УДК 7.037.2:791.633-051(477)"1929/1931" Кавалерідзе І.

***Оксана МУСІЄНКО***

# КАВАЛЕРІДЗЕ – АВАНГАРДИСТ

*У статті розглянуто фільми Івана Кавалерідзе, котрі належать до першого періоду його творчості (1929–1931рр.) і позначені сміливим мистецьким пошуком, оригінальністю, експериментальністю, що дає змогу вписати їх у загальну картину світового кіноавангарду.*

***Ключові слова:*** *авангард, кубізм, скульптура, освітлення, декорація.*

*В статье рассмотрены фильмы Ивана Кавалеридзе первого периода его творчества (1929–1931гг.), отмеченные смелыми художественными исканиями, оригинальностью и экспериментаторством, что позволяет вписать их в общую картину мирового киноавангарда.*

***Ключевые слова:*** *авангард, кубизм, скульптура, осветление, декорация.*

*This article is abot the first period films by Ivan Kavaleridze (1929-1931) marked with bold art selection, originality and experimentation, that allows them to enter into the big picture of world cinema avangarde.*

***Key-words:*** *avant-garde, cubism, sculpture, lighting, decoration.*

Наприкінці 20-х років минулого століття модерністські течії в кінематографі перебували у стані змін і трансформацій. Відходив у історію німецький експресіонізм, залишаючи по собі могутні впливи на естетику найрізноманітніших напрямів у світовому кінематографі, від поетичного реалізму у французькому кінематографі до американського горрору і «фільм-нуар».

Не менше значення для подальшого розвитку світового кіно мав і спадок французького авангарду, як імпресіонізму митців кола Луї Деллюка, так і його радикальних напрямів, ще реалізувалися під впливом дадаїзму і сюрреалізму.

Щодо українського кінематографа, то сплеск авангардистських тенденцій спостерігається саме наприкінці 20-х, коли на студіях ВУФКУ з'являються такі, позначені яскраво виявленою експресіоністською і авангардистською естетикою твори, як «Звенигора» (1928) і «Арсенал» (1929) Олександра Довженка, «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиґи Вертова, «Навесні» (1929) Михайла

Кауфмана. В цей ряд варто поставити і психологічні драми «Два дні» (1927) Г. Стабового і «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна, в яких важко не помітити впливи німецького камершпіля, тісно пов'язаного з поетикою експресіонізму.

І, звичайно ж, не можна не акцентувати значення для українського авангардного кінематографа набутків театру Леся Курбаса. Це окрема і надзвичайно важлива тема, до розгляду якої входить і безпосередня участь Курбаса в кінематографічному процесі, і перенесення на екран спектаклів театру «Березіль», і запрошення акторів та режисерів курбасівського кола на кінофабрику ВУФКУ в Одесу. Проте найголовнішими і, на нашу думку, найменш дослідженими є впливи естетики Курбаса на український кінематограф кінця 20-х – початку 30-х років. Тут можна провести паралель з театром Макса Рейнгардта в Німеччині. Сам Рейнгардт не вважав себе експресіоністом. Натомість оформлення деяких його спектаклів, характер освітлення, манера авторської гри мала безперечний вплив на експресіоністський кінематограф.

Повертаючись до проблеми «Курбас і кінематограф», ми маємо приклад впливу вистави «Гайдамаки» на задум і екранне втілення конкретного фільму. Мається на увазі режисерський дебют на Одеській кінофабриці знаного скульптора Івана Кавалерідзе.

Вирішальну роль у кінематографічній долі митця відіграла майже випадкова зустріч з Зіновієм Сідерським, який був на той час заступником голови ВУФКУ. Вони були знайомі з 1918 року, коли Сідерський, як секретар повітового партійного комітету в Ромнах, сприяв Кавалерідзе і в роботі над пам'ятником Шевченка, і в організації робітничого театру.

Від Сідерського Кавалерідзе і почув пропозицію спробувати свої сили в кіно. Спочатку Кавалерідзе рішуче відмовився, зауваживши, що не любить кіно. На запитання – чому? – відповів: «Мене дратує суєта на екрані, герої завжди бігають». – «А Ви зробіть по-своєму. Ми вам всі умови створимо для цього. Пропонуйте тему…»[1] Наводимо цей короткий спогад тому, що в репліці Кавалерідзе вже вимальовується його кредо – він відійде від усталеного розуміння кінематографічності як акцентованої динамічності, він шукатиме її в статуарних композиціях.

І далі – продовження розмови, теж принципово важливе: «Я вагався, а потім сказав: Щойно подивився у Курбаса "Гайдамаків" – і в захопленні. Яка висока культура! Не боюсь бути чиїмось послідовником: "Гайдамаків" ставив би!» – «Ставте! Давайте сценарій!»[2].

Слід згадати, що це був не перший прихід Кавалерідзе в кінематограф.

Молодий скульптор, який на той час вже став відомим завдяки пам'ятнику княгині Ользі в Києві, отримав запрошення працювати художником-оформлювачем у фірмі «Тіман і Рейнгардт». Орендуючи ательє на Сирці, московські кінопідприємці розгорнули активну діяльність, знімаючи стрічки російської «Золотої серії». Це були як екранізації класики («Анна Каренина», «Крейце-

рова соната», «Как хороши, как свежи были розы»), так і оригінальні сюжети. Кавалерідзе проявив себе як майстер портретного гриму. Його «робота» над обличчям Шатерникова дала можливість скульпторові настільки точно відтворити зовнішність Льва Толстого, що в стрічці Я. Протазанова і Є. Тіман «Отход великого старца» ігрові кадри абсолютно природно монтувалися з хронікальними. Так само Кавалерідзе створює портретний грим для актора М. Тамарова в ролі Тургенєва і далі ліпить серію портретів відомих російських і зарубіжних режисерів і акторів, які виставлялись П. Тіманом у кінотеатрах.

Втім, кінематограф захоплює молодого скульптора дедалі активніше.

Дружба з режисером і художником Ч. Сабінським розкриває перед Кавалерідзе нові можливості. Він відчуває, який потенціал має в кінематографі світло. Його спроби у фільмі «Энвер-паша, изменник Турции» Я. Протазанова за допомогою миготіння світла імітувати поверхню моря виявилися вдалими. Новаторством було і використання чорного оксамиту і сірих тканин для драпування декорацій, в екранізації роману Л. Толстого «Война и мир» (режисери В. Гардін, Я. Протазанов), що надавало можливість закамуфлювати їх штучність, відмовитись від непотрібної деталізації, що лише відволікала увагу глядача від акторської гри.

Незвичайною на той час була спроба органічного поєднання театру і кінематографа, на який зважився Кавалерідзе спільно із знаменитим актором-трагіком П. Орленевим при постановці ібсенівського «Бранда».

Та звичайно ж, працюючи в кіно, Кавалерідзе продовжує мистецьку практику в скульптурі. Адже в його активі була прекрасна школа – навчання в Академії мистецтв у Петербурзі і робота в майстерні скульптора Н. Аронсона в Парижі, що і заклало основи його високої художньої культури. Варто наголосити, що Аронсон був одним із найкращих скульпторів-портретистів. Наслідуючи вчителя, Кавалерідзе в своїй мистецькій практиці ставився до скульптурного портрета з надзвичайною прихильністю, залишивши по собі виконані в різні роки закарбовані в скульптурі образи Сковороди, Шевченка, Шаляпіна, Горького та ін. Майстерному виконанню портретного гриму в кіно митець теж значною мірою завдячує урокам Н. Аронсона.

Незважаючи на відносно коротке перебування в Парижі (1910–1911 рр.), Кавалерідзе вивіз звідти неоціненний для митця досвід. Там йому пощастило зустрітися із самим О. Роденом. Саме О. Роден у світовій скульптурі продемонстрував незнане доти мистецтво відтворення руху. Стиль геніального скульптора був, безперечно, близький Кавалервдзе. Адже ще до навчання в Парижі він прагнув надати своїм скульптурним роботам максимальної динаміки, про що можна судити з його композицій «Святослав у бою» (1907 р. ), «Скіф на коні» (1908). Втім, Париж для молодого скульптора був сповнений найрізноманітніших вражень. Адже саме в цей період виставляють свої живописні роботи Ж. Брак і П. Пікассо, чим і було започатковано такий напрямок як кубізм. Од-

ним з основоположників кубізму в скульптурі називають Олександра Архипенка. Кавалерідзе знав його ще по київській гімназії, де вони сиділи за однією партою і навіть товаришували.

Втім, минуть роки і впливи кубізму дадуть себе знати у творах Кавалерідзе, які стануть чи не найвиразнішими в його мистецькому доробку.

Кавалерідзе активно працює у театрі в Ромнах, та визначальною в його творчості цього періоду стає скульптура, причому скульптура монументальна.

20-ті роки – свого роду унікальний період в історії українського мистецтва, як і в мистецтві російському та інших республік, коли відбувається буквально «вибух» найрізноманітніших авангардистських напрямків у театрі, і в кіно, і в літературі, і в образотворчому мистецтві.

Кавалерідзе розпочинає свою монументальну шевченкініану спорудженням пам'ятника поетові в Ромнах, хоч задуми мали місце ще в 1909 році. В 1910–1911 роках скульптор брав участь у конкурсі на пам'ятник Шевченку й отримав заохочувальну премію, втім задум так і не було реалізовано. Монумент Шевченкові в Ромнах, на перший погляд, виконано в традиційній манері. Проте сам скульптор вважав, що тут надзвичайну роль у «прочитанні» скульптури мало вирішення п'єдесталу, що за формою нагадував курган і мав акцентувати зв'язок поета з рідною землею. Далі був традиційний для тієї епохи монумент героям революції. Щоправда, спочатку він мав назву «Жертвам революції», але в повоєнні роки партійне керівництво зрозуміло неоднозначність такого звучання.

Композиція складалася з двох обелісків, з яких неначе виростали дві постаті: Прометей, закутий у кайдани, і Прометей, що звільнився від своїх пут. Згодом, уже в кіно, митець повернеться до образу бунтівного титана. Сам Кавалерідзе визнавав, що він говорив мовою відвертої алегорії, яка в революційні часи була добре зрозуміла народним масам. Мистецтвознавці вбачали в такій захопленості алегоріями і символами продовження мистецьких традицій епохи Великої французької революції[3]. Втім, не варто сягати так далеко. Згадаймо роки навчання Кавалерідзе в Парижі, коли символізм у мистецтві знайшов свій широкий вияв у скульптурі, зокрема у О. Родена і певною мірою вчителя Кавалерідзе Н. Аронсона.

Уже на початку 20-х років митці почули «вказівку» на шпальтах газети «Правда»: «Не в житті минулих століть, не в абстрактних ідеях і символах шукайте сюжетів для натхненної творчості. Велич подій, що відбуваються, достатня для творчості ряду поколінь»[4].

Втім, у 20-х роках митці ще поспішатимуть прислухатися до більшовицьких настанов.

Як твердять дослідники, новий етап у творчості митця розпочався в 1923 році, коли Кавалерідзе приступає до роботи над пам'ятником партійному і державному діячеві Артему. Скульптор взяв участь у конкурсі, де поруч з ним працювали над проектом пам'ятника такі відомі митці, як А. Щусєв, В. Андреєв,

С. Меркулов. Перемагає Кавалерідзе. Запропоноване ним рішення далеке від традиційного. Це не пам'ятник конкретній людині, а свого роду свідчення буремного часу, часу глобальних змін і потрясінь. Такий грандіозний задум вимагав і принципово нового втілення, співзвучного тим новаторським шуканням, яким була позначена епоха національного відродження в Україні 20-х років. Кавалерідзе працює над пам'ятником, виходячи з принципів поєднання таких напрямків, як кубізм і конструктивізм. Кубізм у скульптурі переживає на той час свої зоряні часи, на його небосхилі сяють зорі О. Архипенка, Р. Дюшан-Війона, Ж. Ліпшиця. В радянському мистецтві на перший план висуваються ідеї і практика конструктивізму. Казимир Малевич зазначав, що «кубістична система малярства» була основою як просторово-малярського конструктивізму, так і напрямку функціонально-утилітарного»[5].

Роздуми К. Малевича щодо пам'ятника III Інтернаціоналові В. Татліна можна екстраполювати і на творіння І. Кавалерідзе. Малевич зауважував, що для роботи Татліна було принциповим «сполучення малярського боку і матеріалів плюс функція. Конструктивне сполучення цих функцій базувалось на формулі кубізму, якою і було формовано твір»[6]. Та сама єдність конструктивістських засад і принципів кубізму визначала естетику пам'ятника Артемові.

Показовим було і звернення до матеріалу – «в небеса шарахаем железобетон»[7]. Якщо в роботі над попередніми монументальними скульптурами митець прагнув, аби матеріал імітувався під мармур або граніт, то у спорудженні пам'ятника Артемові фактури залізобетону відверто акцентувалися. Інколи Кавалерідзе так і називав свій проект – «Залізобетон», що теж мало символічний характер.

В задумі скульптора пам'ятник «…через велетенський масштаб фігури міг експресивно виразити злет народної енергії…»[8].

Ось як сам Кавалерідзе визначав доцільність обраної форми: «Вирішено: будуватиму скульптуру як архітектурну споруду – площинами. Перевага перед круглою формою, що світло на рівній площині горить яскравіше, а тінь – глибша. (Запам'ятаймо цю думку скульптора. Він втілюватиме її, працюючи над своїми першими фільмами – *О. М.*). І починатися пам'ятник буде не від зеленої травички, а від грубої бруківки. Розвиваючи знизу, спіраль піде так вгору: спіраль у постаменті, спіраль в обмотках на ногах, в закатаних рукавах… Весь пам'ятник – одна суцільна брила, величезний кристал: антрацит, сіль…»[9].

Важливо, що в цій, сповненій циклопічної величі скульптурі митець не втратив однієї з найважливіших рис своїх творінь: внутрішньої динаміки, потенціального руху. Постать Артема, велична і разом з тим загрозлива, несла в собі «невиданные перемены, неслыханные мятежи», які потрясали країну.

Неначе виростав зі скель на тлі неба монумент Артему, споруджений у Святогорську (тепер – Слов'яногірськ). Тут масштаби скульптури створювали надзвичайну гармонію з пейзажем і надавали йому ще більшої енергії. І цій

співзвучності знов-таки сприяло стилістичне рішення. Скульптор був послідовним у використанні кубістських конструктивістських форм.

Пам'ятник у Слов'яногорську зберігся і донині, тоді як у Бахмуті його було зруйновано під час війни. Останній монумент зберігся лише у фінальних кадрах фільму І. Кавалерідзе «Перекоп».

Шевченкіана продовжує володіти уявою митця. Зводяться пам'ятники великому поетові в Сумах і в Полтаві. Скульптор доводив, що оперуючи грандіозними площинами, підкреслюючи світло-тіньові контрасти, він ще і ще раз передає надзвичайну духовну силу поета-пророка. З особливою силою це прочитувалось в проекті «Могила Т. Шевченка» в Каневі.

В цьому задумі скульптор розвивав ідеї, які було матеріалізовано в попередніх творах, разом з тим знаходились нові, оригінальні рішення.

Сам проект виношувався роками. Ось як його визначав сам митець: «Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен слугувати курган над сивим Дніпром. На ньому спочиває виконана в площинній манері велетенська постать зануреного в думу мислителя. Все разом нагадує величезну піраміду – більш грандіозну і величну, ніж храм Сонця ацтеків або єгипетський Сфінкс»[10].

Кавалерідзе взяв участь у конкурсі, але перемогу віддали скульптору Манізеру. Над митцями, що працювали в модерністських напрямках, дедалі згущувались хмари. Навіть через багато років Кавалерідзе доводилося виправдовуватись, заперечувати своє захоплення кубізмом. Він наполягав, що у своїх пошуках ішов від староукраїнської дерев'яної архітектури. Його позицію цілком можна зрозуміти, адже найменша причетність до т. з. формалістичних течій вважалась ідеологічним «криміналом», навіть наприкінці 70-х, коли було опубліковано мемуари. Втім, його роботи досить красномовно промовляли інше.

Повертаючись до кінематографа Кавалерідзе, зауважмо, що всі основні «скульптурні теми» так чи інакше знайшли своє екранне втілення: і шевченкіана, і життєпис Сковороди і, звичайно ж, прометеївські мотиви бунту в ім'я майбутнього, в ім'я утвердження вищої справедливості.

Варто зазначити, що другий прихід митця в кіно не був випадковим у багатьох аспектах. Безперечно, відіграло свою роль і запрошення Свідерського, і давня зацікавленість мистецтвом екрана, і, що теж важливо, можливість відійти від ударів критики, яка в галузі образотворчого мистецтва ставала все дошкульнішою і болючішою. Митець не міг навіть передбачити, що його чекає на новому шляху, який починався досить удало.

Сам Кавалерідзе досить чітко визначив своє завдання: «Кіно з'єднується з літературою, музикою, театром. «Злива» – спроба поєднати його зі скульптурою»[11]. Можна поставити питання: а чи мали місце подібні спроби в історії кінематографа? Ще в 1915 році таку думку висловив на сторінках своєї книжки «Мистецтво кіно» один з піонерів кінотеорії американець Вечел Ліндсей. Він

звернув увагу на вплив на жанроутворення в кіно живопису, скульптури і архітектури. «Ліндсей у своїх роботах наводить десятки прикладів із різних фільмів, показуючи, як на композицію кадрів впливають давно існуючі у пластиці живописні скульптурні і архітектурні концепції»[12].

Якщо звернутися до практики кіно, то тут не можна не згадати перш за все видатного німецького режисера Фріца Ланга, власне період його творчості в німому кіно.

Як зауважував З. Кракауер, у фільмі Ланга «Нібелунги» самі актори перетворюються на орнаментальні фігури. Так, у парадній залі Гюнтера король зі свитою незрушно, мов статуї, сидять у симетрично розташованих кріслах.

Часом люди (раби або васали) зводяться до орнаментальних деталей, ніби підкреслюючи всемогутність диктатури. Почет Гюнтера тримає руками приплав, до якого причалює Брунгільда: стоячи по пояс у воді, слуги нагадують живих каріатид»[13].

На думку Лотти Айснер, «тіло кожної окремої людини використовується в «Нібелунгах» як елемент декорації»[14].

Думається, Кавалерідзе ставить перед собою принципово інше завдання: скульптурні постаті оживали, розкривалися в русі, але в русі лаконічному, стриманому, далекому від того «мельтешіння», що так дратувало митця в комерційному кіно. Це давало йому можливість вирішувати екранний твір у піднесеній епічній тональності. Режисер шукав і знаходив виразний типаж, що давало можливість буквально в кількох планах розкрити сутність образу, його місце в контексті фільму, надати йому символічного звучання. Тут можна застосувати Довженкове: матеріал подавався під тиском сотень атмосфер. Справжнім відкриттям для кіно став пічник з Полтавщини Степан Шкурат. Досить відверто Кавалерідзе згадує, що перш за все його як скульптора вразила могутня спина Шкурата.

Знімаючи епізод оранки, режисер відмовився від реальної землі, «плуг відгортає брили, зроблені з дерева, прикріплені до дерев'яного помосту матерчатими завісами… Режисер хоче, щоб брили здіймалися великі, грізно вставали і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм»[15].

Режисер шукав відповідність цих брил богатирській спині Орача – Шкурата і майже билинним круторогим волам (До речі, роги їх було подовжено). Режисерові були потрібні і його руки трударя, і широке обличчя Микули Селяниновича.

Звичайно, в картині знімалися і професіонали високого ґатунку, такі як Іван Мар'яненко, що грав Гонту і в театрі Леся Курбаса. Цьому видатному майстрові сцени було нелегко йти за режисерським планом Кавалерідзе, який робив акцент перш за все на пластичному рішенні образу. «Шкурат, виліплений мною вже давно, корився моїм задумам. А Мар'яненко часто скаржився на те, що я не даю йому грати, – згадував режисер. Потім, побачивши сам дубль, де він грав, як у театрі, не заперечував, коли ми з ним же його відкидали»[16].

Одним з найщемніших епізодів фільму була сцена молитви селянки перед іконою Богородиці. По щоці скривдженої жінки стікає сльоза, і вона бачить, що ікона теж плаче. В ті часи «навіженого» атеїзму це було надзвичайно сміливе рішення.

Виразність крупних планів забезпечувала камера оператора Олексія Калюжного, який при всій узагальненості не втрачав з поля зору точних портретних характеристик. О. Калюжний належав до плеяди тих кінематографістів-новаторів, без яких годі уявити собі мистецький «пейзаж» українського кінематографа 20-х рр. Запропоновані ним засоби освітлення декорацій буквально перевернули традиційні уявлення, примушуючи інших операторів використовувати його відкриття у «драматургії світла».

Шукаючи це максимальне узагальнення екранних образів, Кавалерідзе знов-таки йшов від скульптури. Селяни, повстанці з їх опаленими сонцем обличчями, здавались відлитими з бронзи. В той же час цариця Катерина II, придворні вельможі нагадували холодні мармурові статуї, фрейліни були подібні до порцелянових ляльок.

Головним своїм виражальним засобом Кавалерідзе вважав світло. Свій фільм він назвав «Злива» («Офорти до історії гайдамаччини»). «Офорти… Світло, тінь – могутня мова… Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечки зі старими традиціями»[17].

Власне кажучи, на таке протистояння режисер був налаштований вже починаючи роботу над картиною. Це повною мірою виявилось як у трактуванні персонажів, так і у відтворенні атмосфери дії.

Тут стала у пригоді його давня кінопрактика, про яку вже згадувалось. За допомогою світла Кавалерідзе перетворював оксамитові і серпанкові завіси у безкраю далечінь степу, відтворював миготіння поверхні води, розкішні інтер'єри панських палат. Тут режисер уникав зайвої деталізації, вибираючи один, але промовистий предмет, як от інкрустований столик в покоях імператриці, навколо якого розташовувались «ляльконодібні» придворні.

Широко використовувались брили і куби, що давало можливість за допомогою світлотіні відтворювати рельєф, глибину простору, де групи персонажів шикувалися серед уявних пагорбів та байраків, утворюючи виразні композиції. Так, селянка піднімається до криниці схилом пагорба, який складається з величезних кубів.

Втрата самого фільму стала причиною дискусії: чи тяжів режисер до площинності в організації композиції кадру (офорти), чи все ж таки залишився вірним скульптурі, створюючи ефект глибини і об'ємності? На нашу думку, ця проблема заслуговує окремого дослідження.

Ось як описував кульмінацію фільму сам режисер: «Бунт... Повстання селян... В тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі кубів, що

рухаються, йдуть колони озброєних селян під швидко пробігаючим в різних напрямках промінням прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: в потоці повстанців, що йдуть, зненацька виразніше стали рухатись площини кубів, в них завертілися колеса возів, бричок, фаетонів, що належать панам, які тікають від повстанців… Куби крутяться все хутчіше, обертання набирає таку швидкість, при якій від фаетонів, що мчать у вісімнадцятому столітті можна перейти до двадцятого століття – до автомобілів буржуазії, що тікає від пролетарської революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей потік, що швидко мчить»[18].

Потреба в такій розлогій цитаті викликана відсутністю екранного матеріалу, який залишився лише в нечисленних кадрах і фото, що збереглися, а також у відгуках на сторінках тогочасної преси, в дискусіях щодо фільму.

Свідчення цьому – стаття «Проти «Зливи» відгуків – за «Зливу» культурної революції» Ф. Лучанського, який по виході фільму Кавалерідзе писав: «Хіба що тільки «Арсенал» може мірятися зі «Зливою» щодо кількості найсерйозніших суперечок, які виникли з приводу постави цієї картини. Цю картину в робітничих аудиторіях Києва спіткала та сама доля, що й «Арсенал»: її не ухвалила більшість… розглядаючи питання про «Зливу», як про етап. Доводиться побіжно, з аналізом її, загострити увагу на реагуванні нашого робітничого глядача на експериментаторську роботу ВУФКУ, на його шуканнях, творчих муках, поразках і досягненнях»[19].

Історики, які протягом наступних десятиліть зверталися до творчості Кавалерідзе, високо оцінюючи експериментаторство митця, всіляко прагнули його реабілітувати від звинувачень у формалізмі. Це й зрозуміло – адже така інвектива була однією з найстрашніших за радянських часів.

Разом з тим, зарубіжні кінознавці, яким не потрібно було виправдовувати режисера таким чином, зокрема британський кінокритик Моріс Добб твердив: «Злива» Кавалерідзе та Калюжного здається мені новою сторінкою в історії кінематографічної техніки. Може, такою ж сторінкою, яка була відкрита «Потьомкіним»... Фільм нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження»[20].

Фільм «Злива» мав своєрідний пролог і епілог. Тут фантазія митця вільно поєднувала різні епохи. Про епілог вже йшлося в спогаді Кавалерідзе. У прологу глядач бачив Орача (С. Шкурата) як червоноармійця, що монументально височить на постаменті з кубів і готується до штурму Перекопа. На екрані грандіозна метафора – Перекоп як битва за нове життя.

Як зазначав чеський кінознавець Любомир Лінгарт, «І. Кавалерідзе не задовольняли традиційні методи постановки історичних фільмів. Він прагнув монументалізму історичних полотен та емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача... Кавалерідзе шукав при цьому не тільки нові методи історичних подій, а й нові елементи мови кіно як своєрідного мистецтва»[21].

Другий свій фільм – «Перекоп» – автор задумує як епічний твір, побудований на максимальних узагальненнях. Кавалерідзе прагне показати перемогу нового ладу на всіх напрямках: і в промисловості, і на селі, і на фронті. Режисер відмовляється від акцентованої умовності «Зливи», але так само орієнтується на лаконізм, на максимальну концентрацію матеріалу. Режисер прагне створити широке полотно, «зупинитися на героїчному подвигу нашого народу – взяття Перекопу як «Перекопах» взагалі, «Перекопах» нової епохи»[22].

Як же режисер планував знімати цей конфлікт двох світів? Він залишився вірним своєму «різцю» – світлу. Але в «Перекопі» рух світла і тіні він виводить на натуру. Камера М. Топчія «схоплює» тіні хмар, що рухаються над безкраїми степами. Епізоди бою відтворюються через «короткі монтажні шматки: в світлі… в тіні… обличчя гнівні… блискавка, що падає в пітьму… Це помах, це грізний блиск клинка на чорному тлі»[23].

Одним з найвиразніших епізодів став перехід через Сиваш. Знімали ці кадри в басейні на Одеській кінофабриці. Міст, по якому йшли гармати й коні, для підсилення драматизму, тримали на своїх плечах бійці – згадаймо «Нібелунгів». Ворожі прожектори раз у раз вихоплювали з пітьми переляканих коней і напівзамерзлих людей. Як згадував Кавалерідзе, і люди, і коні були офактурені під засніжену кригу.

Попри монтажну динаміку, внутрішньокадрові композиції здебільшого були позначені статуарністю. Як пам’ятник, що ожив, сприймається постать уповноваженого Центру (С. Шагайда). Режисер досить відверто викликає асоціації зі своїм бахмутським монументом. Навіть спіралеподібні обмотки на ногах змушують глядача згадати пам’ятник Артемові. Шагайда на трибуні з «ритуальними» жестами оратора виглядає велично і монументально. Як і свою скульптуру, режисер вписує постать актора в індустріальний пейзаж.

Слід зазначити, що могутні споруди заводу, його пробудження завдяки зусиллям робітничої маси вдалося втілити на екрані з великою мірою виразності. Камера М. Топчія відтворює і велич, і небезпечність цього нагромадження металевих конструкцій, оживити які можна лише приносячи жертву. В пащу печей робітники кидають свої розібрані халупи, лишаючись без даху над головою. Згадаймо, офірування вимагало і будівництво Дніпрогесу (смерть робітника в «Івані» О. Довженка). Ще одна паралель – колосальні печі заводів підземного міста в «Метрополісі» Ф. Ланга асоціюються з вогненним жертвоприношенням жорстокому божеству Молоху.

Для Кавалерідзе як митця близького до кубізму та конструктивізму поезія індустріального пейзажу була безсумнівно близька.

Як скіфські ідоли, височать на пагорбі три зловісні силуети – то куркуль зі своїми синами. Режисерові вдалося суто візуально презентувати їх як таке собі втілення «абсолютного» зла. Та варто було камері наблизитися до цих постатей, як куркуль виглядав статечним, розважливим хазяїном (арт. Василь Кра-

сенко). Звичайно ж, Кавалерідзе прагнув показати, що це лише видимість, за якою криється хижа сутність цього «представника» експлуататорського класу.

«Перекоп» є свідчення того, що режисер творив у руслі монтажно-метафоричного кінематографа, маючи свій неповторний стиль, що поєднував у собі могутні впливи експресіонізму з опертям на естетику кубізму і конструктивізму, які на той час визначали також його скульптурні роботи.

Щодо наступної картини «Штурмові ночі», то в стильовому плані стрічка продовжувала пошуки, що мали місце в «Перекопі». Знову тяжіння до максимальної узагальненості, в поданні як середовища, так і персонажів.

Фільм починався захоплюючими в своїй красі кадрами – безкраїй степ, вкритий вогнями, які миготять крізь туман і зникають за горизонтом.

Згадуються шедеври німецьких експресіоністів «Палаюча рілля» Ф. Мурнау, кадри вогненого поля навколо зачарованого замку Брунгільди в «Нібелунгах» Ф. Ланга.

У фільмі Кавалерідзе ці прозаїчні дії – дівчата палять бур'яни на пустирі, де має розпочатися будівництво харківського тракторного заводу, набувають піднесеного поетичного звучання.

Деякі дослідники, зокрема Є. Марголіт бачили в картині Кавалерідзе предтечу Довженкового «Івана». Але, якщо говорити про відмінність, то Довженко показує будівництво скоріш макабричним, загрозливим, хоч і не відмовляє йому в певній величі. Камера Демуцького зі вражаючою поетичністю і навіть тугою відтворює на екрані красу природи, яку ось-ось спотворить і поглине грандіозне будівництво.

Здається, Кавалерідзе не знав подібних сентиментів. Так, у фільмі буде показано Дніпро з порогами, незайману природу, але не це для режисера і його оператора М. Топчія буде головним. Наведемо спогади останнього: «Будівництво величезних масштабів з десятками небачених до того часу механізмів – ажурними портальними кранами і працьовитими «кукушками»… Вибухи, що струшують повітря, розколюють тисячолітній граніт… Як і в «Перекопі», пейзажі незайманої природи, пейзажі скутої бетоном водної стихії, риштування кранів, невтомні лебідки… брали участь у розвитку і вирішенні ідейно-образної системи твору, визначали чіткість графічних композицій»[24].

Сам режисер теж згадував із захопленням масштаби будівництва. «Тридцяті роки. ХТЗ і Дніпрогес – будівництва, небачені в нашій країні. Механізація праці – велетенські машини, створені людським генієм… Машини знімаємо середніми планами. Загальні плани: індустріальний пейзаж з фантастично багатими перетинами, які не знайдемо в природі»[25].

Дійові особи поділились на дві традиційні для тодішнього кінематографа групи – ті, кого перевиховують на будівництві (переважно селяни) і «вихователі», ті, хто створює, планує, виконує. Кавалерідзе, мабуть так само, як згодом і Довженко в «Івані», відчував фальш такої схеми. Режисер передбачав, що злам традицій багатовікової історії народу невблаганно обернеться трагедією.

Навіть участь талановитих акторів (С. Шкурата, С. Свашенка, Є. Пономаренка) не дала змоги створити на екрані повнокровні образи.

Конструктивістські захоплення режисера, естетизація масштабного виробництва витісняла класову боротьбу. На думку критиків фільму, в ньому непереконливо подавався соціально-політичний зміст соціалістичного будівництва, ігнорувалась провідна роль партії і, звичайно ж, закидалось «формальне трюкацтво». В результаті картину було покладено на «полицю». Це був перший, але далеко не останній удар, що його зазнав Кавалерідзе від партійної цензури.

Ігноруючи застереження, які він почув у дискусіях щодо історичного фільму вже після виходу «Зливи», Кавалерідзе знову береться до історичної теми і знову надихається Шевченковими «Гайдамаками». Наскільки небезпечним вже тоді було звернення до історії, режисер собі навіть не уявляв. «Коліївщина» мала бути першим українським звуковим фільмом.

Сценарій режисер переробляв сімнадцять разів. За вказівками «істориків» Гонту і Залізняка був змушений показати як ворогів українського народу. За це Кавалерідзе навіть дістав похвалу у статті з промовистою назвою „Разгромить национализм в кинематографе»[26].

І все ж Кавалерідзе не відступав. Його захопили нові можливості кіно: він натхненно експериментував зі звуком. Фільм, зрештою, побачив екран.

Та попереду в режисера-експериментатора були ще тяжчі випробування.

Після «Коліївщини» І. Кавалерідзе береться за стрічку, основою якої стають Шевченкові поеми «Кавказ» і «Сон». Образи останньої було використано для показу картин народного життя за царату. Та в основному режисер черпав натхнення в поемі «Кавказ», де образ Прометея виникає як поетична метафора, що розкриває героїзм кавказьких народів, які борються з російською експансією.

Так само, як і твір Шевченка, фільм «Прометей» надзвичайно багатоплановий. Він має три основні сюжетні лінії, які поступово ускладнюються, переплітаються, взаємопроникають. Дещо умовно їх можна поділити так: події в маєтку українського поміщика, на Кавказі, куди відправляють служити відданого в солдати кріпака і, нарешті, в Росії, де набирає сили молодий і хижий російський капітал.

Втім, це не означає, що режисер просто ілюстрував якісь популярні історико-політичні тези. Публіцистичний пафос не знижує мистецькі достоїнства фільму. Кожна з частин має свою жанрову-стилістичну домінанту. Якщо в першій частині переважають лірично-пісенні мотиви (жорстока доля розлучає закоханих), то для другої характерне героїко-патетичне звучання.

І в першій, і в другій виразно проглядають сатиричні барви. Вони стають дедалі інтенсивнішими в третій частині, де з особливою енергією змальовано святенництво і дволикість світу, що народжується з крові та ошуканства.

Фінальною кодою фільму стає танок полонених горян, який вони виконують на вимогу поміщика. Та пан не знає, що це танок помсти і попереду кривава і жорстока боротьба.

Якою ж була екранна доля фільму? Картина короткий час йшла на вітчизняних екранах і за кордоном – в Лондоні, Парижі, Празі. Були схвальні відгуки в пресі. Та раптом все обірвалось. Фільми Кавалерідзе було удостоєно окремої статті на шпальтах «Правди» від 13 лютого 1936 року під промовистою назвою: «Груба схема замість історичної правди». До того ж стаття була редакційною, без авторського підпису, що надавало їй особливої ваги, робило чимось подібним до голосу «згори», істинність суджень якого не підлягала найменшим сумнівам.

За що ж було піддано партійному розносу фільм Кавалерідзе?

Ось думка дослідників долі заборонених картин Є. Марголіта і В. Шмирова: «Тепер, коли на перший план висувалась ідея державності замість ідеї світової революції, «Прометей» ставав практично приводом для першого офіційного удару по концепції Покровського, що втратила свою актуальність. З іншого боку, експериментальний характер картини (в певному сенсі кінематограф Кавалерідзе 20-30-х років є одним із ранніх зразків авторського кіно), давав привід до розширення кампанії боротьби з формалізмом, що була вже на той час розпочата статтями в «Правді»: «Сумбур замість музики», «Про художників-партачів»»[27].

Думається. що висока міра умовності в зображенні екранних постатей дозволила відомому німецькому кінознавцеві Г. -І. Шлегелю вказати на зближення естетичних платформ І. Кавалерідзе і Б. Брехта[28].

В «Прометеї» Кавалерідзе, зберігаючи знайдене в німому кінематографі, шукав і відкривав нові шляхи. Світло і тут лишається «різцем» митця, цьому сприяє оператор-однодумець М. Топчій. Режисер сміливо експериментує зі звуком, вибудовуючи вражаючі за своєю силою звуко-зорові контрапункти. Відійшовши від акцентованої умовності своїх перших стрічок, митець разом з тим послідовно продовжує йти шляхом використання кінотропів уже в звуковому кіно.

Та одну з найплодючіших гілок українського кіно було жорстоко обрубано. Фільм покладено на «полицю», автора піддано остракізму.

Кавалерідзе прагнув знайти нові виражальні засоби в кіно, створюючи свій мистецький простір, торуючи принципово нові шляхи, співмірні з пошуками авангардистських напрямків у світовому кіно.

Доробок Кавалерідзе від «Зливи» до «Прометея» підтверджує думку про сміливий і плідний експеримент в українському кіно другої половини 20-х – першої половини 30-х рр, яке посідало почесне місце і світовому кінопроцесі, підтверджуючи широту діапазону творчості українських кіномитців.

[1] Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.

[2] Там само. – С. 89.

[3] Варварецький Ю. А. Становлення української радянської скульптури. – К., 1972. – С. 19.

[4] К художникам, артистам // Правда, 16 апреля 1920 года.

[5] Малевич К. Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм / Казимир Малевич // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядники Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К. : Тріумф, 2005 – С. 165.

[6] Там само. – С. 165.

[7] Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 82.

[8] Там само. – С. 83.

[9] Там само. – С. 81.

[10] Там само. – С. 88.

[11] Там само. – С. 92.

[12] Теплиц Е. История киноискусства/ Ежи Теплиц. – М. : Прогресс, 1974. – с. 131.

[13] Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Зігфрід Кракауер – К. : Грані, 2009. – С. 112.

[14] Айснер Л. Демонический экран //Лотте Айснер: – М. : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – С. 85.

[15] Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.

[16] Цит. за кн.: Тернюк П. І. Іван Мар'яненко. / П. І. Тернюк. – К. : Мистецтво, 1968 – С. 265.

[17] Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.

[18] Там само. – С. 93.

[19] Кіно. – 1929. – № 11.

[20] Вітчизна. – 1962. – № 4. – С. 196.

[21] Лингарт Л. Иван Кавалеридзе – три периода его кинематографической деятельности / Любомир Лингарт. – К., 2012. – С. 18.

[22] Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 94.

[23] Там само. – С. 95.

[24] Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська. – К.: Мистецтво, 1971. – С. 78.

[25] Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 97.

[26] Корнийчук А., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографе // Советское кино. – 1934. – № 3. – С. 2.

[27] Марголит Е., Шмыров В. Изьятое кино // Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. – М.: Дубль. – 1995. – С. 10.

[28] Schlegel H.-I. Festival der Mittel-und-Osteuropa Film. – Wiesbaden. 2001. – S. 32.