

Черков Георгій Анатолійович,

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник
ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України; доцент
кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Georgii Cherkov,

Ph. D in Study of art, research scientist of Department
of screen-stage arts and cultural studies, Rylsky
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.
Associate professor of cinematology Department,
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

«ОДИНАДЦЯТИЙ» ДЗИГИ ВЕРТОВА ТА «ІВАН» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА. АВТОРСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ІНДУСТРІАЛЬНОЇ ДОБИ В КІНОЕСТЕТИЦІ 1920–1930-х рр.

Анотація. В представленій праці проведено порівняльний аналіз фільмів «Одинадцятий» (1928) Дзиги Вертова та «Іван» (1932) Олександра Довженка, яскравих прикладів кіноестетики 1920-х – 1930-х рр. Зіставлено прийоми розкриття індустріального середовища з метою виявлення особливостей авторських підходів двох митців.

У пропонованому аналізі автор виходить з того, що фільми минулого з плином часу розкриваються в новому контексті накопичених відомостей, суми знань, розвитку історії. І приділяє увагу відповідним аспектам і деталям обраних екранних творів.

Ключові слова: кіноестетика, індустріалізація, Довженко, Дзига Вертов, історія кіно, монтаж.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кіномистецтво України 1920-30-х рр. є одним із помітних об'єктів кінознавчих досліджень. Це обумовлено, по-перше, тим, що зазначений період для історії кіно позначений важливими мистецькими (авангард, розвиток кіномови, формування підходів реалізму), технічними (прихід звуку), економічними (становлення індустріального виробництва) явищами. Крім того, через певні політичні обставини та ідеологічні чинники кіномистецтво України тривалий час розглядалося лише як складова в загальному домінантному контексті кіномистецтва СРСР. Відтак тепер помітна цікавість до аналізу мистецьких процесів 1920-30-х рр. в Україні як самодостатніх явищ, а також зважаючи на загальні європейські тогочасні тенденції в мистецтві. Це формує новий аналітичний ракурс, в якому зазначений період є актуальним для наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Олександр Довженко та Дзига Вертов є ключовими представниками періоду. Їх творчість досліджувалась вітчизняними і зарубіжними авторами. Серед зарубіжних монографій, безпосередньо присвячених вивченню екранної творчості О. Довженка – праці Люди і Жана Шнітцер (Luda et Jean Schnitzer – «Alexandre Dovjenko», 1966), Марселя Омса (Marcel Oms – «Alexandre Dovjenko», 1968), Бартелемі Аменгаля (Barthelemy Amengual – «Alexandre Dovjenko», 1970), видані у Франції, де увагу приділено аналізу особливостей авторського підходу та стилістики фільмів Довженка. Також доробок Довженка і Вертова розглядався у працях, присвячених історії радянського (Джей Лейда – «Kino, a History of the Russian and Soviet film», Лондон, 1960), та світового (Жорж Садуль, Єжи Теплиць) кіномистецтва. Вагомий внесок зроблено вітчизняними дослідниками – кінознавцями, істориками.

Це праці Лариси Брюховецької, Сергія Тримбача («Олександр Довженко: загибель богів», 2017), Романа Росляка («Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб», у 2-х томах, 2021) та інші – як монографічні праці, так і наукові статті. Творчості Дзиги Вертова присвячено книжку Джона Маккея «Дзига Вертов: життя і творчість» (John MacKay – «Dziga Vertov: Life and Work», 2018), автор якої проводить паралелі між новаторськими методами Дзиги Вертова та сучасними медіа цифрової доби. Ці дослідження розкривають різні аспекти життя і діяльності митців.

Однак, попри вивченість багатьох аспектів творчого спадку зазначених митців, його багатогранність дає можливість нових розвідок.

Виклад основного матеріалу. Під час перегляду фільмів минулих епох незрідка ясніше проглядають ті чи інші риси та особливості цих екранних творів, стаючи виразнішими в часовій дистанції. Така «оптика» часу – метафора лише частково, певною ж мірою це явище має матеріальну основу. Із плином часу зростає – іноді експоненційно, в прогресії – кількість дотичної інформації. Шари нових даних, накопичених впродовж непинного руху історії, становлять дедалі більше критеріїв для аналізу. Плин часу, що відділяє дослідника від подій минулого – це не лише зміна часової дистанції. Це зміна сукупності фактів, які впливають на аналіз події. Розвиток історичних подій, долі учасників, нові відомості та встановлені факти, примноження інтерпретацій тощо – створюють по суті щоразу новий, унікальний контекст для аналізу. Історичний погляд завжди й неминуче потенційно багатший, бо містить те, чого не існувало на час виходу фільму, або те, що до певного часу залишалося прихованим.

Ми можемо по кадрах з «Одинадцятого» (1928) впізнати у воєнному кораблі крейсер «Червона Україна» – і нам, на відміну від тогочасних глядачів, відомі фото його похиленої щогли, що виступає/вистроплена з-під води, коли він був потоплений ударом люфтваффе у листопаді 1941 р. Коли бачимо діда, який недочуває й кумедно відповідає неvlад в «Івані», наше сприйняття формується уже не лише м'яким гумором Довженка, а й і драмою подальших історичних фактів – за кілька років виконавця ролі, Миколу Надемського, буде репресовано і страчено. Тогочасні глядачі бачили лише кадри будівництва «Дніпрельстану» в «Івані» – а ми знаємо про руйнації споруди у 1941–1945 рр., про будівництво наступних каскадів; в час виходу «Івана» Довженко ще не написав «Поєми про море», і цілими були плавні, кургани й села

майбутньої зони затоплення Каховського водоймища – а ми вже знаємо майбутні сумні Довженкові рядки: «Тисячі питань вихором охоплюють мене, тисячі питань кружляють над їхніми головами у завихреннях куряви» (Довженко. Поєма про море, 1961, с. 16). З подібних зіставлень складається образ фільму, коли між створенням і сприйняттям постають епохи.

Також і на рівні стилю, авторських підходів дистанція часу дає ширші можливості для зіставлень, порівнянь, розсуває межі аналізу, збільшуючи діапазон потенційно важливих даних.

Фільми вже пройшли певні історичні періоди. Минули обов'язкове ідеологічне трактування, новизна авангардистських рішень, опанування переламної технології (звукова апаратура О.Ф. Шоріна в «Івані») та інше, що колись могло бути панівним критерієм. Примножені у порівнянні з тогочасною аудиторією наші знання – вже давно збудовані усі сходинки дніпровських каскадів, відомі обсяги репресій Великого терору з їх страшним конвеєром (комісія періоду «чистки» на «Дніпрельстані» на чолі з Абрамом Беленьким – і сам він був репресований у 1938 р. і розстріляний), відома ціна індустріалізації, наслідки руйнувань Другої світової війни, вже не існує тоталітарної країни, в межах політики якої відбулися і події фільмів, і самі фільми. В історичній ретроспективі ми можемо поглянути на фільми, які є артефактами історії.

Предметом пропонованої розмови є особливості авторського підходу Олександра Довженка і Дзиги Вертова в контексті кіноестетики 1930-х рр., на прикладі двох фільмів – «Іван» (1932) та «Одинадцятий» (1928). Одразу уточнимо: хоча «Іван» створений вже після припинення існування ВУФКУ (1922–1930), однак фактично на тій самій технічній і творчій базі.

Особливістю кіномистецтва 1930-х років зокрема є захоплення індустріальним матеріалом: кіно не лише найближче до нього з-поміж усіх мистецтв, оскільки виникло як техногенний феномен у завершальний період промислової революції, а й здатне розкрити цей матеріал особливими технічними засобами. Перенесена на екран, індустрія надихала митців до особливого ритмізованого руху та монтажу, до техноцентризму, де іноді техніка стає не лише центром, а й єдиним об'єктом зображення. Згадати «Електричні ночі», «Марш машин» Ежена Деслава чи маніфести «Кіно-ока», в яких людину «тимчасово виключено як об'єкт фільмування за невміння керувати своїми рухами» (Дзига Вертов, Мы. Вариант манифеста, 1922, с. 11). Період характерний певною єдністю кіноесте-

тики у захопленні ритмом, монтажем і натхненним зображенням техніки.

Саме ставлення до матеріалу видається ключовим при зіставленні підходів двох майстрів – Дзиги Вертова та Олександра Довженка. (Взагалі серед інших майстрів Довженко вирізняється в цьому аспекті. Наприклад, це проявляється у порівнянні того ж «Івана» із «Старым и новым» Ейзенштейна...)

«Іван» і «Одинадцятий» об'єднані темою індустріалізації СРСР, в обох фільмах представлений «Дніпрогес» (тоді «Дніпрельстан»): це основне місце дії фільму «Іван» та одне з великих будівництв у фільмі «Одинадцятий». В обох фільмах акцентується на фактурі матеріалу:

В «Івані» – вражаючі панорами грандіозного будівництва: величний «проїзд» камери повз циклопічні об'єкти, ми бачимо остови величезних споруд, які постають серед диму, над греблею бурхливо здійснюються потоки води, в постійному русі люди й техніка – паровози, стріли кранів, підняті вантажі, залізні бадді з бетоном – усе це в динаміці монтажу і ракурсних планів, у супроводі симфонічної музики створює картину епічного явища.

Індустріальний матеріал так само виразний і в «Одинадцятomu». Тут Вертов зокрема використовує свій улюблений (згадати «Людину з кіноапаратом») прийом «пробудження» механізмів: застиглий силует вагонетки, нерухомий величезний ківш екскаватора – виходить сурмач, подає сигнал – пробуджуються і люди, і техніка. Рушать вагонетки, ківш екскаватора, черета люду, вантажівки, трактори, кінні візки. У кожному кадрі – рух активної праці: робітники з кирками, молотами, ломачами, пилками, важкі машини. Тревелінги і панорамування показують величезні конструкції, мереживо будівельних риштувань... Подвійні експозиції примножують кількість і змінюють масштаби об'єктів...

Блискучий, темпераментний майстер, Вертов з особливою енергійністю насичує фільм виразними образами техніки наземної і підземної – будівельної, заводської, шахтарської. Конкретні приклади тут немає потреби перелічувати.

Однак водночас є принципова відмінність. Її прояв можна бачити з перших кадрів «Івана» і «Одинадцятomu». В «Одинадцятomu» камера рушить Дніпром, і ми читаємо інтертитри: «*на полутти между Днепро-Петровском и Запорожьем шумит порог «Ненасытец»*», «*кресло Екатерины*», «*скала «Богатырь»*»... Виразні об'єкти представлені аудиторії в дусі туристичного довідника або

гіда. В «Івані» ми так само – за допомогою камери – «рушимо» річкою; однак Довженко в цій частині взагалі не використовує написів і не фокусується на якихось впізнаваних об'єктах: лише панорамування, рух і музика.

Ми бачимо крижини льоду на річці, у воді віддзеркалено небо зі світлими хмарами й крижини, подібні до хмарок, хмари разом з крижинами «пливуть» водою. Більшу частину екрана займає вода, обрамлена чистим небом і віддаленими берегами із первісною живою природою. Напрочуд мальовнича природа, плавність ліній берегів, повільний темп: 3,5 хвилини триває цей майже медитативний фрагмент, характер і тривалість якого не залишають сумнівів, що автор милується зображенням об'єктом, перебуває в емоційному зв'язку з ним як з часткою власного світу. У фільмі «Одинадцятий» матеріал є для автора предметом аналізу, цікавим для роботи, втім *опосередкованим* від його особистості.

Якщо позначити таку «тріаду»: Матеріал-Автор-Твір, – розбіжність у зв'язку між цими категоріями у Довженка і Вертова є принциповою й доволі виразною. Передивляючись фільми, можна бачити, що Довженко завжди і постійно має точки *спорідненості* з матеріалом, і весь діапазон ставлення, почуттів – захоплення, обурення, гнів, гумор – народжується від спорідненості автора з матеріалом, через відчуття себе автором матеріалу частиною власного світу, до якого він небадужий.

У Вертова ж захоплення, навіть азарт творчої дії пов'язаний із самим процесом трансформації матеріалу, з виявленням його візуальної фактури, пластики, ритміки руху. Екранна дія у Вертова не містить підстав для якихось сумнівів. Вертов лаконічно і коротко показує очікуване майбутнє зображуваної місцевості єдиним прийомом: ось населений пункт – в наступному кадрі на вулиці з людьми і будинки накладено подвійною експозицією воду, яка піднялася над ними. І оповідь рушить далі.

Парадокс: попри характерні пафос і палкість, у Довженка легко побачити сумнів і тривожне відчуття суперечності в зображуваних явищах. Сьогодні ми можемо прочитати в його щоденнику: «А може, плюнути нам на ці турбіни, на сії вісім тощих фараонових корів? Чи не надто дорого обійдуться сії запорізькі їхні кіловати?» (Довженко. Сторінки Щоденника, 2004, с. 360). Запис від 26.10.1954, – йдеться про Кременчуцьку ГЕС, третю сходинку Дніпровського каскаду, будівництво якої почато у 1954 р. Довженко пише про затоплення «45 000 домів *серця* (курсив наш. – Г.Ч.) Укра-

їни», критичне ставлення називає «своєю старою темною здогадкою» (*там само*). Однак ознаки сумніву можна відшукати і у самому екранному творі, в «Івані». Відповівши на питання, чи не лише через три десятиліття, з початком зведення третьої з шести ГЕС Дніпровського каскаду, виникли вони.

Виразником двох підходів стає персональний світ фільмів. Ті, ким «населений» і «обжитий» екранний простір, – як сприймають своє середовище, які емоції та почуття проявляють, як «проживають» своє екранне «буття»?

Дивна метаморфоза. Техніка у Вертова одухотворена, натомість люди – навпаки, набувають подоби механізмів, стаючи «додатками» до машин. Вони позбавлені багатства емоцій, зведені до однієї фізичної функції – праці, й до одного емоційного прояву – радісного ентузіазму. Їхні радість та ентузіазм механістично подібні й так само безвідмовні, як механізми, біля яких вони працюють. Навіть якщо люди в кадрі не працюють – вони випромінюють лише радість: красиві молоді селянки із сяючими, усміхненими обличчями дивляться на роботу електромонтера, радісно посміхається «товариц з Китаю», «... з Африки», «... з Індії»... Людей і техніку ніби злито у фантастичний гібридний організм (якщо не Химеру) чи єдиний простір енергії та невпинного руху.

У Довженка ж індустрія – з усією її динамікою і фактурною виразністю парових екскаваторів, залізничних рейок і ракурсних зображень гігантських споруд – середовище існування живих характерів. Більше того, характери ці втілюють діапазон відчуттів і ставлень до того, що відбувається. І можна припустити, що в цих характерах навіть приховані сумнів, скептичність, насторожа, ба навіть острах і гіркота... Адже персонаж почасти є «представником» автора в екранній дії.

Детальний аналіз образів зайняв би багато сторінок. Доцільніше у межах обраної теми буде лише стисло позначити ті ознаки, які виявляють авторське бачення складності й суперечностей зображеного індустріального світу.

На тлі індустріального середовища в «Івані» – складна драматургічна ситуація, конфлікт трьох поколінь: батько й син зрікаються один одного, дід кидає звинувачення: «розколупали село»; мати втрачає сина, який загинув на виробництві; руйнується патріархальний уклад буття на селі... Низка людей, для кожного індустрія приносить те, чого вони – батько, син, дід, мати – не можуть прийняти... Хоча над усім цим і лунає «такими машинами, з такою організацією...», «пролетаріят потребує в свої лави мільйони», «810 тисяч

кіловат», «десять «Дніпрельстанів» ударної роботи», однак за цим домінантним тоном є й ось такий драматичний «обертон».

Тоді як в «Одинадцятomu» цілковито однорідний персональний світ, в «Івані» він дуже неоднорідний.

У підході до матеріалу Довженко шукає точки емоційного проникнення, налаштовується на співчуття. Такий ракурс творчого опанування матеріалу домінує над прийомами простого виявлення його зовнішньої виразності чи фактури. Доречно згадати «фотогенію» Луї Деллюка, в тому сенсі, що у Деллюка камера має розкрити в об'єкті якісь особливі його риси – у Довженка так само об'єкт має бути емоційно відчутий автором.

Функцію носія емоційного авторського ставлення в «Івані» (як і в інших фільмах Довженка) виконують:

- персональний світ;
- драматургія.

Люди є носіями емоцій і у тому, як обрано характери героїв і якими стають їх зіткнення, у виборі певних «плюса» й «мінуса» для виникнення конфлікту, проявляється авторське ставлення. Можна сказати, що наскрізні актори Довженка – М. Надемський, С. Шкурат, С. Свашенко, П. Масоха – виконують у фільмах ось таку функцію: провідників авторського емоційного ставлення, їх характерами автор з різних точок зору відчуває матеріал. І то не лише у режисурі. Згадати літературні тексти, наприклад «Зачаровану Десну»: те, як Довженко проникає в характери – це ж відчуття різних точок зору на світ.

Висновки. У фільмі Довженка «Іван» машинний світ – лише тло, середовище драматургічної дії. У Вертова в «Одинадцятomu» – самостійний образ. Людина у Вертова, попри запальне проголошення програмного маніфесту, хоч і не «виключена тимчасово як об'єкт через її невміння упорядкувати свої дії», переведена, втім, у якість підлеглу, люди немов зійшли з конвеєра: усі активні, усміхнені, радісні й енергійні, усі масово щось виробляють у машинному світі.

Два фільми – «Одинадцятий» Дзиги Вертова та «Іван» Олександра Довженка – таким чином є водночас і прикладом класичних для кіномистецтва 1920-30-х рр. «індустріальних» візуальних образів, і, поряд із спільними візуальними, пластичними, ритмічними ознаками – розкривають два принципово різні авторські підходи до матеріалу.

Для майбутніх досліджень фільмів минулих епох видається продуктивним виявлення нових відомостей щодо окремих аспектів екранного твору,

увага до деталей, розкриття їх значення в контексті соціальному, біографічному, історичному.

Джерела та література

- Вейде, Б.А. (2012). Записки будівельника (1908-1935) / [упоряд. Н. Швайба]; Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України; Запоріж. вид-ня [та ін.]. Загл. обл.: Записки строителя / Борис Вейде. Текст укр. та рос. Київ. 139 с. ISBN 978-966-02-6435-9
- Вертов, Дзига. Киноки. Переворот. *ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств*. Июнь-июль 1923. № 3. С. 135–143.
- Вертов, Дзига. Мы. Вариант манифеста. *Кино-фот*. 25-31 августа 1922. № 1. С. 11–12.
- Довженко, Олександр. (2004). *Сторінки Щоденника (1941-1956)*. Київ : Вид-во гуманітарної літератури. 384 с. ISBN 966-96500-1-1
- MacKay, John. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's «The Eleventh Year» (1928). URL: https://www.academia.edu/3045791/_Film_Energy_Process_and_Metanarrative_in_Dziga_Vertovs_THE_ELEVENTH_YEAR_1928_ (дата звернення: 11.12.2022).

Georgii Cherkov

Dziga Vertov's «The Eleventh» and Oleksandr Dovzhenko's «Ivan». Individual author's comprehension of the industrial age in cinema aesthetics of the 1920s-1930s

Abstract. The article presents comparative analysis of the films «The Eleventh» (1928) by Dziga Vertov and «Ivan» (1932) by Oleksandr Dovzhenko, vivid examples of cinema aesthetics of the 1920s-1930s. Methods of disclosure of the industrial environment are compared in order to reveal the peculiarities of the author's approaches.

In the proposed analysis, the author proceeds from the fact that the films of the past are revealed over time in a new context of accumulated information, the sum of knowledge, and the development of history. And pays attention to the relevant aspects and details of selected films.

Keywords: *film aesthetics, industrialization, Dovzhenko, Dziga Vertov, history of cinema, film editing.*

References

- Veide, B.A. (2012). *Zapysky budivelnyka (1908-1935) / [uporiad. N. Shvaiba]; Publ. In-t ukr. arkhеоhrafii ta dzhere loznastva im. M.S. Hrushevskoho NAN Ukrainy, Zaporiz. vid-nia [ta in.]. Kyiv. 139 p. [in Ukrainian]*
- Vertov, Dziga. *Kinoki. Perevorot. LEF. Zhurnal levoho fronta iskusstv [The journal of the Left Front of the Arts]. June-July 1923. № 3. P. 135–143. [in russian]*
- Vertov, Dziga. *My. Variant manifesta. Kino-fot [Cine-Phot]. 25-31 August 1922. № 1. P. 11–12. [in russian]*
- Dovzhenko, Oleksandr. (2004). *Storinky Shchodennyka (1941-1956)*. Vyd-vo humanitarnoi literatury [Humanitarian literature publishing house]. 384 p. [in Ukrainian]
- MacKay, John. *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's «The Eleventh Year» (1928)*. Retrieved from: https://www.academia.edu/3045791/_Film_Energy_Process_and_Metanarrative_in_Dziga_Vertovs_THE_ELEVENTH_YEAR_1928_ [in English].