

«ЗЛИВА» ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ. СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ

У статті розглядається можливість реконструкції фільму І. Кавалерідзе «Злива», який вважається втраченим, спираючись як на свідчення самого автора, так і сучасників – критиків і кінознавців, письменників. Використовується також візуальний матеріал, який зберігся.

Ключові слова: реконструкція, світло, символічність, екранний простір, монтаж.

В статье рассматривается возможность реконструкции фильма И. Кавалеридзе «Ливень», который считается утраченным, опираясь как на свидетельства самого автора, так и современников – критиков и киноведов, писателей. Используется также визуальный материал, который сохранился.

Ключевые слова: реконструкция, свет, символичность, экранное пространство, монтаж.

The article examines the possibility of reconstruction of the film of I. Kavaleridze «Zlyva», which is considered lost, relying on both the testimony of the author himself and his contemporaries - critics and cinema researchers, writers. Also the visual material that has been preserved is used.

Key words: reconstruction, light, symbolism, screen space, editing.

Дебютний фільм уже знаного на той час скульптора Івана Кавалерідзе «Злива» (1929 р.) розділив сумну долю багатьох українських фільмів, що не збереглися. Та в світовій культурі є практика відновлення об'єкта лише за описами та матеріальними залишками. Така реконструкція певною мірою можлива і в кінематографі.

Втім, спочатку – про історію створення фільму. Сам Кавалерідзе у своїх мемуарах розповідає про свій прихід у кінорежисуру. Вирішальну роль тут зіграла майже випадкова зустріч із Зіновієм Сідерським – на той час заступником голови ВУФКУ. Сідерського Кавалерідзе знав ще за спільною роботою в Ромнах. У цій розмові Сідерський зізнався, що керівництво ВУФКУ провадить «велике полювання» на митців із різних галузей, насамперед літератури й театру, для залучення їх до кінематографа, який на той час вельми потребував людей високої культури.

Та на пропозицію старого знайомого спробувати свої сили в кіно Кавалерідзе відповів рішучою відмовою, зауваживши, що його «дратує суєта на екрані, герої завжди бігають». Сідерський зауважив, що він отримає повне право на експеримент, лише хай запропонує тему. Митець розповів про своє враження від «Гайдамаків» у театрі Курбаса і рішуче заявив: «"Гайдамаків"

ставив би!» Так почався його режисерський шлях у кіно.

Та то була не перша зустріч із кінематографом. Вона відбулася в 1911–1915 роках, коли молодий, але вже відомий як автор монумента княгині Ользи в Києві скульптор, отримав запрошення працювати художником-оформлювачем у відомій кінофірмі «Тіман і Рейнгардт». Тут Кавалерідзе проявив себе передусім як майстер портретного гриму. Завдяки його роботі авторові Шатернікову вдалося настільки точно відтворити зовнішність Льва Толстого, що в стрічці «Відхід великого старця» Я. Протазанова і Є. Тіман ігрові кадри абсолютно природно монтувались із хронікальними. Та це був лише початок, кінематограф дедалі активніше захоплює молодого скульптора. Дружба з режисером і художником Ч. Сабінським розкриває перед Кавалерідзе можливості молодого мистецтва. Як скульптора його привертає насамперед той колосальний виражальний потенціал, який має в кінематографі світло, причому світло рухоме.

У картині Я. Протазанова «Енвер-паша, зрадник Туреччини» він пробує за допомогою мерехтіння світла імітувати поверхню моря. Для відтворення простору художник використовує чорний оксамит, сірі тканини, драпіруючи ними декорації в екранізації роману Л. Толстого «Війна і мир»

(реж. В. Гардін, Я. Протазанов). Це давало можливість закамуювати їх штучність, відмовитись від непотрібної деталізації, що лише відвертала б увагу глядача від акторської гри, переобтяжувала б простір екрана.

Беручись до роботи над фільмом «Злива» уже як режисер, Кавалерідзе досить чітко визначив своє кредо: «Кіно з'єднується з літературою, музикою, театром і балетом. “Злива” – спроба поєднати його зі скульптурою» [1, 92].

Виникає питання – чи був подібний досвід в історії кіно? В 1915 році вийшла книжка «Мистецтво кіно», автор якої, один із піонерів кінотеорії американець Вегел Ліндсей, звернув увагу на вплив живопису, скульптури і архітектури на жанроутворення в кінематографі.

«Ліндсей у своїх працях наводить десятки прикладів із різних фільмів, показуючи, як на композицію кадрів впливають живописні, скульптурні і архітектурні концепції, що давно існують у пластиці» [5, 131].

Про такі впливи можна говорити, згадавши всесвітньо відомі шедеври 30-х років, як «Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне, або фільми Ф. Ланга «Нібелунги» і «Метрополіс».

Стрічка Віне викликала бурхливу реакцію критики саме через незвичайне вже на той час зображальне рішення. Адже кіно вже сміливо вийшло на натуру, а тут раптом пропонувалися мальовані, максимально умовні декорації, де навіть тіні і світло були передані на екрані зусиллями художника, а не оператора. Один з оформлювачів фільму, художник-експресіоніст Герман Варм вважав, що фільм має бути малюнком, що оживає. Адже експресіоніст повинен творити свій особистісний світ, який зовсім не обов'язково має повторювати реальні природні форми. Вся стрічка Віне мала відображати внутрішній стан і світосприйняття героя. Фільм мав підзаголовок – «Світ очима безумця».

Щодо Ланга, то слід згадати слова відомої дослідниці експресіоністського кінематографа Лотте Айснер: «По своїй суті Ланг – архітектор». Справді, архітектурні рішення в його фільмах містять відчутне символічне навантаження. Саме архітектурна організація простору на екрані є ключем для трактування подій, що розгортаються. Так, будівлі Вормса, столиці бургундів, впевнено розташувались на землі, акцентуючи непорушність порядку, котрий тут встановлено. Величні споруди освітлено холодним рівним світлом. Живі люди, що перебувають у цих залах, здаються архітектурними деталями. І трубач на вежі, і воїни охорони зі

своїми щитами і списами, і сам король на троні зі своїм почтом, здаються частинами орнаменту, що оздоблює палац. Костюми персонажів, візерунки на них набувають чітких геометричних форм. Це дало привід Кракауєрові зауважити: «Перед нами торжество орнаментального над людським. Необмежена влада виражається у тих привабливих орнаментальних композиціях, де використані люди» [4, 112].

Контраст з архітектурою Вормса становить архітектура замку Брунгільди, що неначе виростає зі скелі і тягнеться у височинь. Його силует з покрученими лініями стіни, що обриваються урвищами, – все це хаотичне переплетіння площини сприймається як повна протилежність простору бургундів і як віддзеркалення особистості їх господині – войовничої, буйної Брунгільди.

На думку тої самої Айснер, «тіло кожної людини використовується як елемент декорації».

Гадаємо, І. Кавалерідзе ставив перед собою інше завдання: скульптурні постаті оживали, розкривалися в русі, але в русі максимально лаконічному, стриманому, далекому від «мельтешіння», яке так драгувало митця у комерційному кіно.

Отже, на екрані постав «зухвалий експеримент» митця – поєднати кіно зі скульптурою. Здавалося, це неможливо. Адже кіно – передовсім рух, а скульптура – статика. Фільм Кавалерідзе, знятий в оригінальній експериментальній манері, викликав, як зазначав один критик, «зливу відгуків».

Навколо фільму розгорнулася палка дискусія. Всі – як професійні критики, літератори, кінематографісти, так і пересічні глядачі – висували свої аргументи «за» і «проти». Та нас цікавить передусім, на які екранні деталі вони звертали увагу, формулюючи свої аргументи.

І все ж, перше слово варто надати самому авторові-постановнику, який у своїх мемуарах дає досить докладний опис ключових епізодів свого твору і тих кінематографічних засобів, до яких він вдається. «Світло, тінь... Могутня мова... Світло – різець скульптора... Невдала підсвітка – форма втрачає. Світло, світло і світло... Всі пошуки – точка і світло» [2, 162].

«Вибираю світлом те, що мені потрібно, в тій силі, якій я хочу. Хочу – кричу, хочу – зовсім мовчу – кидаю в глибоку тінь» [1, 162]. У цих висловах розкривається бачення режисером ролі та значення освітлення на екрані. Завданням було не лише зробити об'єкт доступним глядацькому зору, але, що важливо, надати йому емоційного забарвлення – «хочу кричу, хочу мовчу – кидаю у глибоку тінь». Не забуваймо, що наприкінці 20-х,

коли створювався фільм, експресіонізм, ще не став повністю історією, а був живою практикою.

І саме в експресіоністських стрічках світло стало одним із найважливіших і надієвіших виражальних засобів у кінематографі. Важливим є і зауваження про точку зору апарата. Як скульптор Кавалерідзе прекрасно усвідомлював, як багато важить точно вибраний ракурс, в якому буде побачений об'єкт. Це ж він переносив і на екран, вибудовуючи свої композиції.

Досить детально пояснював режисер, чому він відмовляється від, здавалось би, органічно притаманної кінематографу «фотографічності». Описуючи епізод оранки, митець наголошує своє прагнення надати цим кадрам високого символізму. Тому з-під плуга падала не «натуральна» земля, яка «падає і розсипається як хоче». За задумом митця, «брили піднімалися великі, вставали грізно і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм» [2, 162].

Кавалерідзе шукав гармонії між символічним образом «матері – сирій землі і монументальною постаттю Орача – С. Шкурата. Власне Шкурата режисер обрав заради спини, заради ручищі його, заради душевної простоти і теплоти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [1, 162].

Щоб і звичайні воли гармоніювали з багатирською постаттю Шкурата, роги їх були подовжені, а ребра затемнені.

Вже під час зйомок фільму ставало зрозуміло, що режисер іде своїм оригінальним авторським шляхом. Про це свідчать очевидці, що були присутні на знімальному майданчику, зокрема своїми враженнями про методи роботи режисера поділилися в своєму дописі в 2-му числі за 1929 рік часопису «Кіно», режисер і кінокритик А. Кесельман.

Автор прихильно пише про майбутню стрічку, вітаючи сміливий експеримент митця у відтворенні простору за допомогою майстерного поєднання чорного оксамиту і сукна. Так режисер викликає враження туманної далечини, на тлі якої й «пишуться всі офорти до історії гайдамаччини».

І ще одне важливе спостереження: «на тлі туманної далечини в його кадрах часто трапляються архітектурні куби та тяжкі плити. Умілим розподілом кубів і плит він досягає того, що воли, запряжені в плуг, відходячи від апарата створюють враження величезної даліни» [3, 13].

Ці свідчення ще раз підтверджують думку, що Кавалерідзе у такий оригінальний спосіб відтворював глибину кадру, розгортаючи дію у «тривимірному» просторі, практикуючи таким чином своєрідний внутрішньокадровий монтаж.

До свідчень сучасників, які бачили фільм, ми ще повернемося. Та не менш важливі аргументи щодо екранного вирішення фільму надають окремі кадри, що збереглися. На жаль, ми їх можемо бачити лише як фотографії на сторінках часопису «Кіно», що являють собою лише «бліді тіні» порівняно з екранним оригіналом (до речі, вони зібрані також у книзі «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика»). І все ж, певне уявлення про характер із екранного матеріалу можна скласти. Навіть переглядаючи ці «бліді тіні» кадрів фільму можна переконатися, що у Кавалерідзе світло – справді один з найважливіших зображальних засобів, справді «різець скульптора». Саме завдяки точно знайденому освітленню митець надає виразного об'єму постатям і обличчям на екрані. Об'ємність акцентується, як точно зауважив Кесельман, наявністю кубів, кам'яних брил, колон. Це прочитується в кадрах, де дівчина піднімається за водою до криниці, пагорб при цьому складається з кубів. Сцена прощання дівчини з коханим вибудована так, щоб наголосити глибину кадру: на першому плані кілька зажурених дівчат, трохи осторонь – закохана пара, а в глибині кадру – постаті сільських парубків, що йдуть до гайдамаків. І знов-таки, завдяки освітленню всі ці постаті набувають не лише об'ємності, а й особливої виразності. Світло тут нагадує промені вечірнього сонця, що опускається за обрій, і сцена набуває настрою туги і печалі, що охопили закоханих, які розлучаються.

Говорячи про майстерність освітлення екранних композицій, не можна не назвати одного з найталановитіших українських операторів – Олексія Калюжного.

Його ж камера забезпечувала виразність крупних планів. Оператор, прагнучи максимальних узагальнень, не втрачав індивідуалізації екранних портретів. Тому свідчення – крупні плани ватажків повстання, неначе виліплені світлом, згадані вже обличчя закоханих і, звичайно ж, обличчя хлопчика в брилі, сповнене дитячої безпорадності. Цей кадр прикрашав обкладинку другого числа часопису «Кіно» за 1929 рік.

Разом з тим, не можна не відзначити, що у поглядах режисера і оператора існували розбіжності. Калюжного, який вважав основоположною характеристикою екранного зображення площинність, наводить як взрєць єгипетську фреску або старовинну ікону. «Його ідеальний фільм – “Зливу” він не вважає поки що за такий, – тільки малюнок на матовому шклі, що його вставлено в вікно. І призначення цього шкла ховати життя від глядача. Це,

навіть не малюнок, а лише філософія на матовому шклі. Її Калюжний й зове відродженням кінематографії, розкріпаченням її від натуралізму» [6, 37].

Як бачимо, і режисер, і оператор прагнули відійти від фотографічності – створити символи подій, а не відтворити самі події. Кавалерідзе, попри домінування скульптурного, об’ємного начала, теж вдавався до площинних композицій, що закладено було вже у самому підзаголовку фільму в слові «офорти».

Так, офорти нагадують кадри, де озброєні косами селяни вирушають на бій з панським військом, або селянки, що працюють у полі.

У той же час постаті придворних видаються витканими на гобеленах, за словами самого режисера, їх світ – то примарний світ, тло епохи, а не сама епоха. Треба сказати, що такий підхід не влаштовував Калюжного, він вважав таке поєднання штучним і тому невдалим.

Повертаючись до статті Кесельмана, нагадаймо, що автор звертає увагу на те, наскільки Кавалерідзе скупий у використанні реквізиту. «Одне коромисло або гарненький столик з інкрустаціями одразу показують, що дія відбувається в селянській хаті або в палаці цариці» [3, 13].

Такий підхід давав можливість режисерові максимально зосередити увагу на дії в кадрі, не переобтяжуючи екранний простір зайвими деталями. Втім, кожна з них, потрапляючи в кадр, набувала особливої виразності. Згадаймо епізод молитви селянки перед іконою Богородиці. По щоді скривдженої жінки стікає сльоза, і вона бачить, що ікона теж плаче. В ті часи «войовничого атеїзму» це було досить сміливе рішення. Хоч як це парадоксально, але експеримент Кавалерідзе – «частина замість цілого» – спливе на екрані через багато десятиліть у данського режисера Ларса фон Трієра в його знаній стрічці «Догвіль». І там образ американського містечка, його побут, будуть відтворені через такі деталі, як телефон моделі 30-х років, залізне ліжко, етажерка та інші елементи обстановки пересічного помешкання, і вся ця «антикінематографічна» відмова від реальної обстановки ніскільки не зменшить достовірність подій, що відбуваються на екрані.

Як твердить Кесельман, «у гримі, що він його дав акторам, теж почуватися рука скульптора» [3, 13].

Обличчя селян, загримовані у темних тонах, нагадують бронзу, цариця і її придворні уподібнені мармуровим статуям, а фрейліни наче створені з порцеляни. На це звертає увагу і сам Кавалерідзе у своїх мемуарах. Майстер скульптурного портрета, Кавалерідзе надавав особливого значення

фактурі, матеріалу. Тим же шляхом режисер ішов, відтворюючи своїх персонажів на екрані.

Звернімося ще до однієї думки. Хрисянф Херсонський, вже відомий на той час авторитетний кінокритик, сценарист, пише про свої неоднозначні враження від екранних рішень Кавалерідзе: «Його умовні фігури людей, групи й портрети часом неперевершені, доки не рухаються. Але щойно вони починають рухатися, кіно викриває їх реальний матеріал, який починає конфліктувати з умовним малюнком. Це грубе порушення стилю, яке руйнує цілісність впливу» [2, 546].

Інші критики були більш однозначними у негативному ставленні до фільму. Так, Микола Лядов закидав йому «фізіологічну невиразність» – твердячи, що «“Злива” – це балетно-театральна умовність мізансцен, рухів і жестів, це умовний театр, статична фотографія, гіпертрофована рембрандтівщина. Але аж ніяк не кіно» [2, 549]. Не сприйняв Лядов і декораційне рішення, що нагадує «давно зжиті театром “сукна”».

Інші автори були налаштовані ще критичніше. В цьому аспекті чи не найдошкульнішими були інвенктиви Якова Савченка, критика, публіциста, педагога, автора книжки «Народження українського радянського кіно» (1930 р.), присвяченої творчості О. Довженка. Савченко безжальний у своїх висновках. Якщо певні критики готові були прийняти фільм Кавалерідзе як експеримент, то автор відмовляє йому і в цьому: «“Злива”, коли цю картину брати як експеримент – явище реакційне. Адже “Злива” рішуче деформує матеріал і закони кіна самим своїм принципом <...> “Злива” – убійна статистика. Альбом статуєток... В “Зливі” немає принципів кінодії та кінокомпозиції <...> це той експеримент, що заводить кіно на манівці...» [2, 541].

Чи не найбільшу ваду в роботі Кавалерідзе Савченко бачить у тому, що така картина в принципі не може бути змонтована, що режисер порушує закони монтажу. «Монтувати таку картину – значить руйнувати всю картину, робити з неї хаос» [2, 541].

До речі, Х. Херсонський теж досить безапеляційно зазначав, що «Кавалерідзе не зрозумів кіномонтажу».

Згадаймо, на той час домінантною була концепція структурного монтажу, що знайшла своє ідеальне втілення в художній практиці С. Ейзенштейна. Та були режисери, котрі надавали перевагу монтажу внутрішньокадровому, і серед них знайдемо такі знані імена, як Е. Фон Штрогейм, або В. Ф. Мурнау. Судячи навіть з тих кадрів, що

залишилися, бачимо, що багатофігурні композиції не лишалися статичними. На різних фото зафіксовані різні розташування фігур, перехід до крупних планів. Це і юнак, який прощається з дівчиною, і хлопчик у брилі, що йде поруч з орачем. Зафіксовані динамічні кадри бою на шаблях. І, нарешті, сам Кавалерідзе детально описує фінальний епізод, коли відлуння історії звучить у сучасності, пронизує її своїми силовими лініями. «Бунт... Повстання селян... У тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі кубів, що рухаються, йдуть колони озброєних селян під швидко пробігаючим в різних напрямках промінням прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: в потоці повстанців, що йдуть, зненацька виразніше стали рухатись площини кубів, в них завертілися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби крутяться все хутчіше, обертання набирає таку швидкість, при якій від фаєтонів можна перейти до двадцятого століття – до автомобілів буржуазії, що тікає від пролетарської революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей потік, що швидко мчить» [3, 164].

Цей текст з нашої точки зору являє собою фрагмент екранної версії, що її митець відтворив в своїх мемуарах. Перед нами взірць монтажного мислення, поєднання умовних об'єктів (кубів) з цілком реальними (перехід від фаєтонів до автомобілів). До того ж автор тут ще раз акцентує зображально-виражальну функцію світла (проміння прожекторів, що пробігає в різних напрямках). Згадаймо ще і багатократні експозиції, до яких вдавався Калюжний. «"Злива" – рекорд багаторазової експозиції... Калюжний у сценах боїв збільшив кількість експозицій до 32-х. Він здійняв одну на одну хвилясті лінії, що рухаються в різних напрямках, масиви, що завалюються, биття світла на темно-сірій поверхні. І на нагромадженні диму, і променів, і геометричних фігур Калюжний сфотографував деталі бою» [6, 39].

До речі, Калюжний визнавав, що, використовуючи багатократні експозиції, він ішов за знахідками О. Довженка в «Звенигорі». Втім, багаторазово збільшивши їх кількість.

Отже можна твердити, що і режисер-постановник, і оператор фільму вдавалися до суто кінематографічних прийомів – гра світла, багатократні експозиції – для надання максимальної динамічності екранному зображенню.

Втім, деякі критики закидали надмірну статичність кадрам «Зливи», наголошуючи, що в

«Арсеналі» Довженко майстерно «перебиває динаміку статикою».

Все ж були думки, далекі від суцільного заперечення творчого експерименту Кавалерідзе. Так, художник, мистецтвознавець і педагог Іван Врона, закидаючи авторові «Зливи» «статичність, фрагментарність, абстрактну умовність оформлення», разом з тим вважав цей фільм «за дуже цінний вклад в українську кінематографію» [2, 542].

Близький до світу образотворчого мистецтва, Врона не міг не побачити і очевидних достоїнств стрічки Кавалерідзе. Зокрема критика привертає «пластична скульптурність кінообразів, чеканна виразність і продуманість композиції кадрів». У цьому Врона вбачає насамперед благодійність впливу образотворчих мистецтв на кінематограф.

Однією з серйозних претензій щодо фільму було звинувачення його в елітарності, в тому, що він залишається рафінованим твором «"мистецтва для мистецтва", картиною для кінопрацівників, а не для глядачів» [2, 543].

Та, попри таку точку зору, керівництво ВУФКУ цілком позитивно сприйняло експеримент Кавалерідзе, вважаючи, що такі картини потрібні для виховання кіноглядача.

Мабуть, найбільш послідовно висловив цю позицію на шпальтах часопису «Кіно» Ф. Лучанський. У своєму дописі, який мав промовисту назву «Проти "зливи" відгуків – за "зливу" культурної революції», автор твердить, що нам потрібні експерименти, бо кінематограф «мусить іти не на поводи, а на переді глядача, вести глядача за собою, підтримувати в ньому паростки нової людини» [2, 548]. На думку автора, «"Злива" прошуміла гураганом <...> розбурхала застоєне болото» [2, 547].

Втім, Лучанський констатує невдалий, на його думку, вибір теми, залишаючи, разом з автором, право вільного мистецького трактування історичного матеріалу.

Та вийшло, що саме за трактування тих історичних подій Кавалерідзе і наразився на критику у найбільш глибоких і послідовних виступах, що належали перу письменників Валеріана Підмогильного і Бориса Антоненка-Давидовича.

Підмогильний взяв участь у дискусії щодо фільму «Злива» в «Кіно-газеті» № 11 за 1929 р. Назва його виступу була досить сувора: «Невиправданий експеримент». Втім «жалюгідним і невиправданим експериментом» письменник називає роботи Кавалерідзе-сценариста. Підмогильного справедливо обурює «перекручування історії Гайдамаччини у фільмі "Злива"». До речі, в мему-

арах саме режисер з боєм згадує, як важко було йому спотворювати образи таких героїв, як Гонта і Залізняка і в «Зливі», і в «Коліївщині». Робилося це на вимогу панівної ідеології. Йому гірко було читати похвали за це трактування від таких партійних критиків, як О. Корнійчук та Ів. Юрченко.

Щодо зображального вирішення фільму, то Підмогильний, навпаки, розгледів тут високий творчий потенціал режисера-дебютанта. Він звертає увагу на окремі кадри великої глибини і яскравості. Такою є, наприклад, «група селян, яких уся постава переконує вас, що люди ці справді тягнуть ярмо; сцена прощання дівчат із гайдаками, стихійний рух гайдаків, «монументальність» оранки; поодинокі, неначе вирізьблені постаті, як от дівчина з відром, свідчать, що в дальшій роботі, коли Кавалерідзе не спиниться на руйнуванні кіна, а зуміє з цих руїн створити позитивну синтезу, поновити кіно свіжими засобами, уяскравити і підкреслити показ людини на екрані, то ми можемо сподіватись від нього високо пожиточної праці для українського кінематографа» [2, 540].

Слід зауважити, що гостре око критика бачить ті вдалі екранні рішення, що їх пропонує режисер, наголошуючи що вони не суперечать кінематографічним виражальним засобам. І дає зрозуміти – традиційні мистецтва, в тому числі й скульптура, можуть стати продуктивним елементом «позитивної синтези» щодо кінематографа.

Більш прискіпливим був Антоненко-Давидович, котрий повністю зосередився на неприйнятному, з його точки зору, трактуванні історії Гайдямаччини в фільмі. Автор не відмовляє собі в гострому сарказмі, зауважуючи, що, ставлячи знак рівняння між повсталими селянами і реаліями громадянської війни, режисер спотворює історію. Подаючи у фільмі й Гонту, і Залізняка як представників правлячого класу, автор статті пропонує паралель – якби російські кінематографісти, екранізуючи «Капітанську дочку» О. Пушкіна запропонували би трактування Пугачова як персонажа «відомого своїми монархічно-самодержавними ідеями», котрий «видаваючи себе за імператора Петра III, обманув довіру селянства і трудових мас козацтва» [2, 557]. З тим самим успіхом, на думку автора, можна було б показати подвійною експозицією і декабристів у війську Денікіна.

І все ж навіть цей суворий критик не відмовляє в праві режисерові «знайти свою стежку, свій кіно-стиль». «Шукання режисера Кавалерідзе, що ними позначена вся майже від першого до останнього кадру ця картина, варті уваги і може подекуди й наслідування» [2, 554].

Антоненко-Давидович – один з тих небагатьох критиків, що звертає увагу на роботу оператора О. Калюжного, зазначаючи, що, напевно, слід писати сценарії не лише на відповідного режисера, а й оператора. Саме таким «майстром світла» був Калюжний.

Досі ми посилалися на думки вітчизняних критиків. Але ж «Зливу» бачили і зарубіжні кінознавці. Зокрема, фільм було послано до Англії, де він викликав увагу і зацікавленість кінематографічної спільноти. На стрічку відгукнувся кінокритик Моріс Добб. Він із захопленням твердив: «“Злива” Кавалерідзе та Калюжного здається мені новою сторінкою в історії кінематографічної техніки. Може, такою ж сторінкою, яка була відкрита “Потьомкіним” <...> фільм нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження» [2, 164].

Як зазначає чеський кінокритик Любомир Лінгарт, «І. Кавалерідзе не задовольняли традиційні методи постановки історичних фільмів. Він прагнув монументалізму історичних полотен та емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача... Кавалерідзе шукав при цьому не тільки нові методи історичних подій, а й нові елементи мови кіно як своєрідного мистецтва».

Як бачимо, картина Кавалерідзе привертала не лише тим, що виносила на екран нові елементи мови кіно, а була справді хвилюючим видовищем, що пробуджувала в глядачах сильні емоції.

Та найбільш глибоке розуміння творчості українського митця продемонстрував Г.-Й. Шлегель, відомий німецький дослідник східноєвропейського кінематографа. Німецький кінознавець познайомився з творчістю Кавалерідзе, переглянувши в Києві на початку 2000-х фільм «Прометей». Ще тоді він побачив суголосні пошуки Кавалерідзе і Бертольда Брехта у прагненні митців відійти від плоского ілюзіонізму, відтворити історію як епічну трагедію.

Пізніше, ознайомившись докладніше з творчим спадком українського режисера, Шлегель зауважував, що «із духу скульптури Іван Петрович Кавалерідзе розвинув епічну кінематографічну форму, що виявилась надзвичайно інноваційною і продуктивною. Історії світового кіно ще тільки належить відкрити цю якість його фільмів» [2, 20].

Та повернімося до української кінознавчої думки.

Українські історики кіно наполегливо і в більшості випадків марно намагалися визначити місце Кавалерідзе у вітчизняному кінопроцесі.

Починаючи зі «Зливи» критики намагалися зіставити стрічки Івана Кавалерідзе з фільмами

Олександра Довженка. Причому на адресу «Зливи» звучали звинувачення у неприкритому наслідуванні естетики «Арсеналу».

Втім, мали місце також інші, об'єктивні, оцінки творчості режисера. В цьому аспекті здається переконливою позиція мистецтвознавця і критика з української діаспори Ігоря Костецького. У своїй доповіді, виголошеній на другій мистецтвознавчій конференції УВАЛ учений теж зіставляє творчість Довженка і Кавалерідзе, вважаючи в їх доробку дві сторони українського кінематографа, що органічно доповнюють одна одну.

«Що ці два кіномайстри суть діти однієї доби, одного світоглядно-стилістичного намагання, де особисті їхні творчі школи не сходяться, а різняться одна від одної» [2, 527]. Далі Костецький дає визначення їх стилістиці, наголошуючи, що індивідуальний стиль Кавалерідзе незрівнянно чіткіший, сухіший за Довженка... «Світ Кавалерідзе раціонально-конструктивний з виразно збагненим в своїй консистенції і ритмічно обмежений у своїй побудові» [2, 529].

Стиль зазначених митців, своєрідний, неповторний, оригінальний, знаходить в особі Костецького, як він твердить, «гарячого прихильника і патріота».

Зіставляючи ці дві мистецькі постаті, автор вважає, що вони доповнюють одна одну, створюючи вражаючу своїм багатством і різнобарвністю картину українського національного кінематографа [2, 527].

Судячи зі сприйняття першої стрічки Кавалерідзе глядачами, серед яких були як професійні

кінематографісти, режисери і кінокритики, так і письменники, і функціонери ВУФКУ, і просто пересічні глядачі, можна судити, що фільм справді «пройшов гураганом», розбурхав думки, викликав дискусії. Кавалерідзе заговорив своєю кінематографічною мовою, і згодом його справді уявні прорахунки і досягнення сприяли створенню його авторського, особистісного світу.

Джерела та література

1. Кавалерідзе І. Сборник статей и воспоминаний ; сост., прим. Е. С. Глушенко / Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – 180 с.
2. Иван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / Упоряд. С. Мензелевський. – К. : Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 688 с.
3. Кесельман А. Злива // А. Кесельман. – «Кіно». – 1929. – № 2.
4. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер. К. : Грані-Т, 2009. – 384 с.
5. Теплиц Е. История киноискусства ; пер. с польск. / Ежи Теплиц. – М. : Прогрес, 1974, – Т. 4 (1939–1945) – 316 с.
6. Ушаков Н. Три оператори. – К. : Теакіновидав, 1930. – 40 с.

References

1. Kavalieridze, I. (1988). Sbornik statey i vospominaniy ; sost., prim. E. S. Gluschenko. – K. : Mistetstvo [in Russian].
2. Kavalieridze, Ivan. (2017). Dramaturhiia. Publitsystyka / Uporiad. S. Menzelevskiy.– K. : Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka [in Ukrainian].
3. Keselman, A. (1929). Zlyva. – «Kino». № 2 [in Ukrainian].
4. Krakauer, Z. (2009). Vid Kalihari do Hitlera – psyholohichna istoriia nimetskoho kina. – K. : Hrani-T [in Ukrainian].
5. Teplyts, E. (1974). Istoriya kynoykusstva ; per. s polsk. – M. : Progres. – T. 4 (1939–1945) [in Russian].
6. Ushakov, N. (1930). Try operatory. – K. : Teakinovydav [in Ukrainian].