінознавча спадщина В. Цвіркунова має вагу як з точки зору історич-

ного вивчення розвитку української кінознавчої теорії, так і вміщення у собі цінного матеріалу для подальших наукових пошуків у відповідних напрямках.

Джерела та література:

1. Цвіркунов В. В. Діалектика типових обставин і проблема характеру в кіномистецтві. *Духовний світ сучасника в кіномистецтві. Збірник наукових статей*. Київ: Наукова думка, 1981. 264 с. С. 7–88.
2. Цвіркунов В. В. До питання про методологію кінознавства. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб.* Вип. 1. Київ: Мистецтво, 1979. 120 с. С. 9–17.
3. Цвіркунов В. В. Проблеми стилю в кіномистецтві. Київ: Мистецтво, 1988. 212 с.
4. Цвіркунов В. В. Сюжет. Деякі питання теорії. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. 240 с.
5. Цвіркунов В. В. Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві (Досвід методологічного дослідження). Київ: Наукова думка, 1978. 228 с.

References:

1. Tsvirkunov, V. V. (1981). Dialectics of typical circumstances and the problem of character in cinema. *Duhovnyj svit suchasnyka v kinomystectvi*. 7–88 [in Ukrainian].
2. Tsvirkunov, V. V. (1979). For the question about methodology of cinema theory. *Mystectvo kino*, issue 1. 9–17 [in Ukrainian].
3. Tsvirkunov, V. V. (1988). Problems of style in cinema. Kyiv: *Mystectvo*. 212 [in Ukrainian].
4. Tsvirkunov, V. V. (1963). Plot. Some questions of the theory. Kyiv: *Vydavnyctvo Akademii nauk URSR*. 240 [in Ukrainian].
5. Tsvirkunov, V. V. (1978). Traditions and innovation in soviet cinematography (experience of methodological research). Kyiv: *Naukova dumka*. 228 [in Ukrainian].