



Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика : Збірник / Упорядник С. Мензелевський. — К. : Національний центр Олександра Довженка, 2017. — 688 с.

В українській культурі Іван Кавалерідзе посідає особливе місце. Це справді людина ренесансівських масштабів, яка поєднала в собі талант скульптора і кінорежисера, театрального діяча та драматурга.

Про Кавалерідзе написано чимало — і окремі монографії, й статті та спогади.

Та все ж погодимось із думкою, що ця, без перебільшення, титанічна постать лишається недооціненою. Масштаби особистості митця потребують подальшого копіткого дослідження.

Тому, безперечно, на часі збірка «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика», видана Національним центром Олександра Довженка.

Постать Кавалерідзе представлена у різних ракурсах. Це і мемуари, свого роду літературний автопортрет, читаючи який, переконаєшся наскільки багатою і неординарною була «оптика» митця, спрямована не лише на зовнішній світ, а й «очима в душу».

Репрезентативним є підбір листування. Нині вже не викликає сумніву, що саме в листах часто розкриваються і риси особистості, й уподобання митця, його потаємні думки.

І, нарешті, зібрано надзвичайно цінні відгуки у пресі, що з'явилися з виходом фільмів Кавалерідзе на екран.

Розмову про книжку почнемо з того, чим, як правило, завершують: з ілюстрацій. Вони стали надзвичайно важливою складовою дослідження. Адже коли йдеться про Кавалерідзе — мається на увазі насамперед висока візуальна культура. Особистих фото митця не так багато, але їх вибір має одну наскрізну лінію: збереження від юності до зрілості зовнішньої краси і благородства, які стали віддзеркаленням краси внутрішньої. Минають літа, сивіють скроні, але постава голови лишається все такою ж скульптурною й аристократичною.

Скульптурний доробок Кавалерідзе поданий в ілюстраціях досить стисло, але вибір їх теж відповідає внутрішній логіці його творчості. Буремна динаміка ранніх творів скульптора змінюється величним філософським спокоєм його пізніх робіт. Хоча він мав місце і в таких композиціях молодого Кавалерідзе, як пам'ятник княгині Ользі або проект пам'ятника Т. Шевченку на Чернечій горі.

І все ж головну увагу приділено Кавалерідзе-кінематографісту. І тут теж не можна не відзначити, що в доборі ілюстрацій вдалося уникнути банального набору кадрів з фільмів режисера. Знайдено унікальні фото, на яких закарбовано робочі моменти зйомок. Ми бачимо Кавалерідзе в оточенні своїх колег у напружені моменти твор-

чого пошуку. Тут і натурні зйомки «Коліївщини», робота на майданчику з акторами в декораціях «Григорія Сковороди», і уважний перегляд з мон-тажницею відзнятого матеріалу цього фільму. Як важливий бік роботи над фільмом подаються ескізи костюмів, виконані на замовлення режисера художницею М. Симашкевич до фільму-опери «Наталка-Полтавка». І, нарешті, добірка плакатів до фільмів, сама стилістика яких стає своєрідним дзеркалом часу. На плакаті до «Перекопу» постать червоноармійця подана в незвичайному ракурсі. Рівновагу порушено — постать готова до ривка вперед. Динамізмом сповнений і плакат до «Коліївщини» (селянин з косою рве кайдани). Не втрачається рух і на плакатах до «Наталки-Полтавки». Натомість плакати його пізніх стрічок, особливо «Григорій Сковорода», виконані як парадний портрет в стилі «соцреалізму». Щодо «Повії», то тут драматизм набувається завдяки особливій виразності обличчя Людмили Гурченко, яка виконувала головну роль.

Однак у книжці використані й численні кадри з одного фільму Кавалерідзе, і таке можна лише вітати, бо це унікальні кадри з дебютної стрічки митця «Злива», яка не збереглася. Звичайно, якість зображення і не могла бути кращою, бо візуальний матеріал взято в основному з примірників часопису «Кіно» за 1929 рік, котрий, до речі, друкувався на «газетному» папері.

У чому, з нашої точки зору, є принциповою важливістю ознайомлення, хоч у дуже віддаленому наближенні, з цими фрагментами. Адже фільм «Злива» був унікальним досвідом не лише в українському, а й у світовому кіно. Це була спроба використання скульптури, зокрема кубізму, в оформленні екранної дії. Замість численних декорацій використовувались відверто умовні форми: дівчина піднімається до криниці пагорбом, що складається з кубів, з-під плуга орача падають не звичайні грудки землі, а куби, вкриті чорною тканиною, тощо. Було багато умовних прийомів для відтворення середовища, такий, як темний оксамит, що при певному освітленні створював враження безкінечної далечини, вихоплені світлом характерні деталі обстановки — селянська піч або інкрустований столик у палаці. Кавалерідзе свідомо йшов шляхом великої міри умовності, бажаючи утвердити свої принципи екранного зображення. Він відверто виголошував своє неприйняття «мельгешіння» на екрані, що було притаманне тогочасному кінематографу. Дія в кадрі набувала особливої ваги, кожен жест, рух, мав бути значущим, навіть символічним.

У пластичному рішенні людських постатей Кавалерідзе теж іде від скульптури, визнаючи за собою цей «гріх». Причому тут має місце як монументальне начало (постать орача), так і «салонна» порцеляна, коли йдеться про царицю й її оточення. Звернімо увагу на одну важливу фразу: світло — різець скульптора. Кавалерідзе користується світлом на екрані як скульптор, прагнучи надати зображенню об'ємності. Це можна помітити навіть на тих кадрах, якими ілюстровано книжку.

Уявлення про дебютний фільм митця набуває багатомірності не лише завдяки численным кадрам, уміщеним у книжці. Не менш важливими в цьому напрямі є численні відгуки в тогочасній пресі, що наводяться у виданні, починаючи від реплік пересічних глядачів і до висловлювань діячів мистецтв найширшого спектра. Думки були найрізноманітніші: «невиправданий експеримент», «чи потрібна оживлена скульптура в кіно?», «театр і балет найгіршої форми», «мішанина рухомих кубів» і т.д.

Та були і вислови іншого гатунку, де проглядало прагнення все-таки зрозуміти намір митця, стати на його позицію. В цьому плані показовий виступ на шпальтах часопису «Кіно» Ф. Лучанського «Проти “Зливи” відгуків — за “Зливу” культурної революції». Автор визнає, що широкий глядач не відразу зрозуміє і прийме фільм Кавалерідзе. Втім, висловлює впевненість, що кіно «мусить іти не на повіді, а напереді глядача, вести його за собою». Для того і потрібен такий експеримент.

Критики високо оцінюють роботу оператора О. Калюжного, послідовно аналізується візуальне рішення фільму в уривку з книжки М. Ушакова «Три оператори».

Цікавий парадокс: зазнавши критики з боку письменників, кінознавців, фільм все ж мав підтримку деяких керівників ВУФКУ. Наводяться знов-таки цікаві фото, коли біля кінотеатрів збираються натовпи з гаслами: «“Зливу” повинні бачити всі робітники», «Геть з наших екранів закордонні халтурні фільми! Ширше дорогу радянському кіновиробництву!» Останні слова багато що пояснюють: керівництво ВУФКУ не бажало допустити, аби якийсь з його фільмів мав негативну оцінку. Втім, недалекий той час, коли талановиті стрічки будуть безжально кластися на полицю.

У книжці подано досить репрезентативну добірку копій архівних матеріалів, що вирішили драматичну долю іншого знакового фільму Кавалерідзе — «Прометей». Цю картину режисер вважав своїм найкращим твором і покладав на

неї великі надії. І справді, перші покази не віщували біди, а потім... сумнозвісна стаття в «Правді» — «Груба схема замість історичної правди». Постала ціла низка нападок у пресі, обговорень на партійних зборах і, зрештою, заборона. Шкода, що до відгуків не потрапила стаття І. Юрченка, де автор у своїх «філіпіках» досяг віртуозності, посилаючись то на Лессінга, то на Стаханова. І, як годиться, митець виступив із каяттям за «неоціниму допомогу». Втім, це не влаштувало керівництво студії, що вважало каяття не досить щирим. Подальші екранні роботи Кавалерідзе мали переважно прихильні відгуки, а це сприймається як знак того, що митець майже припинив свої експерименти і пошуки.

Важливою, з нашої точки зору, є зміщення у збірнику статті І. Костецького, де автор, у роздумах про український кінематограф, прагне визначити місце Івана Кавалерідзе в його просторі. І. Костецький один з тих авторів, що вважав цілком закономірним зіставлення таких творчих особистостей, як Кавалерідзе і Довженко. Визначаючи їх неповторну мистецьку індивідуальність і разом з тим той «спільний знаменник», що поєднує цих митців епохи українського Відродження.

Безперечно цінність має публікація короткого, але надзвичайно ємкого тексту Г. Й. Шлегеля. Свій есей відомий німецький кінознавець назвав співзвучно зі знаменитою книгою Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» — «Оновлення кінематографа з духу скульптури». Автор висуває кілька важливих з нашої точки зору тез щодо особливості драматургії стрічок Кавалерідзе, як-то відмова від конвенціонального сюжету на користь «блокової розповіді».

Шлегель проводить сміливу паралель між фільмами Кавалерідзе і «епічним театром» Б. Брехта, зазначаючи, що обидва митці в їх досягненні історичних процесів ішли через «очуднення», долаючи обмеженість ілюзійнізму.

Слід згадати, що вперше «Прометей» Шлегель побачив у Києві саме в Центрі Довженка в присутності кінознавців С. Тримбача, В. Слободян, О. Мусієнко. Перегляд було організовано Сергієм Тримбачем, який був тоді заступником директора з архівно-наукової роботи. Тоді Шлегель і висловив думку про співзвучність фільму Кавалерідзе мистецьким пошукам Брехта. Згодом ці свої думки Шлегель виклав у виданні *Zeitungssymposium* (s. 33), присвяченому фестивалю кіно центрально- та східноєвропейських країн у Вісбадені 2001-го. Там було показано «Прометей» Кавалерідзе.

На сторінках книжки прозвучить і голос самого Івана Петровича Кавалерідзе. У виданні вміщено його мемуари під значущою назвою «Прокаженный Иван», автобіографічні замітки «Тіні» листування, статті, інтерв'ю. Готуючи мемуари до друку, укладачі видання прагнули «ліквідувати» лакуни радянського періоду, спираючись на архівні варіанти рукописів.

Гортаючи спогади митця, бачиш перед собою особистість харизматичну, сповнену надзвичайно високого творчого потенціалу. Кавалерідзе — і людина, і художник — постає, можна сказати, в «історичному інтертексті». Ми бачимо переплетення долі і шляхів з митцями, історичними діячами, з пересічними людьми, злети і падіння, інколи просто примхи долі. Зі сторінок видання (не лише мемуарів, а матеріалів книжки в повному обсязі) митець постає як непересічна особистість, людина гострого розуму і водночас інколи подитячому наївна. Принциповий, готовий відстоювати свою позицію, він разом з тим ішов на неочікувані компроміси. Не можуть не зворушити рядки, де митець згадує про свої поневіряння: виявляється, не обов'язково було відправляти людину в ГУЛАГ, досить було лишити в холодній комірчині без засобів до існування.

І, звісно ж, викликають зацікавленість статті кінознавців того покоління котре творчо склалося в незалежній Україні. Вони поставили перед собою амбітне завдання — вивести митця з «національного музею культурних мумій». І їм це значною мірою вдалося, «супроводжуючи» як суто біографічні матеріали, так і «перехрестя» думок щодо його особистості та творів.

Як літературний твір певного жанру, який не може повною мірою претендувати на повну документальну достовірність, аналізує автобіографію митця Ольга Папаш. Івана Козленка в статті «Кавалерідзе — кубістичне життє» цікавлять приховані смисли творчого і життєвого шляху, їх певна «імпліцитність». Автор прагне відійти від «агіографічних» форм, подати певні ситуації в житті митця, відкидаючи будь-яке лакування. Сильною стороною статті є звернення до суто кінознавчої проблематики, зокрема використання світла в картинах Кавалерідзе як «інструментарію» для створення об'ємів і глибини кадру. Так само розглядається стереоскопічність у звукових фільмах «Коліївщина», «Прометей», що досягається через «багатомов'я».

На думку автора, «фільм нанизується на звук, який ритмічно його детермінує, виконуючи тут таку ж функцію, як світло в попередніх стрічках митця».

У фокусі спостережень опиняється і оперний експеримент Кавалерідзе — перенесення на екран таких класичних творів, як «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм».

У радянській історії кіно ці фільми зазвичай розглядалися як приклад звернення митця до народних, національних (у дозволених межах) джерел.

У пізніші періоди оперний досвід трактувався іноді як «внутрішня еміграція» митця, який сподівався, що, відійшовши від історичної теми, він не дасть більше партійним можновладцям приводу до нищівної критики.

Так чи інакше, ці твори тривалий час перебували поза увагою кінознавчої думки.

Втім, сучасні кінознавці, які виступили на шпальтах книги, мають, як-то кажуть, іншу «оптику». Завдяки цьому і розгледіли справжнє місце цих скромних фільмів у кінематографічному доробку Кавалерідзе.

І. Козленко присвятив кінооперам розділ у своїй статті, побачивши навіть у цих, досить кволих, картинах спроби Кавалерідзе експериментувати, ховаючись від цензорів за «лаштунками» народницької класики.

На думку автора, режисер прагнув «поглиблювати простір фільму через звукові форми, маніпулюючи ними». Та загалом автор цей «експеримент зі співом» вважає невдалим.

Якщо І. Козленко аналізує кіноопери в контексті інших творів митця, то С. Мензелевський присвячує їм спеціальну розвідку, котру він назвав іронічно «Кіноопера та інші збочення сталінського кінематографа». У статті простежується

той ідеологічний контекст, в якому ставилися, здавалось би, абсолютно прийнятні для влади стрічки і водночас ті підводні рифи, на які наражався режисер у своєму трактуванні класики. Автор приділяє увагу становленню кіноопери як певного екранного жанру, особливості цього процесу саме в період «пізнього сталінізму».

Слід сказати, що автори статей про Кавалерідзе, не лише далекі від апологетики, а й налаштовані досить критично і до фільмів та поглядів митця.

Втім, слід пам'ятати, що в ті далеко не «вегетаріанські» часи йшлося не лише про заборону фільму, відправку його на «полицю». «Караючий меч партії» було занесено над головами багатьох митців. Варто лише згадати Леся Курбаса, Миколу Надемського, Степана Шагайду... На жаль, цей список можна продовжувати далі й далі.

Та в цілому знаття «хрестоматійного глянца» лише допоможе об'єктивніше сприйняти творчий доробок Кавалерідзе, його місце в українській культурі.

Книжка «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика» — безперечно гідний внесок в українську кінознавчу думку.

P. S. Мабуть, жодне видання не обійдеться без тих маленьких «блощиць», що вкрадаються в текст.

Слід зауважити, що про Кавалерідзе писала не його пасербиця, а племінниця дружини, Н. П. Капельгородської — Нонна Капельгородська (с. 60). І знамениту оперну співачку Литвиненко-Вольгемут звали не Наталя, а Марія (с. 42).

Оксана МУСІЄНКО