

ОЛ. ПОЛТОРАЦЬКИЙ

ЕТЮДИ ДО ТЕОРІЇ КІНА

УКРТЕАКІНОВИДАВ

1930



Бібліографічний опис цього видання
вміщено в „Літописі Українського
Друку”, „Картному репертуарі”
та інших поданнях Української
Минькової Палати.

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
Інв. 55371арк

Київський Окрліт № 1636.
Держтрест „Київ - Друк”,
1-ша фото - літо - друкарня,
Київ, Сінний майдан, 14.
Зам. № 2470. Тир. 4.000.
4¹/₈ арк.

7
802

ВІД АВТОРА.

Теорії кіно-мистецтва ще не існує. Ще не вироблено норм, понять і точної термінології кіно-теорії.

Отже, з нею виходить приблизно так само, як свого часу з теорією літератури: кіно-мистецтво стає свого рода terra incognita, куди виходить полювати історик, літературознавець, маляр—усі, але ще не прийшов туди кіно-знавець. Так можна заявити, перефразувавши слова ак. А. Н. Веселовського, сказані з приводу теорії літератури, коли вона була в такому ж приблизно стані, як сьогодні теорія мистецтва кіна.

Та може сьогодні це ще не так і зле: адже і підход до кіна з боку інших мистецтв—усе ж таки сприяє пізнанню кіна, або вивченню одної з його сторін, спільних з іншим мистецтвом. Можливо, що досліді спеціалістів в інших мистецтвах придатні будуть для створення майбутньої теорії кіна.

Пишемо ці рядки, бо відчуваємо, що й ці нариси не вільні від некінематографічного фаху автора—від теорії літератури, або принаймні одгонить нею. Визнаючи, що ця причина ні в якому разі не

дозволяє вважати всю книжку за написану іманентним методом теорії кіна, — ми все ж таки були б щасливі, колиб і тут знайшлися елементи придатні для створення такої.

Ол. П.

Р. С. Статті «Стилістичні засоби кіно-мистецтва» і «Композиційні засоби кіно-мистецтва» вперше писані 1927 р., що й не могло на них не позначитися.

Статті були видруковані свого часу в різних журналах за псевдонімом «Ол. Озеров».

СТИЛІСТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ КІНО-МИСТЕЦТВА.

I.

Кіно-стилістика, тобто систематика засобів робити відчутимими кіно-кадри (в паралель до літератури: літературна стилістика робить відчутимим текст літературного твору) — є проблема величезної ваги й разом з тим дуже істотний розділ кіно-теорії. Для того, щоб створити науку кіно-стилістики, хоч би простий каталог кіно-засобів, треба проробити величезну фактографічну роботу, треба створити історичну поетику кіна, простежити трансформацію кіно-засобів, вивчити всі кінотвори з видатніших (тут не обійдеться без певного одбору суб'єктивного порядку, але це не повинно нас лякати: так само й у історії літератури одбір літературних творів, вартих збереження в історії літератури, був до певної міри суб'єктивним) — а потім відповідним чином розсортувати, каталогізувати зібраний матеріал.

Нині, поки така робота ще зовсім не пророблена (нею очевидно зацікавляться ті кіно-дослідчі інституції, що, на жаль, ніяк не можуть організуватися), кіно-стилістика, науково опрацьована, взагалі існувати не може. Але вже тепер треба прагнути того, щоб, коли не проаналізувати, то, принаймні описати деякі стилістичні засоби, що

вже складають арсенал іманентних засобів кіно-мистецтва.

У цій роботі ми зупинимося на двох, часто пов'язаних один з одним, засобах кіно-мистецтва: на зоровій точці глядача — на кіно-образах.

Загальновідомим є те, що кіно-мистецтво на початку свого існування було цілковито залежне від театру. Від нього воно запозичило й зорову точку свою, тобто той ракурс, що в ньому глядач бачить ту чи ту сцену.

Запас зорових точок у театрі був дуже обмежений. Залежно від потреби дії, глядач бачив акторів або на авансцені, або посередині її, або на задньому пляні. Іноді, в окремих епізодах тої чи тої п'єси декорації зменшували розмір сцени, напр. до розмірів хатинки, тоді актори грали в своєрідному театральному «крупному пляні». Нарешті, сучасний розвиток театального мистецтва примусив запровадити до театральних вистав (навіть оперних) прожектор, що вихоплював з театральної сцени окреме місце й приковував глядачеву увагу саме до нього витисняючи на певний час інші точки сцени. Власне кажучи, це й усі засоби «зорової точки» в театральному мистецтві.

Раннє кіно-мистецтво скористалося на початку свого існування лише із згаданих «зорових точок». У перших кіно-фільмах, що являли собою низку зафільмованих театральних сцен, тільки й використовувалося 1, 2 і 3 пляні, при чому користалися з цих плянів, виключно керуючись міркуваннями тематичними: розмову двох краще передати в 2 пляні, масову сцену — в 3 і т. д.

Але незабаром виявилось, що кіно-апарат має силу нових можливостей в порівнанні з театральними. Так почали з'являтися кадри, зняті згори, знизу, рухомими апаратом і т. ін. Цими засобами

кіно-мистецтво робило кадри відчутимими, звертало увагу на якість художньої роботи оператора.

Тут міркування зорової виразності примушували часом вживати зовсім несподіваних ракурсів. Паралельно з розвитком т. зв. «родченківської фотографії» (назва надзвичайно умовна, оскільки росіянин Родченко є тільки талановитий епігон низки західно-європейських майстрів, напр. проф. Моголі-Нагі й т. д.) і в кінематографії з'явилася ціла низка мистецьких творів уже з цілком новим відчуттям зовнішнього світу, з оригінальним сприйманням, а часто й з рішучим викривленням зовнішнього світу. Точно визначити принципи пристосовання зорових точок у таких зразках кіно-мистецтва — це справа соціолога, що відзначатиме в них елемент викривлення природи, притаманний взагалі буржуазному прикрашувальному мистецтву. Коли в фільмах Дз. Вертова ми зустрічаємо шахтні колодязі, розположені поземно, кадри зняті з усіх точок трьох вимірів, що, подаючи природу зовсім по-новому — остаточно її викривлюють, перетворюють радіовежу «Великий Комінтерн» на якусь сітку для хліба — тоді ми маємо справу з яскравим виявленим естетизмом зовсім не-функціонального порядку.

Кадри, зняті таким способом, справедливо викликали здивовані запитання: чому саме показано той чи той предмет так, а не інакше?

Не досить було показати річ по-новому, принцип доцільності, покладений в основу всякого мистецького засобу, вимагав пояснення, чому саме вжито даного разу таку, а не таку зорову точку.

І в процесі іманентного розвитку кіно-мистецтва було винайдено принцип доцільного вживання зо-

рових точок, що вже безпосередньо не зв'язаний з театром і стоїть у дуже далекому зв'язку з деякими фотографічними принципами. Це принципи суб'єктивного кадру.

Уявімо собі один епізод, що його знято в два способи: людина бачить на кронверку фортеці шибеника.

1 спосіб: а) Людина дивиться, здригається, примружує очі, б) Шибеник висить на шибениці.

2 спосіб: а) Людина зводить очі вгору, б) вертикальною панорамою мури фортеці, низ шибениці, с) Людина зняла очі вгору, дрижить, д) вертикальна панорама шибениці, дрижить, за-тьмарення.

Один епізод знято в два способи, що побудовані за зовсім одмінними принципами. Перший спосіб — це холодний об'єктивний показ. Коли зняти шибеницю згори, а людину знизу, то ми матимемо психологічно викривлені, хоч і модерні зорові точки. Другий показ — спосіб об'єктивний, де — дійсно наочно — показано, як людина побачила шибеника. Цілком зрозуміло, що цей спосіб є найбільш кінематографічний: адже перший спосіб, то є, власне, дві фотографії, а спосіб другий має, поперше психологічно-витриманий монтаж, а подруге, тут є певний, що існує в динаміці змістовий зв'язок між кадрами, і цей зв'язок виправдує саме вживання тої, а не тої зорової точки.

Про цей старий спосіб «суб'єктивного показу» згадував іще Потебня: «конкретність того, що подається в мистецькому творі, залежить від виразності зорової точки. Для цього треба вказати, хто саме бачить, хто робить те, що показано. Залежно від цього визначати місце, час, подавати дію в формах виразно — особистих поетичніше, ніж у формах нейтральних, безособових, байду-

жих («Записки по теорії словесности», ст. 289). Цей нормативний закон, що його описано в літературі, слід перенести й до кіна. Тут він набуває особливого значення: коли, читаючи літературний твір, ми тільки уявляємо собі той чи той епізод, то в кіні ми його таки справді бачимо. Кадри, зняті з зорової точки героя, впливатимуть на нас безпосередньо, наблизять нас до його психіки. Досить пригадати кадр з «Панцерника Потьомкіна»: людина падає зі сходів (апарат падає вниз і сходи з неймовірною швидкістю підносяться вгору), або в «Людині, що сміється», де героєві ввижається, ніби він падає в натовп і апарат падає на кілька метрів униз: підчас цих кадрів напевне в усіх глядачів голова пішла обертом. Це є надзвичайно міцний засіб наближення глядача до психіки героя.

Усі кадри, що складають кіно-фільм слід розподілити на три основні групи: 1) об'єктивні кадри, 2) суб'єктивні кадри, 3) кіно-образи. Зупинимось окремо на кожній з цих груп.

1) Об'єктивні кадри. До таких слід залічити ті, що мають дати враження про об'єктивний хід подій, загальну картину, або передати те, чого герої фільму самі по собі не можуть передати, наприклад, вживаючи засоба таємниць, коли героєві невідоме те, що знають глядачі (напр., що переривається мотузка, на яку герої уваги не звертають). До об'єктивних кадрів слід віднести такі, як, напр., в усякій експозиції, коли глядача інформується про середовища дії: загальний вигляд мосту, що його треба висадити в повітря («Гамбург»), вертикальну панораму 4 поверхів готелю («Остання людина»), знищення межі («Хліб») і т. д.

2) Опис суб'єктивний має бути завжди в ті моменти, коли дія розгортається: він бо най-

сильніше може вплинути на глядача. Пригадаймо деякі окремі епізоди: «вона» штовхає «його» з високої скелі, «він» падає вниз, у калюжу. «Вона» дивиться (знято вертикально), як «він» летить униз («Три епохи»). Героїня кинула колье з перлів на вулицю, бачить (апарат), як його підхопив якийсь мужчина («Парижанка»). Швайцар дивиться на сусідок, що одна одній про нього розповідають різні плітки. Тут чудесно вжито психологічно виправдану панораму: глядач розуміє, що отак дідусь-швайцар розгублено кидає погляди з одної сусідки на другу («Остання людина»). Досить нагадати блискучі епізоди з «Миколи Джері», або з «Сумки дипкур'єра», де подавалося маріння дієвих осіб, або епізоди з «Найди Джудді» або «Останньої людини», що знімалися складною експозицією: ці кадри надзвичайно яскраво змальовували становище п'яної людини.

Цікаво відзначити, що в фільмах високо організованих, приміром, у «Парижанці», ми надбудемо на дуже велику кількість суб'єктивних кадрів. Очевидно, такий великий майстер кіно-мистецтва, як Ч. Чаплін, врахував велику впливову міць цього засобу.

3) **Образи.** Нижче ми детально говоритимемо про засіб кінематографічних образів. Тут ми відзначимо тільки, що в творах сучасної кінематографії дослідникові часто доводиться зустрічатися з засобом зорового, дуже часто перенесеного з літератури, кіно-образа. Простіший приклад такого образу: пенсне, що гойдається на мотузці, дорівняно станові страченого матросами каталікаря («Панцерник Потьомкін»). Справа відповідного подавання образу на екрані є справа досить складна. Важко іноді вимагати, щоб той чи

той образ був поданий іменно суб'єктивно, чи іменно об'єктивно. Наприклад, згаданий вище образ можна було б подати так, що матрос бачить пенсне, що повисло на мотузці; тоді б образ цей був би поданий суб'єктивно й це надало б йому нового семантичного значення.

Шляхом суб'єктивізації образних кадрів можна досягти величезних успіхів. Наприклад, у «Голубому експресі» є низка зворушливих об'єктивних образів: кулі бачить спочатку хреста на молитовникові, а за молитовником мавзера, на нього скерованого. Від цієї кіно-синекоди обсяг кадру поширюється на всю постать місіонера, що стріляє в кулі з цього мавзера, і т. д.

Але є чимало образів, яких не можна подати суб'єктивними кадрами. Це здебільшого двочленні порівняння. Пригадаймо фінал «Страйку» — порівняння: а) розстрілюють робітників, в) ріжуть на бійні худобу. У цьому порівнянні доводиться вживати об'єктивних кадрів, скільки обидва члени такого порівняння не зв'язані один з одним локально, а лише змістом, до того ж і вибрав це порівняння режисер досить вільно, сцена різання худоби введена до дії лише, як образний, другого ряду семантичного, а не сюжетовий мотив. Між тим, коли б можна було ще й сюжетово пов'язати ці два мотиви, фільм був би ще щільніше, ще органічніше скомпонований. Отже треба обережно підходити до образних кадрів, щоразу звертаючи увагу на те, чи не можна той чи той кадр віддати суб'єктивно.

Ці три стихії: об'єктивні, суб'єктивні та образні кадри—складають собою весь стилістичний арсенал зорових точок кіно-фільму. Питома вага кожного із зазначених видів є одмінною. Можна собі уявити (хоч ми не знаємо такого в практиці) експеримен-

тальний фільм, де вся дія була б подана від імени героя, якого обличчя глядач не бачив би зовсім, або лише в люстро, тобто фільм з на 100% суб'єктивними кадрами. Слід думати, що такий експериментальний фільм був би переважно камерного масштабу: в цьому нас переконує те, що в фільмах великих масштабів типу «Нібелюнгів», «Звенигори» та «Арсеналу» суб'єктивних кадрів нема: надто вже там повільно та велично розгортається дія. Узагалі, очевидно, в фільмах, так би мовити, «об'єктивних» (історичних і т. ін.) слід сподіватися на найменшу кількість таких кадрів і в той же час камерні фільми типу «Останньої людини» більше, ніж на 50% складені з суб'єктивних кадрів. Отже, ми зустрічаємося тут з певним законом, і нехтувати його — то є не-свідомо обходити великі досягнення кіно-мистецтва: адже справа правильної організації й правильного розподілу зорових точок — то є справа високої технічної й мистецьки-доцільної організації цілого фільму.

II.

Вище ми вже говорили про засоби кіно-образу. Тепер ми зупинимося докладніше на ньому.

Образовість є засіб, властивий всім видам мистецтва. Є три види образів, як відомо: метафора або порівняння, метонімія та синекдоха, тобто ті види образів, коли ми замість цілого предмету бачимо лише його характерну частину, або лише його акцію.

У кіні ці засоби набувають своїх специфічних форм виявлення, хоч і базуються вони майже виключно на літературних образах. З цього приводу влучно зауважує Ейхенбавм¹⁾: «З погляду семан-

¹⁾ Відсилаємо тих, хто цікавиться питанням „внутрішньої мови“ до статей автора в зб. „Література“ (Лд. 1927) та в

тики запровадження метафори до кіна є особливо цікаве тим, що це зайвий раз стверджує реальне значіння внутрішньої мови не як випадкового, психологічного елементу кіно-сприймання, а як конструктивного елементу самого фільму. Кіно-метафора є можлива лише, коли вона спирається на мовну метафору. Глядач зможе її зрозуміти тільки тоді, якщо в його мовнім запасі є відповідний метафоричний вираз. Безумовно, в дальшому розвитку кіна можуть утворитися властиві змістові шаблони, що стануть за основу нових самостійних метафор, але принципово справа від цього не зазнає зміни.

1) Кіно-метафора є своєрідна зорова реалізація словесної метафори. Природньо, що матеріалом для кіно-метафор можуть придатися тільки звичайні словесні метафори — глядач хутко розуміє їх саме тому, що вони добре знайомі йому й тому їх легко зрозуміти, як метафору»²⁾.

Дуже цікаві, але надто побіжні, думки Ейхенбавма заслуговують на певні корективи.

У кіні ми майже не зустрічаємо чистої метафори, — метафору подається, як двочленове порівняння. Зауваження вельми серйозне, оскільки воно спирається на саму основу кіно-мистецтва. Справа в тому, що кіно є надто реалістичне мистецтво, не зважаючи на всі ті символічні, міс-

зб. „Поэтика кино“ (М-Лд 1927), при чому мусимо зазначити, що Ейхенбавм поволі еволюціонує в своїх поглядах: у вищезитованій статті в газ. „Кино“ він заявляє що ніби то весь час глядач супроводить сприймання кіно-кадрів, оповідаючи самому собі їх зміст („внутрішня мова“). Надалі він уже визнає, що кіно посідає власну „фотогенію“, що її доповнює інколи (не завжди!) процес утворення внутрішньої мови.

²⁾ Ст. „Проблеми кино-стилистики“, зб. „Поэтика кино“ ст. 50—51.

тичні й ілюзійні можливості, які розкриває перед ним талановитий оператор і режисер. Отже, ніяк не можна замість безпосередньої дії подавати дію метафоричну, ба навіть замість якихось речей подавати їх метафору. (Уявіть собі, за відомим кіно-анекдотом буквальну картину героїні Соломонової «Пісні пісень», з очами як зорі, з лебединою шиєю тощо). Отже, поруч буквального подавання героїв чи подій можна, для більшої виразності подавати й образове їх (героїв чи подій) пояснення.

Але в кіні вживається не тільки засіб метафори. Засіб синекдохи, напр. уживано значно частіше ніж у літературі. Можна навіть сказати, що синекдохічність — то є принцип гарного монтажу. Є в кіно-фільмі й зразки типової метонімії.

Засіб образів-тропів більше проходить до кінопрактики. На прикладі кількох кіно-фільмів ми можемо простежити, як уживається в кіні ці літературні засоби.

В одному фільмі є така послідовність кадрів:

- 1) Смажаться качки.
- 2) Товста качка, що перегортається на рашпілю.
- 3) Товстий шибер сидить біля столу.

Ця послідовність кадрів мимоволі наштовхує нас на порівняння качка—шибер.

Прекрасні кадри з одного американського фільму.

Напис: Три дочки фермера.

Кадри: 1) Три гуски — товстих і самовдоволених. Наплив.

- 2) Дочки тримають на руках цих гусей.

Ми навели приклади двох коротеньких двочленових порівнянь. Звернімося тепер до інших образів.

Зокрема треба зупинитися на вживанні засобу синекдохи, того виду образності, коли ми замість цілого предмету бачимо його характерну частину й завдяки їй уявляємо собі цілий предмет.

Клясичні зразки синекдохи ми зустрінемо в німецьких фільмах післявоєнного часу та в фільмах, умовно кажучи, айзенштейнівського напрямку. При чому, переважно в фільмах Айзенштейна синекдоха набуває сутообразового характеру.

У німецьких фільмах, як от «Остання людина», «Пасинки Берліну», «Вулиця журби» синекдоха обслуговує, переважно, кіно-виразність речі чи акції. Цим німецький післявоєнний стиль рішуче відрізняється від стилю американських фільмів, він безперечно є специфічнішим, побудованим на суто-кінематографічних засобах виразності.

Нині в радянській кінематографії цього досягнуто не обов'язково слідом за західною, а й оригінальним шляхом. Є ціла низка фільмів, де користання з образів доведено до певної системи.

Наприклад, у «Панцернику Потьомкіні» образи зведено до певної системи. Їх цілком свідомо та дотепно організовано. Метафори в цьому фільмі обслуговують переважно події загального характеру. Пригадаймо море, що хвилюється (початок фільму), або левів на фронтоні оперового театру, коли панцерник стріляє по місту. Цілком зрозуміло, чому саме метафори ілюструють ці то моменти: дія або ще починається, або досягає кульмінаційного пункту — отже є час, де можна посилити сутестію фільму, порівнюючи конкретну річ або стан речей з чимось іншим. Коли ж дія розгортається, коли увага глядача стежить за тим, як розгортається дія, тоді Айзенштейн вживає засобу метонімії—синекдохи: пригадаймо такі кадри:

окуляри лікаря, про які ми вже говорили вище, хрест на поповому пузі, кортик офіцера.

Що було покладено в основу такої організації фільму? Очевидно, на неї вплинула природа образів: метафора привчає нас дорівнювати один предмет або вчинок до іншого. Це має велике суттєвистивне впливове значення. У наведені нами приклади вкладено стільки соціального змісту, що ці приклади виростають у великий мистецький факт. Але двочленне порівняння примушує глядача (про це ми писали в I розділі) переноситись до іншого льокального центру, до того ж і на двочленне порівняння витрачається більше метрів плівки. Тому метафору вживають переважно тоді, коли дія зупиняється на одному з кульмінаційних пунктів.

2) Метонімія та синекдоха певним чином організують увагу глядачеву, зосереджують дію на важливіших моментах; або роблять чіткішими та конкретнішими вчинки персонажів, виділяють важливі деталі, замість того, щоб розпорошувати увагу глядача на цілу низку зорових одиниць. Цей момент організації та спрямовання уваги й дозволяє вживати ці тропи в найнапруженіших сюжетних моментах. Напр. у фільмі «Гамбург» є такий метонімічний кадр: коли німецькі робітники озброюються, йдучи на повстання, подано «крупно» мавзер, що в нього закладають обіймицю. Цей кадр прекрасно ілюструє собою дію, його без усяких заперечень можна віднести до метонімічного кадру: адже він є частиною, що характеризує собою ціле даного напруженого моменту.

— Відомо, що могутній засіб кіно-образів лише починає просякати до кіно-мистецтва. Проте, його питома вага дуже велика. У кіно-фільмі, як і в літературному творі образ стає за художній

центр, він краще від інших засобів впливає на глядача.

Раніше ж з цього засобу не користувалися: адже кіно-мистецтво ще не було остільки розвинене, щоб від простого констатування фактів до найвищих щаблів мистецтва—до умовності дійти. Але така доля кожного виду мистецького. Як це встановив Плеханов, першою умовністю кожного мистецтва було лише наслідування людиною того, що вона бачила. Лише згодом мистецтво стало до певної міри умовним, виробило свої специфічні засоби, один із них є засіб образів.

Така сама доля цього засобу й у кіні. Образовість ледве-ледве й дуже поволі проходила до кіно-мистецтва. Тепер же кращі кіно-фільми цілком побудовані на цьому принципі. І він виправдує себе: досить згадати, з яким захопленням сприймаються образні місця хоч би в «Панцернику Потьомкіні», в «Парижанці», або в «Землі» Ол. Довженка.

Це свідчить про те, що глядач досить розвинувся, він сприймає та розуміє цю умовність і засіб образів, так само як і логічно-виправдана «зорова точка» кіно-фільму — стають могутнім мистецьким кіно-засобом.

КОМПОЗИЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ КІНО-ФІЛЬМУ.

Деякі елементи кіно-мистецтва тісно зв'язані з літературою. Найбільше спільних рис є між кіно-сценарієм та літературним твором¹⁾. Кіно-сценарій цілком обумовлює композиційні елементи кіно-фільму. Отже вивчати їх доводиться почасти за допомогою теорії літератури, розглядаючи композиційні елементи кіно-фільму так, як композиційні елементи літературного твору.

Це провідне твердження може викликати таке заперечення: мовляв, так ставити питання є наслідок професійної зацікавленості літературознавця. Такі заперечення чути доводилося не раз. Інколи вони не безпідставні були: нагадаймо хоч би полеміку між Б. М. Ейхенбавмом та Мих. Скачковим з приводу «внутрішньої» мови кіно-глядача²⁾. Звісно утотожнювати літературу й кіно—не можна: глядач інакше фільм сприймає, ніж читач—літературний твір. Проте не можна сказати, що кіно є цілком самостійне мистецтво: самостійних, відокремлених мистецтв взагалі нема. У літературі є деякі елементи музики (евтонія тощо), в архітектурі — елементи малювання. Так само й у кіно-

¹⁾ Нагадаймо хоч-би статтю Л. Лейтеса: „сценарій, як літературний жанр“ (К і П, № 42, 1926 р.).

²⁾ Газета „Кіно“. Москва, Грудень 1926 р.

мистецтві: композиційні елементи є один з літературних елементів цього мистецтва. Звичайно в кіні ці елементи набувають характерних особливостей.

I.

Композиційні елементи кіно-фільму є одна із складових частин кіно-жанру. Розглядати їх мусимо, весь час пам'ятаючи про це.

Визначити поняття жанру можна приблизно так: жанр, у широкому розумінні, найширше поняття морфології мистецького твору. Він є як раз той «сосуд», щодо нього влито певний зміст і певні засоби. Жанр є, з одного боку, сукупність композиційних елементів, і, з другого боку, елементів тематичних.

У кіно-мистецтві до композиційних елементів однесемо:

1. Кіно-кадр, або мотив.
2. Епізод, сукупність кадрів.
3. Фільм, закінчену сукупність епізодів.

До тематичних елементів однесемо:

1. Події.
2. Героїв, що ці події втворюють.
3. Оточення.

Вивчення всіх цих елементів є вивчення кіно-жанристики, що складає собою частину кіно-поетики. У цій статті розглядатимемо тільки композиційні елементи кіно-мистецтва, що до певної міри залежать від того жанру, до якого вони належать.

За наших часів існують декілька основних жанрів, що обумовлюють собою сукупність композиційних елементів. Тому, перш ніж вивчати композиційні елементи, треба зупинитися на кіно-жанрах.

Кіно-жанри втворилися швидше, ніж який-небудь із інших видів мистецтва. Цьому сприяло те, що кіно запозичило жанри з трьох джерел: фотографії, театру та літератури. У такому явищі нема нічого незвичайного: такого запозичення вимагав, поперше, закон економії творчої енергії, подруге, тільки таким шляхом можна було призвичаїти глядача до нового мистецтва.

Фотографія (в жанровому розумінні) ставала в пригоді, щоб дати глядачеві можливість побачити певні події, показати ту чи ту місцевість тощо.

Театр, принаймні, на перших кроках розвитку кіно-мистецтва, був для кіно-жанрів основним джерелом. Ті кіно-жанри, що їх назви й тепер залишилися: драма, комедія — є жанри театральні.

Література стала в пригоді кіно-жанрам згодом, тоді, коли кіно почало з-під впливу театального виходити. Справа в тім, що обсяг театального мистецтва був для кіна недостатній. У театрі дія була обмежена на протязі акту єдністю місця та до певної міри єдністю дії. У той самий час кіно може з надзвичайною легкістю та хуткістю переносити дію з одного місця на друге. Кіно може порушувати єдність дії; наприклад, пригадаймо кінець «Двох сиріток» Гріфітса. Звичайно про паралелізм дії в театрі не можна й мріяти¹⁾. У той самий час літературу зовсім не обмежено єдністю місця й дії. Тим то й зрозуміло, що кіно-оповідання запозичило багато сюжетових рис у літератури.

Отже, фотографічні, театральні та літературні

¹⁾ Як виняток, нагадаймо останню дію „Комуни в степах“ М. Куліша, де дію розгортається паралельно. Але тут слід уже говорити про те, що театр запозичив деякі елементи кіна. До речі цей паралелізм вражає своєю умовністю.

жанри стали за джерело втворення жанрів у кіно-мистецтві, зокрема для ігрового фільму.

Основні жанри кіно-мистецтва, які обумовлюють усі композиційні та сюжетові елементи, такі:

1. Неігровий фільм.

2. Ігрові жанри:

Драма.

Комедія.

Середній жанр — п'єса, що в ній є елементи і драми і комедії.

Тут ми розглядатимемо композиційні елементи кіно-мистецтва, що їх особливості обумовлює той чи той жанр.

II.

1. Кіно-кадр — те саме, що в літературному творі зветься мотив, цебто найдрібніший композиційний елемент, окрема сцена.

Кадри розподіляємо на: 1) статичні, 2) статичні, що характеризують, 3) динамічні.

Уявімо собі на прикладі з кіно-практики що то є за три види кадрів.

Статичний кадр, це такий кадр, який не відіграє ніякої ролі в будованні інтриги. Наприклад, у американському фільмі «Акули Нью-Йорку» бачимо приклад статичного кадру: герой тікає від поліцаїв та натрапляє на кімнату, де миється якась жінка. Він затуляє очі і тікає повз цю кімнату. Цей кадр, що нічого нового не вносить у розвиток дії, є кадр статичний.

У німецькому фільмі «Пасинки Берліну» є чудесний приклад статичного кадру, що характеризує. Один із герсів, людина з темним минулим, чекає поки сусідку заорештують поліцаї, потім одкриває квартиру краде в неї швацьку

машину. Цей кадр не вносить нічого нового до розвитку дії, він тільки характеризує героя. А втім, у попередньому розвитку інтриги були певні дані для того, щоб цей кадр відіграв динамічну роль; другий герой мріяв про те, щоб і собі таку машину здобути. Якщо скажемо, 1-й герой передав би цю машину 2-му героєві, цей кадр відіграв би активну роль і був би кадром динамічним.

Крім цього, кадри посідають ще одну особливість: саме тривалість, тобто довжину плівки, що витрачається на кадр, яка надає скупності кадрів певної ритмики. Німецький дослідник Р. Гармс підрахував, що р. 1921—22 акт складало пересічно 33 кадри на секунду кожний; р. 23-го—пересічно 86 кадрів на 7 секунд; нині—кадрів уже 120 на 3—5—6 секунд пересічно.

Визначаючи ці дві композиційні особливості кінокадрів, звернімося до систематичної їх аналізи. Той чи той характер кадрів, як ми уже визначили, залежить від певних особливостей жанрових. Отже доведеться розглядати композиційні елементи окремих кіно-жанрів, за тим розподілом, що його вище подано.

Неігровий фільм. Краєзнавчий фільм досі складали кадри статичні, що характеризують якусь місцевість, або якісь особливі, специфічні її риси, чи, нарешті, якусь діяльність у якомунебудь куткові земної кулі¹⁾.

Цей тип неігрового фільму має на меті дати загальне враження об'єкту зйомки, загальний огляд, чи краєвид і, подруге, показати окремі деталі. Усі кадри, таким чином, розподіляється на дві кате-

¹⁾ Про монтаж і кадри неігрового фільму говоритимемо докладніше в розділі „Про неігровий фільм“.

горії: 3-го чи й 2-го пляну та 1 пляну і «крупно». Іноді для загальних кадрів 2-го й 3-го пляну вживається панорама, іноді ці кадри знімаються з потягу, пароплаву чи з аеропляну. Наприклад у «Маховику» ВУФКУ спочатку знято: 1) подорож до Ялти (з потягу), 2) загальний вигляд Ялти (3-й плян), 3) будинок санаторії (2-й пл.), 4) окремі деталі. Такий монтаж є цілком логічний. Отже, ми бачимо, що не завжди тут є тільки статичні, що характеризують, кадри: є й кадри динамічні.

Щодо ритмики кадрів, треба зазначити, що вона еволюціонує відповідно до розвитку кіно-техніки. Якщо раніш видову та «хроніку», тобто зародкові форми неігрового фільму, складали декілька довгих кадрів, що з картини утворювали «кіноальбом з фотографіями» — тепер можна провести цілковиту паралель між монтажом фільму та тими поглядами, які кидає глядач навколо себе, коли він на щось дивиться. Ритмика кадрів у видовій та хроніці відбиває ритм подій. Яскравий доказ цього є хроніка ВУФКУ «Зустріч Чичерина з Рушді-Беем». Зустріч знято швидкими кадрами. Подібно до цього, людина, що прийшла на зустріч подивитися, певно переводила б погляд з одного місця на друге. Після зустрічі знято Рушді-Беевого панцерника, тощо. Ці кадри йдуть значно повільніше.

Драма. Загалом треба визначити, що суто-статистичних кадрів у кіні майже нема, навіть у раніших кіно-фільмах. Здебільшого в усякому кіно-жанрі зустрічаємо кадри динамічні та статичні, що характеризують.

Важко підрахувати точно, як співвідносяться кадри динамічні та статичні, що характеризують, але по різних видах драми це співвідношення є одмінне. У американському детективі статичних

що характеризують, кадрів майже не буває (наприклад, у «Акулах Нью-Йорку» — типовому детективі — таких кадрів не більше за 5—6). По детективах здебільшого зустрічаємо кадри динамічні.

Детектив виріс у Америці. Американцям, із нервовим темпом їх життя, потрібні були картини з надзвичайною зовнішньою динамікою. Вони часу не мали до психічних глибин людського життя придивлятися.

У той самий час німецькі експресіоністичні фільми позначає надзвичайно велика кількість статичних, що характеризують, кадрів. Пригадаймо «Останню людину». У ній % динамічних кадрів не більший за 10—15 від усієї кількості кадрів. Напруженість дій, проте, зберігається весь час. Експресіоністичні картини заглиблюються в психіку героїв; вони мусять їх поводження уважно та всебічно показати — звідси виникає потреба надзвичайно складного монтажу. Варто сказати про детальний монтаж, що його в німецьких картинах надзвичайно влучно вживається. Наприклад, якщо людина, скажемо, стрибає з пароплаву в море, американський монтаж дасть лише один кадр: плигнув і все. У той самий час, німецька техніка, німецька нормативна метода є інакша. Матимемо низку кадрів, 1) (2-й плян): людина стоїть на пароплаві, 2) (крупно): руки людини, що тримають поруччя, 3) (крупно): ноги людини, 4) вигляд моря з погляду людини тощо. Таким чином, за рахунок зовнішньої динаміки американського фільму, німецький фільм позначає більша кількість динаміки внутрішньої, з настановленням на психологізм.

Щодо ритмики кадрів — здається не можна відізнати різних типів драми. Вони всі до певної

міри обумовлені розвитком кіно-техніки. Проте російські дослідники Пудовкін та Іп. Соколов розподілили фільми на низку типів щодо тривалості їх кадрів за допомогою музичних термінів. Але, здається, не завжди щастить цього досягти; знаємо добре, що окремі фільми посідають велику кількість одмінних ритмів. Принцип тривалості окремих кадрів, мабуть, є той самий, як у кінохроніці: що напруженіша дія, то швидший монтаж і навпаки.

Комедія. Розгляньмо два типи комедії, що так чи так обумовлюють характер та ритмику кадрів: тип Ліндерової та тип Ллойдової комедії.

Комедії Макса Ліндера побудовані були під величезним впливом театру. Головне в фільмах Ліндера — то була його гра. Тим то в старих його фільмах була сила довжелезних кадрів, з яких чимало належало до статичних, що характеризують (типу: Ліндер грає на роялі, Ліндер п'є чай). Ці кадри характеризували першорядні комедійні здібності Ліндерові.

Інша справа з фільмами Ллойдовими. У його фільмах є «установка на сюжет». Неймовірно динамічні кадри характеризують його фільми. Цікаво визначити, що Ллойдові фільми — фільми американські, й їх позначає як раз ця зовнішня динаміка американських фільмів.

Щодо ритмики комедій, — треба визначити, що взагалі комедія позначається швидкішим темпом, ніж драма, але в останні часи цієї різниці майже нема. Можливо, що драма запозичила в комедії її швидкий темп. У всякому виді мистецькому «нижчий жанр» впливає на «вищий».

Нарешті п'єсу, середній вид кіно-жанрів, позначають ті особливості, що вона в деякі моменти позичає характерні риси комедії, іноді — драми.

Докладніше про це говоритимемо далі.

Дозволимо собі висловити одне загальне твердження: елемент ритму є елемент абстрактний, елемент до певної міри музичний. Ритмика кадрів, з одного боку, відбиває психологічний стан, у якому перебувають герої, або загальну напруженість дії, з другого боку, ритмика розрахована впливати на глядача.

Взаємодіяльність цих двох функцій ритмики й утворює естетичне враження від фільму.

Сукупність кіно-кадрів складає епізод. Епізод є перший засіб компанувати кадри.

Аналізуючи спочатку самі епізоди, проте, не можемо обминути в деякій мірі їх роль в будіванні цілого фільму: характер епізоду залежить від того, яке місце вони посідають у загальній композиції фільму. Тепер зупинімося на деяких моментах поетики епізодів.

У «видовій» епізод складає низка кадрів, які мають на меті схарактеризувати те чи те видовище. Приблизно така сама є справа з хронікою. Приклад: зустріч Чемберлена з Пуанкаре (2 епізод), авто-змагання у Франції (3 епізод), тощо. Типова «видова»: види Біярицу (1 епізод), Палестина (2 епізод), полювання в Булонському лісі (3 епізод), тощо. Епізоди відіграють роль складових частин огляду. Це певним робом відбивається на характері їх. Епізод у хроніці та видовій будують здебільшого в такий спосіб: а) загальний вигляд ситуації чи краєвиду, б-в-г... деталі.

Другий вид хроніки та видової теж відбивається на епізодах: це той вид, коли у видову (зрідка) та хроніку вноситься елемент фабулярності. Тоді ці епізоди підпорядковуються до вимог фабулярності. Нагадаймо дві картини «Чорний материк» та «Зустріч Чичерина з Рушді-Беєм».

«Чорний материк» — це типова видова з елементами фабулярності. Отже в ній епізоди набувають іншого вигляду. Їх підпорядковано вимогам фабулярності. У цьому фільмі спостерігаємо такі епізоди: 1) дієві особи збираються в експедицію, 2) пароплав (тут вжито принцип видовий, що його вище наведено, але з тією різницею, що знято тільки те, що цікавить героїв: склеп каюти, машини, тощо), 3) місто в Африці (здається — Капштад). Тут додержано того самого принципу і т. ін.

«Зустріч Чичерина з Рушді-Беєм» — також має деякі елементи фабулярності, що відбивається на характері епізодів. Маємо низку їх: 1) зустріч Чичерина на вокзалі. Якби цей епізод мав самостійне значіння, його було б детальніше показано. Проте тут бачимо лише 5—6 кадрів, що не мають ніякої самостійної ваги. Епізод 2) Приїзд Чичерина підкреслено низкою великих плянів, бо з фабулярного боку — це дуже важливий момент.

Закони будівання епізодів у п'єсі, драмі та комедії — майже однакові. Епізоди мають на меті висвітлити певні ситуації, що змінюються — зменшуючи чи збільшуючи напруженість дії. Епізоди досі не мали самостійної ваги та обслуговували загальну композицію дії таким способом: ¹⁾ епізоди експозиції, що характеризують ситуацію та головних дієвих осіб, епізоди дії (епізоди динамічні) та епізоди шпаннунга (розв'язки). Якщо провести паралель між епізодами та кадрами, можемо сказати, що епізоди експозиції — епізоди здебільшого статичні, епізоди дії та шпаннунга — динамічні. Але останнього часу винайдено новий

¹⁾ Епізод та частина — цілком різні речі. Розподіл фільму на частини здебільшого не відіграє композиційної ролі, а якщо й відіграє, то другорядну.

спосіб будувати епізоди. Цей спосіб монтажу атракціонів зв'язано з ім'ям С. Айзенштейна.

Раніш з композиційного боку фільм — епізоди являли собою одне логичне й сюжетне ціле. Типовим сюжетом старого фільму було: роз'єднані, він то вона, після низки пригод щасливо з'єднуються. Від цієї сюжетової схеми залежала й композиція епізодів. Вони позбавлені були будь-якої мистецької самостійності, були більше театральні ніж кінематографічні. Вони були остільки логічні оскільки того вимагала логика сюжету, висловлена мовою (словами). Стара композиція кіно-фільмів не давала змоги виявляти кожного разу закінчену художню цінність епізодів. Якщо провести літературну паралель, до монтажу атракціонів ми спостерігали в кіно-фільмі одну розгорнену новелю, що позбавляло фільм конденсованості. Цей мистецький засіб кіно перейняло від театру, бо п'єси ці майже завжди є розгорнені новелі.

Айзенштейн запозичив метод монтажу атракціонів із цирку. Що являє собою цей художній метод?

Атракціон — поодинокий цирковий номер, виступ окремого циркового актора. Низка атракціонів утворює більш-менш витриманий програм. Атракціони завжди є дуже сконденсовані та самостійні. Для кіна самих атракціонів¹⁾ не досить: кіно вимагає певної зв'язаності епізодів. Тому епізоди (новелі) монтують, щоб зв'язують один із одним. Таким чином, замість розгорненої новелі, напр., в «Панцернику Потьомкіні» спостерігаємо 3 новелі: про панцерник, про розстріл на

¹⁾ Атракціон — не в цирковому розумінні, але, як термін, що характеризує закінчений епізод.

сходах, про Вакулинчука. Їх зв'язано між собою: панцерник з одеським пролетаріатом, Вакулинчук з панцерником, демонстранти з наметом Вакулинчуковим. Таким чином, ці окремі новелі змонтовано одну одною.

Епізод, якщо його побудовано за принципом монтажу атракціонів, набуває величезної сили зорової виразності. Кожен атракціон (епізод) набуває самостійної ваги. Увага глядача скупчується не тільки на логічному ході дії, але й на тих суто-зорових, сконденсованих враженнях, що їх передає монтаж атракціонів. Увагу звертається не тільки на сюжет, але й на ті елементи «показу» зовнішнього світу, що їх відбиває атракціон.

Монтажеві атракціонів належить велике майбутнє, бо він є новий крок уперед кіно-мистецтва, крок від театру до винайдення власних засобів кіно-мистецтва.

Сукупність епізодів складає фільм. Що являє собою фільм, як композиційна одність?

Вище ми сказали, що епізоди в фільмі об'єднано за окремими частинами сюжету і з композиційних елементів складаються: зав'язка, дія з шпаннунгом та розв'язка. Від цих композиційних принципів не відходить жодний кіно-фільм. Але часто ми зустрічаємо іншу послідовність цих трьох моментів. І як би не перекручували цю послідовність, завжди можна переставити всі події за принципом послідовності часу й спостерегти всю непорушну наявність зав'язки, інтриги, шпаннунга.

Російський дослідник Іп. Соколов¹⁾ наводить приклади кіно-фільмів, де дія починається з «по-

¹⁾ Кіно-сценарій. Теорія й практика. М. «Кино-печать» — 1926 р.

чатку», з «середини» та з «кінця». Проробимо коротеньку морфологічну аналізу всіх трьох типів композиції фільму.

1) Послідовне розгортання дії. «Нібелюнги». Отже за їх прикладом бачимо, що послідовне розгортання дії не залишає глядачеві ніяких «загадок», ніяких «тайн». Усе ясне й зрозуміле: Зигфрид кохав Брунгільду, його вбив Гаген Горнеге, Брунгільда мстить за вбитого чоловіка. От і усе. Як же тут розбито епізоди? Відповідно до всіх вимог людської логіки: а) (зав'язка: любов Зигфрида до Брунгільди та ненависть Горнеге) переходить у б) (інтрига: Горнеге вбиває Зигфрида. Брунгільда вживає заходів, щоб за Зигфрида помститися), в) розв'язується через г) Брунгільда вбиває Горнеге). Сюжетова схема притягла до цієї композиційної лінії низку додаткових епізодів (полювання на дракона, задицання Зигмунда до Брунгільди, Атила та його син, тощо), але всі ці побічні епізоди згруповано в логічній послідовності коло цієї основної композиційної лінії. Не перебільшуючи можна сказати, що послідовне розгортання дії робить фільм повільним, монументальним, не загостреним. Те саме, приблизно, можна сказати про «Останню людину», ба навіть і про «Тараса Трясила». Хоча в «Т. Т.» і є багато зовнішньої динаміки, але ця остання виглядає трошки поверховим накрученням фактів, яке не псує загального тону фільма, витриманого в спокійних монументальних тонах.

Розгортання дії з середини завжди вносить у фільм елемент «тайни», що загострює дію. Прикладом може бути фільм «Міс Менд», власне не цілий фільм, а одна з його сюжетових ліній, саме та, в якій участь беруть А. Сторн, Міс Менд, Чіче та Мендів небіж. Сюжет цієї побічної

лінії є такий: батько Сторна мав «незаконородженого» сінка, якого треба позбутися, бо він є претендент на Сторнову спадщину. Чіче вбиває хлопчика, в цій справі замішаний і А. Сторн, в наслідок чого Менд мстить Сторнові за смерть небожа. Ми навмисне розказали цей сюжет від початку до кінця, щоб яскравіше виявити, яку напруженість вносить до нього прийом розгортати дію з середини. Отже, спостерігаємо такі «тайни», які весь час посилюють драматичність ситуації: а) невідомо, чому А. Сторн почуває таку ніжність до хлопчика, в) невідомо, чому фашисти забирають хлопчика, Менд не знає, хто такий Сторн і т. ін., і т. ін. Нарешті 3) коли дію розгортається з кінця, напруженість ситуації стає максимальна. Візьмемо, як приклад «Атлантиду». На початку фільму показано офіцера, що стрибає з п'ятого поверху й розбивається на смерть. Крім цього ми не знаємо, чому один із офіцерів повертається до Африки, чому він бачить у Парижі якісь примари тощо. Аж згодом ми дізнаємося про причини цих жахливих фактів: у казковій Атлантиді живе якась «страшна жінчина» тощо. Відкинувши геть усю наївність цього фільму, визнати мусимо, що цей засіб «оповідати з кінця» надає всьому фільмові надзвичайної напруженості.

Досі ми казали тільки про ті фільми, де існує якийсь один сюжет. Але існує ще один тип фільму, де вживається паралелізм дії, і це, звичайно, відбивається на загальній композиції фільму. Говоримо про «Нетерпимість» Грифітса, й про пародію на неї «Три епохи» Бестера Кітона. У цих фільмах спостерігаємо такий вид композиції: маємо низку паралельних сюжетів, що в них повторюється та сама сюжетова схема. Композиція таких фільмів здебільшого є одноманітна: зняті

два чи три фільми розрізується на низку більш менш удадо скомпонованих та закінчених епізодів. Кожну частину складає 3 чи 2 епізоди з кожної епохи. Така композиційна схема викликається основною ідеєю фільму: мовляв, «історія повторюється».

Інші типи фільмів з паралельною дією побудовано здебільшого на контрастах: у них теж знято два окремих фільми, де одне щонебудь (скажемо кохання робітника) протиставляється чомунебудь іншому (кохання буржуа). У таких випадках епізоди (ба навіть окремі кадри) будується за принципом протилежності змістової в подібних щодо зовнішньої форми ситуаціях. Наприклад, робітник іде в клуб, буржуа іде в шинок тощо.

Тепер звернімося до композиції епізодів, що їх обумовлює той чи той вид фільмів.

Епізоди складають інтригу; інтрига (елемент сюжетний) обумовлює цілком ту чи ту композицію епізодів.

Інтригу завжди побудовано на боротьбі, на контрасті, який би він, цей контраст, не був — психологічний чи цілком реальний. З цього боку, скажемо, ляпас у вухо (америк. фільми) чи неподібність ідеологічних поглядів дієвих осіб — цілком однакові речі.

Отже епізоди¹⁾ компонується здебільшого в такий спосіб: перші один чи два, ба навіть три епізоди здебільшого статичні, що характеризують протиставлені групи людей чи окремі особи. Далі починається інтрига. Тут спостерігаємо епізоди динамічні. Нарешті іде шпаннунг, де колізії

¹⁾ Мусимо зазначити, що поняття епізоду — не можна виявити шляхом простого обмеження кадрів. Розмір епізоду коливається поміж одним кадром і усім фільмом, але здебільшого в фільмі спостерігаємо декілька епізодів.

загострюються. Здається, — інших конструкцій немає.

Якщо дія починається з початку або з кінця, ми спостерігаємо просте, механічне перенесення шпаннунга на початок чи в середину, тоді менша напруженість дії наприкінці фільму широко компенсується елементом «тайни».

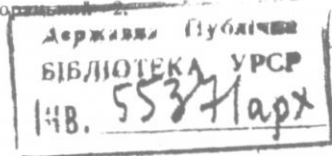
Але треба ще звернути увагу на ті випадки, коли до основного протиріччя притягнуто побічні додаткові протиріччя. Їх уводиться до основного протиріччя способом паралелізму дії. Але одмінно від того способу, що ми навели вище, цей спосіб уводиться для того, щоб згустити інтригу. Наприклад, у «Тарасі Трясилі» бачимо дві основні інтриги: Тарас мстить за сестру (а), і Тарас взагалі бореться з панством (в). Принципом гарної ув'язки сюжету є — як найближче зв'язати між собою дієвих осіб, що діють в окремих лініях інтриги... Це відбивається, звичайно на композиції епізодів. Наприклад, у тому ж таки «Тарасі Трясилі» спостерігаємо епізоди, як ото приміром епізод у шинку (с), що розв'язує два епізоди разом; Тарас мстить за сестру (а), Тарас тікає до Січі (в).

Якщо вжити графічної методи, цей принцип можна визначити так: (див. мал. 1).

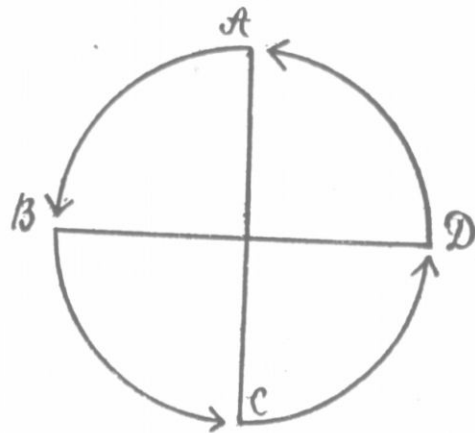
А, Б, С, Д, — дієві особи. Вони є антагоністи. Але в той чи той спосіб усі дієві особи зв'язано одно з одним сюжетовою лінією.

Якщо цього нема, фільм розбивається на декілька частин, які розпадаються й залишають у глядача почуття незадоволення.

Змінюючи деталі тієї схеми, можемо спостерігти її наявність у всякому фільмі. У фільмі такого типу, як «Три епохи», вона набуває іншого вигляду: (див. мал. 2).



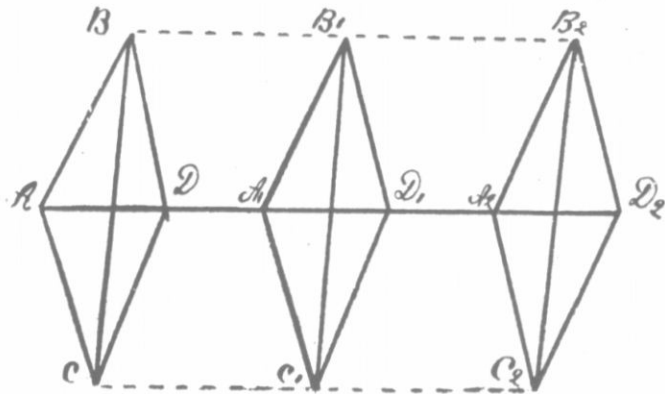
A, B, C, D, — знову таки дієві особи. Іх (він, вона, батько та «суперник») зв'язано в межах кожної доби цілком тривіально. Але, крім цього між



Мал. 1.

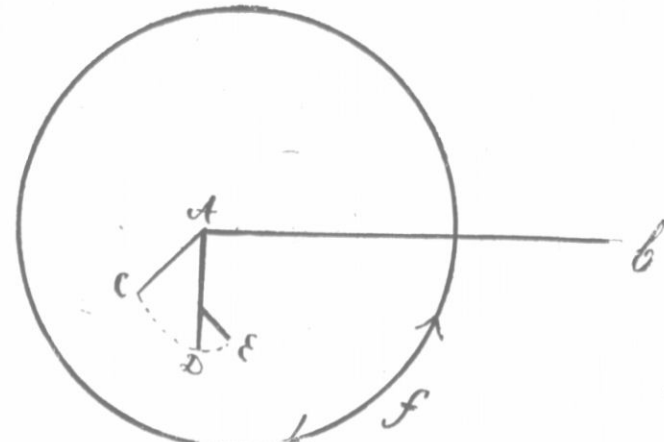
кожною епохою є ще психологічний зв'язок. Його ми позначили пунктиром.

Фільм такого типу, як «Остання людина», подано трохи інакше. Такі фільми—є фільми експре-



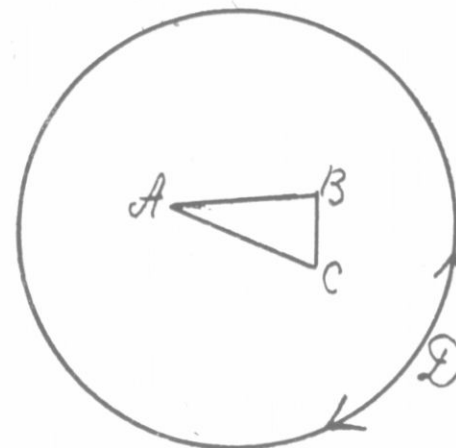
Мал. 2.

сіоністичні, що на чолі ставлять одну якусь особу, яка репрезентує ту чи ту пристрасть. У даному

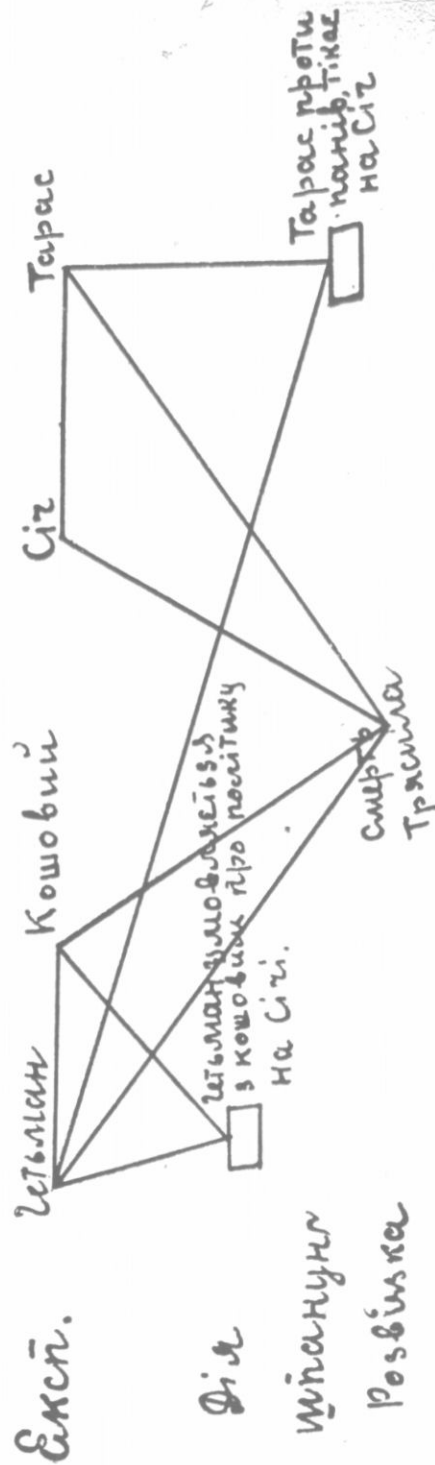


Мал. 3.

разі носій такої пристрасти є швайцар (A). Композиція фільму є така: див. мал. 3).



Мал. 4.



Мал. 5.

Отже така будова має специфічну композицію. Більшість епізодів присвячена швайцарові, інші відіграють лише роль акомпаніменту його переживанням.

Принцип монтажу атракціонів викликає цілком одмінну композицію фільму.

Од композиції фільму «Панцерник Потьомкин»: (див. мал. 4).

Окремі епізоди не зв'язано ланцюгом причин (демонстрація, наприклад, відбувалася б і без повстання на панцернику), але загальним психологічним зв'язком цих окремих епізодів стає соціальне становище суспільства.

Можна сказати, що Айзенштейн скористався тут із способу розгорненої синекдохи (низка конкретних моментів, які змальовують загальне становище в Росії доби першої великої революції).

Нарешті зупинімося на тому, яку композиційну роль відіграють епізоди в цілому фільмі.

Візьмімо для цього й проаналізуємо «Тараса Трясила». У нього спостерігаємо таку ритмику епізодів: (див. мал. 5).

На цьому ми закінчуємо коротеньку аналізу композиційних елементів кіно-фільму. Як бачимо, вони безумовно є літературний елемент кіно-мистецтва, так само, як і сюжетові елементи—жанр.

УКРАЇНСЬКИЙ ІГРОВИЙ ФІЛЬМ.

I.

Усю кіно-продукцію ВУФКУ можна визначити як повільний процес переходу від старих дореволюційних форм кінофільму до нових, ще не знайдених остаточно, але вже накреслених в основному радянських кіно-жанрів¹⁾.

Старі дореволюційні актори, старі звички гри — старі засоби кіно-мистецтва — це все характеризувало початок праці ВУФКУ.

Перші його картини (як напр. «Господар чорних скель») були, зрештою типові «естетні» картини. Але нас цікавлять більше дві картини: «Слюсар і канцлер» та «Укразія», які являють собою надто цікавий з соціологічного погляду зразок ламання естетичних традицій новими принципами.

Нова тематика, нове ідеологічне настановлення дисгармонують із старими випробованими основами кіно-сюжету. Надто виразно виявляється бажання знайти якусь середню лінію між новими вимогами й старими засобами.

¹⁾ Користуючись з нагоди, щоб з'ясувати надто невідомий стан кіно-критики: фільм — не книжка, що її можна завжди перечитати. Кілька фільмів як от «Миколу Джерю», а наприклад такі, як «Слюсар і канцлер», «Остап Бандура» — ми не маємо об'єктивної змоги передивитися: як уже знято з екрану. Отже доводиться відновляти в пам'яті те, що переглядалося рік тому.

Нові вимоги, поперше, розуміється, як потребу винайти якусь мораль, побудовану здебільшого на особистих якостях дієвих осіб.

Це схема примітивної агітки.

По друге, старі засоби співживуть із цією схемою агітки: особисті якості дієвих осіб запозичається в психологічному запасі старих фільмів.

Спробуємо обґрунтувати цю тезу.

Візьмімо типову для фільмів Віри Холодної диспозицію героїв:

«Він» — красунь вельми «добродетельний», але часто нижчого соціального стану чи й походження. Поданий у стилі «золушки» чоловічого роду, цей позитивний герой часто втілював відомому міщанську мораль — «щастя не в грошах». Цьому типові на 100% відповідає позитивний герой фільму «Поміщик», солоденький герой у якійсь блузі, син городника, що, очевидно, має персоніфікувати пролетарят (??).

«Злодій» — завжди «переговораний аристократ», як у Віри Холодної, так і в таких фільмах, як «Поміщик», «Камергер його величності» тощо.

«Вона». Хто не знає цього типу, з двома диференціями: героїня «герл» і героїня «вамп» (тобто: прекраснодушна, здебільшого скривджена дівчина, або навпаки, коварна особа на зразок графині з «Слюсаря та канцлера»)?

І зрештою «добродетельні» папаша чи мамаша, якимись вищими ідеалами — все одно чи з етичними, чи з персоніфікованими в портреті Маркса («Сл. та К.»).

Дія не виходить, здебільшого, за межі «красивих» павільонів. Якщо й доводиться подавати епізоди десь на фронті — метафізичних вояків одя-

гається в надто красиві уніформи, але абсолютно умовні, нежиттєві. Уявіть собі, наприклад, справжніх салдат — червоноармійців з широкою биндою на зразок орденських стрічок через увесь мундир («Сл. та К.»).

Особиста драма дієвих осіб залишається в цих фільмах. Стрижнем сюжету залишається любовна історія. Стара диспозиція —

«Він» — щира людина, «Вона» — чесна жінка,

«Він» — негідник, «Вона» — «вамп»,

І «устої моралі» — папа — мама,

— залишаються ті ж самі. Хіба тільки що «він» замість чесного студента стає не менш чесним революціонером, вона з курсистки стає чи то ідеалізованою робітницею, чи то революціонеркою (щоб якості виявляються здебільшого в написах). «Негідник» і «вамп» не зазнають майже ніяких змін. Старий досвід негативних кіно-типів з успіхом використовується для нових фільмів — хіба що негідникові доводиться демонструвати себе десь на зборах капіталістів.

Принцип фільму типу «Слюсар і Канцлер» можна визначити загальною, як перенесення невідомої сюжетової схеми з штапованими типами до нових, поверхово засвоєних, умов. Навіть драма ж цей фільм подано поза місцем і часом мовляв, кіно-мистецтво ще не може бути реалістичне. Кіно-око ще не розібралося в явищах сучасного життя. Натомість фільми цього типу втрачено в послідовній формі агітки, яку можна визначити так: колізія дієвих осіб, що персоналізують дві контрастні соціально-політичні течії сучасного життя, побудовані здебільшого на особистих рисах дієвих осіб і розв'язані перемогою героїв агітки.

II.

За дальший етап у роботі ВУФКУ стала картина «Укразія». Тут нас цікавить здебільшого поступове виявлення реального матеріалу в цій продукції ВУФКУ. Замість абстрактних героїв «Сл. і К», маємо героїв—комуністів, білих, обивателів тощо. Звісно, «Укразія» ще не була навіть у меншій мірі справжнім реалістичним фільмом.

Найвиразніше це виявляється в типажі дієвих осіб. Думка режисера намагалася перш за все використати т. зв. засіб «машкар», тобто наділити героїв якимись типовими й незмінними зовнішніми рисами.

Типи комуністів надто одверто позичено в історичних фільмах, як от «Палац і фортеця» та інш. В комуніста — конче «одухотворене» обличчя, довге волосся, розстібнутий комір, конче — шклярська тужурка (це — в умовах білого запілля).

У типажі революціонерів дотримано принципа «красивості» в дуже умовному розумінні (згадаємо набридлі фізіономії екранових «душечек» — Хайрі, Фреліха та інш.). Очі героям зроблено пристрасні, очевидно заради зле засвоєних вимог фотогенії.

Якщо характеризуючи позитивних героїв фільму, дотримано відомого дитячого принципу: «хороші герої мусять бути вродливі», то з неменшою послідовністю провадиться в життя й друга половина цього принципу: «погані» герої мусять бути послідовно жорстокі, некрасиві, у скрутному стані мають надто швидко розгублюватися й, утрачаючи всю свою попередню міць і жорстокість, ставати за об'єкти для глузування. Наприклад, нагадаємо славнозвісного генерала з «Слюсаря й канцлера», що рятується від небезпеки—на дереві.

В pendant цьому нагадаємо Махна в торбі («Червоні дияволята»), товстого унтера з «Україї» і нам стане зрозуміло, що треба додати до вищенаведеної характеристики агітки.

Негативних героїв у агітці подається здебільшого безпорадних і карикатурних. Ця одвічна концепція має вельми серйозну хибу (не кажучи вже про її життєву неправдивість): глядач, вихований на фільмах такого типу, легко при звичається до славнозвісного лозунгу «шапками закидаємо», з чого виникають цілком негативні наслідки.

Ми побіжно зупинилися на найвиразніших фактах фільму переходового типу. Для цього треба також мати на увазі, що кіно з об'єктивних причин (невкладистість кіно-виробництва, залежність фільму від: 1) акторів, 2) апаратури, 3) сценарія, 4) ательє тощо) не могло так швидко прибрати нових, співзвучних нашій добі рис як, скажім, література, що зрештою — з технічного боку — залежить від одної особи.

Довгий шлях лежав українському кінові до справжніх радянських фільмів. На цьому шляху були й манівці, як от невдалий (за дотепним висловом — «спартачений») «Спартак», оперетковий «Тарас Трясило», і вдалі фільми, як от «Микола Джеря», технічно-культурний, але цілком імпортований фільм «Гамбург», нарешті перша вдала спроба радянського фільму «Сумка дипкур'єра» Ол. Довженка.

III.

«Проданий апетит» є чи не перший радянський сатиричний фільм. Надто виграє ця поставка Охлопкова, порівнюючи до його першого фільму

«Митя», де чи не за основне джерело гумору взяли правила... штани, що спадали з основної дієвої особи.

«Проданий апетит» написано на тему відомого памфлету Лафарга. Дія відбувається в Парижі.

Мистецький стиль «Проданого апетиту» можна визначити як гротеск, переданий специфічними кіно-засобами. Цьому сприяє й загострена тема, оформлена влучним сценарієм, якого основна ознака — нескладність сюжетової лінії.

Що-правда, деякі ускладнення цієї лінії (епізод з професором, епізод з тренером, трохи незрозуміло закінчений) іноді гальмують розвиток дії, проте, сценарій «Прод. апет.» можна визнати за непоганий. Його витримано в межах таких основних ситуацій: 1) буржуа, хворий на шлунок, терпить через кепський апетит — пролетар, маючи добрий апетит, голодує, 2) апетит пролетаря продано, 3) наслідки цього — експлоатація робітничого шлунку, 4) розв'язка, якої мораль є: капіталіст може існувати, лише ссучи пролетарську кров.

Ці ситуації передано сценаристами досить обережно, без того «нео-гоголівського» (тобто «кепсько-ердманівського») гумору, основою якого є «утробний гумор» «Мандату», типу:

— «Мамочка, мой жених блондин или брюнет?»

— «Да ты что, с волосами будешь жить, или с мужем?»

(Скажений регіт аудиторії).

Що-правда є в «Проданому апетиті» кілька «слизьких» місць але їх небагато.

Гротескний сценарій малює життя Парижу. Знято його здебільшого в Києві. Через те, коли київська аудиторія переглядала фільм, то кожен рю де-Гренель і Бульміш вона зустрічала фамільярними вигуками: «Та це ж Хрещатик», «А це—коло

оперного театру». Проте, мабуть на некий цей фільм справляє інше вражіння.

Подекуди в «Проданому апетиті» вставлено кадри із закордонних фільмів, що малюють життя нічного міста. Треба відзначити, що ці самі кадри було попереду використано для фільму «Звенигора», отже й справляють вони дуже неприємне вражіння в «Проданому апетиті», просто, як дублети.

Павільйонні знятки якнайкраще вдалися режисерові. Тут витримано навіть певний французький колорит.

Якщо говорити про техніку зйомки, треба відзначити кілька безперечних досягнень режисера. З-поміж них варто відзначити психологічно виправдану панораму—«Коло міщанського життя»; посуд, ресторатори, служники і героїня, що не може вийти поза межі цього кола.

Так само прекрасні «напливи», де подано різні пози «його» та «її», що сплять десь на бульварі. Таким способом, без зайвих написів, чудесно подається психологічний стан героїв.

Якщо додати до цього перелік кількох трюків: «стойка» на даху 7-го поверху будинку, трюк на поїзді, де герой майже падає під колеса вагону, зйомку з кількох виправданих психологічно «зорових точок», вдалий динамічний монтаж і т. ін.— нам буде зрозуміла технічна досконалість фільму.

Проте оцінюючи цей фільм загалом, доведеться констатувати в ньому наявність кількох вельми серйозних хиб, що псують загальне вражіння від нього.

Основна хибка фільму полягає у відсутності єдиного тону гротеску. Якщо фільм назвемо памфлетом, а такий він і є значною мірою, режисер мав би триматись єдиного тону в усій поставі.

Цього в фільмі нема. Тут є не самі гротескні типи, але й солоденько-сентиментальні — Бучма, Дюсіметьер. Ця серйозна хибка остільки псує весь фільм, що доводиться міркувати: чи досить продумано ідеологічну установку фільму, та чи не пішов ізнову Охлопков уторованим шляхом штампів?

І справді—дехто з типів «Проданий апетит» нагадує штампованих кіно-комедійних героїв: мільйонер (м-р Ллойд із «Рейса».. тощо).

Професор із «Проданого апетиту» надто шаржований і не нагадує зовсім справжніх європейських професорів.

Бучма на протязі 9/10 фільму хворіє на катар шлунку й не виявляє своєї творчої індивідуальності.

У цілому про «Проданий апетит» треба сказати що гротескний стиль його витримано не цілком. До того ж більшість героїв фільму — штампи. Треба всіляко привітати кіно-засоби фільму, вигадку режисера, динамічний монтаж. Проте, доведеться все ж таки визнати, що, рівняючи до «Звенигори», «Проданий апетит» не був зламом у тій лінії, яку досі репрезентувала художня продукція ВУФКУ. Але треба взяти на увагу високий технічний рівень, вузьке завдання фільму і його однобокий характер.

IV.

Кажуть, що «Звенигору» мали зробити «середнім фільмом». Вийшов—шедевр. Навряд чи можна вважати це за провину ВУФКУ. Ні, це треба віднести на карб мабуть самому Ол. Довженкові.

Це є чи не перший фільм ВУФКУ, де за основу взято не романичну історію, де кохання взагалі небагато важить.

Натомість сюжетовим стрижнем фільму є цілий процес розвитку нашої країни. Довженків фільм є глибоко-національний і в той же час марксистсько витриманий.

Зважаючи на певну суб'єктивність сприймання художніх образів, ми все таки гадаємо, що Довженкова мета була — показати конфлікт між історичним розвитком України й малорухомою психологією селянства.

Дід шукає якісь загадкові скарби — життя проходить повз нього.

Варяги, гайдамаки, імперіялістична війна, громадська,—все йде повз діда, і тільки доба мирного будівництва пододала його—він кидає шукати мрійні скарби, і втішається реальним радянським чаєм.

Увесь фільм побудовано на протиставленні двох світів — громадського життя й індивідуального життя діда.

Якщо, малюючи діда, Довженко знайшов відповідні м'які, трішки гумористичні тони, що цілком задовольняють наші вимоги до цього типу, то центр ваги лежить, безперечно, на відповіднім освітленні громадського життя нашої країни.

Дуже показовим є те, яким саме способом Ол. Довженко характеризує ту чи ту суспільну добу. Безперечно, тут він знайшов нові, досі незнані способи естетичного впливу.

Прекрасно розуміючи, що подати натуралістично гайдамаків — буде справжньою вампукою, на зразок чергового «Тараса Трясила», Довженко пародує стиль козацький і перших кілька кадрів подає т. зв. «лупою часу», тобто проектує на екрані неприродно-повільні рухи гайдамаків. Кілька кадрів, загальмованих досить для того, щоб увесь епізод цей було сприйнято під міцним впливом перших, так би мовити, ляйтмотивних кадрів.

Відбити таким саме способом добу варягів було б уже тривіально. І от Довженко сміливо підсилює той самий засіб загальмування й додає до цього гротескне подання дії: напр., дід убиває велетнівскитів, що дуже ретельно підставляють свої голови під сокиру дідові. У сцені напр. «обезглавлення» одного із скитів узято засіб, уже використаний напр. Таїровим у постанові «Жирофле-Жирофля»: варягові методично відтяли голову, тим способом яким... ріжуть дрова.

Крім цього, Довженко затьмарив об'єктив апарату вуаллю й взагалі тонкими монтажними засобами позбавив цей епізод усякої реальности. Отже, скитська доба сприймається нами справді, мов якась казкова, феєрична давнина. За особливо вдалий, на нашу думку, треба визнати засіб знімати крізь вуаль. Це можна визнати за перенесення образу «крізь пелену віків» на екран. Цей образ поновлює стару, вже відому словесну метафору — для кіна вона так само є новиною; як те напр., що в одному фільмі мрії героя подається на фоні мильної баньки.

Нашу добу Ол. Довженко подає гостро протиставленою попереднім. Тут—гострі, різкі моменти, яскраве освітлення, надто динамічний монтаж.

Кількома епізодами Ол. Довженко характеризує царську владу (надто влучний кадр, до того ж логічно виправданий, — генерал, знятий знизу — персоніфікує незграбну, жандармську суть царської влади, її останні хвилини: трохи нереальним символом виглядає тут розбитий параліжом старий генерал, що падає до ніг революційного салдата.

«Звенигору» хтось влучно назвав першим змонтованим українським фільмом. Так, його дійсно змонтовано виключно гостро: особливо цікаво, що

режисер відчув потребу, характеризуючи нашу добу протиставити її бурхливий монтаж повільнішій ритміці кадрів попередніх доб.

Особливо відчувається ця протилежна, контрастна ритміка при кінці фільму, де бурхливі кадри громадянської війни й доби мирного будівництва перебивається кадрами, присвяченими дідові.

Іноді Довженко знаходить вельми прості, але надто красномовні образи. До них треба, між іншим, зарахувати такий: салдат вагається між своїм революційним обов'язком і дезертируванням. Він стоїть посеред лави салдатів, що йдуть захищати революцію. Його рушниця на плечі повертається з одного боку в другий. Але лава заважає йому крутитися і зрештою тягне за собою. Так відповідальну тезу заступлено простим, але гострим образом.

З типажу «Звенигори», якого тут годі детально аналізувати, звісно, перш за все виділяється постаць діда. Її задумано надто глибоко. Діда, що персоніфікує нашу минувшину, зхарактеризовано іронічними фарбами. Зхарактеризовано не випадково: Довженко навмисне зробив діда саме таким. У цій характеристиці ми відчуваємо певну своєрідну філософію Ол. Довженка: гордощі з сучасного життя, і певну антитезу тим нашим громадським настроям, пасеїстичного типу, які надто ідеалізують нашу минувшину. Довженко свідомий того, що наша доба в історичному аспекті є вища за попередні доби, — отже він не ідеалізує їх, зриває з них усі романтичні оздобы й примушує їх — в особі діда — піддатись нашій радянській добі.

Широкий світогляд. Цілком витримана філософія історії, дозволили Довженкові охопити надто великий історичний період, щось за 1000 р. В усій світовій кіно-продукції ми знаємо тільки один

фільм, що спромігся порушити псевдокласичну єдність часу, яка була досі за нормативний принцип кіно-мистецтва. Це — знаменитий «Інтолеранс» Грифїтса.

Довженко зумів тут винайти глибокі, вичерпливі образи. Життя змінюється — всі інші герої репрезентують громадське життя. Дід один. І не випадково: він бо символізує одвіку непорушну селянську психіку, що тільки но тепер по справжньому відроджується для нового життя.

Отож, в особі діда ми маємо найглибший зразок тієї художньої синтези фактів, що взагалі позначає всю творчу працю Ол. Довженка.

Ми гадаємо, що «Звенигору» доведеться кваліфікувати, як перший і глибший на Україні фільм справді радянського світовідчуження.

Особливо виразно стають перед нами всі якості цього фільму, коли ми його порівнюємо з тими агітками, що про них писали в першому розділі нашої статті.

Зовні насуненої моралі тут немає. «Мораль» відчуває глядач, як висновок із усього фільму.

Замість будувати мораль на особистих якостях дієвих осіб, Довженко показав, як на зміну психології героїв впливають оточення, соціальні підоснови тощо. Саме цього бракувало в усіх попередніх фільмах ВУФКУ.

Алеж це є справжній марксистський підхід до мистецтва.

І нарешті «проблему героя» Довженко розв'язав цілком по-новому. Чи знайде хтось у «Звенигорі» щось подібне до тих штампованих героїв, яких ми вище наводили? Гадаю, що ні.

І, наприкінці, треба зазначити, що фільм ні в якому разі не є популярний. «Звенигора» є вельми складний фільм. Над ним треба добре й

добре подумати. Глядачем часто опановує почуття «учуднення», коли він сприймає цей незвичний естетично і водночас соціально-гострий об'єкт. Чи ж треба казати, що це є безперечний плюс «Звенигори»? Чи ж краще на ситий шлунок сприймати давно відомі, заявлені штампи? Складність «Звенигори» полягає саме в тому, що в ньому зроблено нові теми новими засобами. Отже, «Звенигора» належить до тих фільмів, що підвищують культурний рівень глядачів.

V.

Майже водночас із зазначеними двома фільмами з'явився фільм «Два дні» режисера Стабового. Це був перший видатний фільм цього режисера, відзначений всюди, як велике досягнення ВУФКУ; цей фільм, власне кажучи, був початком цілої течії в нашій кінематографії, кваліфікованої, як течія психологічного реалізму. На сьогодні можна нарахувати вже кілька фільмів, побудованих на цьому принципі, зокрема речі реж. Стабового, Соловйова, Радиша, Тягна. Через те, що зазначені фільми являють собою досить помітний доробок у сучасному кіно-мистецтві, що вони являють собою певний напрямок, ми вважаємо за потрібне детально розглянути і фільм «Два дні», й ті, що продовжували взятую реж. Стабовим лінію.

У процесі боротьби з відзначеними напочатку цієї статті штампами, крім уже зовсім нових методів «Звенигори» (тут ми говоримо лише про ігрові фільми) був ще й інший шлях, більш легкий, а через те й більш привабливий.

Коли «псевдоклясичність» агітаційних фільмів (у розумінні раз назавжди обумовленої тезисності кожного з героїв) була рішуче занадто бідною для мистецьких вимог свого дня, то можна було, в

основі не відходячи від камерного масштабу буржуазних фільмів, руйнувати псевдоклясичну тезисність дієвих осіб, відмінити й різноманітні героїв, тим самим винаходячи нові творчі шляхи для кінематографії. Як відомо, це явище не обмежилось лише кінематографією — т. зв. «теорія живої людини» надто гостро виявилася в літературі, перекочувала й до театру, малярства і т. д.

У чому полягає засіб «живої людини», вжитий напр. у «Двох днях»? Тут показано, як на протязі двох днів колишній вірний панський служник, що, ризикуючи власним життям, переховує в себе сина свого господаря, — як цей служник перетворюється, під впливом зовнішніх обстав, на терориста, підпалює будинок і знищує цілий білогвардійський штаб, що в цьому будинкові перебував. Отже, мистецька механіка цього засобу полягає в тому, щоб одбити в краплині води ширші, велетенські соціальні процеси.

Ясно, що метод зазначеного психологічного показу жорстоко дизгармоніє з методом тезисних героїв уже тому, що за його приписами повинно відображати певні зміни, що трапляються з людьми. Демонструються не вчинки непорушної в своїх реакціях особи, а вчинки, що змінюють особу героя.

Відповідно до величезної уваги, що приділяється саме психології людини — психологічні фільми, як правило, є фільми камерного масштабу: на багатьох, вірніше, на масі героїв не можна працювати методом психологічного показу — цей метод розпорошиться на багатьох точках дотику й не зможе бути проведений — його природа така, що місткості одного фільму ледве вистачає на те, щоб гаразд висвітлити психологію одного, або дуже небагатьох героїв.

Метод психологічного реалізму в закордонних фільмах (буржуазних) дав такі геніальні фільми, як «Остання людина» (з слабим її копіюванням в «Останньому візникові Берліну» Л. Піка) і інші.

Можна думати, що найтісніше фільм «Два дні» зв'язаний саме з «Останньою людиною»: за це говорить і деяка сюжетова подібність (становище героїв однакове в обох фільмах: служники) і навіть маска обох акторів—Янінгс—Замичковський—в основі спільна.

Ця — де в чому — спільність двох фільмів, що в основі мають протилежне класове призначення, — нам вважається за спільність надто проречисту. Ми можемо до певної міри вважати фільми психологічно-реалістичні за такі, що мають найбільший зв'язок — і в усякому разі безпосереднє походження — з буржуазного фільму. І справді, саме для буржуазного суспільства, що характерне індивідуалістичною відокремленістю своїх членів — найбільше підходять мистецькі твори того типу, де всю увагу віддано одній особі і найбільші катастрофи в зовнішньому світі є лише роздратовання для реакцій в героєвій психіці.

Звернемося до «Двох днів»: кольосальні суспільні процеси, революційні пертурбації тут правлять лише за дратівників героєвої психіки. Доба 1919 року в фільмові типу (майбутнього, що з'явився пізніше) «Арсеналу» прибрала б і відповідного освітлення, як доба грандіозної боротьби класів. Буржуазний фільм, як загальне правило, за самотніми винятками, не демонструє ширших громадських процесів і обмежується принципом індивідуальних ракурсів, що з нього скористався й Стабовий, — крізь психологію служника розглядаючи передостанні спазми білої армії.

Найцікавіше в цьому фільмі, очевидно, не стільки зовнішнє оточення і впливи, а сама проблема героєвої психології, при чому звільнення швайцара з готелю («Остання людина») й розстріл білими служникового сина («Два дні») є лише мотивація, коли не просто пейзаж, і принципової різниці між переживаннями швайцара та служника вони майже не становлять. Все одно, основну увагу звернено на переживання героя, на абстрактні елементи: страждання, рішучості й т. ін.

І саме в таких фільмах, як «Два дні» найлегше проробляти так звану «зміну еполет», тобто переробляти червоних на білих, на німців, служника зробити білим, або червоним, сина царським офіцером, а поміщицького сина — німцем і т. ін. Сюжетна схема й механіка мотивації в соціальному розумінні тут є не нейтральні, і лише сама мотивація й дозволяє називати фільм радянським. Але навпаки: зробіть Янінгса в «Останній людині» комуністом — вийде нісенітниця. І саме це тяжіння радянського фільму до буржуазного зразка й неспроможність переробити цей довершений зразок буржуазного фільму на протилежний тип — доводить саме класове призначення ніби то нейтральних: сюжетової схеми й механіки мотивації. Адже не можна собі уявити, скажімо, перероблення «Арсеналу» на буржуазний зразок шляхом звичайнісінького «Засобу еполет». Наприклад, нічого не вийшло б, коли б із Довженкових арсенальців зробити білих; із петлюрівців — червоних і саму подію віднести до якогось Кронштадту або Ярославля.

Саме буржуазна основа психолого-реалістичних фільмів призводить і до того, що цей жанр, порівнюючи, швидко розвинувся. Власне кажучи, ми вже говорили, що в основі психологічно-реалістич-

них фільмів лежать фільми з тезисними героями. Можна простежити цілковитий паралелізм між розвитком психологічного жанру в нас і в буржуазних країнах; цей розвиток треба визначити, як перехід від тезисів до ускладненої проробки психіки героїв.

У світлі цієї основної установки не так цікаві інші деталі фільму «Два дні». Можна відзначити, що в ньому добре розроблено сюжет, гарно грають герої, за винятком молодого В. Гакебуша, що впродовж усього фільму виявляє занадто швидкість рухів (здається, ніби його, окремо від цілого кадру, фільмували рапідом!). Але основне, що треба було відзначити в фільмі, це виразна камерність його масштабу й саме ця камерність (уже не говорячи за явно-буржуазне походження такого типу фільмів) не дозволяла навіть у принципі говорити про те, що фільми психолого-реалістичного типу посядуть центральне місце в українському радянському кіно-мистецтві. Проти цього говорить хоч би неспроможність через фільми такого типу відбити ширші громадські процеси. Психолого-реалістичні фільми в наших умовах широкої громадськості можуть — і то в принципі, і то за дуже сприятливих умов і за хорошого виконання — бути лише фільмами однієї з додаткових ліній нашого революційного мистецтва.

На жаль, фільми, породжені «Двома днями», надзвичайно скомпромітували психолого-реалістичний жанр.

Ми говоримо насамперед про фільми «Експонат з паноптикуму» того ж таки Стабового, «П'ять наречених» реж. Соловйова, «Тобі дарую» реж. Радиша й почасти про фільм «Охоронець музею» реж. Тягна. Особливо, звичайно, про перші три фільми

(одвертих халтур типу «Ступати заважають» ми не рахуємо, бо такі фільми — поза увагою дослідника).

Зупинимося на кожному з цих фільмів.

«Експонат з паноптикуму» побудовано точнісінько за такими принципами як і попередній фільм Стабового. Знову ж таки за первооснову править «Остання людина», до того ж мова йде справді про останню людину — петлюровця, що потрапляє до УСРР приблизно на десятому-одинадцятomu році революції й на восьмому-дев'ятому році своєї відсутності з СРСР. Він входить у конфлікт із своїми нащадками, як і швайцар, жорстоко ворогує з радвладою (Янінгс з директором готелю) й кінчає констатацією цілковитої своєї безпорадності в навколишньому житті (фінали тотожні в обох фільмах).

Але, коли в попередньому своєму фільмі Стабовий дав загалом правдивого героя, правдиві переживання й правдиву оцінку ситуацій, то фільм «Експонат із паноптикуму» страждає на цілу низку хвороб, що їх не пощастило б вилікувати й шляхом оперативним.

Спробуємо проаналізувати картину, яку розгорнув реж. Стабовий у своєму фільмі.

Основна тема фільму: безсилля петлюровщини, як соціальної сили, вплинути на будівництво соціалістичної України.

Представник петлюрівщини потрапляє на радянську Україну — життя пішло своїм шляхом — і він не може зустрінути ні в кому співчуття своїм настроєм. Лише ще якийсь «іскопаємий» колишній петлюривець разом з нашим героєм п'ячить і разом з ним — безсилий — лає радянську владу. Син цього петлюровця й дочка цураються його, він не може знайти спільної з ними мови, серед живих

сил населення України він не знаходить собі ґрунту — він є «експонат з паноптикуму».

— Чи слід говорити, що така «ура-патріотична» постановка є сутю своєю не тільки що невірна, але й просто шкідлива. У той час, коли партійні директиви (пор. наприклад, заклик Харківського окрпаркому до всіх робітників та службовців харк. округи від лютого цього року) відзначають, що в нас наявне загострення клясової боротьби, що куркуль прагне використати всі можливості для боротьби з диктатурою пролетаріату, коли куркуль вже знайшов свій (правда, нині щасливо ліквідований політичний центр СВУ, коли є певні шари молоді, зв'язані з організаціями контр-революціонерів, при чому дехто з цієї молоді (напр., студент Матушевський) якраз діти петлюровців — то не час у художніх творах присипати увагу до таких соціальних прошарків і — всупереч дійсності — твердити, що все гаразд, що контр-революція льокалізована.

Так, як воно є в фільмі, ідея «Експоната із паноптикуму» наскрізь механістична, скільки виходить, що радянська влада унеможлиблює існування ворожих клясових угруповань всередині радянського союзу. Та крім цього, ця ідея ще й практично-шкідлива.

Хто протиставлений батькові в фільмі? Його син, не забудьмо, що син петлюровського емігранта — і от цього синові безконтрольно доручено керувати будівництвом великого будинку й цього сина контролюють... виключно старі інженери, що навіть на цього петлюровського нащадка дивляться, як на крайній прояв більшовизму. Але тоді — при такому соціальному й громадському складі дієвих осіб — найлегше тут з'явитися шкід-

ництву — натомість нас запевняють, що все гаразд і без робітничого контролю.

Другий момент, що його треба відзначити в цьому фільмові, це: принципове ставлення до революції, як до родинної справи.

Мехиканський художник Д. М. Рівера, побувавши в СРСР і ознайомившись з мистецтвом радянських республік, здивувався, що в нас часто подають революцію, як якусь родинну справу, на зразок купівлі роялю й т. ін.: чоловік—за, жінка—проти, або навпаки, — і на цьому ґрунтується вся дія.

Камерні масштаби драми, зображеної в «Експонаті із паноптикуму», також зупиняють увагу глядача насамперед на родинній драмі й — коли б із-за роялю — батько не став би різати сина, то вже із-за купівлі будинку, або із-за любови сина грати в карти — напівманіякальний батько міг би знову таки кинутися на сина з ножом. Підставте замість політичних титлів — діалоги хоч би з «Вишневого саду», замініть «Комуніст» на столі сина картами — й із «Експоната із паноптикуму» можна буде зробити загалом непогану буржуазну родинну трагедію.

Знов той самий випадок із зміною еполет. Буржуазна мистецька схема також відчувається з-під ніби то пролетарського сюжету. І — коли буржуазному мистецтву властиво було замикати в межах одної родини існування й розв'язання якоїсь суто-індивідуалістичної проблеми (власність, любов, пристрасть), то в мистецтві, що прагне бути пролетарським, цей камерний масштаб виглядає надто неприродньо. То ще добре, що в «Експонаті з паноптикуму» старше покоління не на нашому боці, а молоде — за нас: адже ціла низка реалістично-психологічних кіно-фільмів запевняє

нас у тому, що лише старше покоління (починаючи від 75 років — див. «Людину з портфелем», «Ступати заважають», «Тобі дарую», «Розлом», «Охоронець музею» і багато ін.) є чесні, віддані радянській владі фахівці, молодше ж покоління є шкідники, контр-революціонери, шкурники.

Але попри це все ж таки проблема революції не виходить за межі невеличкого родинного колективу, ми бачимо не саму революцію, а ті хвили на воді, що викликала вона рикошетом. Уявлення про революцію, про її значення, фільм не дає, та й сама революція входить сюди або лише пейзажем (газета «Комуніст» і ще кілька визначених деталей), або тематичним насиченням по суті неутральної мотивівки.

Формально цей фільм аніж не є відмінний від попереднього фільму цього ж таки режисера, отже говорити окремо про мистецькі засоби цього фільму не варт. Треба лише відзначити, що переважна більшість кадрів знята в павільйоні й це, кінець кінцем, втомлює глядача, хочеться вирватися з задушливої атмосфери дикту й пап'є-маше туди, де є справжня природа кіно-мистецтва — на світло, на вулицю, фабрику, на море, до сонця.

Реалістично-психологічний напрямок реж. Стабового знайшов собі чимало послідовників у межах ВУФКУ.

Фільм «5 наречених» реж. Соловйова, хоч тут є певні диференції, можна віднести в основному також до цього типу фільмів.

Правда, тут уже не відчувається впливу «Останньої людини», тут є багато *plein-air*'у, немає конфлікту між батьками та дітьми, родинна проблема затушкована, дія відбувається не з одною родиною, а з цілим населенням єврейського містечка.

Здавалося б, що ширші межі дії вже заперечу-

ють тезу про подібність цього фільму реж. Соловйова до фільмів Стабового.

Але насправді метод психологічного реалізму й тут збережений.

Насамперед треба зауважити, що фільм мав два варіанти, з яких лише другий затверджений реперткомом. Говоритимемо ми про нього в обох варіантах, скільки момент генези твору мусить входити до складу об'єктивної наукової аналізи.

Фільм «5 наречених» являє собою таке:

Підчас горожанської війни петлюровці захоплюють єврейське містечко й примушують 5 найкращих наречених цього містечка віддатися 5 їхнім проводирям. Багатії, що вчасно повивозили своїх дочок із цього містечка, примушують бідноту віддати своїх дочок на це діло. Старий прикажчик одного з багатіїв веде єврейський натовп боронити 5 наречених — петлюровці стріляють у натовп. Але 5 наречених все ж таки врятовані — бідняцька молодь містечка пробралася до червоного загону й той поспішив урятувати п'ятеро дівчат.

Такий є зміст фільму. За поясненням режисера, фільм мав на меті «угробити остаточно петлюровщину», крім того, виявити клясову боротьбу єврейського містечкового населення.

Завдання дуже хороші, але чи виконано їх у фільмі? Рішуче ні, знову метод «психологічного реалізму» скомпромітував усю тему й зробив фільм до певної міри ворожим до первісного завдання. Чи «гробить» фільм Петлюровщину? Але, що взагалі означає «гробити»? За методом історичного матеріалізму це означає виявити соціальну спустошеність петлюровщини (це означало б виявити її безсилля), або виявити соціальну шкідливість, соціальну кривду цього явища, що коріння має в експлоатації людини людиною й т. ін.

Метод психологічного реалізму покищо не був спроможний оперувати такими «сухими» категоріями. Навіть у кращому творі цього жанру («Два дні») момент особистої образи (ляпас) є основним мотивом для переродження героя з раба на терориста. Що ж до «5 наречених», то тут справа стоїть уже зовсім по «психолого-реалістичному»...

Герої подані тут рішуче не як соціальної сила, а як індивідуально погані люди. Отаман — любодій і павіян, так само, як і його старшини. Коли б петлюровські старшини були б імпотенти, або може просто вчора мали б справу з повіями — все було б гаразд: адже за фільмом виходить так, що ані старшини, ані козаки абсолютно не цікавляться майном і життям євреїв.

Цілком ясно, що це зовсім не відповідає дійсності. Хіба випадково петлюровське «військо» (як і всяке біле військо на території СРСР, не рахуючи інтервенцій) називалося бандами? Адже банда відрізняється від війська тим, що банда грабує; вона недисциплінована й більшою мірою в своїх вчинках керована грабунком, ніж військовими міркуваннями.

Усім відомо, що шлях петлюровського війська був шляхом погромів, грабунків, загалом — бандитизму. Іменно в тому й є клясова різниця між білими бандами та червоним військом, що банди були скеровані на захист індивідуалістичних, шкурних інтересів заможної кляси, в той час, як Червона армія («єдина, яка знає, за що вона бореться» — В. І. Ленін) позначена високою клясовою свідомістю. А звідси і шкурність у діях одної сторони й практичний ідеалізм в діях другої.

У фільмі ж реж. Соловйова петлюровська частина показана напрочуд дисциплінованою й вимуштрованою. Вона не тільки клясично знається на

муштрі, але й здатна пунктуально підкорятися найпуританським наказам начальства: не грабувати.

Що ж до армії Червоної, то вона, принаймні, зовнішньо подана справжньою бандою; починаючи з начальника загону, що виглядає орангутангом і кінчаючи останнім червоноармійцем — це колекція бандитів.

Звертаючись знову до 5 петлюрівських старшин реж. Соловйова, ми повинні відзначити, що їх генеалогія в німецьких офіцерах (у німецьких «патріотичних» фільмах 1914—1917 р.), у руських офіцерах (у руських фільмах того ж часу), а коли брати раніше, то в піратах Вольтеровського «Кандида», а може й просто в казках Шахразади. Тобто, це постаті не соціальні, а «психологічні» — а звідси й вчинок їх набирає не соціальної ваги, а ваги індивідуального конфлікту.

«Угроблена» реж. Соловйовим «петлюровщина», в силу психолого-реалістичного методу на перевірці виявилася всього лише компромітацією п'ятох поганих людей, задекорованих у мундири петлюрівської, що їй багато нафільмував компліментів реж. Соловйов, армії.

Коли реж. Соловйов не «угробив» петлюрівщину, то може випадково його психологічний метод мимоволі «угробив» Червону армію?

Сказати так було б занадто категорично. Зрештою, червоні частини часів громадянської війни й справді лякованих черевиків і моноклів не носили, отже їх одяг є реальним далеко більше, ніж чепурненькі уніформи червоноармійців хоч би в «Трипільській трагедії».

Але де в чому фільм «5 наречених» Червону армію компромітує, роблячи її трохи теж «психологічною». Я маю тут на думці той факт, що весь хід колізії призводить до того, що партизанський

загін за основну сюжетову функцію в фільмі має врятувати 5 штук красунь й показати ганебних насильників. Як хтось правильно відзначив, генеза цього мотиву йде просто до еспанських лицарів, що врятовують від коварних маврів еспанських красунь Гренади. Саме цей момент, а зовсім не оперативні міркування партизанського загону визначає у факті атаки червоних на петлюровців. Але тоді виходить, що Червона армія скерувала свої дії з міркувань «красивої героїки». У такому разі прототип таких червоноармійців у тому «Салдаті» з лубка, що й досі подається «удалим сердцеєдом» і героєм пейзажного роману.

Оперативного сенсу військових дій партизанського загону не виявлено в фільмі, партизани вийшли рятувальниками інтересних жінок. «Психолого-реалістична» метода не спромоглася подати речі й процеси реально.

Але продовжимо нашу аналізу далі.

У першому варіанті п'єси основним героєм був равін, що його дочка стала жертвою насильників і що він через це став воєвничим безвірником.

У другій редакції реж. Соловйов переробив равіна на дрібного прикажчика—в наслідок фільм не став ідеологічно-вitraманішим, але чимало втратив—навіть психолого-реалістичної ймовірності: 1) чому «дрібного прикажчика» кличуть разом з багатіями петлюровці передати свою вимогу 5 наречених? (равіна обов'язково покликали б); 2) чому «дрібний прикажчик» у синагозі править за равіна? (равін за такого обов'язково править). Змінивши еполети своєму героєві, реж. Соловйов звільнив себе від кількох серйозних ідеологічних закидів (чому равін стоїть за революційних хлопців з самого початку? Чому з равіна наприкінці реж. Соловйов робить народнього вождя, прово-

диря єврейської бідноти?), але змінити еполети—то є мімікрія, а мімікрія—то ще не є ідеологічна витриманість.

Коли ми звернемося до інших деталей цього фільму ми повинні будемо відзначити дві постаті вже чисто-романтичного й навіть мелодраматичного порядку. Це—ідіотичний блазень (арт. Бучма) й горбата єврейська дівчина—епізодична постать п'єси.

Лише необізнаністю автора цих рядків з єврейською літературою можна пояснити те, що він вельми туманно згадує цю постать прошака-блазня, як характерну для тих творів Шолом-Алейхема й єврейської сцени, що їх йому доводилося спостерігати.

Але неможливість послатися на якесь певне ім'я, або літературний твір не позбавляє змоги категорично стверджувати, що цей тип блазня-прошака запозичено «напрокат» з наївного, бутафорського навіть, арсеналу романтики. Тип дурного фавна—так приблизно можна кваліфікувати і зовнішній вигляд цього героя і його ролю. Картинно сказати «подайте на мертвих!» три рази під час трагічної смерті, сміятися під час трагедії над оточенням—все це така наївна, бутафорська мелодраматика, що нічого, крім посмішки в тверезій людині, викликати не може.

Так само надзвичайно мелодраматична є друга постать: горбатої дівчини, що водночас щаслива з свого фізичного дефекту—адже їй не треба віддаватися насильникам, і нещаслива—з своєї потворности. Постать цієї нещасної з щирим захопленням продемонстрована режисером—здатна лише викликати сльози в тих, хто пережив серцем усі страждання Бічо-Джана й князівни Джавахи в Лідії Чарської... Дешевість цих двох постатей—

дешевість разюча, — зрозуміла без усяких пояснень.

На жаль, цим і обмежується перелік видатного в цій багатющій постановці (як же ж — цілих п'ять наречених!).

Треба лише пошкодувати, що невірно взятий художній стиль, цього разу рішуче зіпсував цілий фільм. «5 наречених» залишаться зразком невдалого, фалшивого, демагогічного фільму.

Дальший по черзі фільм режисера Радиша — «Тобі дарую». Що ж за фільм подарував реж. Радиш радянському суспільству й чи за такі подарунки бувають вдячні?

Відповісти на це без відповідної аналізи неможливо. Отже проаналізуємо.

Це — яскраво родинний психологічно-романтичний фільм. Основна колізія його запозичена в «Тараса Бульби»: син зраджує «своїх», батько застрелює сина. До цього додано ще мотив свяченого гайдамацького ножа, що його дарує («тобі дарую!») батько синові, а потім батько командирові загону (жінці), що вірно біла шляхту 1920 року.

Психологічний метод — просто як Лорелей! — дістає собі в офіру чергового кіно-режисера — Радиша. Спокусившись на гіпотетичні красоти Лорелей, наш режисер сміливо ступив у безодню психологічної методи і — зник без останку в романтичній водичі.

Основна «підводна яма», в яку потрапив наш режисер, була мотивівка зради. Вузловий момент фільму: син-червоноармієць, знаходячись серед своїх товаришів-червоноармійців, потрапляє в бій не з поляками, а з петлюрівською частиною. Він не може примусити себе стріляти в українців-петлюровців, переходить від білшовиків до Пе-

тлюри й б'ється в лавах його війська проти білшовиків.

Отут криється вельми дивна мотивація. Навіть із наведених у фільмі прізвищ білшовиків можна було бачити, що там переважна більшість — українці. Це — перше. Друге — батько героя, білшовик і український селянин у той же час. Отже — герой наш бачить українські петлюровські війська, у той час будучи серед українців-білшовиків. І все ж таки він чомусь одразу, ледве забачив шлики, забув гайдамацького ножика, що йому подарував папаша, й перейшов від червоних до... петлюровців (?). І в фільмі не показано жодного вагання, жодного роздумування герсевого над тим, чому ж це саме він іде з одними українцями проти других українців; навпаки — син незаможника-революціонера й голови сільради спокійнісінько переходить на бік куркульських військ і спокійнісінько починає разом з ними колошматити українців-білшовиків одної з ними клясової належності.

Цей момент належить не тільки до політично-слизьких. Можна сказати, що такої політично-невитриманої трактовки не дозволено навіть у «Смерті» Б. Антоненка-Давидовича. Цей момент дозволяє, навіть не перемонтувавши фільм, а лише змінивши титри з революційних на контр-революційні — демонструвати цей фільм там, де хотять художнім образом «довести», що року 1920 була остання (перед СВУ) спроба «звільнити» «українськими силами» Україну від росіян (євреїв, поляків, білорусів, папуасів, ескімосів — тільки не українців) — білшовиків.

Другий момент ідеологічного порядку, який можна, продовжуючи гідро-образи, порівняти з водоворотом, що захопив реж. Радиша, — це мо-

мент подарування гайдамацького ножа старим селянином синові.

Хто захоплюється в першу чергу романтикою минувшини? Коли ми згадаємо, наприклад, демонстрації акторів у костюмах гетьманів на Софійському майдані за часів Петлюровських у Києві, ми віддамо собі відчит у тому, що зовнішня орнаментика була потрібна для певного гіпнотичного впливу, а прагнення до старих зразків, до свого минулого — було характерне для тих кляс, що вважали своє існування за постійне, незмінне. Тобто це була характерна ознака, наприклад, для української буржуазії та української глитайні. Щоправда, ці кляси обожнювали гетьманів, а батько з «Тобі дарую» обожнює ножа повстанців-гайдамаків, проте, чи можна вважати за природне для революціонера-комуніста проводити безпосередню паралель між гайдамаками й нашими часами?

Та й батькові-революціонерові повинно було бути зрозуміле, що гайдамацький ніж—фігурально висловлюючись—зовсім не є на щось придатна зброя, в оточенні кулеметів і гармат. Гайдамацьким ножом сьогодні можна обчищати горіхи, але не воювати. Цей принцип розумів і той герой «Принця й старця» Марка Твена, очищаючи горіхи великою печаткою англійського королівства. Цим він жахнув увесь англійський двір—але ж ми не Стюарти.

І нарешті, коли виявити генезу цього сюжетного мотиву: дарування ножа героєві для його військових справ. Генеза цього засобу йде очевидно від часів висвячування на лицарів при королівських дворах, коли нововисвячений вірний слуга короля одержував меча й золоті шпори. Коли ж провести кінематографічну паралель, то

можна буде нагадати аналогічний випадок з мечем Зигфрида з «Нібелюнгів».

Ідеалістичні коріння п'єси реж. Радиша примушують нас абсолютно знецінити основні установки фільма «Тобі дарую», вважати, що вони є наскрізь фалшиві, «красиві» (в розумінні дешевого естетизму, взятого чи не з обкладинок цукеркових коробок). Фільм у цілому можна вважати за порожнє місце, а то й просто за гальмо на шляху утворення пролетарського фільму.

Коли ми звернемося до інших елементів «Тобі дарую», ми повинні будемо відзначити, насамперед, стовідсоткову еkleктичність художніх методів. Реж. Радиш некритично використав найбанальніші засоби сучасного кіно-мистецтва, до того ж так, що аж пальці можна взнати.

Для цього досить нагадати епізод з гайдамаками, знятий абсолютно точно в пляні «Зливи» Кавалерідзе. Ми не знаємо, коли саме зафільмував цей епізод реж. Радиш, але передбачаємо, що очевидно ще за тих часів, коли «Зливу» вже було продемонстровано, але ще не розкритиковано: в протилежному разі чи став би реж. Радиш користуватися із засобів Кавалерідзе настільки точно, що здається, ніби епізод з гайдамаками просто на просто вирізаний із фільму «Злива»?

Нагадаємо про другий засіб: ілюструвати переживання героя картинами природи. Читач, що буває в кінах, легко може пригадати, що цей прийом був домінантним у фільмі В. Пудовкіна «Мати», що критика не раз відзначала новизну цього метода й авторство віддала реж. Пудовкіну. У дальших своїх фільмах («Нащадок Чингісхана», почасти «Живий труп») реж. Пудовкін також широко користувався з цього засобу й відзначалося, що цей засіб уже автоматизувався й що можна

наперед сказати, які саме образи скористає Пудовкін в такій або такій сюжетовій позиції.

До реж. Радиша цей засіб дійшов очевидно лише підчас продукування фільму «Тобі дарую» й дійшов, як останнє, геніяльне надбання кіно-мистецтва. Вирішивши, що порівняння (двох фільмів) не є доказ (епігонізму Радиша в Пудовкіна) й що геніяльні засоби є вічно молоді, реж. Радиш ніколи не від того, щоб проілюструвати переживання героя, або психологічний сенс тієї чи тієї сцени, напр., сонцем, що сходить (або заходить), або березкою, що хилиться під вітром. Всю глибоку оригінальність цього творчого досягнення нашого режисера не важко собі уявити.

Нарешті, коли взяти хоч би типаж, то досить зупинитися на одній командирші загону повстанців. Автор цих рядків бачив кількох отаманш громадянської війни, кілька їх описано у відповідних мемуарах. Але жодна зовнішнім виглядом не нагадує... Мері Пікфорд, або може й мадемуазель Маліновську. Здебільшого це були некрасиві, але великої фізичної міци жінки. Що ж примусило реж. Радиша (до нього так само красиво, випечену псевдо-отаманшу показано в фільмі «Вітер») перекривити історію, одягти якусь українську Мері Пікфорд у салдатські штани й рубаху, повісити на її випечену талію гранату й симулювати, ніби вона є начальник повстанського війська? Ясно, що — некритичне наслідування буржуазним зразкам кіно-фільмів, де в догоду ситій буржуазній публіці обов'язково брала участь якась красуня. У нас немає (чи не мусить бути) сальонних фільмів, але міцні в нашій кінематографії впливи буржуазного мистецтва кіна — і та чи та красуня (то ще добре, коли не карамельного зразка) грає в фільмах «Тобі дарую» ролі, що їй зовсім не личать.

Коли ми звернемося до історії типажа радянської кінематографії, то ми згадаємо, що перші «революційні» кіно-фільми були за типажем абсолютним наслідуванням буржуазних зразків. Якийсь Олег Фреліх, що вчора грав князя, сьогодні в косоротці мелодеклямував Жовтневу Революцію. Потрібний був довгий час, поки р. 1924 С. Айзенштейн у «Страйкові» увів новий, реальний типаж робітників і робітниць.

Реж. Радиш не доріс ще до 1924 року радянської кінематографії. А при її темпах це значить, що наш режисер відстав на 100 років і, беручи літературний образ, пише вірші під Івана Котляревського.

Фільм «Тобі дарую» неприємний ще ось чим: тут старе покоління протиставлено поколінню молодому, як позитивне покоління Ця традиція, що її легко можна спостерегти переважно в руській літературі (драматургії переважно, див. з цього приводу статтю І. Терентьева в № 2 «Нової Генерації» за 1929 р.), а також і в рабських з неї копіюваннях (див. напр. п'єсу «Професор Сухораб» Є. Плужника) — має свої коріння очевидно в протиставленні справді блискучих поколінь «шостидесятників» — наступним «чехівським героям» доби реакції, і взагалі тих часів, коли російська інтелігенція, а почасти й українська — покоління за поколінням деградувала втрачаючи свій високий моральний рівень, все більше й більше підкоряючись царатові, або вироджуючись під гнітом реакції. Досягши в п'єсах А. Чехова та Л. Андрєєва свого апогею, типи шляхетних дідів, що протиставлялися молодому поколінню як носії заповітів старовини, відповідно трансформувалися й перейшли в радянське мистецтво.

Одною з модифікацій такого типу є батько й

син із «Тобі дарую». Батько тут не «шостидесятник», а незаможник, син — зрадник, але не інтелігент, а селянин. Механіка ж дії лишилася в «Тобі дарую» майже така сама, як у «Професорі Сухо-рабі» (беру цей приклад, щоб далеко не ходити) — син збанкрутував, батько в міру своїх старечих сил замінив негідника. «Інтелігенціє, позирни в своє минуле, подивись, яке воно прекрасне й спроможися відродитися» (—такий був сенс таких творів опозиційної літератури царського часу, але тепер цей сенс зник і натомість типове протиставлення в «Тобі дарую» набуває характеру опльовування молодшого покоління (незаможницького, а не куркульського), зневіри в його революційних тенденціях.

Звичайно, я зовсім не хочу обвинувачувати нещасного реж. Радиша в усіх смертних гріхах, які знайдено в його фільмі «Тобі дарую». Очевидно, що зарані підготованого ідеологічного пляну зробити такий фільм у цього режисера не було. Але, коли фільм продукує автор-еклектик, без самостійної мистецької точки погляду — буржуазні мистецькі комплекси засобів завжди просякнуться до кіно-фільму.

Допіру ми говорили про ідеологічний сенс протиставлення старших героїв молодшим. У ще чистішому вигляді, ніж у Радиша, цей самий засіб виявився в поганому фільмі хорошого режисера Б. Тягна, в «Охоронці музею». Коли в Радиша герой-незаможник являє собою досить далекого родича чехівського дяді Вані, а особливо вольову модифікацію власника вишневого саду, то в реж. Тягна ми маємо тип старого професора — директора Музею. Директора грає артист Замичковський, що само вже по собі нагадує «Останню людину», а тип професора є повторення, скажімо,

професора-астронома (тут взято археолога, тобто обидві професії далекі від суспільних рухів, та надто сьгоднішніх) з «К звам» Л. Андреева. Словом, герой в цьому фільмі витриманий в гірших зразках психологічного методу.

Традиційний тут і сюжет, що вже має точну свою копію в «Двох днях»: переродження героя під впливом зовнішніх обставин з контр-революціонера на революціонера.

Традиційне тут і протиставлення поколінь: молодше покоління — все шкідники (асистенти професора), за винятком зовсім уже пасивної й неутральної його дочки. Лише спорохнявілий професор знаходить в собі досить громадської краси та сили, щоб визнати рацію за більшовиками, стати до їх лав.

Словом, усі компоненти сценарія стали на перешкоді реж. Тягнові вийти за межі славнозвісного психологічного реалізму, створити щось, що зможе бути корисніше для сучасності, ніж твори Стабового, Соловйова, Радиша. Досить сказати хоча б, що в усьому фільмі немає жодного кадру за межами павільйону і глядач задихається в трьох стінках павільйонного кадру.

Цікаво відзначити, що в сценарії цього фільму елемент кохання послаблено майже до нуля: замість кохання ми спостерігаємо тут легку симпатію між матросом — директором музею та дочкою старого професора й жіночий персонаж відіграє дуже незначну, навіть просто статичну роль в сюжеті фільму. Цей момент ми вважаємо за дуже цікавий в розвитку психолого-реалістичного фільму. Справді, коли ми звернемося до інших фільмів з числа тих, що ми їх допіру проглянули, ми побачимо, що лише в одному («5 наречених») кохання (суто-фізіологічна його сторона) відіграє

сюжетову роллю. Інші побудовано вже без використання мотиву кохання. Натомісць, у фільмах буржуазних, навіть в «Останній людині» кохання відіграє сюжетову, бодай побічну, бодай другорядну роллю. У наших же фільмах цей момент викреслено і, очевидно, з тих причин, що само наше життя, де цей момент рішуче відтиснуто з доміантних позицій, вносить свої корективи до сценаріїв реалістично-психологічних фільмів. Остаточо позбавитися від рудиментів цього мотиву ще не насмілюються, й послаблені мотиви кохання існують у сценарії фільму, як справжні апендикси; то ще щастя, коли з-за їх існування фільм не хворіє на апендицит (приклад: перший-ліпший східній кінофільм, де любові надається більше ваги ніж хоч би й псевдо, але революційній ідеї, що має бути в основі фільму). Але навіть з таким сценарієм в самому фільмі т. Тягна можна відзначити кілька приємних місць, засобів і деталей, що можуть обіцяти в ньому — у майбутньому — непоганого кінорежисера. Насамперед приємно відзначити в цьому фільмі льокальний принцип побудови образів. Початок цьому льокальному принципіві (в радянській кінематографії) покладено було реж. Айзенштейном, що побудував на цьому весь свій «Панцерник Потьомкін»: досить пригадати початок, — хвилі, що б'ють об берег — незадоволення матросів з своїх командирів, пенсне на мотузці — безсилі офіцери, три леви на одеських східцях, що ступнево піднімаються — панцерник обстрілює царські війська і т. д.

Коли в Айзенштейна було кілька образних одиниць, звідки він міг черпати диференційний матеріал для своїх метафор, то реж. Тягно був обмежений лише матеріалом музею. Він виявив чимало винахідливості в ілюстрації подій протиставленням різних гіпсових фігур борців (боротьба), ви-

гідно скористався з фактурних деталей будинку музею — і в усіх цих операціях над речами виявив далеко більше почуття й такту кінематографіста, ніж усі психологічні режисери, вище нами проаналізовані.

Подруге, як момент позитивний, а надто в порівнанні з попередніми кіно-фільмами, тут треба відзначити той момент, що крім психології шляхетного професора, тут подано ще й досить коректно постать з сьогodнішньої людини — матроса, спочатку командира загону, а потім директора музею, коли він став інвалідом.

Правда, постать такого матроса не передбачена попереднім розвитком психологічного фільму. Отже, матрос у реж. Тягна не являє собою епохального типу, бо, як відомо, утворенню епохального типу передують довга фалянга етюдів до цього типу; — але вже самий факт подання постаті людини сьогodнішньої, живої та потрібної — все це вже настільки вентилює цілий фільм, що можна на 10% пробачити йому відсутність свіжого повітря.

Отже, коли до цих 10% додати ще стільки ж за вміле використання музейного матеріалу — можна вважати, що на 20% реж. Тягно дав задовільний фільм. Що, правда, і з цих 20% доведеться дещо відкинути за те, що льозунг т. Сталіна про пролетарську культуру, сказаний останніми роками, вже 1920 року прикрашає собою стіни музею — але все ж таки й попри все це можна думати, що реж. Тягно в фільмах не-психологічних зможе принести певну користь не тільки ВУФКУ'їнській, а й українській радянській кінематографії.

— На цьому ми закінчимо аналізу психологічного напрямку в нашій кінематографії. На початку цього ми відзначили іманентні риси й генезу цього стилю. Ми встановили, чому саме увага в фільмі

такого типу звернута переважно й виключно навіть — на одиницю, на окремих індивідуум і максимальнo на родину.

Вище всюди ми кваліфікували проаналізовані нами фільми, як психолого-реалістичні. Цим ми віддавали певну данину термінові, що вже склався в літературі з приводу адекватних літературних явищ. При конкретній аналізі кіно-зразків ввесь час постає бажання залишити лише термін «психологічний» і відкинути другу половину терміна «реалістичний». Справа в тому, що навіть поверхова морфологічна аналіза може довести в усіх фільмах, що ми їх вище проаналізували — цілі комплекси мистецьких засобів суто-романтичного гатунку. Напр. у «Двох днях» ми маємо справу з безперечно-романтичним мотивом: скараним на горло, що висить поночі на дереві, в «Тобі дарую» наскрізь романтичне звертання до минулого, що виявляється в засобі гайдамацького ножа; наскрізь романтична ситуація в «Експонаті з паноптикуму»: батько, що відмовляється від своїх дітей (так само в «Тобі дарую») і т. д. Реалістичного в цих фільмах є хіба те, що їх автори не настільки досвідчені кінематографісти, щоб викривлювати природу, як приміром, в «Останній людині», а також на реалізм впливає й те, що на пасеїстичну романтику ВУФКУ не асигнує коштів, а репертком не дає дозволу.

Говорити про якийсь певний стиль в ділянці «психологічно-реалістичної» кінематографії було б зарано: як відомо, певний стиль виробляється в наслідок великої роботи великих майстрів, що заправляють в життя його основи. В психологічній ділянці нашого кіно-мистецтва співіснують уламки найрізноманітніших стилів — існують, як мішанина еkleктичного гатунку, що за її допомо-

гою проти відповідних розділів безнадійно-недовиконаного ВУФК'їнського промфінплану відповідний керівник, полегшено зідхнувши, ставить сиротливого хреста.

Яка соціальна вартість фільмів психологічного напрямку? Основний їх дефект — спрямовання на індивідуалістичний індивідуум, притаманне буржуазним фільмам — ми вже встановили.

За задумом позитивні — інші риси психологічних кіно-фільмів фактично перетворюються на негативні. Коли ми звернемо нашу увагу на функціональне спрямовання всіх перелічених фільмів, то ми побачимо, що за винятком «Двох днів» усі вони, за талановитим висловом реж. Соловйова, «гробять петлюровщину». Звичайно, наївно було б ставити на карб усім «психологічним» режисерам, що, не зважаючи на їх настирливе й методичне «гроблення», на Україні відкрито «СУМ» і «СВУ», й що у відповідь на фільм «Тобі дарую» петлюровці з закордонних концлагерів, морально знищені реж. Радишем, не запропонували йому своїх послуг, яко статистів у новому шедеврі, що ще раз «гробитиме петлюровщину». Це було б спрощенням, зрозуміло.

Але, маючи свою особисту думку відносно ефектності згаданих фільмів і беручи на увагу те, що крім вартових пожежників їх дивляться переважно оркестранти й білетери кіно-театрів, ми повинні закинути надзвичайну вузькість тематичну цього жанру. І справді, далі петлюровщини режисери-психологи не пішли, та й то переважно використовують вони добу громадянської війни. А де ж «проблема нової людини», що про ню (лише, на жаль, про проблему, а не про людину) стільки кричали прихильники психологізму в мистецтвах? Цілком зрозуміло, що в такому стано-

вищі жанр психологічного напрямку є найменш функціональний, найменш корисний жанр кіномистецтва.

VI.

Проаналізувавши психологічний сектор українського ігрового фільму, переходимо до далеко цікавішого, кориснішого й важливішого сектору. Цей сектор, на жаль, схарактеризовано лише ім'ям реж. Ол. Довженка. Правда, останні часи принесли нам ще «деталь монумента» реж. Шпіковського, що зробив фільм «Хліб», але як відомо, хліб народжує лише земля. На цей раз «Земля» Довженка авансом народила «Хліб» Шпіковського, щоб не говорив його автор про реалізми й символізми. Ясно одне: хлібозаготовки на цей раз були проведені неподалеку земельної ділянки Довженка й це може не так і погано: одна «Земля» це менше, ніж «Земля» й десять її варіантів.

Якби то не було, але двома своїми останніми фільмами («Арсенал» і «Земля») реж. Довженко утворив «монументальний» чи «соціальный» напрямок в українській кінематографії.

Коли ми говорили про «Звенигору», ми відзначили, що обсяг цього фільму можна порівняти лише з обсягом «Інтолеранса» Грифітса.

«Арсенал» і «Земля» також є приємний контраст до родинно-психологічних фільмів: тут взято сучасність у масових масштабах, в «Арсеналі» — історія України 1918 року, в «Землі» — історія українського села 1929 року. Коли в «Арсеналі» є один герой, то це є не індивідуальний герой, а людина— маса, та й сама маса є основний герой у фільмі, де автор взагалі не мислить одиницями. Щождо «Землі», то, хоч тут і є родина, але мотив родини не є основним і центральним у всьому фільмі:

центр ваги й у «Землі» лежить на ширших соціальних мотивах.

Допіру ми назвали Довженкові фільми приналежними до «соціального» напрямку в нашій кінематографії. Ми ладні навіть назвати його фільми соціальним мистецтвом у тому розумінні, в якому цей термін вживав Леонід Скрипник (див. зб. «Мистецтво й соціальна культура», ДВУ, 1930). Справа в тому, що генеза обох Довженкових фільмів не має нічого спільного з генезою родинно-психологічних фільмів; обидва ці фільми позаестетичного походження: «Арсенал» — з відповідних істпартівських архівів, «Земля» — з наказів Наркомзема й з комуністичних праць про село. В основній установці Довженка нічого нема від мистецтва й це є факт дуже показовий. Справді, загальновідомим є хід мистецької еволюції, що конкретизується в діялєктичній зміні жанрів, розпаді «високих», канонізованих, що вважалися за єдино й справжньо мистецькі, жанрів і поступовому возвеличенні, канонізації жанрів низьких, що вважалися за позаестетичні. Так, нині ми є свідки канонізації неігрового фільму, що виріс не тільки на повнометражку, а й на художній фільм.

Мистецький напрямок Ол. Довженка, користуючись з панфутуристичної термінології, слід назвати напрямком екстрективним, тобто, в кращому розумінні, еклектичним. Ол. Довженко бере з позаестетичного — матеріал фільму, будує ж його почасти позаестетичним (висвітлення широких соціальних процесів), почасти естетичним (елементи фабули) способом.

Ми зовсім без розгляду лишаємо проблему: чи є Довженко — геній, а чи ні. Справа в тому, що він надзвичайно вигідно виділяється на тлі справді неможливих робітників, що є основним кадром

ВУФКУ. Довженко на сьогодні дає корисні й потрібні сучасності речі, він є насамперед успішний виконавець дуже складних вимог, що прикладаються до сьогоднішнього кіно-мистецтва. І це далеко важливіше констатувати просто, без перебільшених захоплень, ніж співати некритичні дитирамби Довженковій геніяльності.

Переходимо до розгляду «Арсенала» й «Землі». Ми вже говорили про історичність і про широкі масштаби фільму «Арсенал». Експозиція «Арсеналу», що виявляє соціальний ґрунт повстання арсенальців, за матеріал має спостереження з різноманітних кіл і галузей російського суспільства 1916—18 років. В одніну від «психолого-реалістичного» підходу (порівн. напр. експозицію в «Експонаті з паноптикуму», де зовнішні події часу громадянської війни подані лише для характеристики героя, та й те, як дуже далека луна) експозиція в «Арсеналі» має дуже велике значення для цілого фільму й соціальний обсяг експозиції на протязі всього фільму не зменшується, а лише в окремих моментах перетинається епізодами, де бере участь лише один герой.

Тут варт порівняти побудову «Арсенала» з побудовою «Експоната з паноптикуму». Коли в останньому громадянська війна на Україні була лише відправною точкою, ба навіть трампліном, що відштовхнувшись від нього герой, почав своє самостійне існування, то в Довженка герой весь час співіснує з соціальним оточенням, подається завжди в якнайширшому оточенні (напр. на петлюровській конференції, серед повстанців і т. д.) до того ж його сюжетову лінію часто перетинають масові епізоди історичного порядку, де героя нема. Ці епізоди мають безпосередній семантичний зв'язок з сюжетовою лінією героя. Можна сказати,

що Ол. Довженко взагалі користується із засобу героя лише для того, щоб виразніше охарактеризувати подаваний історичний матеріал. Він користується з «суб'єктивної зорової точки» (у «великому стилевому розумінні» для того, щоб досягти максимального художнього ефекту (про цей засіб див. розділ про кіно-стилістику). А це зовсім не те, що в «психологів», де ми маємо виразне й проклямазивне звуження широким громадських процесів до обсягу одної родини («папа — за, мама — проти», як хтось дотепно висловився).

Не можна навіть сказати, що подані на початку фільму епізоди з Миколою II, інвалідом і конякою, сільські епізоди й т. ін. є безпосередня експозиція, що має передувати якомусь безпосередньому розвиткові дії: сцена повстання в «Арсеналі» є лише фінал фільму, а не його фабульний центр. Увагу в фільмі звернено переважно на висвітлення широким громадських подій.

Як висвітлені в фільмі останні? Основне, що цікавить у фільмі Довженка, це є тил, і армія, як чинник, що впорснув живі сили в застигаюче тіло тилу.

Тут ми маємо цікавий збіг форми та змісту в одній неподільній одності: пригадаймо статичні кадри початку «Арсенала». Статуарна мальовничість тих кадрів (поліцай у селі, кінь та інвалід і інші) примушувала багатьох згадувати про докінематографічну професію Довженка (маляр) і про вплив її засобів на професію кінематографічну. Насправді ж—і це є фактом великої мистецької дозрілості нашого режисера—ми маємо тут цілком свідомий і семантично виправданий засіб: статикою динамічного мистецтва підкреслити завмерле життя тилу. Тут справді засоби якнайкраще спромоглися висвітлити та наголосити основну ідею.

Дальший розвиток дії іде в Довженка вже шляхами метафоричними. Сам автор дає для такого тлумачення дії безпосередні натяки. Наприклад, подавши сцену катастрофи потягу, він кінчає її словами героя «стану машиністом». Тут можна провести таку паралель: Потяг, що несе на собі буйну, неорганізовану, в основному селянську (солдати) масу то є бунтарська народня революція, що оформилася в пролетарську, організовану. Коли на її чолі став пролетаріят — «машиніст». Якщо ми визнаємо взагалі ролю салдата Тимоша за ролю образну (а для цього ми маємо певні підстави, бо Довженко в «Звенигорі» подав уже одну виразно-образну ролю — діда, отже виявив до створення таких постатей виразну тенденцію), то ми вправі будемо говорити, що Ол. Довженко в «Арсеналі» принципово мислить великими масштабами, при чому іноді трансформує їх в образні категорії.

Цікаво відзначити, що в «Арсеналі» не існує зовсім образа діда (в «Землі» ми маємо знову натяки на цю постать, правда, натяки лише: роля діда тут надзвичайно зменшена й дід модифікований тут дуже одмінно від діда в «Звенигорі»). Образ вольового комуніста й петлюровського кодла, що проти нього бореться український пролетаріят — тут посів основну увагу режисерову. Образна лінія фільму іде, як відомо, так: «я українець», «я робітник», — «я український робітник». Український робітник історично поставлений (так стверджує фільм) проти українського націоналізму, зокрема проти УНР. Ми підкреслюємо цей момент не тому, що він є новина, це є безперечно загальновідома істина, але цікаво нам відзначити, що проти такої концепції непримиренно виступили люди, які прагнули «реабілі-

тувати» петлюровщину від «наклепів» Довженка. Своїм виступом згадані люди об'єктивно стали на позицію СВУ, вони виявили своїм виступом проти «Арсеналу» свої справжні політичні переконання. Цей момент стверджує справжню функціональність «Арсеналу», а самий факт виявлення опереткових рис петлюровщини в «Арсеналі» авансом правив за ілюстрацію до того ганебного комплексу психо-ідеологічних, побутових і соціальних ознак, що був виявлений р. 1930 в Харківській державопері на процесі СВУ. Як і в інших галузях, тут кіно випередило оперу!

Один момент в «Арсеналі» нам хотілося б відокремити й визначити як елемент негативний: це часткова стилізація початку «Арсенала» під народню пісню («Ой було в матері та три сини» і ще окремі місця). Сам автор фільму блискуче виявив бутафорію національної романтики, подавши в петлюровській демонстрації акторів театра Садовського в гетьманських убраннях верхи на чолі демонстрації. Прагнення застилізувати широкі пролетарські процеси на Україні у вузькі межі народньої пісні, з її юродливими «Ой, гей» і т. д. і з культурним рівнем одного села — було б явищем дуже консервативним на зрок стилізацій П. Тичини в сьогоднішній соціальній акустиці. На щастя, реж. Довженко лише на початку фільму захоплюється цим «національним змістом» (а не формою) і надалі виявляє в потрібних формах інтернаціональний зміст пролетарської революції на Україні.

Як побудований «Арсенал»? Композиція його взагалі є досить оригінальна. «Арсенал» у своїй основі має т. зв. «ступенчасту побудову», кілька новель, максимально сконденсованих, покладено в його основу. До таких новель, крім згаданої

«Буду машиністом!» можна зарахувати ще чимало: відповідь чорноморської флотії національному конгресові, сцена розстрілу комуністом петлюровця, сцена між вільним козаком і руським салдатом («ето я то?»), нарешті в фільмі є окремі епізоди, не зв'язані ніяк сюжетово з загальним розвитком дії (сцена з кіньми, що везуть забитого партизана до його села). Можна сказати, що подібні епізоди зв'язані з розвитком дії переважно по лінії змістового (семантичного) напруження. Загальна ж композиційна лінія «Арсеналу» нічого спільного — або дуже мало — має з фабульним розвитком, характерним для більшості сучасних фільмів.

Щодо стилю «Арсеналу» — треба повторити, що він еkleктичний в кращому розумінні. Тут автор сміливо вибирає засоби з різноманітніших стилів, починаючи від крайнього реалізму (мотузка, що нею зв'язують мертвого салдата, притискує йому щелепи до тіла) й до крайнього символізму. Автор, скерований у виборі своїх засобів не стільки міркуваннями зберегти в непорушній цілості певний стиль, скільки тим, щоб використати багатющу палітру різноманітних кіно-засобів для інтересів більшої виразності й для створення нової стилевої одиниці. Тут, без сумніву, Ол. Довженко виявив великий мистецький такт і винахідливість.

Проте можна заперечити деякі засоби Довженка, чи, принаймні, вказати на ідеалістичність їх походження. До такої категорії засобів слід віднести засоби крайнього символізму, що межують з ідеалізмом.

Ще в «Звенигорі» Ол. Довженко, прагнучи показати безсилість царського військового командування, показав старого генерала, що падає

мертвим на землю під силою погляду звичайнісінького салдата. Коли в цьому епізоді можна ще підшукати якісь пояснення реального порядку (параліж, апоплексія або що), то фінал «Арсеналу» нагадує нам якусь біблейську легенду» петлюровці стріляють на «Українського Робітника» (пишу з великих літер, це символ, а не в-во ВУРПС), який гостинно підставляє їм свої груди, влучають у нього і — не вбивають! Хоч сам режисер люб'язно пояснює титром, що вбити робітництво неможливо, але самий епізод скорше повертає нас до легенди про «неопалімую купину», Георгія Победоносця, а може й... Козьму Крючкова, або в крайньому разі стає подібним на факіра Йаму. Ці зовнішньо ефектні епізоди, хибують — генетично, й безпосередньо — на цілком певну ідеалістичність, їх зовнішня ефектність є не більше ніж поза й фраза, і реж. Довженко повинен пам'ятати, що скептичному глядачеві така наївна жестикуляція на екрані може трохи нагадувати бравади... Тартарена з Тараскону. Робимо це зауваження просто в порядку товариської самокритики.

Загалом «Арсенал» до мене було кваліфіковано, як велике досягнення ВУФКУ, як твір великого революційного патосу, як твір у цілому «національний формою та інтернаціональний змістом». До такого формулювання в загальних рисах ми згодні приєднатися.

Переходимо до розгляду останнього фільму Ол. Довженка — «Земля» (говоримо про першу його редакцію). Як і з приводу всякого твору Довженка, з приводу «Землі» виникли вже суперечки, на час написання цих рядків лише усні. Ми намагатимемося нижче зупинитися, по зможі, на основних проблемах, зачеплених у фільмі і ним поставлених.

«Земля» є фільм водночас темою дуже злободенний і розрахований «на вічність».

У «Землі» показано момент сутички патріархального побуту українського села з новими подіями, що поступово перетворюють село на зернофабрику.

Тут треба відзначити, що створення самого фільму припало на передколективізаційний період, а закінчено фільм уже, коли 57% українського села було колективізовано (фільм робився щось на протязі 8—10 міс.), такий збіг обставин був зовсім нещасливий для «Землі»: зміна сільсько-господарської політики, що припадала десь на середину роботи над фільмом — примусила робити деяку переорієнтацію вже готового матеріалу, доводилося вставляти нові титри, очевидно, запроваджувати окремі нові кадри й т. ін., а головне, що відчувається на цілому фільмі, режисер Довженко мав би, очевидно, далеко більше внутрішньої певності й зовсім одмінно побудував би сценарій фільму, колиб він був знайомий з фактом величезного зрушення селянської маси.

У «Землі» ми маємо лише трактор і ком'осередок, як технічні й ідеологічні основи для переродження сьогоднішнього села. Щоправда, сільрада в Довженка розв'язує найбільші питання реконструкції села, але питань колективізації вона не розв'язує, та й узагалі колективізація ще не просякла до села в «Землі». Це, безперечно, чималою мірою знижує соціальну функціональну цінність цілого фільму. Не треба забувати, що вже сьгодні «Земля» застаріла, а за існуючих темпів колективізації, фільм не матиме вже реальної бази, він оперуватиме вже застарілими поняттями.

Отже, всі ці міркування виявляють нам «Землю», як фільм дуже злободенного значення. Довженко

оперує в ньому ніби не «вічними» психологічними категоріями, а категоріями тимчасовими, що мають значення, порівнюючи невеликий час і що є щаслива небезпека бачити їх незабаром зданими до архівів історії.

І разом з тим «Земля» це фільм, зорієнтований на вічність, фільм нефункціональний, що не має певного актуального значення.

В чім річ?

У «Землі» є дуже багато від пантеїзму, зокрема, в фільмі занадто підкреслено біологізм діда, що вмирає філософічно-спокійно й біологізм селянки-дивчини, що перенісши смерть свого коханого, через деякий час спокійно віддається другому хлопцеві.

Чи можна вважати за негативне запровадження до фільму таких моментів? До певної міри так, хоч не слід забувати, що Довженко в «Землі» дуже часто користується з методу протиставлення, і це є момент, який обов'язково треба взяти на увагу, розглядаючи ці біологічні моменти.

Вірно, дід помирає якоюсь вегетативною, рослинною смертю. Але є дві смерти і ці дві смерти, протиставлені одна одній. І коли Довженко демонструє вегетативну смерть діда, що нікого не турбує й являє собою справді нормальне явище в патріархальному старосвітському селі, то він віддав тому селу лише свою реалістичну данину. Зате Довженко демонструє й нові, вже далеко не патріархальні сили того села — комуніста Василя, — сили, які перевертають шкереберть весь старий побут. І для того, щоб підкреслити принципову відмінність Василевого життя — від усього укладу старого — Довженко забиває свого героя: його смерть турбує все село, спричиняється до величезних у селі

подій, аж до того, що (це між іншим зовсім неймовірно) сам убивця прилюдно спокутує свої гріхи. Саме цим протиставленням двох смертей Довженко підкреслює абсолютну несхожість між двома життями — діда й Василя.

Ще один біологічний момент подано в фільмі, коли жалібна процесія проходить повз будинок Василя: його вагітна мати звивається на ліжкові від пологових болей: в неї народжується нове життя. Так само — дуже часто згадувалися кінокритикою знамениті яблука — символ вічного віталістичного начала, що його Ол. Довженко ледве чи не протиставляє скороминучим моментам клясової боротьби. Річ ясна: в основі своїй у філософській концепції Довженка — марксизму малувато. Коли марксизм ставиться до природи як до умови, а до суспільної діяльності людини як до сили, що активно на цю умову впливає і її перероблює то в Довженка занадто, не за принципами діалектичного матеріалізму активізовано ровлю природи.

Така тенденція, до речі існує й у деяких сучасних непролетарських письменників (Арк. Любченко, наприклад) безперечно йде в розріз з картинами клясової боротьби, які подає Довженко в «Землі» і далеко зменшує їх питому вагу в фільмі. Це позбавляє «Землю» чималою мірою тої функціональності, яку б вона могла мати.

Але разом з тим не можна не визнати, що славнозвісний фейлетон т. Д. Бедного «Філософи», занадто загострений, хоч і містить у собі блискучу аналізу функціонального спрямовання «Землі» цей фейлетон навряд чи може бути визнаний за категорично й на всі 100% вірний. Основне — проти чого слід заперечувати в фейлетоні — це його гострий тон, яким не годилося б звертатися до попутників.

Повертаючись до самого фільму, цікаво відзначити, що на цей раз Ол. Довженко ніби то зрадив свої звичайно великі комплекси, межі дії: мотив — родини, що не відчувався в попередніх роботах цього режисера, на цей раз присутній у «Землі»: тут подано внутрішні суперечки між родиною середняків на ґрунті тракторизації, драму в цій же родині (сина забито) й т. ін. З першого погляду виходить ніби так, що Ол. Довженко здає свої позиції великого соціального масштабу. Сказати це категорично було б помилкою. Справа в тому, що звужені масштаби дії Ол. Довженко компенсує знову таки образністю, тобто ширшим значенням родини. Родина середняків у нього мало індивідуалізована, вона більше типізована, в ній наголошено якраз риси, що зв'язують її, цю родину, з цілим колективом. Звичайно, хотілося б бачити нові процеси, подані Ол. Довженком в масштабі цілого села, а може й цілої країни, але на щастя нині є вже ціла низка творів української та російської кінематографії: («На великому зламі», «Гігант», «Турксиб» і інші), що цю прогалину заповнюють. Правда, всі ці твори належать до «неігрового» фільму, ігровий — же фільм поки що не виконав важливого завдання — показати не родину, і може не село, а цілу країну, що колективізується.

Ми повинні негайно оговоритися: вважати фільм «Земля» за «родинний» фільм, ні в якому разі не можна. Засобом ракурсу через одну родину Ол. Довженко користується порівнюючи не часто. Зате в нього є епізоди — і ці епізоди належать до кращих у фільмі, ширшого значення, де подано ціле село (чекання трактора, похорон Василя) — тут Довженко виявляє свій блискучий хист режисера — масовика.

Як зроблено «Землю»? Цікаво відзначити, що в цьому фільмі немає тих засобів, що характеризували собою низку фільмів з, як критика вважала, «блискучим монтажем», «справжньою кіно мовою». Коли ми візьмемо роботи Дз. Вертова й порівняємо їх з монтажем «Землі», то останній виглядатиме на прочуд спокійним і повільним. Можна навіть сказати, що монтажі «Людини з кіно-апаратом» і «Землі» — це є антиподи. Кількістю монтаж «Землі» є ніби то повернення до часів 1920 року: на екрані майже нема миготливих кадрів, несподіваних зорових точок і т. д. І разом з тим монтаж «Землі» ні в якому разі не можна назвати слабим, або невдалим. Оригінальним співставленням кадрів (порівняй, наприклад, епізод з убивством Василя), розподілом напруження в самому кадрі, Ол. Довженко ніби то прагне довести, що суть кінематографії полягає не в монтажі, а в унутрішній зоровій і змістовій динаміці самого кадру, поєднаній, звичайно з відповідним локальним монтажем (так можна визначити ритміку монтажу, що залежить від змісту висвітлюваного епізоду. Деякі вказівки що до цього дивись у розділі «Про неігровий фільм», де говориться про роботи реж. Вертова).

Щодо своєї побудови—«Земля» є такою ж мірою літературний твір, як і твір кінематографії — ми дозволяємо собі заявити це з таких міркувань: засіб ступенчатої побудови цілого фільму в «Землі» замінено засобом «вінка сюжетів». Цілий фільм складено з низки до рівня анекдоту сконденсованих сюжетів, при чому ці сюжети побудовані переважно словесними способами. Коли ми візьмемо типовий зоровий сюжет: відламану закаблуку в героїні з «Парижанки», або трубку, що лежить на килимі (звідти ж) і порівняємо з дідом біля могили,

що посилає «к чортовій матері» дітей, які з нього знущаються, або селянина біля трактора, що кваліфікує трактора як «факт», ми побачимо, що Ол. Довженко виявив себе в «Землі» як дуже дотепний письменник. На жаль, іноді цій літературній роботі Ол. Довженка багато шкодить уже нами зазначувана любов нашого автора до красномовної пози. Так, на це хибує епізод у сільраді: зупинився чомусь трактор на півдороги до села. Прибігає до сільради хлопець і каже голові: «Трактор став!» Голова сільради відповідає «Трактор не може стати!» і Ол. Довженко подає це як колосальний, грандіозний титанічний і т. д. символ. Між тим, як відомо, лише Ісус Христос умів ходити по водах Генісаретського озера й не тонути. Трактор як раз може стати й добре таки може стати, а надто в руках людей, що з великим зусиллями можуть зрозуміти, що він став через брак води в радіаторі. Коли б трактор не міг стати, в нас не було б тракторно-ремонтних майстерень і слід думати, що лише через існування таких, темних голів сільради, які вважають трактора теж за свого роду «неопалімую купіну» ми маємо такий величезний % зіпсованих тракторів.

Трактор є річ, що вимагає не екстатичного, а технічно-письменного поводження, і возвеличений Довженком голова сільради є головотяп, коли не просто підкуркульник, що прагне знищити трактора.

До помилок такого типу можна б віднести й епізод з демонстрацією неіснуючого аероплану, що також літає під небом заряджений замість бензину красною фантазією автора фільму — але ми не хотіли б заповняти скептичними увагами ці рядки. Ми обминемо й те, що постать попа в фільмі (попа подано тут, очевидно, з міркувань боротьби з ша-

бльоном, як якогось шукача істини) навряд чи відповідає істині адже, як відомо з процесу СВУ, кадри автокефальних попів були нічим іншим, як кадрами проводирів майбутнього контр-революційного повстання.

Кінчаючи говорити про «Землю» ми хочемо відзначити, що цей фільм є єдиний із усіх останніх ігрових фільмів продукції ВУФКУ, який міг би відповісти на завдання нашої доби.

На цьому ми дозволимо собі закінчити розгляд ігрового українського фільму. Становище його зовсім невтішне, що можна побачити хоч би й з цього несистематичного, схематичного й зовсім неповного огляду. Ціла низка консерваторів у мистецтві, еклектиків — і проти них один Ол. Довженко, «один в полі не воїн», хоч безконкурентне становище Ол. Довженка й примушує ставитися до нього, як до рятівника українського кіна і взагалі дуже вигідно відтіняє його постать.

При такому становищі слід говорити не про сценарну, режисерську чи тематичну (!) кризу. Серйозно проаналізувавши становище української кінематографії, не можна не погодитись з такими словами М. Семенка:

«На мою думку, ніяких криз немає. Є криза росту, поперше, і є криза жанрів, і в тому й другому треба знайти вірний шлях, щоб не загнати ці нестрашні кризи в глухий кут, куди власне й прямує зараз українське кіно...

Криза жанрів вимагає перегляду самого поняття кіно-фільм і ревізії всіх тих деформацій кіножанрів, що є наявні на сьогодні. Ми побачимо, що так зв. «художній фільм», як жанр, переживає кризу. Щоб запобігти цій кризі — треба поширити інші жанри кіна, які зараз просто стукають у двері і яких просто вимагає наша велика

доба реконструкції — наукові фільми, культур-фільми. Із цих жанрів можуть народитися ще такі жанри, що про всякі кризи ми б уже давно забули. А коли б ми помилилися принципово що до ролі художніх фільмів — то за два три роки диктатури факто-фільмів може й криза художнього фільму скінчиться і він знову набере права громадянства».

До цих слів додати нічого. Мова тут іде про створення тих нових кіно-жанрів, що про них ми говорили напочатку цієї праці.

ПРО НЕІГРОВИЙ ФІЛЬМ.

Розподіл кінофільмів на «художні» й «нехудожні» (культур-хронікальні, наукові й т. д.) — на сьогодні вже остаточно зліквідований. Пояснюється цей факт не стільки тим, що «художня» кіно-продукція часто буває нехудожньою, скільки тим, що «нехудожні» фільми дуже часто художніші за своїх старших (віком, а не станом) колег.

Тепер фільми розділяють на «ігрові» та «неігрові» і цей розподіл найбільше відповідає стану речей. Власне кажучи в якому саме розумінні в кіно-мистецтві було вживано назву «художній» та «нехудожній»?

Ми знаємо що перші спроби фільмування були виключно неігрового характеру. Довший час вважалося, що «рухомі картини» можуть демонструвати лише прості процеси рухів, на екрані демонструвалося відплиття пароплаву з гавані, пиляння дров і т. д. Лише згодом, коли побачили, що на екрані можна подати триваліші процеси з кіна скористалися, як із засобу фільмувати театральні постанови — і «художній» фільм був «художнім» у тій мірі, в якій він наслідував театр.

Розвиток нового мистецтва тривав коштом цілковитого підпорядкування нормам теа-мистецтва й первісна справжня кіно-природа пароплаву, що відходив від молу була замінена переживаннями

тої чи тої зорі. І треба було тридцяти років, перш ніж у кращих зразках неігрового фільму кіно почало повертатися до свого справжнього ґрунту.

Отже, поняття «художності» до останнього часу в кіно-мистецтві межувало з поняттям «театральності» й через це неігрові фільми типу «Пате-журналів» вважалися лише за додаток до художнього фільму, і до недавнього часу навіть їх не продукували повнометражними, скільки вважалося, що це вже виходить за межі кіно-мистецтва.

Як і в усіх мистецтвах, дальший розвиток кіно-мистецтва пішов за рахунок ламання естетичних норм старого кіна позаестетичними факторами. Хроніка переросла межі «Пате-Журналю», науковий фільм, знятий виключно для спеціалістів, виявився настільки цікавим (щоб не сказати «художнім») і для найширшого глядача. Стало так, що довелося вже говорити про паралельний розвиток двох ділянок у сучасному кіно-мистецтві, а звідти прийшли вже й до дебатів про те — чи не буде віднині неігровий фільм змагатися за гегемонію над фільмом ігровим? Коли ж ми придивимося до реального стану речей в продукції української кінематографії, то ми побачимо, що тут відділ культур-фільмів надто переростає відділ некультур-фільмів (художніх) і що він встигає вчасно й влучно обслужити кіно-засобами вимоги кіно-політики. Виходить так, що ігровий фільм «Хліб» — художній та синтетичний (як сповіщалося в афішах) — далеко гірше виконує завдання художнім засобом агітувати за колективізацію, ніж неігровий фільм «На великому зламі». Виходить так, що фільм «Турксиб», документальний і хронікальний фільм, незмірно художніший за всі разом узяті східньо-екзотичні фільми про розкріпачення жінок і про бородатих басмачів.

Старе поняття «художности» як паралель до театральности кіно-мистецтва за таких обставин було б и т е й довелось робити переоцінку цінностей, наново визначати, що ж таке є мистецтво в кінематографії, які елементи в ній дають справжню художність, специфічну художність, притаманну саме природі цього мистецтва, а не запозичену з театру.

Тут довелось відійти одразу від загальних і надто розпливчастих критеріїв, типу «гра акторів», або «художній сценарій» і т. д.—і приступити безпосередньо до позитивної аналізи первооснови й природи самого кіно-мистецтва.

Найкраще виявив основний принцип підходу до кіно-мистецтва Дз. Вертов у замітці «Кіно-око і 11-й» (зб. «Одинадцятий», ВУФКУ—1928, ст. 17: «Кіно-око — це документальне кіно-розшифрування видимого світу. Кіно-око — це зоровий зв'язок між трудівниками всього світу на ґрунті обміну фактами, кіно-документами, що їх зафіксував кіно-апарат у відміну від обміну кіно-театральними виставами більш-менш звичайного типу». Коли ми відкинемо напрямкові моменти, що в цій декларації знайшли собі місце (факт, документ) — то ми бачитимемо тут найширшу формулу, в межах якої вміщується те, що можна назвати повноправним кіно-мистецтвом. О т ж е — до повноправних фактів кінематографії слід віднести не те, що нагадує театр, а те, що знято кіно-апаратом з метою зв'язку між членами людського суспільства. В умовах існування пролетарської культури до пролетарських кіно-фільмів, фактів пролетарського кіно-мистецтва слід віднести зняте кіно-апаратом з метою зорового зв'язку будівників соціалізму, при чому зоровий зв'язок передбачає 1) функціонально скеровану інформацію і 2) активний вплив у потрібному напрямкові, вплив, що його дає ця інформація.

Винайдена таким шляхом формула не накладає ніяких нормативних обмежень на кіно-мистецтво, дає йому змогу нормально використовувати закладені в самому кіні іманентні можливості; а коли до цієї формули додати ще й «звукового впливу» (беремо на увагу факт існування звукового кіна), — то її всеосяжність уже просто таки неможливо буде заперечувати.

— Пояснимо ж, чому саме ми вжили такої формули. Справа одбору елементів кіно-мистецтва для дальшого його зростання не може бути обмежена вужчими нормативними вимогами. Певні забобони, притаманні буржуазним кіно-мистецьким школам, що забороняють їм визнавати неігровий фільм за рівноцінний фільмові ігровому — то є забобони типові для буржуазних митців усіх ґатунків і не нам їх плекати. Пролетаріят підходить до мистецтва не з зарані продиктованими естетичними вимогами, а з суворою функціональною установкою, він шукає насамперед корисне, а корисним є неігровий фільм, скромно кажучи, не менше ніж ігровий.

Щоб ствердити цю тезу, ми дозволимо собі навести порівняльну аналізу однакових мистецьких вимог до ігрового та неігрового фільму.

Від повноправного мистецького факту ми вправі вимагати, щоб він давав нам найбільш ефектним шляхом (проблема засобу) інформацію (в найширшому розумінні) про навколишнє життя, інформацію, функціонально скеровану. Як відомо, функціональна зарядка в обох типах фільму має бути однаковою. Коли Естер Шуб монтує фільм «Великий шлях» із кіно-хроніки десяти революційних років, то вплив цього фільму нічим не відрізняється від впливу відповідних фільмів Айзенштейна й Пудовкіна. Або навпаки, коли картають автора фільму «Весела канарка» за ідеологічну невитриманість

його твору, то відомі ж випадки, коли цілу низку неігрових фільмів корегували також з цієї точки погляду (напр. «Білий Стадіон»).

Як впливає на «художність» фільму фактичність поданого матеріялу? Є чимало випадків, коли говорять, що саме фактичність позбавляє фільм мистецькості, а значить і художності.

Чи відповідає це дійсності?

Безперечно, ні.

Ознакою мистецтва є засіб. За допомогою низки специфічних засобів кіно-автор оброблює сировинний життєвий матеріял в мистецький факт.

— Ціла низка специфічних мистецьких засобів співіснує в ігровому та неігровому фільмах. І, насамперед, кардинальний мистецький, специфічний кіно-засіб: фіксація об'єктів здійснення на екран.

Але ясно, що цього недосить для визначення неігрових фільмів за мистецькі факти. Адресована (документальна) тематика, що існує на екрані сьогодні (коли це історичний), тут (коли це краєзнавчий), в таких умовах (коли це, приміром, науковий фільм) — стає також тематикою умовною в тій самій мірі, як і тематика «художнього» фільму. Коли я бачу на екрані проводиря революції, знятого на мітингу — він наситить мене щирішими емоціями, ніж його жива модель, хоч би то й був ідеально-подібний до В. І. Леніна робітник якогось заводу.

Коли ми звернемося до інших засобів кіно-мистецтва й прикладатимемо наші вимоги не до проміжних «художньо-неігрових» фільмів-гібридів (типу «Чанга»), а саме до найчистіших зразків неігрового фільму, то ми тут знову таки знаходимо цілковитий паралелізм.

Візьмемо засіб кіно-образу. Справді, говорили, що образність є перша ознака художності. З цього

погляду всякий більш менш узагальнений тип кіно-героя є образ (синекдоха), що розшифровується в певну кількість людей, що до цього типу підходять. Коли ми шукатимемо в неігрових фільмах щось подібне, то ми завжди зможемо провести аналогію між таким типом і цілим Турксибом, що також криє в собі характерні для цілого нашого соціалістичного будівництва риси. Отже, наша свідомість, може легко провадити від першого ступня синекдохи—Турксиба—нитки до другого ступня—до цілої країни Рад. І сама механіка аперцепування на кіно-стрічку характерних рис Турксиба й даного героя—однакова: обираються найбільш опуклі й виразні риси, витинається міць Турксиба й стала непохитність героя, або навпаки—в разі негативного трактування теми обираються насамперед риси негативні. Це—щодо загальних принципів. Коли ж ми звернемося до елементів стилістичних, до образу в стилістичному розумінні, то дуже часто ми зможемо знайти пристосування цього засобу в фільмах неігрових. Можна вказати, наприклад, на кадри в тому ж таки «Турксибі», де вода просякає в голодний степ. Ці кадри, коли ми відчуваємо майже фізично, як спрагла земля всотує в себе цілющу воду—ці кадри можна вважати за образ до всього фільму: адже так само, як вода, оживляє Туркестано-Сибірська залізниця й цілу Туркестанську землю. Так само, в фільмі «На весні», або в інших фільмах групи «Кіно-око» можна знайти образів навіть більше ніж у рядовому ігровому кіно-фільмі.

Коли ми звернемося до жанристики в кіно-фільмі, то ми побачимо, що в деяких моментах неігрові фільми збігаються з фільмами ігровими, а в деяких моментах розходяться.

Так можна вказати на цілковитий збіг жанрів

історичного та ігрового фільму: на велику подібність фільмів краєзнавчих до фільмів «екзотичних» і т. д. Але разом з тим розподіл жанрів неігрового фільму орієнтується на принцип ділової, ділового розподілу (наукового) в той час, як жанри ігрового фільму будуються за принципом мистецьким.

У цій праці неможливо розглядати основи такого кардинального питання, як різниця між мистецькими та науковими принципами організації та визначення жанрів. Ми можемо тут лише вказати на те, що нині в інших мистецтвах, як от у літературі безперечно наявне певне змішання принципів наукового, позамистецького, здавалось би, визначення жанрів з принципом мистецьким. Так зв. художній репортаж, усіма визнаний за повноправний мистецький жанр, у своїх піджанрових модифікаціях (я говорю тут про найрадикальніші його зразки) групується на основі ділового розподілу жанрових функцій. Визнавати лише естетичний принцип жанрового поділу (п'єса, драма, комедія—психологічні, реалістичні, експресіоністичні)—було б занадто вузьким і невірним. Ми вправі проробити в галузі неігрового фільму, свій, одмінний розподіл, приміром, за таким принципом: історичний фільм, хронікальний фільм, краєзнавчий, науковий, фактофільм. І ми в праві заявити, що це є чисто-мистецький розподіл, скільки взята нами на початку цієї статті формула припускає допіру визначені жанри неігрового фільму вважати за мистецькі.

Звернемося до побудови кіно-фільму. Характерною ознакою ігрового фільму була його фабульність. За останній час закони цієї фабульності в деяких «лівих» фільмах аж надто часто порушувалися й можна вказати на фільми, де її роля була вельми й вельми службовою (напр. «Остання людина»). З другого боку — в фільмах неігрових іноді

буває фабула й завжди обов'язкова присутність сюжетности (в розумінні ритміки семантичних елементів фільму). Якщо ми візьмемо такий фільм, як «Полювання на гориль», то знайдемо в ньому безсумнівну наявність фабули. Про фабульність історичного фільму ми вже говорили. Взагалі, в цілій низці неігрових фільмів і не тільки подорожних, ми можемо натрапити на прагнення зберегти, або може й запровадити певну фабульність. Досить нагадати наявність фабульних натяків у «Соловках» (особливо на початку, коли режисер подає С.Д.О.Н. очима нової партії в'язнів, що туди прибули).

Але крім цього треба відзначити, що сюжетне розроблення матеріалу неігрового фільму притаманне кожному з них. Зрозуміло, я не говорю тут про змістову організованість фільму, що має бути притаманна кожній дрібній хроніці — адже явно нехудожні літературні речі (напр. наукові книжки) також відповідним (логічним) чином побудовані. Я хочу тут вказати на той спосіб семантичної організації матеріалу, що є спільний разом і для ігрових і для неігрових фільмів. І насамперед на так званий монтаж. Наприклад, коли в ігровому фільмі хотять показати досягнення соціалістичного будівництва — через низку перешкод герой досягає (як у «Цементі» (бажаного успіху — відновлює завод і т. д., у неігровому фільмі (взяти, напр. «Весну або іншу неігрову картину) на місце героя можна поставити автора фільму, а відповідні моменти чистої фабульності можна — в паралель замінити моментами чистої сюжетности: замість історії відбудови одного заводу, поданої очима реального героя, можна очима спостерегача показати зростання багатьох заводів, або спинитися одразу на цілому комплексі сучасного моменту соціалістичного будівництва як це робить, наприклад, режи-

сер Ол. Перегуда в фільмі «На великому зламі», про який нижче ми говоритимемо докладніше. Словом, і тут ми зможемо спостерегти певну подібність засобів неігрового та ігрового фільму.

Нарешті, ціла низка засобів неігрового фільму перейшла до фільму ігрового. Серед них можна вказати на засіб «лупи часу» (рапід) та ін.

І на останку треба вказати на те, що й сама відсутність гри в неігровому фільмі не є його абсолютне незмінне визначення. Десь уже писалося про те, що не міг же Дз. Вертов не попросити людину позувати в тому кадрі, де подано вхід до комунальної вбиральні. Або навпаки, в ігрових фільмах є чимало кадрів натурних, речевих і ін.—де нема ніякої абсолютно гри; значить говорити про якусь постійну, незмінну різницю між ігровим та неігровим фільмом неможливо і всі вищенаведені міркування стверджують, що обмежувати галузь не «художнього» кіна лише фільмом ігровим то є припустимий, шкідливий пуризм, якого, на щастя, ми ніби то вже позбавились.

II.

У процесі діалектичної зміни кіно-жанрів ми натрапляємо на зразки окремих неігрових фільмів, що войовничо насуваються на позиції фільмів ігрових. Це — з одного боку. З другого ж ми спостерегаємо деяку наявність фільмів, що прагнуть шляхом мирного використання здобутків і ігрового, і неігрового фільму, створити свій, власний тип кіножанру.

Зразком першого типу фільмів є «Шкляне око» (Радкіно, реж. Л. Брік та В. Жемчужний), другого — знаменитий «Чанг». Зупинимось на них.

«Чанг» побудовано ніби то за рецептом В. Шкловського, який широко пропагандував жанр ігрового

фільму, до якого за ходом дії додано максимальну кількість матеріалу з обсягу того чи того виробництва. За таким принципом у радянській кінематографії побудовано напр. «Мережево» де досить добре висвітлено текстильну промисловість і взагалі систему образів усю локалізовано навколо текстилю (чекання — зупинились молоточки текстильної машини, колізія — машина працює дуже швидко й т. д.), або фільм «Вибої», де вже зовсім примітивно й незграбно сюжет навантажено самими по собі дуже цікавими кадрами, де висвітлено роботу гуті. Фільм «Чанг» теж можна віднести до типу фільмів ігрових, але з великою домішкою етнографічного матеріалу виробничого й побутового порядку. І саме те, що цей матеріал, до того не використаний в ігрових екзотичних фільмах — тут, у «Чангу», посів дуже велике місце, саме це й забезпечило цілому фільму такий великий успіх.

Еклектики — в кінці кінців — ніколи не перемагають і тому самий фільм «Чанг» навряд чи буде відзначений в історії кінематографії, як фільм — предок цілої нової лінії кіно-мистецтва. Ігровий елемент у цьому фільмі викликав чимало критичних зауважень, аж до того, що хтось запевняв, що цілий фільм зафільмовано в Берліні за участю акторів та Гагенбеківських звірів.

Фільм «Чанг» загалом іде від «художнього» фільму, а не від фільму неігрового й лише новизною побутового матеріалу можна пояснити, те, що його вважали ледве чи не за культурфільм. Але тоді може статися, що коли показати жителям Сіамського села фільм «Парижанка» — вони також вправі будуть вважати, що це культурфільм: адже полювання на ящера або засів рижового поля в «Чангу» є в семантичному відношенні така само деталь, як, наприклад, сцена готування вечері в па-

ризькому ресторані («Парижанка»). Або сцена полювання тигрів на дикунів, чи зруйнування слонами негрського селища — все це є епізоди з типового ігрового фільму. Коли ми бачитимемо завтра новий фільм з цього ж таки сіямського побуту — ми будемо вже позбавлені наших колишніх забобонів і визнаємо його за ігровий фільм хоч, можливо, й з певною домішкою етнографічного матеріалу.

Зовсім іншого порядку фільм «Шкляне око», що, принаймні, в задумі є (чи мав бути) фільмом епохального значення.

Фільм «Шкляне око» робили Л. Брік і В. Жемчужний, люди, близькі до кол. руського Лефа, отже, вони багато чули про закон діалектичної зміни жанрів, про те, що пародія є революціонізаційний чинник на шляху мистецтва, а також про те, що нижчий жанр завжди йде на зміну жанрові вищому. Крім того Л. Брік і В. Жемчужний розуміли всю потребу виявити об'єктивні можливості, що стоять перед мистецтвом.

Через це фільм «Шкляне око» став фільмом програмовим і кожний кадр у ньому посів своє місце в фаланзі аргументів проти ігрового фільму й за фільм неігровий.

«Шкляне око» розбито на дві виразні частини. В першій демонструються об'єктивні можливості кіно-об'єктива: в часі, просторі та обсязі. Так тут подано кіно-кадри з часів коронації Миколи II; не встигла дегенеративна фізіономія імператора зійти з екрану, як глядач стає свідком страйків, що цього року відбувалися закордоном. Що до простору — фільм, можна сказати, Вітменіяновськими засобами подає кадри Паризькі, Лондонські, Римські, Московські, далекої Півночі й далекого Півдня. За кількадесят секунд глядач одвідує весь світ і на-

решті, найсильніше показано обсяг предметів, які може демонструвати кіно, кадр аерозйомки змінює кадр мікрозйомки — таким чином ми бачимо спочатку явище географічне: морську затоку з аеропляна, а потім явище мікроскопічне: пульсацію червоних крив'яних кульок у венах людини. Нарешті, кіно-апарат демонструє нам процес оперування шлунку в людини. Словом, уся перша частина фільму — є ствердження завойовань шкляного ока, вся позитивна частина фільму підсумовує нам крайні масштаби діяння кіно-апарату, демонструє найвиразніші його досягнення, нарешті визначає справжній об'єкт пристосовання кіно-об'єктива, а звідси, на думку авторів, і єдино правильний шлях кіно-мистецтва.

Друга частина «Шкляного ока» присвячена боротьбі з художнім фільмом. Треба визначити, що автори дуже дотепно й переконливо знущаються над штампованою художньою кінематографією. Вони подають пародію на сальонно-пригодницький кіно-фільм, відкривають бутафорію кіно-постановки, послідовно демонструючи процес готування художньої частини фільму: від репетирування окремих епізодів і до демонстрації пожежників, що «роблять дощ», потрібний для одного епізоду. Виявивши таким способом механіку створення художнього фільму, Л. Брік і В. Жемчужний пародіюють розвиток сюжету такого фільму, наголошуючи до неймовірного окремі сюжетові ситуації (напр. герої після катастрофи в морі потрапляють на безлюдну землю, знаходять на ній готове до їх послуг авто на два місця, при чому герої виходять з води сухими, як і слід було чекати, до того ж не в тому одязі, в якому вони впали в воду — вечірні туалети — а в новому пристосованому до умов безлюдної місцевості: в костюмах подорожан). З цього

видно вже виразно пародійне настановлення, що відповідним чином здеструктувало специфічні умовності ігрового фільму. Як і слід було чекати, відповідний прикінцевий поцілунок закінчується написом «досить!» і заключним акордом: маршем фізкультурників на Червоній Площі в Москві.

Фільм «Шкляне око» вийшов фільмом надзвичайно проречистим: тут неігровий фільм войовничо протиставлено фільмові ігровому — і неігровий фільм переміг.

Не розділяючи цілком позиції Л. Бріка та В. Жемчужного, ми все ж таки повинні відзначити таке: їх настановлення хибує на деяку механістичність: адже не можна, заперечуючи буржуазний, штапований кінофільм, zarazом заперечувати фільм пролетарський. Адже ми знаємо, що окреми вдалі революційні кіно-фільми виконували й виконують вельми відповідальну революціонізаційну ролю. Цю ролю в сьогоднішніх конкретних умовах ваперечувати — було б шкідливим обеззброєнням пролетаріату. Отже, визнавати за настановленням «Шкляного ока» цілковиту рацію, визнавати право на існування лише за неігровими, або лише за культурфільмами сьогодні — було б невірною. Але разом з тим, як фільм на сьогодні напрямковий, фільм «Шкляне око» є войовничий фактор відходу від театру до справжньої природи німого кіна. Цей фільм кличе вперед і демонструє реальні можливості поступування. Він виявляє також, що неігровий матеріал може бути не тільки рівноцінним (як мистецький факт) матеріялові ігровому, але може входити в конфлікт з цим ігровим матеріялом і його знищувати.

За що це промовляє? Насамперед за те, що в процесі розвитку пролетарського кіно-мистецтва слід відходити від буржуазних мистецьких естет-

ських штампів, від трафаретів «образного мислення», продиктованих буржуазними кіно-фільмами, а через них — театром. Слід підходити до нового кіно-мистецтва не від мистецтва в першу чергу, а від життя, яким воно є в очах ідеолога пролетарського мистецтва, і яким його дозволяє бачити (незабаром і слухати) кіно-об'єктив; в процесі руйнування буржуазних мистецьких навичок фільм «Шкляне око» дуже багато важить. Правда, як і всі експериментальні фільми (пор. фільми Ол. Довженка) «Шкляне око» не такий і популярний серед широкого глядача, але свою корисну справу в кіно-мистецтві він безперечно зробить.

III.

У коротеньких рисах ми повинні зупинитися на неукраїнських неігрових фільмах (тобто не на фільмах продукції ВУФКУ, хоч далеко не все, що продукує ВУФКУ зв'язане глибше з процесом розвитку української культури — це всім добре відомо), оскільки ці неігрові фільми до певної міри визначили наші художні вимоги і до українських неігрових фільмів (ми повинні мати на увазі, що, коли не рахувати фільмів Дз. Вертова, український неігровий фільм щойно народжується).

Про «Чанг» ми вже говорили. Фільм «Нанук», названий «Північним Чангом» належить до категорії високої якості неігрових фільмів і демонструє основні ділянки життя ескімосів Гудзонової затоки. Скільки небудь програмовим, цей фільм не є і його можна залічити до категорії фільмів, що складають актив уже визначеного піджанру неігрового фільму географічно-краєзнавчих. «Нанук» демонструє засоби до життя ескімосів, полювання на моржів, тюленів, лисиць і т. д. — виявляє родинні умови життя

Нанука (ім'я батька ескімоської родини), загалом «оспіває» героїзм і силу Людини (з великої літери), але, як і слід було чекати від буржуазного фільму — нічого не розповідає про експлуатацію, пригноблення й визиск ескімосів від колонізаторів та крамарів, що атакують Гудзонову затоку.

Фільм «Полювання на горилі» належить до цієї ж категорії фільмів, але до групи фільмів географічних з пригодницьким (замість краєзнавчого) відтінком.

Фільм «Білий Стадіон» є типовим спортивним фільмом, що влучно агітує за зимовий спорт (правда, тут не обійшлося без настановлення на рекордсменство, властиве буржуазному спортові), поєднане з демонстрацією техніки окремих родів зимового спорту.

Це найвидатніші зразки закордонного фільму (я не говорю на протязі всього цього нарису про т. зв. «культурфільми» (в умовному розумінні), що мають на меті обслуговувати спеціальні інтереси кіно-глядача: «Гонорея», «Механізм нормальних пологів», «Статтєве життя», «Шкарлятина», фільмів технічних, наукових і т. д. — оскільки тут ми вже маємо справу з специфічною науковою, яскраво висловленою, ділянкою кінематографії. Не заперечуючи, що ці фільми можуть бути яскраво-художні, і наводячи наприкінці аналізу одного такого кінофільму — «Життя метелика» я разом з тим не приділяю їм місця в цій роботі, скільки вона трактує питання про неігрові фільми, що мають переважно загально-мистецьке призначення, таке саме, як і фільми ігрові). Вони обмежені певними географічними межами й основна їх різниця від фільму ігрового, побудованого також на специфічному льокальному матеріалі, полягає переважно у відсутності фабули. Проте в деяких фільмах такого типу,

як ми вже говорили вище, фабула намічається в вигляді більш-менш виразних натяків.

Неігрові фільми, випродуковані в СРСР, незрівнянно змістовніші в порівнанні з фільмами закордонними.

Свідомство тому — хоч би фільм «Турксиб». Він являє собою безперечно досі непередаваний зразок неігрового фільму. Тут щасливо збіглися в одному виконавці — великий специфічно-кінематографічний талант, відчуття фактури об'єкта зйомки і його руху — і чітке соціальне настановлення, завдяки якому зазняті об'єкти набули величезної семантичної виразності.

Структура «Турксибу» є надзвичайно характерною для неігрового фільму: можна сказати, що вона є блискучим антагоністом щодо структури можливого ігрового кінофільму, що міг би бути збудований на цю ж таки тему. Тема прокладання Турксибу в такому можливому психолого-реалістичному фільмі могла б бути трактована в такому пляні: молодий інженер-туркмен, ентузіяст індустріалізації своєї країни, приступає до праці над спорудженням Турксибу. У глухому кішлаку він зустрічає вродливу туркменку, що її поневолює фанатичний батько. Інженер пояснює молодій туркменці, чому треба індустріалізуватися, вона полюбить його й після низки перешкод разом з своїм коханим іде назустріч новому життю й соціалістичній індустріалізації. Тут можуть бути подані кадри Реконструктивної Доби (з великих літер) і ніжний поцілунок, і жіночі голі груди на фоні екскаваторів, тракторів і комбайнів.

Не треба довго говорити, що в фільмі такого типу Турксиб буде зведений до ролі декорації, механічно використаний, як статичний, додатковий мотив. Ясно, що подібний психолого-реалістичний

підхід лише скомпромітував би важливішу тему й що тут доводилось скористатись з зовсім одмінних засобів, що блискуче себе виправдали.

«Турксиб» побудовано за принципом не мистецьким, а діловим, інакше кажучи, не за суб'єктивно-психологічним, а за політекономічним. Фільм починається кадром бавовняної квітки, що водночас є художній образ фільму й разом з тим є реальна причина спорудження «Турксибу». Далі фільм демонструє екстенсивні методи сільського господарства в Туркменістані, всю невивідність, експлуатувати колосальні площі землі під хліб, коли на них можна засівати бавовну, і цими аргументами сам наштовхує глядача на логічний висновок: потрібна залізниця, що сполучить Туркестан із Сибіром, що постачатиме хліб Туркестану. Відтак фільм демонструє процес будівництва Турксибу й низку блискуче підібраних епізодів, що висвітлюють колосальну індустріалізаційну роль залізниці, її величезний вплив на умови життя й побуту Туркестану. Кадри, де знято приїзд дослідної групи інженерів до глухого стану кочевників, кадри перегонів коней, яків та поїзду — це незабутні, неповторні образи нашого соціалістичного будівництва.

Таким чином, у фільмі «Турксиб» витримано майже точно семантичну лінію не оповідання, а скажемо, доповіді про Турксиб: тут подано масові суспільні процеси, методично показано їх базу, їх діалектичний хід, їх вплив на надбудову — і все ж таки неігровий фільм «Турксиб» є надзвичайний художній фільм. Справа тут безперечно в тому, що автор фільму спромігся розташувати «художні образи» по новій, матеріалістичній схемі: в цілому вийшов блискучий факт нового мистецтва. Як ми побачимо нижче, майже одночасно з «Турксибом» в українській кінематографії з'явився фільм (реж.

Ол. Перегуди) побудований також на цьому принципі. Скільки одночасність з'явлення обох фільмів виключає будь яку можливість говорити про наслідування одним режисером другого — ми повинні будемо знати, що очевидно відзначений нами засіб організації неігрового фільму починає посідати виразне місце в радянській кінематографії. У фільмі ж «Чанг», наприклад, цього засобу не додержано, там специфічний матеріал було також вкладено в рямці правда ослабленого, але в основі суб'єктивного й специфічно-мистецького сюжету, хоч специфічний матеріал і посідає порівнюючи велике місце. Значить, в фільмах типу «Турксиба» ми зустрічаємось уже з марксистським, ідеологічно-витриманим підходом до теми, а це є величезне завоювання нашої кінематографії.

Інші радянські неігрові фільми (напр. «Соловки») будучи знову таки цінними надбаннями неігрової кінематографії — в той же час не являють собою чогось істотно-нового з мистецької точки погляду й через те на них можна детально не зипунятись.

Підсумовуючи досвід неігрового фільму поза межами Радсоюзу та ВУФКУ, ми повинні відзначити, що неігровий фільм завоював собі величезне місце принаймні поруч з ігровим фільмом і висунув цілу низку нових жанрів, що ввійшли в межі кіно-мистецтва. Нарешті, як найбільше завоювання радянського неігрового фільму є матеріалістичний спосіб його організації, що найвищим своїм виявленням мав «Турксиб» і мав би фільм «На великому зламі» Ол. Перегуди, коли б у того був би талановитіший оператор.

IV.

Переходячи до неігрового фільму спродукованого ВУФКУ, ми повинні відзначити велику нерів-

номірність, з якою розвиток цього жанру в ВУФКУ відбувався.

З одного боку в ВУФКУ почала працювати група «Кіноків» (Дз. Вертов, М. Кауфман, Е. Свілова), які прийшли до ВУФКУ, вже як сформовані на роботі в РСФРР) майстри свого специфічного уклону в неігрових фільмах. З другого боку, лише останнього часу відділ неігрового фільму ВУФКУ починає випускати на ринок продукцію українських режисерів - неігровиків (Перегуди, Уманського, Вінницького, Лозієва та ін.). Важко стверджувати, що між цими двома групами робітників існує якийсь генетичний зв'язок, через те їх доведеться вивчати відокремлено одну від одної.

Почнемо з групи «Кіно-Ока».

Коли говорити в історичному аспекті з орієнтацією на майбутнє, то доведеться визнати, що від Кіноків на сьогоднішній, а надто на вчорашній стадії їх розвитку, лишається майже те саме, що в літературознавстві від формалістів. Насамперед лишиться те, що в них є нового в галузі методології їх роботи. Лишиться насамперед кіно-мова, взагалі, все специфічне, що йшло по лінії збагачення кіно-мистецтва новими технічними досягненнями. Але те, що школа Вертова до останнього часу була школою формалістичною — це яскраво виявилось саме тепер, коли ми можемо протиставити фільмам Вертова, такі речі, як «Турксиб».

У правильній в основі формулі Вертова, що ми її навели напочатку цієї праці все ж таки найбільше сказано з приводу моментів формальних, ніж ідеологічних. І справді, обмін фактами замість обміну вигадками ще нічого не доводить. І факти можуть бути подані так, що вони нічого не промовлятимуть, або промовлятимуть вигадане.

Якщо вважати, що в роботах Кіноків у майбут-

ньому відбудеться певний ідеологічний злам, то весь досьогоднішній етап їх роботи слід буде віднести до періоду намацування способів роботи, до часу неутраляних експериментів.

Коли ставитися до фільмів Дз. Вертова, як до готових дозрілих мистецьких творів (я не схильний зменшувати високу талановитість і вагу робіт Кіноків)—то нам важко буде сказати чи це є твори пролетарського режисера — чи може буржуазно-індустріального. Вертов надзвичайно любить подавати рух машин у своїх фільмах, але з цього руху однаково милуватиметься капіталіст і комуніст: у цій попередній частині індустріального виробничого процесу їх прагнення однакові; експлуатація досконалої машини. Дальшого етапу: на кого працює машина й як вона працює, будучи володарем людини, чи підкоряючись його волі — цього етапу Дз. Вертов уже не подає, лишаючи увагу глядача саме на моменті неутраляльному й лишаючи його вільно обирати ідеологічний висновок з поданого кадру, не додаючи ніякого ідеологічного керунку.

Це дає право говорити про певний безпартійний техніцизм школи Кіноків.

Ще один момент обмежує значення робіт Дз. Вертова: це відсутність людини, як активного актора в його фільмах. Ми зовсім не збираємося читати тут психолого-реалістичних лекцій блискучому майстрові неігрового фільму, ми зовсім не хочемо вимагати, щоб людська психологія замінила на екрані надзвичайно нам потрібний рух машин (адже і від нього залежить виконання промфінплану) — але ми вправі вимагати, щоб неігровий фільм був ідеологічно витриманий, щоб він не викривлював основної установки нашої доби й відзначав би, що не люди утворені для машин, а машини для людей. Такий приступ, є, між іншим у реж. Туріна («Турк-

сиб»), де він бере за провідний стрижень фільму те, як люди скористалися з машин і яку користь вона принесла їм.

Вертов не виявляє корисності машин. Він фетишизує її зовнішність, не виявляючи її внутрішньої суті. Він не демонструє процесу споживання й виробництва, основну свою увагу він звертає — по наївно-реалістичному — на той колір, форму, запах — що згадані процеси по собі лишають. Він фіксує луну, не показуючи її першоджерела. Це те, що зветься фетишизмом, або ідеалістичною абстрактністю.

Відзначаючи, які саме причини примушують нас говорити про роботу Вертова, як про технічний експеримент, роботу в першу чергу на кінематографістів, ми зовсім не хочемо заперечувати величезної позитивної ролі, яку виконує напрямок «Кіно-ока».

Насамперед, індустріальний напрямок фільмів Вертова за нашої доби сам по собі вже має велике позитивне значення, скільки ми вправі думати, що в наших умовах глядач спроможний буде від себе додати певні корективи до відносно неутраального фільму.

Подруге, в фільмах Вертова нема нічого камерного. За нашої доби великих масштабів, мистецтва, що вирвалося з затишку будуарів на широкі площі — методологія знімання Дз. Вертова має правити за блискучий зразок.

Потрете й почетверте (це є основне) монтаж і операторська робота кіноків є невичерпане джерело для розвитку цілого кіно-мистецтва. Щодо монтажу своїх фільмів Дз. Вертов говорить, що «монтажувати — це організовувати кіно-шматки в кіно-річ, писати знятими кадрами кіно-річ, а не підбирати шматки до певних «сцен» (театральний ухил) чи

шматки до написів (літературний ухил)». (Зб. «Одиннадцятий», ст. 17). Цю надзвичайно відповідальну заяву Дз. Вертов цілковито виконує, даючи досі неперевершені зразки монтажу.

Нема ніякого сумніву в тому, що технічні багатства фільмів Вертова розроблятимуться й у майбутньому.

Як треба розуміти заяву Вертова про «писання знятими кадрами кіно-речі»?

В історії кіна ми бачимо послідовно: знімання окремих епізодів за театральним принципом, далі монтаж атракціонів, тобто з'єднання в одне ціле кількох центрів, створених уже за чисто зоровим принципом. Коли фільм із епізодів був цілковито статичним у зоровому відношенні, а монтаж атракціонів поєднував динаміку окремих епізодів з зоровою та сюжетною «ступенчатістю» побудови (напр. «Панцерник Потьомкін» був по суті низкою окремих атракціонів — бунт на пароплаві, намет Вакулінчука, сцена на одеських сходах, відплиття панцерника до Румунії — тут усюди відчувалося пізніше змонтування цих атракціонів в один змістовний комплекс), тобто одне зорове ціле, змонтоване за ледве чи не контрапунктичним принципом.

В. Шкловський, аналізуючи фільм Вертова, «Шоста частина світу» — писав:

«Шоста частина світу, не зважаючи на держторгівське завдання — патетичний вірш. Її збудовано за принципом віршу, з яскраво висловленим паралелізмом із повторними образами наприкінці твору, що частково нагадують, таким чином, форму тріолету».

За цим принципом побудовано й інші роботи Дз. Вертова — напр. «11» якщо не помиляюся й «Людину з кіно-апаратом».

Чисто динамічна структура цілої кіно-речі у Вер-

това має на меті передати враження руху не тільки в рямцях одного кадру (рух у кадрі), але й у межах цілого комплексу — фільму. Можна сказати, що в фільмі Вертова шляхом кіно-засобів дотримано того, що має бути ідеалом евфонії в літературі: у поезії ідеальною евфонізацією віршу вважається таку, де звучання в точності акомпанує змістові кожного даного складового мотиву цілого вірша. Коли ми візьмемо деякі зразки монтажу у Вертова, то ми побачимо, що він цей евфонічний закон переводить на рух і робить так, що рух кадрів акомпанує змістові кожного кіно-мотиву (а мотиви в кіні подані також у рухові). Тобто, коли Вертов подає ритмічне забивання бренталів у шпали, він подає його також ритмічними кадрами першого пляну й «крупно» (ноги робітників і бренталі, на які падає молот), при чому 1 плян змінює «крупно» приблизно до 10 разів тривалістю біля 1 секунди. Ритмічна аналіза побудови цілого фільму Вертова зайняла б цілу книжку: ми пригадуємо таблицю, подану Вертовим, де він аналізує один мотив (піонерського збору) — на ній можна до певної міри простежити той основний принцип монтажу, що притаманний Вертову: ритміка кадрів є відповідна до напруженості дії, це є локальна ритміка.

Для того, щоб підкреслити динамічність монтажу, Дз. Вертов (а після нього М. Кауфман у фільмі «Весна») широко користується засобом зупиняти рух і демонструвати протягом кількох секунд нерухому постать коня з піднесеним копитом і т. д. за кілька секунд відновляє рух і т. д., а це призводить до акцентації уваги глядача на моментах внутрішньої динаміки фільму.

І, коли ми маємо в «Потьомкіні» принцип «ступенчатої» побудови атракціонів, то в фільмах Дз. Вертова цей принцип зовсім знищено й натомість

ми маємо щось подібне, коли не до тріолета, то напевне до вінка сонетів. Ясно, що така організація є найвищою, яку собі тільки можна уявити.

Отже: рух у кадрі, рух кадрів і загальна рухома структура речі — це є те найвище монтажне досягнення, що зв'язане з ім'ям Дзиги Вертова.

Щодо операторських досягнень, то вони також величезні. Рухомі точки знімання, ракурси, вже відзначені М. Бажаном (зб. «Одинадцятий») прагнення до стереоскопічності кадру, надзвичайна речевість усіх зафільмованих М. Кауфманом предметів — узагалі ціла енциклопедія операторських прийомів М. Кауфмана заслуговує якнайвищої оцінки. Але тут нам хотілося б відзначити момент деякого формалістичного підходу т. Кауфмана до об'єктів здіймання. Насамперед, він збігається з Родченком у шуканні зорової точки кадру. Для цього він шукає нових, оригінальних точок, але ці точки виправдані не доцільністю, а оригінальністю. Коли доцільно зняти міст так, щоб виявити його будову, ритміку його архітектури, то зовсім порожнім формалізмом і викривленням природи буде знімати ствол шахти так, що він буде розположений поземно і т. ін.

Так само, коли т. Кауфман безпричинно милується з фактури снігу на вулиці, або з гри відображень у калюжах посеред міської площі, то йому можна сказати, що милуватися з цих дефектів нашого комунального господарства може лише формаліст-естет, сказати б, типу Нерона, що підпалив Рим, щоб помилуватися з картини пожежі...

Тим більше можемо ми заперечувати таке неутральне настановлення загалом блискучих по своїй речевості кадрів т. Кауфмана, що ми вже маємо не менш речеві знятки операторів т. Туріна («Турксиб», я говорю про ті кадри, де було показано, як пер-

ший струмінь води потрапляє на розпечену землю), де та речевість є функціональною.

Попри всі ці хиби ми не можемо не відзначити, що т. Кауфман, щодо методології своєї роботи є оператор-чемпіон.

Перейдемо до аналізу фільмів Кіноків. Першим фільмом, спродукованим у ВУФКУ був «Одинадцятий», фільм, що підсумовує наші досягнення на 11 році Жовтня. Основну увагу автора фільму цього разу було звернено на село, шахти, металовиробництво, Дніпрельстан. Тема «Одинадцятого» є ілюстрацією відповідної доповіді на 15 партз'їзді. Від цієї доповіді перейнято структуру фільму, що зупиняється на вузлових пунктах соціалістичного будівництва й підсумовує їх у кінцевому «сонеті». Це є надзвичайно характерний момент, характерний саме для позаестетичного походження неігрового фільму — ми ж бо бачили вже, як саме збудовано напр. «Турксиб».

Основну увагу в фільмі посіла проблема індустріалізації: подаючи напр. село, Вертов демонструє електро-кооператив, великі с.-г. машини, машинізацію й зародки колективізації села, що вже на той час існували. Треба не забувати, що в фільмі Вертова чи не вперше було здекларовано підход до села, як до виробничого колективу, як до зернофабрики — це безперечно додало великої ваги його роботі й треба визнати, що цей підход автора був найвідраднішим ідеологічним моментом у цілому фільмі.

Дуже яскраво був поданий автором Дніпрельстан. Як відомо, під той час роботи на Дніпрельстані були розпорашені по окремих територіально місцях: біля перемички, на роб. селищі, біля скель і т. д. Вертов скомпонував усе це в єдиний комплекс і зумів показати, як сили нового життя на Дніпр-

ельстані перемагають старе. Подаючи блискучі картини підривання скель, земельних робіт і т. д. — Вертов зумів протиставити ним череп скита, викопаний підчас земельних робіт: минуле безсило, порожніми дірками для очей дивиться на переможні сьогоднішні будівні роботи.

Нарешті, прийшовши до шахт і до заводів, Вертов спромігся показати Україну в її індустріальних досягненнях — правда, показав він усе це, як ми вже говорили вище, до певної міри формалістично, але вже самий факт подачі патосу індустріалізації об'єктивно був фактом дуже відрадним.

В другому своєму фільмі, спродукованому в ВУФКУ, в «Людині з кіно-апаратом» Дз. Вертов додержує, до певної міри того ж таки принципу: на матеріалі кількох радянських міст (переважно Харкова, Києва, Одеси, Москви) він прагне показати життя сьогоднішнього міста за один день, при чому його цікавить переважно подати дух сьогоднішнього міського, урбаністичного Радянського Союзу.

Вихідна точка зору, взята Вертовим, — робота людини з кіно-апаратом крім того, що вона агітуватиме за новий тип митця—урбанізованого митця-інженера, що вже нічого спільного не має з старими «жерцями мистецтва» — крім того, вона ще правила за оконкретнення підходу до теми (про це докладно див. у моїй статті «Зорова точка в кіно-фільмі», журн. «Кіно» 1927 рік, № 6), потрібні були якісь окуляри, щоб через них сприймати світ.

Технічний рівень фільму стояв усе так само високо, як і в «Одинадцятому», отже відзначати його окремо — не варт, ми вже говорили про основні принципи монтажу й операторської роботи на початку цього розділу.

Тут годилося б відзначити, напр. як звичайнісіньким засобом прискорення руху Дз. Вертов під-

креслює швидко роботу телефоністок, асоціює цей рух з рухом робітниць, машин і т. д. — він виявляє прискорений темп роботи в місті, виявляє й узагалі те напруження, яке характеризує добу соціалістичного будівництва.

Розрізанням кадру і відповідним обертанням розрізаних половинок навколо осі Дз. Вертов примушує цитадель старого мистецтва — Великий театр у Москві — зникати з площі на якій він стоїть.

Протиставленням церкви пивниці і клюбу, Дз. Вертов виявляє потрібні риси клюбу, агітує за нього в противагу зеленій нудоті й шкідливості бога й пива, що в нього поєднані за допомогою відповідних монтажних засобів. У цілому фільм «Людина з кіно-апаратом», побудований цього разу не тільки без акторів, декорацій, сценарія, але й без жодного напису (що не заважає йому бути цілком зрозумілим) є вже затвердження групи «Кіно-ока» на завойованих позиціях.

Останнього часу в цій групі відбулися певні пертурбації: оператор М. Кауфман відійшов від роботи з Вертовим і став режисером-оператором власних фільмів. Перший фільм його самостійного виробу — «Весна» спродуковано також у ВУФКУ.

Непричетність Д. Вертова до роботи над цим фільмом дає себе знати: цього разу в фільмі не дотримано принципу вінка сонетів, загальний монтаж фільму трохи слабший, ніж у Вертовських роботах (так, не дотримано зафіксованого нами вище принципу трьохступенного руху, що його винайшов Дз. Вертов) тут є чимало від монтажу атракціонів за «ступеньчатою» побудовою й загалом монтаж не такий артистичний, як у Вертова. Це не заважає проте, й монтажу цього фільму бути незрівняно вищим за монтаж 90% інших ігрових та неігрових фільмів.

Що до техніки фільмування — ми маємо у «Весні» знову цілу низку великих досягнень оператора: цілу низку кадрів знято з фабричної труби, з-під колес потягу, з аероплян, є чимало кадрів майже мікрорйомки, блискучі рапіді («лупа часу»), надзвичайно дотепно пристосовано принцип зворотного показу дії, коли стрибун виплигує з води назад абсолютно сухий і потрапляє на гору вежі для стрибання. Тут подано блискучий приклад того, як кіно-апарат, ніби то найпротокольніша річ на світі, може перекривлювати дійсність.

Що до основного підходу до теми, то М. Кауфман не вийшов поза межі норм групи «Кіно-ока». Справді, коли «11» і «Людина з кіно-апаратом» є фільми тезисні — «досягнення», «Місто», то фільм «Весна» є також фільм тезисний, це є фільм про весну, всебічно-висвітлену.

Увага М. Кауфмана розбита на дві половини. Він починає з демонстрації метеорологічної весни, весни в природі й переходить до весни в розумінні метафоричному: до весни — початку соціалістичної реконструкції нашої країни.

Фільм починається з демонстрації метеорологічних умов весни. Не відрізняючись особливою глибиною трактування, М. Кауфман досить яскраво подає сцени льодолому, таяння льоду і масивів снігу й води, що на весні утворюються. Це, разом з наївно-реалістичним показом кальош, що губляться в калюжах є не більше, ніж п е й з а ж і М. Кауфманові можна закинути що він дарма не скористувався з можливості показати, як гарні шляхи рятують навесні. Правда є деякі того натяки в співставленні коняки, що загрузає в болоті й трама, що швидко їде по рельсах, але ці натяки в фільмі розвинуті не досить і через те автодорівською ця частина фільму не стала.

Наступна частина фільму виявляє функції весни. Ціла низка епізодів тут має своїм ґрунтом відповідні літературні або філософські асоціації; так, рядки: «Весна, выставляется первая рама», тут кінофіковано кілька разів найперекональнішим способом. Досить послідовно проведено й порівняння любови слимаків, метеликів, людей, тварин і т. д. — мовляв, не тільки «любви все возрасты покорны», але й усі живі істоти. Дуже ідилічно й може, до певної міри, по-обивательськи подано в фільмі дітей, так би мовити «весну людини». Узагалі ж можна сказати, що в цій біологічній частині фільму «На весні» М. Кауфман не виявив матеріялістичної установки й подав її досить таки нейтрально. Далеко краще стоїть справа з другою частиною фільму, де автор не тільки виявляє моменти виробничі, але й подає — вперше для групи «Кіно-ока» — людину — нову й стару.

Весна — це доба будівельних робіт і час засіву. Цілою низкою блискучих — по-старому — кадрів М. Кауфман подає нам картину будівельних робіт, при чому він не обмежується тим, що демонструє їх, але він зафіксує цілу низку корисних нововведень (механічна подача цегли на будівлю, холодне асфальтування вулиць і т. д.), чим по суті вже пропагандує ці нововведення.

Весняна засівна кампанія показана в М. Кауфмана як перемога тракторів. Їх марш подано режисером так, що він виглядає не гірше ніж марш нібелюнгів у Вагнеровому «Тангейзері».

Нарешті, весна є час першотравневої демонстрації й «свята св. Пасхи». Колізія між цими двома подіями в фільмі розростається в цілий великий епізод, що по своєму функціональному значенню може вважатися чи не за найкращий зразок антирелігійної пропаганди на екрані.

До завдання М. Кауфмана входило насамперед скомпромітувати свято Пасхи, виявити, як внутрішній його зміст давно вже вивітрився й тепер лишилися лише: 1) варварські його пережитки, 2) заробіток грошей на ньому, 3) свято пуза і 4) елемент знекультурення й дезорганізації людини. Цим моментом М. Кауфман протиставив у святі 1 травня: 1) ідейний його зміст, 2) громадський порядок свята й 3) організаційне й санаційне його значення.

Відповідно до цього задуму М. Кауфман подає по пакту 1-му Пасхи: сцену убога кнурця до Пасхи й порівнює конвульсивні рухи кнурця з конвульсіями зображеними на іконі Ісуса; по пакту 2, він фільмує цілу низку попів, що правлять службу богу на цвинтарях, пристосовує тут засіб рапіда — й рухи попів прискорюються до смішного — в наслідок цього метушлива постать з кадилом у руці, з фордизованими рухами, що швидко хапається за валізу з заробітком — стає прегарним антирелігійним фактором. По пакту 3) Кауфман фільмує низку міщанських кампаній, серії пляшок і столи з пасхальними стравами, цілу низку п'яниць. Нарешті, 4) зафіксуванням кількох п'яних бійок і кількох п'яниць він виявляє останній аргумент проти Пасхи, що в цілому в нього подана як величезне громадське зло, що з ним треба боротися.

Відповідно подані сцени з першотравневої демонстрації: виявлення її широкого громадського характеру (стадіон і демонстрація протиставлені куцям і одинакові, що, смертельно п'яний, іде до дому). Нарешті синхронізація окремих рухів представників ворожих таборів) падає футболіст на футбол, падає п'яний на землю) — примушують робити належні висновки із співставлення двох свят.

Цим кінчається фільм М. Кауфмана. Остання, ви-

щеподана, частина цього фільму примушує нас сподіватися на те, що в майбутньому лінія Кіноків поверне на функціональний шлях і зробить кіно — об'єктом не тільки «розшифруванням зовнішнього світу», але й справжнім знаряддям клясової боротьби за допомогою багатющого запасу впливових кіно-засобів, що є в розпорядженні — і Вертова, і Кауфмана. Інакше їх шлях — у формалізм, у чистий естетизм, а звідси й до табору реакціонерів у мистецтві й суспільному житті.

V

Сподіваємося, що цього не буде.

Переходимо до другої течії в сучасному українському неігровому фільмі. Ми вже говорили про те, що ця течія дуже ще молода, й що вона лише тепер починає давати перші ознаки свого існування.

Якщо фільми «Кіно-ока» є зразок неігрового факто-фільму, то найбільші досягнення другої течії українського неігрового фільму належать до категорії краєзнавчого, природничого й лише в одному випадкові (Ол. Перегуда) факто-фільму, що може бути названий кіно-статтею.

Робота відділу неігрового фільму ВУФКУ лише починає розгортатися, а ми вже маємо кількох режисерів-авторів, що вже дали деякі непогані, а часом і прегарні фільми. Навіть можна сказати, що за останній час лише продукція відділу неігрового фільму ВУФКУ може задовольнити нас.

Два краєзнавчі фільми: т. Лозієва «Подорож до Тянь-Шаню» й т. Уманського «По Ойратії» подають нам низку спостережень з побуту зовсім мало відомих частин Радянського Союзу.

Фільм т. Лозієва являє собою нотатки учасника

експедиції до Тянь Шаню¹⁾. Поруч з фіксуванням роботи експедиції т. Лозієв подає також і побут та умови життя місцевого населення, подає також цілу низку місцевих пейзажів, надзвичайно своєрідних, знятих там, де дуже рідко, а може й ніколи не була нога європейця. Фільм т. Лозієв зробив досить суховато, на початку дав не більше, ніж атлас Тяньшаню, надалі ж він пожвавив фільм, увівши туди епізод полювання на барса, кінець же фільму, де подано момент, коли експедиція, лишивши коней позаду, почала пробиратися зовсім невідомими місцевостями — цей кінець захоплює, навіть попри всю сухість подачі матеріялу, — як усякий документ про героїзм людини.

Фільм т. Уманського «По Ойратії» зроблено далеко краще, можливо тому, що він не був примушений слідкувати за експедицією, а мав змогу спостерігати матеріял там і стільки, де і скільки це було потрібно. Але поза цим треба відзначити, що операторська частина цього фільму незрівняно краща ніж у т. Лозієва. Динамічний монтаж, логічно дібрані зорові точки (з потягу, човна — на початку фільму, ціла низка виправданих ракурсів), досі не зафіксовані фільмом побутові звичаї алтайців («камлання», тобто офірування богам коней, моління жерця — «кама» з усякими специфічними умовностями алтайської релігії, зняте досить докладно весілля алтайців і ще кілька дуже цікавих місць), і — головне — вірна радянська установка

¹⁾ Ми повинні відзначити, що цей фільм викликав конфлікт між ВУФКУ та Асоціацією Сходознавства. Справу передано на розгляд РСІ яка й констатує хто саме винний у тих непорозуміннях та суперечках, які викликали з приводу цього фільму. Тут ми зовсім поминаємо згаданий конфлікт, оскільки не вважаємо себе за компетентного у цій справі і розглядаємо фільм виключно, як мистецький факт.

автора фільму — можуть забезпечити успіх «По Ойратії» і дозволяють віднести його до кращих радянських краєзнавчих фільмів. Зокрема дуже корисне й цінне є те, що тов. Уманський показав, як алтайці стають на шлях індустріалізації, як культурна революція (проблема колективізації на час фільмування т. Уманського ще на Алтаї очевидно не була поставлена) справді перероджує Алтай, на зміну темним селянам ідуть робітники факторій, починає зростати покищо невеличка, власна промисловість, — алтайські піонери є вже цілком сучасні люди, навіть з зовнішньою цивілізованістю — цивілізованістю зубної щітки й мила. Кінчається фільм сценою перед грамофоном, що грає «інтернаціонал» і піонери салютують інтернаціональному гімнові робітничої кляси.

Можна сміливо рекомендувати фільм т. Уманського для демонстрації на екранах наших кіно-театрів: радянській громадськості корисно й цікаво буде подивитися на нову країну, що відродилася для соціалістичного будівництва — на радянський Алтай.

Слідуючий фільм, на якому варт зупинитися, це фільм т. Вінницького. «Життя метелика». Цей фільм має чисто наукове призначення, проте, може, позабезпосереднім бажанням його автора, він перетворився дещо на фільм ширшого значення, що дає ґрунт для сприймання його більшим колом глядачів — оскільки в ньому зачеплена проблема боротьби за існування, — зачеплено і захоплює переконально подано історію життя одної породи метеликів, подано поруч з історією комахи, що того метелика знищує. Боротьба комахи й метелика, відповідно побільшена на екрані до розмірів тигра й невеличкого плянера, захоплює своїм драматизмом і жорстокими методами боротьби.

Низка майстерно зроблених макро-кадрів, уміла популяризація сухої схеми, науковий драматизм боротьби за існування, вміло поданий автором — усе це рекомендує фільм т. Вінницького з кращого боку.

До весняної засівної кампанії 1930 р. ВУФКУ випустило, серед інших, повнометражний ігровий фільм реж. О. Перегуди «На великому зламі». Не зважаючи на нещасливі зовнішні обставини (фільм спочатку називався «Аґромінімум» і відповідно до цієї назви мав на меті висвітлювати методи інтенсивного с.-господарювання, коли певний % кадрів був уже знятий, довелося змінити настановлення фільму — бо виник широкий колективізаторський рух і треба було спішним порядком переорганізувати цілеве спрямування фільму) «На великому зламі» можна вважати за найбільше досягнення відділу неігрового фільму ВУФКУ.

Ми вже зазначили, що цей фільм можна назвати кіно-статтею і, що разом з «Турксибом» цей фільм побудовано за позаестетичним сюжетним принципом. Справді, фільм організовано так, що потреба колективізації є логічний висновок із поданого матеріалу, а що в фільмі подано і зразки колективізації, то він дає й практичні вказівки до того як колективізуватися. Структура його дуже проста, — і в той же час принципово нова й цікава. Експозицію фільму складають кілька епізодів, що виявляють нераціональність індивідуального с. господарства, що висновком з них є: порятунок бідняка лише в колективі. Т. Перегуда демонструє справді інфернальні ребра неможливісної корови — й порівнює з нею колгоспних породистих корів, подає блискучу пародію на вірш: «садок вишневий коло хати...», зовсім оригінально «учуднивши» курчат, що сидять на віттях — і протиставляє цій нужден-

ній патріархальності — нові колективні стайні, будинки комун, роботу машини. Показавши проблему Ол. Перегуда подає й її розв'язання: 1) зафільмовано засідання Наркомзему, де обговорюється пляни колективізації України, 2) звідси апарат переходить до тих реальних об'єктів, що правлять за каталізаторів НКЗемівських ухвал: на екрані с.-г. досвідні станції України. Для того, щоб з'ясувати, наскільки це висококваліфікований мистецький прийом, досить нагадати, що за таким принципом поспільного показу користується напр. Уот Уйтмен в одній з найкращих своїх поем.

3) Частина дидактична, що її наявність пояснюється переважно попередньою установкою фільму. В цій частині демонструються заходи агромінімуму, тут показано, як прочищати зерно, як боротися з толокою, рослинними шкідниками й т. д. Продемонстровано роботу елеваторів, працю тракторів.

4) Ця частина має дуже велику вагу. Саме тепер перед радянським суспільством поставлена проблема дальшого існування сіл. Питання розв'язується в той спосіб, що в майбутньому селу не лишиться місця, в майбутньому агромісто посяде його — машина, велика індустрія зітре різницю між селом та містом. Як відомо, є вже проект першого агроміста в Хоперському районі.

Заслуга Ол. Перегуди полягає в тому, що він спромігся показати спільну основу виробництва на селі й у місті. Низкою дуже простих співставлень і паралелів, демонстрацією роботи трактора, молотарки й фабричної машини Ол. Перегуда виявляє принципіальну одність машинізованого с. господарства з промисловою індустрією. Зовсім по марксистськи Ол. Перегуда виявляє насамперед одність бази, тобто стану продукційних сил машинізованого села й індустріялізованого міста. Від

цієї одности бази — один крок до відповідних логічних висновків відносно і спільності в майбутньому і психології агро-промислового пролетаря.

Така є структура цього фільму. Знову таки ми бачимо тут не камерний, не індивідуалістичний чи реально-психологічний підход до теми (адже зовсім не важко було б закрітити серцещипальний роман про молодого колгоспівця й дочку підкуркульника, що він її повертає на справжній шлях колективізації) — а широкі масштаби, великі межі, — країну, а не камеру.

Подібно до «Турксибу» фільм Ол. Перегуди можна вважати за такий, що справді встановлює віхи й не тільки для неігрового фільму: речі Довженка також побудовані не на камерному, а на масовому принципі — може через це вони й такі глибоко-змістовні. Шкода тільки, що поганий оператор не спромігся гаразд зафільмувати цілу річ: коли б техніка зйомки дорівнювала б принаймні технічному рівню фільму т. Уманського — з «На великому зламі» ми мали б справжній шедевр. На цьому фільмі, що вміло поєднав у собі глибокий задум і дотепне розв'язання (мимо деякої сірости операторської частини) — ми й закінчуємо наш огляд деяких зразків всесвітнього, радсоюзівського й УСРР'івського, зокрема неігрового, фільму.

VI.

Дозволимо собі підбити деякі підсумки. Про якусь нерівноправність неігрового фільму в порівнанні з фільмом ігровим — говорити смішно. Як у принципі, так і на практиці цей рік дав нам низку блискучих зразків неігрового фільму, що зробили з цього жанру велике надбання кіно-мистецтва й ра-

зом з тим завоювали в найширших масах глядача велику симпатію до неігрових фільмів.

Неігрові фільми корисні вже тим запасом знань (коли це культурфільм), і фактичних вражінь (коли це факто - краєзнавчі, хронікальні й т. д. фільми), що вони передають глядачеві.

До того ж вони мають у своїй основі часто масову, широку тему; вони не заглиблюються в хащі вузьких, індивідуалістичних інтересів окремої людини, або не робляться для задоволення таких інтересів; широкі громадські масштаби таких фільмів, як «Турксиб» або «На великому зламі» роблять ці фільми величезними культурними факторами.

Неігровому фільму треба забезпечити широку громадську цікавість і цей жанр може правити за один з найміцніших рушіїв культурної революції і саме тепер на часі подбати, щоб ми не прогавили на жанрі неігрових фільмів, щоб максимальним сприянням цьому жанрові ми добились стопроцентного використання цього рушія. І тепер, за часів безсумнівної хронічної кризи ігрового фільму ми повинні подбати про те, щоб жахливе невиконання художнього пляну в галузі ігрового кіна було поповнене й перевиконане за допомогою надзвичайно вдячного й корисного для сучасності жанру фільмів неігрових.

З М І С Т

	Стор.
Від автора	3
Стилістичні елементи кіно-мистецтва	5
Композиційні елементи кіно-фільму	18
Український ігровий фільм	38
Про неігровий фільм	92

