

Лариса НАУМОВА

**«ОТАК ЕКСПРЕСІОНІЗУЄТЬСЯ ФІЛЬМ»:
ПОГЛЯД НА НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ
ОЧИМА УКРАЇНСЬКИХ ТЕОРЕТИКІВ І ПРАКТИКІВ У 1926 р.**

У статті розглянуто точку зору українських дослідників 1926 р. на німецький експресіонізм у кінематографі.

Ключові слова: *німецький експресіонізм, конструктивізм, кінематограф, естетика стилю, мистецький напрям.*

В статье рассмотрена точка зрения украинских исследователей 1926 г. на немецкий экспрессионизм в кинематографе.

Ключевые слова: *немецкий экспрессионизм, конструктивизм, кинематограф, эстетика стиля, направление искусства.*

The article is consider the point of view of Ukrainian researchers in 1926 at German expressionism in cinema.

Keywords: *German expressionism, constructivism, cinema, aesthetics of style, art direction.*

Щомісячний журнал української кінематографії «Кіно», випуск якого розпочало з 1925 року Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), в 1926 році дуже докладно зупиняється на висвітленні подій німецького кіно. Це в жодному разі не означає, що у виданні залишаються поза увагою факти з життя інших національних кінематографій, але у кожному номері з'являється як мінімум одна, а то і декілька публікацій, присвячених німецькій темі. На сторінках журналу систематично проводиться огляд фільмів німецького виробництва; «Кіно» стежить за подіями, що розгортаються навколо реорганізацій у німецькій кінопромисловості саме у цей час; друкуються статті німецьких теоретиків і практиків кіно; з'являються навіть нариси про будні німецького кіновиробництва; новини про берлінські кінопрем'єри тощо. Таким чином, справляється враження, що явища саме німецького кіновиробничого процесу (і взагалі усіх фактів довкола нього)

в цей період з-поміж усіх інших подій закордонного кіновиробництва і загалом кіножиття становлять найбільше зацікавлення для авторів українського журналу.

Серед інших публікацій на цю тему лише за 1926 рік у двох номерах виходять розвідки різних авторів, безпосередньо присвячені німецькому експресіонізму в кіно. Незважаючи на те, що період розвитку німецького експресіонізму (зазвичай датується 1920–1925 рр.) офіційно дійшов своєї фінальної фази, цей мистецький напрям продовжує (і надалі продовжуватиме) цікавити українських митців, а фільми його найкращих представників не припиняють збурювали творчу уяву. Згадані публікації – це невеликі дослідження, де автори не переповідають сюжети відомих стрічок, а намагаються осмислити німецький експресіонізм як впливовий кінематографічний напрям. Ці статті належать Ф. Лопатинському і Е. Добрянському:

1. Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7. – С. 10–12.

2. Добрянський Е. Експресіоністичне кіно // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10. – С. 24–26.

Ще одна цікава публікація, віддалено пов'язана з темою експресіонізму у німецькому кіно, з'являється у журналі «Кіно» за той самий, 1926, рік – стаття Г. Веллера «Абсолютний фільм»¹, написана на матеріалі шведського, німецького та французького кіно.

Хоча у статті Г. Веллера «Абсолютний фільм» безпосередньо не ідеться про експресіонізм у кінематографі, автор звертається до творчих експериментів і пошуків, які певним чином продовжують лінію німецького експресіонізму, але дещо в іншому річищі. Термінологією 20-х рр. ХХ ст. ці експерименти можна означити як «формальні», тепер, на початку ХХІ ст. їх можна визначити як своєрідний кіно-арт, поєднання можливостей візуальних мистецтв і кінематографії. Засадово ці пошуки мали на меті ті самі завдання, що і напрям експресіонізму – розширення рамок кінематографічної творчості, спробу передачі певних емоцій, почуттів кінематографічними засобами: зображенням, ритмом, світлом, формою, рухом тощо.

Статті ж Ф. Лопатинського і Е. Добрянського безпосередньо стосуються теми німецького експресіонізму. Автори не констатують наявності німецького експресіонізму у кінематографі як сформованого напрямку зі своєю поетикою і стилістикою, а виходять з цього факту як висхідної даності і, що надзвичайно важливо, намагаються аналізувати і вивчати його особливості.

У цих статтях, відповідно, визначені цілком конкретні точки зацікавлення поетикою німецького експресіонізму з боку українських дослідників кінематографа. Важливо відзначити, що, приміром Фавст Лопатинський, відомий більше не як теоретик, а як практик. Якраз у 1926 році він робить свої перші кроки у кіно як режисер. Таким чином, показово, що зацікавлення німецьким експресіонізмом, імовірно, мали не лише теоретичний характер.

Саме в цей час, в 20-х рр. ХХ ст., у радянському мистецтві також розвивались авангардні течії. Проте форми і методи радянського авангарду дещо різнилися від європейських його особливостей. На цей час одним з найвпливовіших напрямів був конструктивізм, який все ж піддавався критиці, а надалі визначався взагалі як «ліве мистецтво». Однак якраз період середини 20-х рр. ХХ ст. був значною мірою пов'язаний з впливом саме цього мистецького напрямку. Таким чином, необхідно мати на увазі конструктивістські засади радянського мистецтва 20-х рр. ХХ ст., що не могли залишитися невідчутними і для українського мистецтва цього періоду з огляду на політичну та економічну ситуацію того часу в Україні.

Тепер, попередньо обумовивши всі потрібні висхідні обставини, звернемося до теми німецького експресіонізму в кінематографі, якою переймаються і бачать її у своїх статтях українські автори на сторінках журналу «Кіно» у 1926 році, акцентуючи увагу на тому, як (а точніше: під яким кутом зору) розглянуто німецький експресіонізм і які моменти у цій темі викликають особливо гостре зацікавлення.

Отже, Ф. Лопатинський у своїй статті стверджує: «Для нас експресіонізм цікавий, не як філософія, а як певна сума нових, свіжих, іноді надзвичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть речей»². Таким чином, передусім майбутнього кінорежисера цікавлять засоби виразності і можливості, які відкриваються із їх практичним застосуванням. Аналізуючи експресіоністичний фільм Ф. Мурнау «Остання людина», автор пише: «Підійшовши до роботи з величезним знанням діла, режисер сміливо користується зо всіх засобів, що має у своєму розпорядженні: для виявлення психологічного стану героя режисер не тільки будує відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, брати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору.

Експресіонізм робить на екрані можливим досі неможливе: упевно й міцно прищеплює умовність, що досі ніяк не вдалося, і що спрощувало, обмежувало кіно»³. Розлога цитата дає уявлення про силу захоплення представника курбасівської школи Ф. Лопатинського виявом напрямку німецького експресіонізму в кіно.

У цій цитаті, крім того і, ймовірно, передусім, автор відзначає поєднання різних методів роботи режисера з матеріалом. Режисер «*будує відповідну ситуацію*», «*оперує підбором певних ліній та природних поверхонь*», «*викривляє природу*», «*примушує її грати*», «*примушує приймати участь поруч з актором*». У цій роботі режисера простежується два важливі напрями: лінія перетворення матеріалу (будування, викривлення) і лінія підбору матеріалу (оперування, підбір, примушення), що в обох випадках має завданням досягнення єдиної мети: «спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору».

Також автор звертає увагу на умовність як стилістичну особливість німецького експресіонізму. Впровадження такого методу має, на його переконання,

розширити можливості кінематографа, адже досі це «ніяк не вдалося, і спрощувало, обмежувало кіно».

Далі автор звертається до аналізу складної форми побудови кінотвору, але залишається дуже обережним у своїх висновках. «Для загострення інтересу дія будується так, що прямий вираз відсовується чимраз більше на другий план, і його місце посідає спосіб асоціативного побудування, що іноді доходить до неймовірно умілого оперування голими символами. Цього, звичайно, не треба змішувати з символізмом, що теж знайшов собі місце в експресіонізмі, але проте дає дуже сумнівні та плутані наслідки»⁴. «Загострення інтересу» глядача до розвитку подій здійснюється методом «асоціативного побудування», причому «прямий вираз відсовується чимраз більше на другий план». Отже, «прямий вираз» у експресіоністичному творі замінюється більш складною формою: «асоціативною побудовою», яка оперує зовсім іншими категоріями. Замість побутових об'єктів і реальних подій залучаються символи. Робота з останніми має певну небезпеку – це шлях до символізму, якого (при достатній наявності у тогочасному мистецтві) так боялися радянські митці. Але автор віддає належне майстрам німецького експресіонізму, робота яких «іноді доходить до *неймовірно умілого оперування* голими символами». І це оперування символами (яке автор наполегливо не рекомендує «змішувати з символізмом»), а також метод асоціативних побудов викликають зацікавлення як новаційний творчий метод.

«... Експресіонізм в кіно майже не зачепив *людини*, її техніки, її засобів виразу, а сконцентрувався на машині, на кіно-апараті. Він оживає в руках експресіоніста, він, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває»⁵. Не дивно, що Ф. Лопатинський, звертає увагу і на особливості акторської творчості у німецькому кіноекспресіонізмі. Йому, як актору і режисерові театру, де він працював до приходу в кінематограф, безперечно, мав бути цікавим метод роботи з актором. Але тут він одразу знаходить однозначну відповідь на своє питання і висловлює її у достатньо категоричному вислові: «експресіонізм в кіно майже не зачепив *людини*, її техніки, її засобів виразу». І одразу констатує зацікавленість експресіонізму технічними прийомами. Тут він звертає увагу на особливості роботи кіноапарата, надаючи йому максимально олюднених характеристик, певним чином перетворюючи його на одну з дійових осіб експресіоністичного кінотвору: «він оживає в руках експресіоніста, він як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває». Тут впадає у вічі відверто кіноківська термінологія, що нею послуговується автор для опису методу німецького експресіонізму. Хоча, імовірно, ця термінологія саме на той час активно побутовувала у радянському кінематографічному середовищі. У такому разі дуже цінними видаються саме випадково проведені паралелі.

Цікаво, але саме звинуваченням експресіонізму в байдужості до людини Ф. Лопатинський зачіпає той суттєвий момент, ту точку взаємної єдності, яка існувала між конструктивізмом російського радянського мистецтва та німецьким

експресіонізмом. Але слід обмовитися, до чого далі і підходить автор статті, що експресіонізм, зрештою, завдяки техніці виводить до емоційного, настроєвого, чуттєвого переживання суті події. В той час як конструктивізм залишається чіткою логічною інтелектуальною побудовою. Таким чином, відбувається різкий розрив і розходження цих напрямів, які, по суті своїй, технічно, мають ніби ту саму природу – звернення до машини (як цілком слушно зазначає автор). Особливо цей технічний компонент, до речі, відчутний саме у кінематографі, як ні в жодному іншому мистецтві, через його технічну природу.

Надалі Ф. Лопатинський задля прикладу аналізує окремі, найвиразніші шматки сценарію уже американського фільму Р. Вольфа «Луні-газ», говорить про засоби виразності: рух камери, монтаж, довжину кадрів, загальний ритм окремих сцен... Навіть вдається до аналізу інтер'єру і меблів, показ яких, на думку автора статті, повністю спрацьовує на режисерську ідею показу потрібного за задумом контрасту. Позитивну оцінку у Ф. Лопатинського отримує також і сувора лаконічність авторського стилю.

І далі: «Перед засобами експресіоністичного порядку в кіно, безумовно, ще довгий і багатий шлях. Він відкриває цілком нові, ще недосліджені обрії, що можуть і повинні допомогти кіно позбутися його примітивності й поверховості.

Нашим сценаристам в першу чергу слід-би звернути на це увагу»⁶.

Показово, але російська радянська кінематографія, приміром, у теорії С. Ейзенштейна, не шукала прямого застосування новацій інших напрямів, а принципово стояла на позиціях творення власного методу кіно. Щоправда, використання найкращих здобутків американського кіномистецтва, наприклад, становить ту техніку, на яку первісно орієнтувався російський радянський кінематограф передовсім на початку формування теорії монтажу Л. Кулешовим та послідовниками його школи.

Ф. Лопатинський же, аналізуючи особливості напрямку експресіонізму в німецькому кіно, говорить про запозичення і має на увазі пошуки більш чуттєвого, настроєвого характеру (у сенсі емоційного втілення виразних форм), аніж технічного стилю. «...Режисер не тільки будує відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору»⁷. Більше того, він бачить можливості подальшого розвитку на цьому шляху. «Перед засобами експресіоністичного порядку в кіно, безумовно, ще довгий і багатий шлях. Він відкриває цілком нові, ще недосліджені обрії, що можуть і повинні допомогти кіно позбутися його примітивності й поверховості»⁸.

Практичне зацікавлення поетикою німецького експресіонізму виникає у представників української кінематографії різних сфер творчої діяльності. Її виявляє, приміром, і сценарист М. Борисів-Владимирів, який у своїй практичній статті «Мистецтво кадру» (у частинах про ритміку і графіку кадру) покликає-

ться на приклад з творчості Ф. Ланга. «Робота режисера Фріца Ланга над “Нібелунгами” довела й підтвердила висловлені Б. Балашем думки, що в кіно німі речі можуть говорити, діяти й утворювати вкупі з актором незабутню гармонію. Цей кадр з “Нібелунгів” вражає особливо чіткою думкою режисера: підкреслити величність моменту й утворити гідний цього настрої. Три тіла, що лежать при спокійнім світлі двох канделябрів, і в кожному канделябрі три свічки; біля кожного тіла повішено шоломи. Режисер дав кілька трикутників, і їх гармонія створює потрібний настрої»⁹. Це висловлювання мало схарактеризувати можливості ритмічної побудови кадру, майстерно здійснюваної німецьким режисером-експресіоністом.

Щодо графіки кадру, то і тут український автор визнає першість за німецьким режисером. «Фріц Ланг для “Нібелунгів” будує навіть краєвид, щоб одержати потрібне тло з велетенських столітніх дерев, щоб поміж їхні стовбури пустити проміння юпітерів, щоб одержати ті світлові мерва, які йому потрібні для утворення гармонії»¹⁰.

Таким чином, і українські сценаристи дослуховувалися до пошуків німецького експресіонізму. «Екран є блискучий учитель, найкращий керівник і непомильний вказівник, кого з вчителів режисури взяти за взірець, щоб іти за ним на шляху своєї творчості»¹¹. Так наприкінці статті, після вказаних посилань, зазначав автор.

Визначаючи особливості експресіонізму в порівнянні з імпресіонізмом, Е. Добрянський наголошує, що «молоді художники експресіонізму намагаються уникнути лабет часу, моменту та секундного враження, вони хочуть *творчості*, що їй замало було в імпресіонізмі»¹². І надалі автор розвиває свою думку: «Експресіонізм не може відноситися до об'єктів пасивно, він хоче *творити* і ось ця снага творчості дає нам нові форми і нові речі. Замість рефлексії та апатії імпресіоністичної людини, росте в мистецтві новий тип людей, що борються з світом і переборюють не олюднений світ, новий тип людей людського ж-таки машинного світу»¹³. Таким чином, експресіонізм (у порівнянні з імпресіонізмом) оцінюється як активний творчий напрям, який відкидає спостереження, рефлексію, апатію, обираючи творення. Експресіоністична творчість, отже, «дає нам нові форми і нові речі», а також «новий тип людей», основною ознакою яких є боротьба зі світом і перемога над «не олюдненим» світом. Ці погляди нагадують конструктивістські засади, причому за всіма переліченими ознаками, що їх характеризує автор. Активність; творення «нової людини»; боротьба цієї «нової людини» з «не олюдненим світом», тобто з протилежним людині світом (точніше з природою) – це засади саме радянського конструктивістського методу.

Цитуючи гасла експресіоністів, автор зазначає, що для нього висхідною точкою фактично є визнання протилежності людини і природи. «Для художника денна дійсність – це лише нагода, і в сфері мистецтва сама природа прибирає інших форм, не зв'язаних тотожно з її колишніми формами. Ламайте світ в собі – ось гасло експресіонізму»¹⁴.

Виходячи з цих позицій, з'явився режисер з новим баченням суті кінематографічного мистецтва. «І ось новий німецький режисер (Німеччина – країна, що взяла монополію на експресіонізм) вирішив перебороти об'єктивність фотографії. Він одсунув ті речі й людей, що їх знімає, якнайдалше од життя. Він оформлює їх по-новому. Він примушує *об'єкт* знімального апарату знімати так, як того хоче художник: чи то режисер, чи то маляр, чи то оператор. Виявилось, що *об'єкт – річ слухняна*»¹⁵.

Все ж дивовижно, наскільки Е. Добрянський по-конструктивістськи, тобто і з точки зору практичної утилітарності, оцінює сутність експресіоністичного напрямку, забуваючи про його песимістичні настрої «розчарування» і «загубленості», про які, однак, добре пам'ятає автор іншої статті, Ф. Лопатинський.

Е. Добрянський безапеляційно приладнує експресіоністичну естетику до конструктивістського методу, вживаючи чисто конструктивістську термінологію: режисер «*оформлює по-новому*» речі і людей; «примушує» «знімати так, як того хоче художник»; «*об'єкт – річ слухняна*». Він оцінює напрям експресіонізму з точки зору конструктивізму, шукаючи у першому практичні чинники останнього: конструкцію, доцільність, ідеологію. Зрештою, і у Ф. Лопатинського присутня та сама конструктивістська термінологія. Уже цитована кілька разів фраза знову видається доречною у зовсім іншому, конструктивістському контексті: «...режисер не тільки буде відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором...»¹⁶.

Е. Добрянський продовжує: «Межі оформлень *свого* твору режисер, чи то взагалі художник кіно, бере з природи, але він не забуває, що з природи треба взяти лише її основні і найперші риси, щоб потім створити щось стильне (себто просякнуте режисерським бажанням) художнє ціле. Лише якийсь відсоток форми природний. Отак експресіонізується фільм»¹⁷. Послідовно і в безпосередній оцінці ролі природного начала в естетиці експресіонізму, дослідник не відступає від конструктивістських засад. Природа, за традиціями конструктивізму, мислиться як небажаний елемент, який потрібно «оформити», організувати, позбавити зайвого, взяти «лише якийсь відсоток форми», аби отримати необхідне. Такої ж утилітарної точки зору щодо природного матеріалу дотримується і Ф. Лопатинський. І він розглядає природу як певний матеріал, потрібний для режисерської творчості, методом якої є «оформлення» (і тут буквально вживане слово, яке має чітке посилання знову ж таки до естетики конструктивізму). «Режисер сміливо користується зо всіх засобів, що має у своєму розпорядженні: для виявлення психологічного стану героя режисер не тільки буде відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхонь, оформлюючи кадр – він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору»¹⁸.

І знову: основний об'єкт волевиявлення – режисер з його волюнтаристською функцією ідеолога. «Створення чогось стильного», за переконанням Е. Добрянського, невід'ємне від режисерського бажання «себто просякнуте режисерським бажанням».

Окрім перелічених чинників, інший автор, Ф. Лопатинський, доводить також і залучення принципу «грузофікації» у тій частині своєї статті, де ідеться про максимальну лаконічність авторського режисерського стилю. «І все це дано з максимальною стислістю, економністю, що ще підвищує вартість твору»¹⁹. І ще: «економно, певними загальновідомими умовними знаками, наче цифрами, викладають перед нами всю трагедію братовбивчого військового примусу»²⁰. Поцінювання лаконізму викладу (а саме принципу: у меншому обсязі більша інформативність) якраз є яскравою особливістю конструктивістського мистецького стилю, яка у радянському конструктивістському ж словнику отримала назву «грузофікації».

Отже, автори, окрім усього іншого, свідомо чи несвідомо, вдаються у своїй оцінці німецького експресіонізму до конструктивізму, а точніше здійснюють цю оцінку з позицій радянського конструктивізму (абсолютно конкретного мистецького напрямку, зі своїми естетичними і стилістичними особливостями). Така оцінка дає підстави до подальших розмірковувань про культурну ситуацію в Україні і конкретніше – в українській кінематографії 20-х рр. ХХ ст.

Однак, повертаючись до німецького експресіонізму в оцінках українських дослідників, звернемося до подальших можливостей і перспектив цього напрямку, про які українські автори також говорять у своїх статтях. «Розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному ґрунті зріс «абсолютний фільм» («Кіно», № 8). Цілком одмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці абсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як «Ритм», «Коливання», «Рух вертикалей». Леже, беручи за основу все-таки реальні речі, як-от ноги людей, шляпи, труби, пружини, не робить на цьому творчого акценту, але деформує їх по своїй уподобі, створюючи самоцільні композиції, позбавлені будь-якого реального змісту»²¹. Тут автор звертається до зазначеної статті Г. Веллера «Абсолютний фільм»²², і чітко вказує зрозумілі йому зв'язки німецького експресіонізму з пошуками інших мистецьких напрямів, розглянутими у «Абсолютному фільмі».

Як і Ф. Лопатинський, Е. Добрянський залишається обережним у висновках. «Досліди й винаходи експресіоністів не мають для матеріалістичної радянської кінематографії реальної ваги, але про них не треба забувати і від них не треба відгетькуватися: вони збагатять скарбницю формальних прийомів кінематографії. Збагатившись же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей щодо ідеологічного впливу значно поширять. Те, що до цього часу здавалося “нефотогенічним”, що не надавалося до фільмування, може бути зре-

алізовано на плівці. Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найтаємніші і найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знімального апарату не міг встромити свого цікавого носа»²³.

І все ж, незважаючи на те, що автор ніби заперечує важливість «формальних» пошуків експресіонізму щодо прямого застосування до природи «матеріалістичної радянської кінематографії», він не може приховати симпатії до цього експерименту і обстоює ці прийоми як новачинні і прогресивні. Він, приміром, бачить можливості через експресіоністичний напрям, використовуючи навіть формальний метод певним чином вирішити питання «ідеологічного впливу». «Збагатившись же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей що до ідеологічного впливу значно поширять.»²⁴. Крім того, за його переконанням, експресіонізм дає змогу значно розширити сферу втручання кінематографа у різні сфери життя людини. «Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найпотаємніші і найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знімального апарату не міг встромити свого цікавого носа»²⁵.

Формалізм – саме та точка перетину експресіонізму і конструктивізму, яка стала вирішальним моментом для визнання, або, точніше, невизнання радянською владою цих мистецьких напрямів. Як експресіонізм у максимальному своєму розвитку тяжів до формалізму, так і конструктивізм переростав у вищій точці свого злету в формалізм.

Однак саме поняття «формалізм», яке з'являється у радянській культурі 20-х років ХХ ст. багато у чому є симптоматичним... Виникає це поняття зовсім не випадково, а як логічно послідовний процес, провокований попереднім розвитком цієї культури, її утилітарного способу мислення і такого ж утилітарного мистецтва. Розвиток конструктивізму з його прагматичністю, максимальною логізованістю і практичністю зрештою нічого б не зміг дати окрім голої форми, певним чином довершеної у своїй самості і певним чином обґрунтованої у своїй доцільності.

Щодо формалізму у німецькому експресіонізмі, то, як відзначив Е. Добрянський, «розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному ґрунті зріс «абсолютний фільм» («Кіно», № 8). Цілководмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці абсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як “Ритм”, “Коливання”, “Рух вертикалей”»²⁶.

«Під назвою “абсолютний фільм” треба розуміти фільм, що в ньому відтворюють на стрічці неречові кіно-картини, на зразок знайомої нам творчості супрематистів та конструктивістів»²⁷. Г. Веллер згадує шведського режисера В. Еггелінга, який експериментував із формою та її перетвореннями, рухом та ритмом. Хоч як дивно, в тогочасній мистецькій ситуації, прийом «абсолютного

фільму» не визнається автором відверто формальним. Г. Веллер навіть пропонує практичне (у традиціях конструктивістського мислення) застосування методу «абсолютного фільму» у процесі навчання. Більше того, автор намагається розкрити прогресивні сторони цього явища. «Ці принципи пристосовуються до відображення “психологічних” моментів, або моментів почування великого руху. Ця метода не тільки підкреслює саму суть комплексу почувань, але й лише вона може зробити їх цілком зрозумілими і очевидними»²⁸.

Таким чином, український автор не відкидає можливості доцільного застосування і практичного втілення «абсолютного фільму». Більше того, саме «абсолютний фільм», на відміну від традиційного фільму, на його переконання, і лише він може «підкреслити саму суть комплексу почувань», і більше – «зробити їх цілком зрозумілими і очевидними».

Така позиція, зацікавлення і можливість вивчення новаційних процесів характеризують ситуацію 20-х рр. ХХ ст. в українському кінематографі як максимально демократичну, відкриту для пошуків і різноманітних впливів як з боку російського кінематографа, так і з боку Заходу. Активне ж зацікавлення і жваве осмислення авангардних процесів світового кінематографа українськими теоретиками і практиками свідчать про максимальну готовність до власного творчого пошуку.

Що ж до німецького експресіонізму, то не викликає сумніву практична зацікавленість українськими теоретиками і практиками питанням німецького експресіонізму як потужним кінематографічним напрямом. Українські дослідники цікавляться передовими пошуками кінематографа свого часу. Навіть нещодавні експерименти не залишаються поза полем їх уваги, поза межами їх практичного зацікавлення. Не випадково слово «практичне» вживається настільки часто. Саме так можна визначити намагання знайти спільні точки, намагання втілити і запозичити найкращі новації світового кінематографа у національне кіно. Ці теоретичні розвідки свідчать про необхідність такого відкритого і обопільного спілкування, яке, зрештою, дало свої плідні наслідки.

¹ Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

² Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 12.

⁷ Там само. – С. 10.

⁸ Там само. – С. 12.

⁹ Борисів-Владимирів М. Мистецтво кадру / М. Борисів-Владимирів // Кіно. – Лютий, 1926, – № 4, с. 8–10. – С. 10.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само.

¹² Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 24.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 24–25.

¹⁶ Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

¹⁷ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24 – 26. – С. 25.

¹⁸ Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – Травень, 1926. – № 6–7, с. 10–12. – С. 10.

¹⁹ Там само. – С. 12.

²⁰ Там само.

²¹ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 26.

²² Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

²³ Добрянський Е. Експресіоністичне кіно / Е. Добрянський // Кіно. – Серпень, 1926. – № 10, с. 24–26. – С. 26.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – Червень, 1926. – № 8. – С. 10.

²⁸ Там само.