



Небесью Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.

1.

Значна частина книги, фактично весь її перший, найбільший, розділ, присвячений вивченню «оточення та контексту», як зазначено у змісті, створення фільмів німої трилогії О. Довженка. Тут автор намагається осмислити факти біографії митця у контексті тодішніх подій, загальнокультурних і політичних. Особлива увага звернена на політичні погляди й переконання О. Довженка, зокрема на залучення його до боротьбистської партії, яка мала значний вплив як на життя режисера, так і на його подальший мистецький поступ.

Націонал-комуністичні переконання О. Довженка, за твердженням автора, свідчили про те, що для нього національне визволення йшло пліч-о-пліч із соціальною революцією. Ці погляди, як доводить у своєму дослідженні Б. Небесью, мають проекцію на усі розглядувані фільми режисера й відкривають широке поле для подальшого вивчення підтекстів його німої кінотрилогії. Автор раз у раз звертає увагу на багатоплановість довшенкових, як-то кажуть сучасною мовою, «меседжів» для глядача. У такому разі можливість неоднозначного прочитання і різного тлумачення набувають як окремі образи його стрічок, так і фільми в цілому.

Автор обирає незвичний шлях аналізу трьох фільмів О. Довженка «Звенигора», «Арсенал»

і «Земля» не у контексті радянської (читай широковідомої, зокрема й іноземним дослідникам, російської) кінематографічної теорії 1920-х років, а саме теорії кіно української, тих самих 1920-х. У цьому сенсі може виникнути велике питання взагалі про існування подібної теорії, про яку досі нібито ніде не було жодної згадки. Та автор уперто (і, як на наш погляд, абсолютно слушно) доводить існування останньої, спираючись, зокрема, на теоретичну працю Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», видану в 1928 році у Харкові. Слід зазначити, що ця праця стала теоретичною базою аналізу фільмів О. Довженка. Хоча автор зовсім не заперечує існування також й інших досліджень з теорії кіно відповідного періоду в Україні, та вони мають характер не настільки системних і ґрунтовних розвідок, в порівнянні зі згаданою працею Л. Скрипника.

«Нариси з теорії мистецтва кіно» обрано висхідною точкою дослідження зовсім не випадково. Б. Небесью у вступі до книги зазначає: «...Оцінка фільмів Довженка виключно з точки зору майстерності призводила б до аналітичної недбалості та заперечення мистецького клімату 1920-х років» [1, 12], а у післямові додає: «у моєму аналізі німої трилогії навмисне відсутні сучасні теорії на зразок постмодернізму та інших пост-ів. Концепції ж

менш відомих радянських дослідників здаються мені продуктивнішими для вивчення кінокультури 1920-х років і більше пасують цілям історичної поетики. Їхні погляди відображають як стан науки про кінематографічний медіум, так і загальні тенденції тогочасної фільмової продукції. Посилаючись на Леоніда Скрипника та Семьона Тимошенка, я намагався показати, як їхній кінематографічний ідеал втілювався у фільмах Довженка. Скрипникова та Тимошенко уважність до кінообразу й монтажу відобразилися у структурі мого тексту, а їхні міркування про кінематографічний ритм вплинули на моє розуміння Довженкового стилю. Зупинившись на вищезазначених концепціях, я ризикнув вийти за межі теорій Ейзенштейна та Пудовкіна, добре знаних у західних академічних колах. Я ж бо прагнув збагатити наше розуміння радянської кінотеорії.» [1, 189].

Разом із тим автор таким дослідженням неминує «збагатив розуміння» також і української радянської кінотеорії, виводячи на висхідні позиції аналізу відомих на світовому рівні українських фільмів працю українського ж теоретика і простежуючи тісну спорідненість між українською теорією й практикою кіно 1920-х років. Резонно відзначаючи відсутність у доробку О. Довженка теоретичних праць, які б детально обґрунтували його кінематографічні пошуки й творчі сподівання, автор натомість з цією метою пропонує на розгляд працю сучасника О. Довженка, українця Леоніда Скрипника. І фактично чи не на ній одній, звертаючись, проте, і до С. Тимошенка і часом не виключаючи навіть О. Полторацького, маючи на увазі праці С. Ейзенштейна і В. Пудовкіна, підкріплюючи свої тези і міркування посиланнями на інших, переважно західних теоретиків кіно, будує свою теоретичну розвідку, цілком успішно доводячи імовірність та навіть природну закономірність саме такого підходу.

Важливо у цьому сенсі зазначити, що теорія кіно Л. Скрипника з'явилася і розвинулась саме в Україні (хоча і не без значних російських радянських впливів), під час роботи на українських студіях ВУФКУ, тобто в середовищі українських кінематографістів, і ґрунтована на великому зацікавленні саме українським кіно і його подальшими перспективами розвитку.

2.

Таким чином, у другому розділі «Фотографічні образи», аналізуючи поетику О. Довженка, автор з незначними видозмінами спирається на «Скрипникову категоризацію» основних елементів фотокомпонування кадру. Він звертає увагу на такі складові: 1. Зовнішні елементи композиції, що

визначаються технічними параметрами кінокамери й контролюються здебільшого оператором (кадрування, відстань до камери, ракурс, освітлення і точка зору). 2. Людські фігури, об'єкти та декорації. 3. Ритмічні композиційні елементи, що описують феномен рухомих образів (рух камери та рух у межах кадру, динамічні патерни та повороти — всі елементи ритмічної побудови образу).

Перед тим, як вдатися до безпосереднього аналізу кінематографічної поетики О. Довженка за окресленою схемою, Б. Небесью зауважує: «... Довженко використовував образи активніше, ніж його імениті колеги 1920-х років, і образи ці були переважно ліричними, а не агресивними.» [1, 76]. Цим твердженням автор фактично чітко і достатньо влучно визначає стильові розбіжності у роботі українського режисера і режисерів радянських російських, відомих своїми стрічками західним дослідникам, і з фільмами яких неминує доводиться порівнювати творчий кінематографічний доробок О. Довженка з огляду на історичні, політичні, зрештою й загальнокультурні обставини доби.

У своїй праці, дошукуючись стильових особливостей режисерського підходу О. Довженка, автор, цілком традиційно, зумисне зосереджується на тих аспектах, які критики називали «ліричними» або «поетичними», вбачаючи саме у них відмінність і своєрідність авторського стилю, та намагається віднайти їх природу і коріння в різних елементах кінематографічної оповіді. Звернення до численних складових режисерської творчості неможливе, зокрема, без співпраці з іншими митцями: художниками-постановниками, операторами, акторами, які долучалися і вкладали свої зусилля і необхідний досвід у творення фільмів німої трилогії.

Отже, автор наголошує і впродовж багатьох сторінок своєї праці доводить значний вплив кінооператорів, художників-постановників та акторів з особливостями тих акторських шкіл, до яких вони належали, на стилістику режисерської творчості О. Довженка. Таким чином, стилістична різноманітність трилогії, за його переконанням, була досягнута, зокрема, і завдяки плідній співпраці різних представників інших мистецтв та вмінню О. Довженка як режисера дослухатися до своїх співавторів і давати їм достатню свободу творчого прояву, залучаючи до акту фільмотворчості увесь їх талант і досвід.

Передусім автор звертає увагу на художнє оформлення стрічок. Дослідник показує прямий зв'язок між участю певного художника у творенні фільму і загальною режисерською стилістикою кожного розглядуваного фільму. За його переконан-

ням, твердження про відбиття виключно власних поглядів Довженка-художника у своїх екранних творах і його самостійне визначення візуальної концепції фільмів залишаються безпідставними. Навпаки, усі три стрічки трилогії значно різняться як декоративним рішенням та кадруванням, так і композиційною структурою загалом. Таку різницю якраз і можна пояснити участю у фільмах різних художників-постановників. «Цілком вірогідно, що вплив Кричевських і Йосипа Шпінеля на фільми Довженка не обмежився лише підготовкою декорацій. Найпевніше, кожен кадр “Звенигори”, “Арсеналу” та “Землі” позначений присутністю цих художників.» [1, 78]. Так реалістичні художні композиції Василя Кричевського та нетрадиційне (периферійне) компонування кадру знайшли виразне втілення у «Землі», а авангардні композиційні пошуки Йосипа Шпінеля відобразились у стилістичному вирішенні «Арсеналу».

Надзвичайно інформативно містка й цікава частина книги, присвячена зображальному вирішенню фільмів німої трилогії. Автор звертається до ретельного аналізу методу роботи, зокрема Данила Демуцького, оператора двох фільмів трилогії, «Землі» й «Арсеналу», та наголошує на відмінності зображально-художнього рішення навіть цих двох стрічок (не без участі різних художників-постановників). Він продовжує вивчати охрещений новаторським і «поетичним» операторський стиль Д. Демуцького із посиланням на дослідження його біографа і учня Леонтія Кохна, залучаючи відповідні матеріали з історії кіно (праці Баррі Солта, приміром) та ретельно придивляючись, власне, до самих кадрів фільмів трилогії.

Серед поширених операторських прийомів Д. Демуцького, зокрема, використання моноклія — простенького об’єктива, що не відтворював чітких обрисів, а натомість давав нерізде та м’яке зображення об’єктів; зйомка крізь дифузійний фільтр не розкішних інтер’єрів та зірок (як це робилось в європейській та американській практиці 1920-х), а звичайних речей та пейзажів. Подібна техніка наближує творчість оператора до імпресіоністичної естетики.

Як фотограф, Д. Демуцький був майстром пейзажного фото та портретів. І в кіно пейзаж для нього отримує особливу якість, набуваючи ознак поліфонічності й полізмістовності. Часто пейзаж чи натюрморт стають для майстра гранично актуальним виразним полем творчої діяльності, через яке передаються шари змістів і почуттів.

Б. Небесью, крім інших аспектів зображального вирішення, звертає також увагу на незвичну скла-

дову, про яку не могло б говоритися без теоретичного спирання на працю Л. Скрипника, — ритмічну. «Пейзажні плани Демуцького, на думку Довженка, найточніше розкривали його режисерський задум, відтворюючи настрій та ритміку фільму. “Земля” починається з чотирьох планів пшеничних полів. У кожному наступному плані лінія обрію щоразу піднімається вище. Плани ці доволі статичні, тільки вітер ритмічно колише пшеницю. Вміння Демуцького вхопити цей ритм, саму сутність степового пейзажу, не просто робить образи захопливими, а задає ритм подальшого епізоду.» [1, 83]. Тут все ж можна закинути автору, як у назві відомої статті тих само 1920-х, що він «забуває ножиці». Ритмічна пульсація подібного епізоду і взагалі його наявність у фільмі залежать від роботи режисера у монтажному періоді, хоча заслуга самої присутності подібних кадрів у матеріалах до фільму, безперечно, належить оператору. Таким чином, можна сказати, що відповідальність за ритмічну насиченість кожного окремого кадру несе оператор. А от усього монтажного шматка, сцени чи навіть епізоду, — режисер, оскільки враховується не лише послідовність і змістовна складова кадру, його імовірна ритмічна насиченість, а і його тривалість, що також має безпосередній вплив на формування відчуття ритму. І, безперечно, гранична ритмічна концентрація (те, що називається внутрішнім ритмом) кожного окремого кадру, знятого Д. Демуцьким, навіть у нібито статичних пейзажах, натюрмортах, а також і портретах не викликає сумніву.

Щодо «Арсеналу», де участь художника-постановника Йосипа Шпінеля вплинула на формування візуальної концепції фільму, автор зазначає: «Важко не помітити, що у фільмі переважають діагональні лінії. Досягти такого ефекту просто — варто лише змінити позицію камери, через що всі горизонтальні лінії в кадрі стають діагональними. Більшість кадрів, що передують аварії потяга, а також більшість мостів, сходів, будинків знято саме в такий спосіб.» [1, 84]. І далі, уже звертаючись за порівнянням до творчості Сергія Ейзенштейна: «якщо для Ейзенштейна лев стає символом на рівні сюжету, то тандем Довженка–Шпінеля розкриває в кадрі формалістичний потенціал лінії.» [1, 84]. Услід за Л. Скрипником автор вивчає композиційні особливості кожного окремого кадру у фільмах О. Довженка, аби на практиці довести формування ритму на рівні найменшої одиниці кінематографічної побудови — кадру.

У другому ж розділі також подано нетрадиційний погляд на творення людських образів на кінематографічному екрані. Автор знову-таки звертається

до Л. Скрипника і за ним тлумачить акторський образ на екрані як лише один з багатьох об'єктів, складових цілісного кінообразу. Актор у такому трактуванні є матеріалом кінозйомки, а його фотообраз — фільму. Виходячи з позицій Скрипникової теорії, акторів треба оцінювати з точки зору «фотогенічності» — коли мірилом художньої цінності стає фотографічний знімок, а не сам актор. Творимий актором образ має цінність остільки, оскільки є зафіксованим. Тут і посідає першість фотогенічність — як найважливіший, чи не найвизначальніший, чинник творимого образу. Ця фотогенічність, зрештою, розглядається Л. Скрипником як обов'язкова не лише у доборі акторів, а також і у виборі інших об'єктів, що мають потрапити у кадр.

Щодо участі акторів, то він виокремлює два види фотогенічності: статичну та фотогенічність гри. Перший вид використовується в кіно та фотографії, другий — тільки в кінематографі. При такому підході, як слушно зазначає автор, геть відкидається суперечка, що точилася у цей саме час у колах російських радянських теоретиків і практиків кіно про необхідність залучення до зйомок професійного актора чи аматора («натурщика»). Підхід же українського дослідника дає максимальні можливості щодо залучення до участі у фільмі акторів різноманітних шкіл і напрямів, аматорів і неакторів за умови їх фотогенічності.

У фільмах О. Довженка ця теорія справді знаходить відображення, адже режисер не обмежував себе добором акторів певної школи чи напряму, працював також і з непрофесійними виконавцями. Обирав їх насамперед за тим самим принципом фотогенічності. Прикладів цього твердження достатньо також і у фільмах трилогії.

З одного боку в «Арсеналі», своєму найбільш експериментальному фільмі, «режисер не розробляє характерів інших героїв, крім Тимоша, ба більше, він демонструє лише обриси, маски людей. Наприклад, у сцені страти солдата за невиконання наказу вбивати на екрані з'являються тільки силуети акторів, наче в східному ляльковому театрі. Ми не лише не бачимо їхніх облич, нам взагалі невідомі жодні характеристики персонажів, тільки те, що перед нами офіцер і солдат.» [1, 101]. З іншого боку, О. Довженко усвідомлював важливість акторського образу на екрані. «Критики та біографи часто пишуть, що він залучав до зйомок непрофесійних акторів. Це твердження хибне. Акторів він добирав дуже прискіпливо. Усі головні ролі діставалися професійним акторам, були й ретельно дібрані Довженком статисти, які, утім, не надто впливали на характер фільмів.» [1, 102].

Персонажі німої трилогії не обтяжені фронтальними обмеженнями. Актори, наприклад, часто стають спинами до камери або ж дивляться просто в об'єкти. Зйомка спин ускладнює розрізнення персонажів у певний момент оповіді, що робиться режисером зумисне. Наприклад, у «Землі», у сцені бесіди Василя і Опанаса, зйомку цього діалогу зі спини акторів автор пояснює як підкреслення важливості обох, без якоїсь ієрархії. О. Довженка цікавить візуальна подібність образів. «Схожість чоловічих спин демонструє, що попри ідеологічні розбіжності, виражені в інтертитрах, відмінність між ними досить незначна. У такий спосіб Довженко вкотре уникає надмірних контрастів, якими зловживають революційні режисери. Ідеологія розділяє батька та сина не так переконливо, як візуальна схожість — об'єднує.» [1, 104].

Не менш важливі в порівнянні з акторами і речі, які потрапляють у кадр. Б. Небесью пропонує розрізнити три функції об'єктів у кадрі: семантичну (коли образ речі репрезентує річ як таку), субстативну (коли річ означає щось більше, ніж вона є, що підсилює виразність сюжету) та ритмічну.

Знову, услід за Л. Скрипником, автор зараховує і ритм до елементів композиції кадру. Українські режисери, як стверджує Б. Небесью, розглядали його саме з цієї точки зору. І цей ритм не оцінювався з точки зору музикознавчих позицій (або винятково з них), а скоріше з позицій образотворчих, малярських. Для Л. Скрипника ритм заміняє принцип «рівноваги» в організації окремого кадру. Як вважає теоретик 1920-х, кінокомпозиція має відійти від малярських зразків організації нерухомих елементів, котра зовсім не розрахована на створення враження руху. Оперування категорією руху в образотворчому мистецтві відбувається на принципово інших засадах: з позицій апріорної статичності мистецького твору. Кінокомпозиція ж повинна мати за мету якраз враження і навіть сам факт зрозумілого і доцільного руху. «Кінокомпозиція за мету повинна мати досягання у глядача враження зрозумілого й доцільного руху, який був би в органічному і гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі.» [2, 50]. Л. Скрипник, можливо, і не першим звернувся до проблеми специфіки композиційного ритму в кінематографі, та він влучно підхопив новітні віяння пошуків, зокрема, французьких авангардистів.

І, звісно, не обходиться тема фотографічного образу без надзвичайно популярного на радянському екрані образу машини. У цьому сенсі автор робить цікаве зауваження: «обираючи звичний, але не настільки механістичний рух, Довженко намагається олюднити машину» [1, 114], тоді як російські радянські режисери ішли принципово іншим шляхом і, навпаки, силкувались людину наблизити до машини.

Вивчення Довженкових ритмічно-композиційних пошуків у трилогії дозволяє стверджувати про його багатовекторну роботу у цьому напрямі. Режисер застосовує виражальні можливості як статичного, так і динамічного ритму (поняття з теорії Л. Скрипника, див. докладніше [3]).

Динамічного ритму кінокомпозиції режисер досягає за рахунок руху предметів, тревелінгів та поєднанням цих двох технік. Особливий ефект О. Довженко отримує при порушенні одноманітного ритму або при введенні паралельних ритмів, не відмовляється також і від абстрактних сцен, побудованих на ритмічному русі техніки. Поруч з рухом по прямій лінії та по колу, що задають монотонного механічного ритму, режисер використовує складний нерівномірний рух по кривій. Зокрема, засобом звернення до криволінійного руху машин відбувається їх певне «олюднення» і, як твердить Б. Небесью, режисер досягає таким чином ліричності у «Землі». З іншого боку, О. Довженко майстерно використовує також і уявно-динамічний ритм статичних кадрів.

Л. Скрипник, зокрема, зазначає, що різні ритми слід узгоджувати у кадрі, де вони можуть існувати в гармонії чи в контрасті. «Завдання автора кіно-композиції значно ускладнюється ще необхідністю злиття уявлено-динамічних ритмів із ритмами справжньо-динамічними. Злиття це може бути гармонійним, при якому ритми “складатимуться” в один загальний, посиленний та збагачений. Навпаки, можна з’єднати ритми по контрастах, причому один якийсь ритм буде підкреслюватись контрастними до нього іншими. З’єднання врешті може бути таким ще, при якому один із ритмів чітко виділяється, а інші служать лише неактивним тлом.» [2, 56]. О. Довженко у фільмах трилогії якраз майстерно і демонструє уміння узгоджувати різноманітні ритми.

3.

Третій розділ книги «Компроміс із літературою? Міркування про інтертитри» присвячений саме інтертитрам. Цьому аспекту приділялося досить небагато уваги у радянській кінознавчій літературі та й в літературі з теорії кіно. Базуючись на розвідках

Брада Чішолма, Сеймура Четмена, Юрія Цив’яна, Всеволода Пудовкіна, Олександра Вознесенського та Сьмьона Тимошенка, автор представляє власну типологію інтертитрів.

Спершу вони поділяються на дієгетичні (ті, що існують у реальності фільму) та недієгетичні (ті, що існують поза реальністю фільму). Останні поділяються на пояснювальні («від автора» за Л. Скрипником) та діалогічні (або «титри-ремарки» і «титри-репліки» за В. Пудовкіним). Надалі пояснювальні титри автор пропонує класифікувати так: 1) ідентифікаційні та описові (люди, речі, локації); 2) часові маркери; 3) оповідно-підсумкові; 4) довільні коментарі (ймовірного оповідача).

У випадку дослідження складних фільмів (такіх, приміром, якими є фільми Довженкової трилогії), як зауважує Л. Скрипник, поділ недієгетичних титрів на пояснювальні та розмовні неактуальний, і він пропонує вдатися до «монтажних титрів» (як він їх називає). Їхня функція полягає в ув’язці суміжних монтажних кадрів, і є не семантичною, а візуальною. Монтажні титри використовувалися й у Голлівуді, проте не так активно, як авангардистами 1920-х років, зокрема французькими та радянськими.

Отже, автор доходить висновку, що інтертитри німої трилогії створювалися за авангардними зразками. «Тому розмовні та монтажні титри не тільки виходять за межі семантики написаного слова, а й розкривають його аудіовізуальні можливості. Значення інтертитрів для “поетичного кіно” найкраще описується в термінах формалістів. Привертаючи увагу до титрів як елементів ритмічної композиції, Довженко відкидає їхній буденний, “практичний” вимір.» [1, 150].

4.

Звичайно, аналізуючи фільми 1920-х років не можна було оминати тему монтажу. Цьому аспекту присвячено четвертий, останній, розділ дослідження. Показова його назва: «Монтаж атракціонів чи атрактивність монтажу?». Отже, автор уже у самому заголовку намічає шлях проведення розвідки у контексті теорій С. Ейзенштейна і, з українського боку, уже неодноразово згадуваної теорії Леоніда Скрипника.

Виходячи з позицій західного кінознавства, автор спершу розрізняє відповідні часу дві монтажні традиції: нарративний монтаж Пудовкіна та Кулешова і метафоричний, риторичний монтаж Ейзенштейна і Вертова; і стверджує, що фільми О. Довженка не відповідають жодній з цих традицій. Він пропонує розглядати монтаж у фільмах Довженка знову-таки в контексті теоретичних напрацювань Л. Скрипника.

Як і його російський колега С. Ейзенштейн, що цілком закономірно для 1920-х років, зокрема у межах СРСР, і Л. Скрипник вважає монтаж основним у творенні фільму. Він розбиває монтаж на кілька «монтажних ліній», які, у свою чергу, поділяються по кількох напрямках відповідно до різних ролей, які відіграє у фільмі певний елемент, і наводить сім таких ліній, уздовж яких розвивається монтаж: 1) літературний зміст, 2) гра акторів, 3) рухи акторів та речей, 4) темп, 5) ритм, 6) композиція кадру, 7) написи. Кожну з монтажних ліній можна зобразити на уявному графіку кривою або прямою функції часу. Б. Небесью обирає шлях аналізу лише трьох, знакових для поетичного кіно, монтажних ліній: літературного змісту, темпу і ритму.

При розгляді творення літературного змісту засобами монтажу, автор звертає увагу на два аспекти: синтаксичний і семантичний. І в одному, і в іншому випадку він вбачає певні складнощі для глядацького сприйняття і розуміння монтажно побудови оповіді усіх фільмів трилогії на цих рівнях. Такі складнощі провоковані передусім і в основному особливостями авторського стилю, й, отже, визначають цей стиль у контексті авторської специфіки монтажно побудови.

Складності синтаксичного рівня відзначаються наступними позиціями.

Характеризуючи «радянський монтаж», дослідник, спираючись на працю Девіда Бордвела «Нарація в художньому фільмі», зазначає, що особливості цього монтажу полягають в часово-просторовій суперечності, на відміну від просторової цілісності та часової безперервності, притаманних класичному голлівудському стилю. Радянські режисери, отже, монтаж застосовували частіше, ніж того вимагала фабула. Прикладом таких рішень може слугувати так званий «концентрований монтаж» (concentration cuts), що розбиває навіть простий рух чи зміну планів на серію різких монтажних переходів (класичний приклад — розбивання тарілки в стрічці «Панцирник “Потьомкін”»). Подібні рішення наявні й у фільмах О. Довженка. На відміну від своїх російських колег (за спостереженнями Ванса Кеплі), режисер пом'якшує міжкадрові переходи візуальною подібністю й організовує монтаж за принципом зовнішньої, а не фабульної схожості. Таким чином, «Знайшовши подібність між несхожими об'єктами, Довженко підштовхує аудиторію до екстраполяції, до метафоричного стрибка» [1, 160].

«Для класичного глядача найбільш тривожною в історико-матеріалістичній нарації є відсутність адресних планів. Він опиняється у фрагментарному просторі без впевненості, що зможе віднайти

в ньому точку відліку.» [1, 160]. Радянський же монтаж, за Д. Бордвелом, однак, хизується своїми часово-просторовими лакунами, а мінімалізація кількості чи навіть повне уникнення адресних (загальних, дальніх планів) має захопити аудиторію до участі у творчості, до самостійної реконструкції загального контексту оповіді.

Застосовуючи у своїх фільмах прийоми «радянського монтажу», О. Довженко, крім того, ще більше ускладнює ситуацію, починаючи оповідь, яка змістовно належить до наступної сцени, кадром, синонімічним попередній сцені. У «Землі», приміром, жодним чином не маркований перехід від смерті діда Семена до дискусії в куркульській хаті, і починається сцена дискусії середнім планом жінки в сльозах. Оскільки цей персонаж належить до оточення діда у попередній сцені, то справляється враження, що її сльози — оплакування діда, та зрештою з'ясується, що це зовсім не так.

Складності семантичного рівня проявлені у наступних тенденціях.

Як режисер О. Довженко ніколи повністю не поділяв політичних поглядів його російських колег, які сприймали радянський союз як консолідовану єдність та беззаперечно підтримували партійно-більшовицьку лінію. О. Довженко, навпаки, у своїх фільмах виявляє багато непевностей та двозначностей. «Незважаючи на цілком пробільшовицький характер Довженкових фабул, істинність стверджуваних у них постулатів часто підважується, ба навіть заперечується на сюжетному та стилістичному рівнях. На тлі основного аргументу фільму завжди майорить його контраргумент, через що дидактичний аспект німої трилогії не настільки нав'язливий та прозорий.» [1, 167]. На цей факт звертають увагу також і західні дослідники. Зокрема Ванс Кеплі зазначає, що «амбівалентність у Довженка надто глибока та надто щира, щоб поступитися дидактичній манірності».

Ця тенденція виявляється на багатьох рівнях, зокрема, на рівні творення окремих образів. Так, у зразковому більшовику Тимошеві зі «Звенигори» поєднуються суперечливі риси: він наділений надприродними силами і бореться із забобонами; грається у пацифізм, зупиняючи німецьких солдатів, та вбиває свою наречену, представницю свого ж класу. Переможність Тимоша затьмарена його надприродними силами та подвійними моральними стандартами. Усі ці моменти у сукупності послаблюють більшовицький меседж фільму.

Ще одне незвичне питання підіймає автор дослідження. Він намагається розрізнити два поняття — «поетичне» і «ліричне», зокрема, щодо німої кінотрилогії і, власне, режисерської стильової спе-

цифіки О. Довженка. Однак це питання, що проходить крізь усю працю, так і залишається відкритим в очікуванні своєї окремої, імовірно надзвичайно цікавої і багатопланової розвідки.

У проведенні ж свого вивчення, Б. Небесью доходить невтішного висновку: «Можна стверджувати, що нам бракує систематичних досліджень численних засобів кінематографічної виразності. Недостатнім є також наше розуміння їхньої ролі та функцій.» [1, 190].

Дослідження, присвячене німій трилогії О. Довженка, певно, зовсім не випадково, у інтерпретації автора перетворюється на достатньо вагомий привід, аби привернути увагу до української теорії кіно й безпосередньо до праці Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», незаслужено забутої на багато десятиліть. Тож автор своєю розвідкою віддає данину і шану українському теоретикові кіно, який заслуговує на поважне місце в історії українського та, зрештою, також і світового кінематографа і до праць якого іще слід звернутися з окремим, не менш цікавим і ґрунтовним дослідженням. Його ж теперішнє звернення, з огляду на те, що книга писалася з розрахунку на іноземного читача, уже виносить ім'я Л. Скрипника у перелік імен радянських теоретиків кіно, поруч з С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним та Д. Вертовим, і визначає його особливе, гідне місце серед зазначених митців.

У своїй праці Б. Небесью також зачіпає подекуди найважливіші аспекти кінематографічної теорії і практики, звертаючи увагу на ті з них, що є визначальними саме для України й на 1920-ті роки представляють собою передові тенденції розвитку кінотеорії. Зокрема, до них належать: розуміння і практичне ставлення до участі актора у знімальному процесі, визначення особливості формування екранного образу і провідної участі у цьому процесі художника-постановника і оператора навіть на рівні таких графічних його елементів, як лінія, визначення ритму як елемента композиції кадру і вивчення цієї його функції у фільмах О. Довженка, багатовекторне дослідження монтажу з його темпо-ритмічними компонентами тощо.

Крім усього переліченого, цінність праці Б. Небесью для українського читача полягає також і у відкритті бачення режисерської діяльності Олександра Довженка очима західних дослідників у контексті загальносвітового кінопроцесу 1920-х—1930-х років. Автор звертає увагу на основні аспекти, котрі

цікавлять західних теоретиків у творчості славетного українського режисера і визначають провідні елементи його авторського стилю.

Таким чином, видання, безперечно, буде корисним і цікавим усім дослідникам як творчості О. Довженка, так і відповідного історичного періоду розвитку українського кінематографа.

Однак суттєвим недоліком пропонованого видання є відсутність прямих посилань на використані автором джерела, що є неодмінним і навіть обов'язковим атрибутом будь-якого серйозного наукового дослідження. Цей момент у деяких випадках суттєво ускладнює процес прочитання і належним чином не задовольняє читацького зацікавлення. У першоджерелі, проте, усі посилання витримані із належною точністю і скуппульозністю.

Також не завжди витримана точність вживання специфічної кінематографічної термінології. Приміром, зустрічається термін «довгий» план, тоді, коли ідеться однозначно про «дальній».

Втім, означені недоліки не можуть вплинути на загальне позитивне враження від видання і розуміння тієї його благородної місії, яку воно призначено виконувати: привернення уваги до мистецького кінематографічного надбання, до найяскравіших і найвеличніших сторінок історії українського кінематографа.

Джерела та література:

1. Небесью Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.
2. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків: Державне видавництво України, 1928. 93 с.
3. Наумова Л. М. Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.* Київ, 2015. Вип. 17. 156 с. С. 105–110.

References

1. Nebeso Bohdan. (2017). Nima kinotrylohiia Oleksandra Dovzhenka. Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka, 200 [in Ukrainian].
2. Skrypnyk L. (1928). Essays are from the theory of art of the cinema. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 93 [in Ukrainian].
3. Naumova L. M. (2015). A rhythmic constituent of composition of shot is in the theory of L. Skrypnyk. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 17, 105–110, 156 [in Ukrainian].