

Образ В. Ф.,
старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв

ТАРАС ШЕВЧЕНКО ТА ЙОГО ГЕРОЇ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ

У статті проаналізовано вплив поезії Тараса Шевченка на режисерські пошуки виразності та творчі відкриття нових засобів кіномови Іваном Кавалерідзе.

Ключові слова: сценарій, екранізація, жанр, кіномова, режисер, актор.

В статье проанализировано влияние поэзии Тараса Шевченко на режиссерские поиски выразительности и творческие открытия новых средств киноязыка Иваном Кавалеридзе.

Ключевые слова: сценарий, экранизация, жанр, киноязык, режисер, актер.

This paper examines the impact of Taras Shevchenko's poetry in directing the search for creative expression and discovery of new cinema language means John Kavaleridze.

Key words: script, film adaptation, genre, cinema language, genre, actor, director.

Огляд літератури про життя і творчість І.П. Кавалерідзе дає підстави констатувати про його режисерську діяльність як цілісне і самобутнє явище. Оригінальна концепція митця поєднання кіно із скульптурою не знайшли належного висвітлення в наявних дослідженнях як у творчості самого І.П. Кавалерідзе, так і в працях загально мистецького характеру.

Загалом аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Кавалерідзе свідчить, що найбільш важливий період становлення творчості для скульптора-режисера співпав з часом, коли в світовому мистецтві відбувався інтенсивний пошук нових форм вираження світосприйняття, яке революційно змінювалося. Мистецтво переходило від мимесису реалізму XIX ст. до міфологізму модерністських течій XX ст. Історичні перетворення дозволяють нам по-новому оцінити внесок І. Кавалерідзе в національну і світову художню культуру. Це потребує розробки нових підходів і методів вивчення їх творчого доробку.

Справді, попри все у творчій біографії Івана Кавалерідзе досі залишається чимало прогалин, які не осмислені науковцями. Критичний аналіз стану наукового дослідження теми показав, що серед всього загалу наявних наукових праць помітний відчутний брак робіт, які б висвітлювали режисерську діяльність митця у всіх її різноманітних проявах. Досі не визначено місце і значення творчої спадщини режисера в галузі кіномистецтва в загальному контексті розвитку української художньої культури.

Іван Кавалерідзе у своїй творчості звертався до багатьох тем, та головними для нього завжди були постаті Т. Шевченка і Г. Сковороди. Ще 1910 р. він створив два гіпсових варіанти пам'ятника Т.Шевченкові для Києва. Через два роки одержав заохочувальну премію у конкурсі на проект пам'ятника Кобзареві. Молодий скульптор зобразив поета, який сидить, схиливши в зажурі голову і важко опустивши руки. На трьох бічних гранях постаменту передбачалося створити барельєфи з образами героїв

Шевченкових творів. Тоді ж в скульптора зародилася думка створити пам'ятник Шевченкові в Ромнах. Але тільки восени 1918 р. у Ромнах відбулося велике свято з нагоди відкриття цього пам'ятника. Бетонна скульптура заввишки 5 метрів, що нагадувала козацьку могилу, відзначалася пластичністю контурів, узагальненістю фігури Кобзаря, відсутністю побутових деталей. Хоча фігура поета була відносно невелика, проте вражала монументальністю, гармонійною єдністю із символічним курганом, у який перетворився постамент. У 80-ті рр. ХХ ст. пам'ятник було відтворено у бронзі, а пошкоджений бетонний оригінал згодом перевезли до музею І. Кавалерідзе в Києві, де протягом двох місяців його реставрували, відновлюючи зруйновані елементи.

Важливо вказати, що у середині 90-х рр. ХХ ст. у центрі Сум, поблизу пам'ятника Шевченкові, будівельники, копаючи траншею, нагнали на частину скульптурної фігури. То були залишки пам'ятника Кобзареві роботи І. Кавалерідзе, спорудженого в 1926 р. Бунтарські риси поета були підкреслені гострими кубічними формами. Він сидів, підперши голову рукою, і думав свою думу. У 50-х рр. ХХ ст. пам'ятник чимось не сподобався місцевій владі, бо він, мовляв, почав руйнуватися. За одну ніч монумент розбили: уцілів лише фрагмент (голова), який і закопали в землю.

Важливою складовою художньо-емоційної виразності та новаторських шукань І. Кавалерідзе став проєкт монумента Т. Шевченкові в Каневі на могилі поета (1926). Пам'ятник Кобзареві, задуманий як «Тарасова гора», мав вигляд чотиригранної зрізаної піраміди. Угорі – напівлежача постать поета, який за народними уявленнями, у призначений історією час має підвестися. Автор мав намір створити ще кілька скульптур і розмістити їх на Чернечій горі, яка уявлялася йому природним постаментом. Цей задум не здійснився, але ідею «Тарасової гори» І. Кавалерідзе частково втілює у пам'ятнику Шевченкові в Полтаві, урочище відкриття якого відбулося в березні 1925 р. з нагоди 65-річчя з дня смерті поета: серед розміщених під різними кутами бетонних плит вирізняється постать поета, який сидить, сперши голову на руку. Обидва монументи (і в Полтаві, і в Сумах) нагадують роменську композицію, але значно експресивніші [1; 25–26].

Зауважуємо, що у 1944 р. І. Кавалерідзе створює проєкти пам'ятника для Ленінграда («Шевченко на березі Неви»). Ця робота стала кульмінацією тривалих шукань митця на шляху пластичного відтворення образу Тараса Шевченка. На жаль, доля проєкту склалася трагічно: він не знадобився ні в Ленінграді, ні в Києві. Але ідею монумента використали молоді скульптори, які брали участь у конкурсі на створення пам'ятника Шевченкові для Москви і яких консультував Кавалерідзе.

У 1992–1993-х рр. з ініціативи товариства «Україна» було зроблено спробу встановити пам'ятник Т. Шевченкові (за проєктом І. Кавалерідзе) в Санкт-Петербурзі. Як стверджує Р. Синько, І. Кавалерідзе звинуватили у плагіаті московського пам'ятника Невдовзі модель Кавалерідзе знищили.

Варто звернути увагу на те, що образу Кобзаря І. Кавалерідзе присвятив й один зі своїх драматичних творів (на жаль, незавершений). В основу досконалої своєю художньою структурою соціально-психологічної драми покладено епізоди з життя Т. Шевченка пов'язані з перебуванням у Яготині, написання поеми «Варнак» та стосунки з Варварою Репніною.

Сучасний дослідник творчості Кавалерідзе Г. Дмитрієва зауважує: «В кіно він прийшов несподівано і незвично, як ніхто до нього і після нього, – з скульптурним способом бачення і мислення» [2; 160].

Нагадаємо, головним кіновиробничим осередком на Україні в 20-ті рр. ХХ ст. була Одеська кінофабрика. Дослідники творчості Кавалерідзе С. Зінич та Н. Капельгородська зауважують: «Тут працювали досвідчені вже майстри екрана В. Гардін, П. Чардинін, М. Салтиков і дебютувала талановита молодь, що згодом прикрасила своїми видатними роботами сторінки не лише вітчизняного, а й світового кінолітопису. Вже з'явилися кінокартини «Остап Бандура», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», завершувалася «Звенигора». Ці твори засвідчили принципову відмову від естетики мелодраматичних, розважальних витворів дореволюційного кіно і від поширених тоді так званих агітаційних фільмів з їх прямолінійним ілюструванням політичних лозунгів і тез» [3; 25–26].

Таким чином, стають зрозумілими витoki звернення відомого скульптора, автора пам'ятників княгині Ользі, Т. Шевченкові, Г. Сковороді, Артему, до нового виду творчої діяльності – кінорежисури. Крім того, слід не забувати, що І. Кавалерідзе мав великий досвід роботи у дореволюційному кіно. У цьому сенсі попередні професійні навички його досить відчутно позначилися на художній інтерпретації дебютного фільму «Злива», в якому він був і сценаристом, і художником. Інша назва картини була більш промовистою: «Офорти до історії Гайдамаччини».

Задум художника був грандіозний – розповідь про історію України за останні 200 років, починаючи з повстання бідноти в ХVІІІ столітті, в результаті якого Україну поділили між собою Росія і Польща і до подій громадянської війни початку ХХ ст.

На превеликий жаль, перший фільм І. Кавалерідзе, що займає особливе місце в історії не тільки вітчизняного та радянського, а й світового кіномистецтва, не зберігся. Сучасний дослідник творчості митця Р. Синько зауважує: ««Зливу» було побудовано на експериментах, що стали б новим словом у розвитку світового кіно, коли б картину не знищили у часи чергової кампанії проти формалізму» [4; 162].

Тож більшу частину труднощів, які очікують на дослідників ранньої кінобіографії майстра, становить саме необхідність розібратися в джерелах і причинах виникнення навколо цієї стрічки свого роду «критичної» легенди. Таким чином, про цей дебют Кавалерідзе ми можемо судити лише за спогадами. Тільки очевидці, які працювали пліч-о-пліч із режисером, могли пояснити, за якими художніми принципами був створений цей фільм.

Зрозуміло, що не все однаково вдалося І. Кавалерідзе в цьому сміливому художньому експерименті. Сьогодні у «Зливі» нас цікавлять передусім не ті чи інші вади фільму, а здійснена тут спроба збагатити кіномову новими гранями, спроба, особливо важлива для 20-х рр. ХХ ст. розвитку вітчизняного кіномистецтва, коли робилися ще тільки перші кроки в оволодінні високим мистецтвом поетичного узагальнення.

Варто звернути увагу на те, що сценарій «Зливи», за визнанням самого автора, був написаний під впливом вистави Л. Курбаса «Гайдамаки» у театрі «Березіль». Ця вистава захопила І. Кавалерідзе відсутністю на сцені будь-яких зайвих аксесуарів, що робило кожний рух і слово дійових осіб особливо вагомим і значним. За свідченням сучасників, постановка Л. Курбаса – це романтична і поетична вистава у повному розумінні цього слова: в якій актором була властива підкреслена, дещо скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту та мізансцен [5; 120].

Те, що автор «Зливи» не заперечує прямого наслідування, переконуємося із спогадів самого Івана Кавалерідзе: «Зараз подивився у Курбаса «Гайдамаків» і прийшов в захват. Яка висока культура! Не боюся бути чиймсь послідовником: «Гайдамаків» ставив би!

– Ставте! Давайте сценарій!

Я накидав в записнику свої пропозиції і показав Сидерському, він їх схвалив» [8; 89].

Справді, в чомусь пошуки кіномови І. Кавалерідзе в царині кінематографа збігалися з напрямом, що його здійснював у кращих спектаклях «Березоля» Лесь Курбас. Безперечно також, що вистава «Гайдамаки» збудила фантазію режисера, була свого роду стимулом до кристалізації його власних творчих думок. Але і в драматургічному, і в пластичному рішенні теми І. Кавалерідзе запропонував своє власне, цілком своєрідне осмислення історичних подій, до яких звертається.

С. Зінич та Н. Капельгородська звернули увагу на те, що зв'язок фільму «Злива» з поемою Т. Шевченка «Гайдамаки» можна вбачати лише у певній спорідненості стилістики фільму і поставленим Л. Курбасом спектаклем: «Вважати «Зливу» екранізацією шевченківської поеми неправильно. І. Кавалерідзе зображує в ряді епізодів свого фільму ту ж саму епоху, що й Т. Шевченко, але обирає інших героїв, по-своєму трактує історичний матеріал, щоб показати штурм Перекопу як закономірний фінал багаторічної боротьби трудящих України за незалежність і щастя [3; 51].

А далі у цих же авторів читаємо: «Непорозуміння відносно змісту кінокартини І. Кавалерідзе має, як з'ясувалося, певну «документальну» підставу. В архіві митця є кіноафіша, яка була випущена ВУФКУ в зв'язку з виходом на екрани «Зливи», де один з персонажів стрічки — Ієремія (тобто Вишневецький) був, внаслідок помилки, перейменований на Ярему, що давало підставу вважати його за Галайду. Кіноафіші широко розповсюджувались у такому невиправленому вигляді, даючи окремим критикам нагоду вбачати пряму тотожність дійових осіб «Зливи» з героями «Гайдамаків» Г. Г. Шевченка.

Цариця Катерина II з її черговим фаворитом Понятовським, губернатор Умані Младонович, його красуня дружина, селянин Івась та інші герої фільму І. Кавалерідзе – самостійно вирішені, надихані історією персонажі, яких ніяк не можна назвати ілюстрацією до будь-якого літературного твору» [3, 51].

У зв'язку з цим звернемося до праці С. Дубенка «Тарас Шевченко та його герої на екрані». Міркуючи над ідейно-художнім аналізом кіно фільмів, присвячених Шевченку і втіленням героїв його творів в екранному видовищі, автор зауважує: «В усіх розглянутих випадках екранного втілення літературних героїв титри завжди, обов'язково повідомляють, що фільм знятий «за твором», «за мотивами», «за Шевченком». У «Зливі», «Коліївщині», «Прометей» нічого такого не зазначається, хоч від Шевченка в них узяті деякі образи, ідеї, уривки поезій та ін. Однак твори І. Кавалерідзе ніяк не можна назвати знятими «за мотивами», а тим більше — «екранізаціями». Це своєрідна група картин, що виникла в умовах, коли сценарист, беручи за основу творчість великого співця і використовуючи окремі його образи та ідеї, будує сценарій довільно, створює нові характери, виходячи з власного творчого задуму її не дбаючи про адекватність передачі на екрані сюжету твору, про відповідність героїв літературним прототипам» [6; 131–132].

Зауважуємо, що «Злива» відрізнялася від основної маси тодішніх фільмів. У відгуках на фільм рецензенти відзначали, що «переказати його зміст неможливо», підкреслюючи цим драматургічно незібране нагромадження подій. Нагадаємо: фільм не мав єдиного сюжету. Він складався з окремих оригінальних шести епізодів-офортів, що нагадували оживлені скульптури, присвячені різним епізодам історії України. Найбільше шокувала вона прихильників традиційного кінематографа, палких любителів закордонних, переважно американських бойовиків з їх шаленим ритмом, карколомною інтригою.

Кінознавці А. Жукова і Г. Журов слушно схарактеризували стильові відмінності «Зливи» від традиційних методів постановки фільмів, що існували в той час: «І. Кавалерідзе заявив себе прихильником монументальних епічних трагедійних творів з уповільненим ритмом, який він протиставляв поширеному тоді штампованому буржуазному детективу з його метушливістю, погонями, убивствами і адюльтером» [7; 53].

Дослідники творчості І. Кавалерідзе С. Зінич та Н. Капельгородська звернули увагу на неправильні тлумачення і звинувачення деяких критиків висловлювань митця в його в нехтуванні сценарію як літературної першооснови фільму: «Насправді ж І. Кавалерідзе ніколи не заперечував необхідності скрупульозно розробленого в усіх своїх компонентах сценарію для постановки повнокровного кінотвору. Але він був проти того, щоб фетишизувати кожний рядок цього сценарію, прагнув всіляко поліпшувати його в процесі зйомок. Така позиція була особливо слушною у 20-ті роки, коли радянська кінодраматургія робила ще тільки перші кроки, а сценарій здебільшого являв собою короткий запис основних подій» [3; 27].

Справді, у стрічці не було сюжету в тому прямолінійному розумінні, що його вкладали в це поняття прихильники так званого сюжетного кіно. Такий спосіб драматургічної побудови твору зараз називають від критим сюжетом. Про його закономірності видають теоретичні праці, до нього звикли й однаково залюбки звертаються представники поетичного і прозаїчного кінематографа. У 20-ті рр. ХХ ст. зазначена драматургічна організація матеріалу ще не набула визнання.

Сам Іван Кавалерідзе ставився до своєї роботи досить критично й вимогливо. Намагаючись обґрунтувати сценарій та вирішення майбутнього фільму, він висловлювався так: «Тоді сценарних курсів не було. Я не знав, як треба писати сценарій, але справа підказувала, що головне не сценарій, а фільм, що його треба бачити, до деталей живо уявити, записати...» [8; 90].

А далі у Кавалерідзе читаємо: «Дали два тижні на ознайомлення з технікою і специфікою кіно. І все...»

Переді мною затверджений сценарій...

Картина історична... Матеріали зйомки – офорти до історії гайдамаччини...» [8; 91].

З огляду на вищесказане бачимо, що автор визначив «Зливу» як фільм-офорт. В образотворчому мистецтві, це, як відомо, різновид поглибленої гравюри на металі. А що це має означати в кіно? У цьому сенсі І. Кавалерідзе проголошує: «Світло, тінь – могутня мова... Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечку із старими традиціями. Вибираю світлом все, що мені потрібне, з тією силою, яка необхідна» [8; 91].

Працюючи над режисерським задумом фільму, І. Кавалерідзе свідомо відмовився від прийомів, що надавали дії суто зовнішньої динаміки. Він вирішив оживити на екрані скульптуру, використовуючи світло як основний засіб характеристики настроїв героїв. І це не безпредметне трюкацтво чи фетишизація формотворення. Про це свідчать ідейно-естетичні настанови, з яких виходив І. Кавалерідзе: «Кіно поєднується з літературою, музикою, театром, балетом. «Злива» – спроба поєднати його із скульптурою» [9; 48].

Зображальна манера митця, його бажання надати кіномові більшої розмаїтості та образності свідчать про авторські шукання в іншому місці нотаток про історію створення фільму. «Мені захотілося зробити спробу, – зазначає І. Кавалерідзе, – поєднати мистецтво скульптури з фотографією. Світло й тінь... Ось воно те, що могло мене вабити у цьому новому для мене мистецтві. Світло – мій різець... Не «пір'я» і «віники», тобто краєвиди, дерева, водичка, а монументальні постаті, виразні характери, опуклі форми вабили мене» [9; 28], – згадує далі режисер.

У цьому сенсі режисер будує дію фільму на контрастному протиставленні дійових осіб на два антагоністичні табори – трудящих і гнобителів. Він пояснює цей прийом не тільки відкритого зіставлення двох протилежних за своєю класовою суттю, а й зовнішністю людських постатей: «Пан і Орач... дві скульптури. Присутність їх разом в одному виставочному залі уже викликає уявлення про соціальний конфлікт» [9; 47].

Варто звернути увагу на те, що як і в скульптурі, режисер переконливо висловлює на екрані суть, не вдаючись до жодних пояснювальних подробиць. Тому й героїв він показав у незвичний для екрана спосіб: глядачі ніби знайомляться у виставочному залі з роботами скульптора (кінокамера то наближалася до дійових осіб, то віддалялася від них). Кожний кадр фільму закликав глядачів до активних роздумів над побаченим. Імператриця, дворяни, їх лакеї, польська шляхта нагадували іграшки з музею старовини. Катерина II мала, наприклад, вигляд мармурової статуї, а панночки, які танцюють менует, асоціюються з ляльками. Вони одноманітно рухаються, ніби виконуючи волю якогось механізму. В зв'язку з цим акторам робили білий грим, і вони здавалися безкровними маріонетками. Інакше зображено народ: його представники схожі на оживлені бронзові монументи. Акторів гримували «під бронзу», надаючи їм земляного або металевого відтінку. Тому у фільмі було два умовних грими для всіх дійових осіб – темний для пригноблених і білий для тих, які пригноблюють.

Важливо вказати, що, працюючи над своїм фільмом, режисер захопився можливістю висловити драматизм подій за допомогою точно відібраних за зовнішністю виконавців, що були б максимально лаконічні у кожному своєму русі, не зосереджували увагу глядачів на поверхових деталях.

У ролі Орача Івася та Червоноармійця успішно дебютував Степан Шкурат. «Цю «спину» я спеціально привіз з Полтавщини, – читаємо у І. Кавалерідзе, – відмовившись в Одесі від «спин» заслужених. Привіз пічника бог знає звідки заради спини його, ручищ його, душевної простоти і доброти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [8; 91].

Варто звернути увагу на те, що Гонту грав Іван Мар'яненко. Акторові кузбасівського театру «Березіль» було нелегко призвичаїтися до вимог німого кіно, а

головне – до стилю стрічки, коли доводилось відмовитися від суто театральних здобутків, яких він досяг в аналогічній ролі на сцені.

З цього приводу у І. Кавалерідзе читаємо: «Враження справив на мене Мар'яненко в ролі Гонти, і перш за все, в сцені, де вбиває своїх дітей і накриває їх червоною китайкою. Гонта стоїть на першому плані, а далеко «за горбом» шалено кружляє танець: то вирине чиясь рука з шаблею, то злетить вгору козацька шапка... Музика при цьому далека від веселощів, вона ридає і співзвучна тому, що переживає Гонта – Мар'яненко» [8; 103].

Актор у фільмі мусив знайти новий ритм руху і жестів свого героя, зберігши лише зовнішній вигляд, величність і монументальність театрального персонажа. Адже І. Кавалерідзе постійно попереджав, що постать Гонти у фільмі – скульптура, яка не потребує акторських і театральних «гримас». Він був категорично проти того, щоб обличчя героя було покрояне штучно підкресленими пристрастями. «Шкураг, виліплений мною вже давно, корився моїм задумам. А Мар'яненко часто скаржився на те, що я не даю йому грати. Потім, побачивши сам дубль, де він грав, як у театрі, не заперечував, коли ми з ним же його відкидали...» [10; 266].

Можливо, що, шукаючи нових акторських виражальних засобів, І. Мар'яненко, втім, не спромігся остаточно подолати театральність. І це дало підстави деяким критикам вважати, що роль йому не вдалася.

На нашу думку, не можна підходити до акторської роботи І. Мар'яненка у «Зливі», не врахувавши режисерського задуму, структури фільму, поєднання в ньому специфічних форм кіномистецтва із скульптурою, що вимагали від акторів особливої виразності, максимального використання їхніх зовнішніх даних і пластичних можливостей. З цього випливає, що у фільмі І. Мар'яненко загалом на місці в цікавому акторському ансамблі кінокартини. Нагадаємо, що ще раз актор зіграв Івана Гонту у фільмі І. Кавалерідзе «Коліївщина».

Наведені факти дають змогу зробити висновок про те, що реальні постаті всіх героїв фільму були вирішені пластичними засобами й позбавлені активної зовнішньої дії. Кожна дійова особа точно відповідала тій ролі, яку їй доводилось грати, органічно знаходилась в кадрі. Таким чином, справляли враження не окремі акторські досягнення, а виняткова цілісність усього образного рішення епізодів, об'єднаних філософськи насиченою і пристрасною авторською думкою.

Кавалерідзе реалізує драматургію стрічки за допомогою вільного поєднання окремих, на перший погляд, не пов'язаних між собою шести офортів-епізодів, своєрідно продемонструвавши можливості асоціативного монтажу. Такий погляд на історію саме й характерний для поетичного кінематографа, одним із зачинателів якого в українському кіно став І. Кавалерідзе.

Фільм починався з епізоду, що зображав двох червоноармійців, які готуються штурмувати Сиваш. Вдивляючись у далечінь, вони згадують минуле, що проходить перед глядачем. Звідси – екскурс у XVIII ст., розповідь про волелюбних повстанців, очолених Залізняком і Гонтою. Живий зв'язок часів – така наскрізна ідея його твору. Щоб підкреслити цю думку, режисер доручив виконувати роль Івася і червоноармійця – представників XVIII і XX ст. – одному й тому ж актору – С. Шкурагу.

Багато писали також про епізод, де було змальовано повстання селян. Зняті подвійною і потрійною експозицією, люди ритмічно просувалися тут на невеличкій площині у різних напрямках. Їхні постаті висвітлювалися рухливими променями прожекторів, що виринали з темряви й швидко зникали, створюючи враження могутньої, невгамовної зливи – народного гніву. Можливо, що звідси і назва фільму «Злива».

Оригінальна й кінцівка стрічки. Зміна епох, революційний катаклізм передавалися за допомогою вихору кубів. Серед них зрештою закружляли колеса возів і фаєтонів, на яких пани намагалися врятуватися від повстанців XVIII ст. Рух кубів набуває шаленого темпу в тих кадрах, де з'являються автомобілі буржуазії, власники яких тікають від революції.

Як було зазначено, Кавалерідзе, який був також і художником фільму, зробив спробу наблизити зображення на кіноплівці до виразності скульптурних композицій. Саме тому «Злива» повністю знімалась у павільйоні розміром тридцять метрів на двадцять. Режисер відмовився від натуралістичних декорацій (їх замінили геометричні куби і брили) та від усього зайвого в оформленні і визначав місце дії за допомогою самих образів героїв, їх одягу, влучно знайдених деталей, використав тло, що дозволило рельєфно сформувавши обличчя і фігури героїв. Світлотінь у русі підкреслювала скульптурність персонажів.

У зв'язку з цим важливо вказати на операторську роботу Олексія Калужного, який став активно допомагати Кавалерідзе, починаючи з роботи над сценарним планом, визначенні стилістики майбутнього фільму і добре зрозумів прагнення режисера. Про це свідчили рапідні зйомки, що надавали рухам людей нарочиту, величну повільність. Підкреслена нерухомість камери, нечаста зміна точок зйомки дозволяла глядачам краще роздивитися створені режисером офорти, розгледіти їхню живописну композицію акторів у кадрі, які нагадували скульптурні групи, вловити їх внутрішній рух, їх пульс, породжений майстерним використанням світла.

Важливим елементом у пластичному вирішенні фільму було виразне тло: чорний оксамит і сукно, що створю вали ілюзію неба, туманної далечини, відображення у воді допомагало краще показати не тільки окремі деталі одягу й інтер'єрів, а також дію в самому кадрі. Плуг, запряжений круторогими волами, відходив від кінокамери так, що створювалося враження, ніби попереду велична далечінь, неосяжний простір. Точно знай дена фактура, оригінальна композиція кадрів і епізодів дозволили митцю продемонструвати пластично досконалі й водночас змістовно ємкі зорові ефекти.

Помітну роль відігравали й окремі аксесуари реквізиту. Коромисло, наприклад, означало, що дія відбувається в селянській хаті, а інкрустований складними візерунками столик чи порцеляновий курильник свідчили, що мова йде про покої Катерини II.

Варто звернути увагу на те, що здавалося на початку зовсім чужорідним для кінематографа і підходило скоріше театру, дало зрештою цікаві наслідки. Відмова від «реалістично-побутової» декорації була сміливим пошуком нової поетики екрану. В світовому кіно це була перша спроба. Замість землі обігрувалися спеціально замовлені 40 дерев'яних брил і плит, що були офактурених під землю та прикріплених до підлоги завісками з матерії. І. Кавалерідзе підкреслював необхідність такого заходу для додержання єдиної стилістики твору: «Справжня земля розсипається і падає, як вона

хоче, а не так, як хоче цього режисер. Режисер хоче, щоб глиби підіймалися великі, вставали грізно і падали, створюючи чергуванням світла й тіні потрібний ритм.

Глиби ці малюнком і розміром повинні бути виліплені у такому характері і в такій пропорції щодо волів і орача, щоб справити враження, ніби це все могутня мати – сира земля, казкова, а не «фотографічна», невиразна порівняно з херсонськими билінними круторогими волами й богатирською спиною Степана Шкурата – Орача» [9; 48].

У зв'язку з цим член ради «Уоркер-фільм сосайтіз», кінокритик, приват-доцент Кембриджського університету Моріс Добб, який високо оцінив дивовижну зорово-пластичну композицію образів, своєрідний ритм цієї стрічки, писав: «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» [11].

Аналогічна думка знаходить підтвердження і у моно графічному нарисі Любомира Лінгарта «Іван Кавалерідзе. Три етапи його кінематографічної творчості», де читаємо: «Кавалерідзе шукав... не тільки нових методів вираження історичних подій у кіно, але взагалі й нових елементів мови кіно як своєрідного мистецтва» [12; 8].

Той факт, що Кавалерідзе у першому своєму фільмі розробив унікальну зображальну систему – синтез скульптури та кінематографії, де формотворчим елементом було світло, стають зрозумілими в рівній мірі захоплення і суперечки, надихаючи рецензентів на гострі, принципові розмови. «Скульптура ожила в кіно і в кіно знову застигла», «Починається ера скульптурного кіно», – в'їдливо іронізували противники фільму. Деякі критики виголошували пошуки автора в галузі форми несумісними з соціальною значимістю створених ним образів. Інші, навпаки, вважали винайдені ним прийоми чужорідними для кіно взагалі, вони вбачали в них лише цілковите порушення всіх звичних кінематографічних форм.

Вирішено було написати до фільму музику й рекомендувати його для демонстрації за кордоном. Спеціальне музичне оформлення до фільму було замовлене композитору П. Толстякову.

Під час публічного перегляду фільму в Москві жартували: «Досі наше кіномистецтво було на трьох ногах – Ейзенштейн, Пудовкін і Довженко. Тепер вона має чотири, бо з'явився Кавалерідзе».

І. Кавалерідзе на цьому перегляді не було, але все, що було сказано, йому сумлінно передали і описали очевидці. «Пудовкін в своєму виступі відзначив: «У цього щеняти породисті лапки!»» [8; 93].

Прем'єра фільму відбулася 18 квітня 1929 р. в Москві і, відповідно, 13 червня 1929 року його побачив Київ.

Розглянувши характер першої роботи І. Кавалерідзе, доцільно визначити її місце у творчому доробку самого режисера. «Злива» не тільки засвідчила на екрані неабиякі здібності автора, а й дала йому можливість зрозуміти саме специфіку кіномистецтва, його творчі закони й технологію. Відомий кінознавець Р. Юренев згадує дебют митця: «Наприкінці двадцятих років у Києві висунувся своєрідний і талановитий майстер І. Кавалерідзе. В його поетичному фільмі «Злива»... що викликав гарячу дискусію, романтизувалось гайдамацьке минуле України, волелюбний дух її народу, краса її

родючої землі. В живописних статичних кадрах Кавалерідзе відчувався скульптор. У «Перекопі» і «Штурмових ночах» режисер продовжив свої пошуки» [13; 65].

Збагатившись досвідом роботи в кіно при створенні картин «Перекопі» і «Штурмові ночі», І. Кавалерідзе знову повертається до теми гайдамацького руху, початої ним у «Зливі». Наступний його фільм «Коліївщина» – вже звуковий. Стрічка була задумана як народна дума. Про що він сам наголошував: «Тема знайома за «Зливою». Але хочеться, щоб герої шуміли, розмовляли, співали весільних пісень і вчиняли великі подвиги, йшли на жертви за ради справедливості...» [8; 101].

Характерною рисою драматургії «Коліївщини» – багатоплановість, що розвивається за рахунок складного переплетення кількох сюжетних ліній. Стрічка була задумана як народна дума. Як можна побачити, сам сюжет носить узагальнений характер, бо в центрі не єдиний індивідуальний випадок, а типова історія, соціально осмислена. Семен Неживий, наприклад, виступає у фільмі відразу і ніби від своєї особи, і ніби від імені всього пригнобленого народу.

Важливо вказати, що зображення соціального й національного гноблення селян і їх боротьби за незалежність, пафос викриття і широта розмаху повстання характерні як для поеми «Гайдамаки», так і для фільму «Коліївщина». А події, зв'язані з головним героєм фільму Семеном Неживим, переплітаються з епізодами, змальованими в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки».

З цього приводу у С. Дубенка читаємо: «С. Неживий – історична особа. Він був учасником антишляхетського повстання XVIII ст. Пробудження і зростання його свідомості, вступ до лав повстанців, одруження з Оксаною подано в фільмі майже цілком за образом Яреми Галайди» [6; 134].

Для втілення свого задуму автор обрав складну жанрову форму героїчної кіноопеї. Важливим елементом для створення фільму стали народні думи та пісні, в яких залишилися гіркі спогади про повстання «коліїв» – одну з найбільш яскравих і героїчних сторінок в історії українського народу. Режисер доречно використав мотиви та засоби української народної творчості, зберіг символіку, властиву фольклорним зразкам. Звідси, як в епосі, романтично піднесено були відтворені на екрані події XVIII ст., гранична філософська й поетична узагальненість кадру. Разом з цим на характер фільму вплинула і поема Т. Шевченка «Гайдамаки».

Повертаючись до думки, що у зображенні повстання коліїв увага І. Кавалерідзе акцентувалася на показі не власне боротьби як такої: збройний опір – це остання, порівняно невелика частина фільму; у центрі – дослідження причин повстання. З цього випливає – режисер через зображення подій, а разом з ним і глядач, ставить питання: «Чому сталося повстання?» – й одразу ж дає відповідь. Таким чином, фільм стає своєрідним підручником з історії: глядач може прослідкувати, як утиски панівних класів переповнюють чашу народного терпіння і народ починає боротися проти цих утисків.

Важливо вказати, що це був перший фільм із задуманої режисером трилогії, що мала охоплювати події від середини XVIII ст. до перших десятиліть XX ст. Ось як це описує І. Кавалерідзе: «Три століття визвольної боротьби на Україні мені хотілось зобразити в триптиху «Коліївщина», «Прометей», «Дніпро».

Велике історичне полотно повинно було закінчуватись в двадцятому столітті перемогою народу.

Третю частину – «Дніпро» – я так і не зняв» [8; 102].

Незважаючи на те, що доручення І. Кавалерідзе зняти перший український художній звуковий фільм стало виявом високої довіри влади та визнанням його режисерського таланту, митець згодом з гіркотою написав у спогадах: «Ірисуваю до зйомок першого українського звукового художнього фільму.

Доводиться не раз змінювати сценарій, слідуючи вказівкам та консультаціям істориків. А історія теж змінюється... Точніше, ставлення до неї» [8; 100].

Не забуваймо, що фільм датований 1933 роком, коли сучасне і минуле розглядалося лише з класових позицій. Як наслідок, сценарій «Коліївщини» зазнав 17 «переробок», аби Гонти й Залізник не сприймалися як національні герої. Таким чином, перед виходом на екран «Коліївщину» дуже скоротили, від чого фільм лише втратив у художньому плані і через заgrimки у виробництві майже на рік не став першим українським звуковим ігровим фільмом.

Зауважуємо, що під впливом суб'єктивних настанов режисер не мав змоги зняти фінал, який поетично описав в сценарії. У літературному сценарії «Коліївщини» знаходимо:

«Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю... –

співає вся земля, залита ранковим сонцем» [14; 73]. У цьому сенсі, знімаючи і монтуючи сцену страсти повстанців, І. Кавалерідзе намагався різними кінемаграфічними засобами компенсувати відсутність цієї сцени, надати фіналу оптимістичного звучання. Розправа над повстанцями скінчилася, лежить замордований Семен. У цей час небо починає світлішати, випростовується зім'ята трава, піднімаються квіти – все тягнеться до сонця, назустріч життєвим бурям. Сцена супроводжується мажорним звучанням музики й сприймається як символ торжества життя над смертю. Вона ніби промовляє, що боротьба на цьому не закінчується, її продовжать наступні покоління.

Слід відмітити, що в 1968 р., працюючи над другою редакцією фільму, І. Кавалерідзе дещо наблизив деякі сцени кіно картини до первісного задуму, хоч повністю змінити загальну концепцію стрічки у нього вже не було змоги.

Зауважуємо, що режисер одразу зрозумів величезну для кіно роль звуку. Адже знайома вже тема вимагала тепер, в епоху звукового кіно, нового підходу, пошуку нових засобів кіномови. У цьому сенсі він надавав особливо важливого значення звуковій партитурі. Він прагнув довести, що слово і взагалі звук у фільмі не можна зводити до їхньої механічної фіксації, до засобу простого ілюстрування зображення. Шукаючи оригінального звукового вирішення фільму, І. Кавалерідзе першим застосував новий на той час прийом. Герої фільму різних національностей розмовляють кожний своєю мовою: тут звучать українські, російські, старослов'янські, польські та єврейські тексти.

Як бачимо, цей творчий експеримент дав цікаві наслідки. Уперше в кіномистецтві слово стало могутнім засобом національної характеристики героїв, що надає характерам дійових осіб якогось особливого, неповторного колориту, допомагає створити яскраві національні типи.

Згадуючи сцену, де посесор (Я. Ліберт) вичитує шинкареві (Н. Шейнберг) у корчмі, І. Кавалерідзе звертає увагу на неабиякий художній ефект від застосування такого

прийому образної характеристики персонажів. «Який це колоритний шматок! Як прекрасно звучить у вустах артиста древньоєврейська мова! У Шейнберга жаргон позаминулого століття, він також хвацько лає своїх наймитів-шевців. Інтонації у Шейнберга, як і в Ліберта, настільки виразні, що не потрібне знання мови, все вкрай зрозуміло. Шевці виправдовуються перед шинкарем, і в їхній мові – мові пригноблених ремісників – є якийсь ледь помітний відтінок – жаргон простолюдиць.

Далі: граф Потоцький, управитель графа, польський селянин, український селянин, український пан, петербуржець – катерининський генерал Кречетников, його солдати (уральський робітник Булатов і рязанський селянин)... Нарешті, старослов'янська мова і те, як її ви мовляє українець, що читає псалтир над небіжчиком!..

Як ці фарби домальовують характери тих, що зображені! Як збагачується звукова палітра!» [9; 32–33].

З огляду на вищесказане бачимо, що багатомовність дійових осіб зберігається і в наступних фільмах І. Кавалерідзе – «Прометей» і «Григорій Сковорода», у його п'єсах «Григорій і Параскева», «Перша борозна».

Важливим елементом у «Коліївщині» є те, що режисерська думка будує дію, а не витікає з неї. Узагальненість сюжету досягається у фільмі монтажно-пластичним вирішенням всієї дії, без подробиць побуту і досягає значності символу. З цього випливає, що ідея фільму виражалася не стільки в сюжеті, скільки в пластичному вирішенні кадру. Окремі події в картині показані тільки як частина цілого, набуваючи монументальності і масштабності, властивої цілому.

Яскравий приклад – Семен повертається додому. Його шлях додому по білому снігу, тужливо скрипучому під ногами, даний на екрані підкреслено довго, і в цій натягнутості – вже передчуття якоїсь біди. Або початок сцени похоронів батька Семена. Спочатку ми бачимо схилену фігуру жінки. У її округлій схиленій позі, повороті голови є щось від іконописне. Потім з'являються ще жінки. І все та ж м'яка округлість загальної зовнішності, що позначає і їх скорботу. Ця пластична виразність додає характеру реальної події своєрідність символічного зображення скорботи.

З огляду на вищесказане бачимо, що за своєю зображальною культурою та образною системою «Коліївщина» була значним кроком вперед у творчому зростанні Кавалерідзе. Кадри відзначалися композиційною завершеністю. Багато сцен сповнені динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цільністю, гармонійним поєднанням роботи художника М. Симашкевич, оператора М. Топчія, композиторів В. Верховинця та П. Толстякова. В окремих сценах фільму помітний вплив класичного живопису. Наприклад, кадр, де показано похід повстанців на Умань, композиційно нагадує ілюстрацію П. Сластіна до поеми Т.Г. Шевченка «Гайдамаки».

Як було зазначено, у фільмі сенс історичних подій повстання розкривався через долі дійових осіб. В зв'язку з цим режисер вперше приділив найсерйознішу увагу акторові. Про що наголошував і сам І. Кавалерідзе: «Порівняно із «Зливою» «Коліївщина» – фільм акторський» [8; 103].

Фільм став вдалим кінодебютом для багатьох майстрів сцени. На головну роль фільму Семена Неживого режисер запросив актора харківського театру «Березіль»

Олександра (Леся) Сердюка. Це його одна з кращих і небагатьох ролей у кіно. Про що наголошував і сам І. Кавалерідзе: «Задоволений був я і Сердюком, що грав Семена. Його Семен вийшов таким колоритним і правдивим, що М. Манізер – автор пам'ятника Т. Шевченку в Харкові – майже фотографічно точно зобразив мого героя серед застиглих на п'єдесталі фігур» [8; 103–104].

В епізодичній ролі виступив у фільмі один із фундаторів українського театру Мар'ян Крушельницький. Актор спостерігав за зйомками чергового епізоду «Коліївщини» і запропонував знятися «на загядку». З цього приводу І. Кавалерідзе згадує: «Хоч ролі ніякої не було, але я вирішив зробити образ нікчемного підлабузника старшини, який уособив би негативну суть свого старшинства.

Знаходимо жупан. Мар'ян Михайлович Крушельницький миттю поклав на обличчя грим і з'явився в кадрі. Говорити він не міг – адже слова для нього не написані, але вони і не потрібні були. Мімікою і жестами вимагає він від Семена покори, наказує зняти шапку. При цьому пнеться, всіляко демонструє свою зневагу до голоти. Крушельницький грав настільки виразно, що, здавалося, чуєш кожне слово, хоча "говорили" тільки очі і руки актора» [8; 103].

У картині брали участь багато видатних українських театральних акторів: роль Максима Залізняка грав Данило Антонович, Івана Гонти – Іван Мар'яненко, матері Семена – Ганна Борисоглібська, Оксани, нареченої Семена – Поліна Нятко, Павла – Іван Твердохліб, Діонісія – Микола Надемський, губернатора Умані князя Младановича – Северин Паньківський.

Багато хто з них не вперше знімався у І. Кавалерідзе. Але тільки в цьому фільмі вони з'явилися не як натурники, слухняні волі режисера і елементи образотворчої композиції, а як справжні творці, які створили хвилюючі, однаково виразні за зовнішнім малюнком і внутрішнім динамізмом образи.

Проте на акторській грі та в багатьох мізансценах до сить сильно відчувався вплив руки скульптора. Режисер прагнув надати екранним образам скульптурності, підкреслити силу й волю характерів.

Програмуючи нові експерименти та пошуки кіномови, І. Кавалерідзе стверджував, розуміючи «канони» як традиції: «В кіномистецтві ще немає канонів. Немає меж пошукам. І назад немає на що оглянутися – Ермітажу немає, Лувру немає. Тільки вічний закон вступає у свої права – безликого мистецтва не має і дволикого бути не повинно. Коли ти вже художник, кажи своє, як сам думаєш» [8; 101].

27 лютого 1935 р. у зв'язку з п'ятнадцятиріччям радянського кіно режисера за фільми «Перекоп» і «Коліївщину» нагороджено орденом Червоної зірки.

Того ж року І.П. Кавалерідзе створює фільм «Прометей».

Проте С. Дубенко зауважує: «Незабаром після виходу на екрани «Коліївщини» в одному з журналів з'явилася замітка про те, що І. П. Кавалерідзе 1934 р. ставитиме фільм «Сон». Працюючи над сценарієм, він розширює попередній задум, беручи для майбутньої картини окремі ідеї творів Кобзаря «Кавказ», «Сон», ряд поезій та висловів, занотованих Шевченком у щоденнику. Незабаром трест «Україн-фільм» у постанові від 17 квітня 1934 р. затверджує сценарій І. Кавалерідзе «Прометей», в якому «викривається експлуататорська суть феодальної царської Росії і колонізаторство її політики... для чого використано революційну творчість Шевченка...» [6; 138].

З цього випливає, що образ Прометея взято з поеми «Кавказ», з інших поезій використано чимало рядків, які або втілені в художні образи, або подаються як титри, що допомагають розкрити зміст окремих епізодів.

Слід звернути увагу на те, що драматургія, крім того, була побудована на реальних подіях в Росії, Україні, на Кавказі. Значну роль відігравали також автобіографічні матеріали. І. Кавалерідзе, зокрема, відтворив тут у загальних рисах історію свого діда-грузина, який був силоміць вивезений з Мінгрелії на Україну.

У фільмі паралельно розвиваються дві сюжетні лінії. Перша розкриває долю українського селянина, заляканого, безмовного кріпосного хлопця Івася, якого життя, під впливом революційних ідей Гаврилова, перетворило на людину, здатну чинити свавілля свідомий опір, та його нареченої Катерини, яка волею пана Свічки й купця Петра Жукова опиняється в будинку розпусти. Друга – перетворення дрібного торговця Петра Жукова на крупного промисловця і фінансового магната. Персонажі також згруповані в два протилежні табори, об'єднані спільними класовими інтересами: Івась, Гаврилов, Катерина, кавказькі пригноблені, волзькі трударі – це один табір. Другий табір – Петро Жуков, українські поміщики та управителі, духовенство, «хазяйка закладу» Настасія Макарівна. Такої будови сюжет і відповідна розстановка класових сил у поєднанні з частою зміною місця дії давали режисерові змогу розгорнути широку панораму життя царської Росії.

Зауважимо, що у фільмі був епізод, в якому відтворено образ Т. Шевченка, роль якого виконував М. Надемський. Вражений бурлацькою піснею, що лунає над широким плесом Волги, і схвилюваний ритмічними рухами сильних мускулястих рук, Шевченко занотовує в «Що денник» відомі пророчі думки про розповсюдження світом «дитя Фультоні і Уатта» та про неминучість загибелі експлуататорського суспільства. Цей епізод сприяв глибшому розкриттю характеру Гаврилова як провісника майбутніх революційних потрясінь. Але на жаль, цей епізод за участю Тараса Шевченка був вилучений з фільму і до нашого часу не зберігся.

У «Прометеї» режисер намагався подолати статичність, що була властива «Коліївщині». Але він як і раніше відкидав динаміку зовнішньої дії, зосереджуючи свою увагу на розкритті внутрішніх протиріч. Таким чином, стає зрозумілим чому події в картині розвиваються повільно. Такий темп надає кінорозповіді епічності. Музичні теми композиторів П. Толстякова та А. Баланчивадзе в багатьох випадках допомагає розкрити внутрішній стан героя чи підтекст цілих трагедійних епізодів. Особливо це стосується сцени, де Івась за наказом повинен вдарити най дорожчу йому людину – Гаврилова. Суперечливий душевний стан, внутрішню боротьбу солдата підкреслює музика, в якій звучать дві різко контрастні музичні теми.

У багатьох епізодах режисером використано багату на грузинські народні інтонації музику А. Баланчивадзе.

Важливо вказати, що поряд з українськими виконавцями І. Твердохлібом, Л. Сердюком, І. Мар'яненком, В. Чистяковою, Н. Ужвій, Г. Юрою, Д. Антоновичем у кінокартині знімалися грузинські актори Чута Еріставі-Жгенті, Шота Цозадзе, Поко Мургулія та Заал Терішвілі.

Як було зазначено, цікавий експеримент, розпочатий режисером ще в «Коліївщині», був продовжений і у «Коліївщині». Герої фільму розмовляли українською, російською

та грузинською мовами. Однак окремі епізоди у фільмі без перекладу сприймаються важко.

Характерною особливістю стилістики фільму є використання І. Кавалерідзе кінометафор, виразних деталей, що розкривають сенс поняття або явища. У фільмі є досить вдалі режисерські знахідки. Кровопробитна війна на Кавказі коштувала життя тисячам людей. Режисер підкреслює її жорстокість не тільки в батальних сценах. Декілька атак російського війська незмінно закінчуються одним чином – по гірській річці пливають кашкети загиблих воїнів. Спочатку їх мало, потім їх стає все більше... А в наступному кадрі – Петербург, Петропавловська фортеця і сам імператор – як пряма відповідь на запитання, хто був причиною цих жертв, сліз і крові, хто винен, що «течуть ріки, кроваві ріки».

Зауважуємо, що цим монтажним прийомом сучасні кінематографісти користуються дуже часто.

З огляду на вищесказане бачимо, що І. Кавалерідзе був майстром несподіваного, драматичного поєднання різних дій, різних кадрів. Драматичними контрастами пройнятий буквально весь фільм. Пейзажі залитих кров'ю, немов пророслих трупами Кавказьких гір, змінювалися кадрами російських річкових просторів, чистих плес, безмежної далечини, залитої сонцем, під яким, згинаючись і падаючи, йдуть бурлаки.

Мистецтвознавець А. Пащенко звернула увагу на роль виразності крупних планів, що відіграють роль візуальної характеристики персонажів у фільмах І. Кавалерідзе «Коліївщина» і «Прометей»: «Укрупнені вирази облич нагадують традицію народних театрів, зокрема їхні маски-характери. Ця особливість для кіно – традиційна. І сьогодні «позитивного» героя від «поганого» відрізнити досить легко – передусім за зовнішністю, виразом обличчя, що передують вчинкам, дозволяючи глядачу з першого-другого погляду передбачити, яких дій можна сподіватися від того чи іншого персонажа» [16; 6].

Справді, через «маску» є можливість дати розгорнуту словесну характеристику персонажа, висвітлити його психологію. Крім того, узагальненість образів поряд із близькістю їх до народної традиції дозволяє перетворити стрічку на своєрідний епічний твір, цим самим міфологізуючи події, виводячи їх на рівень не окремої сцени чи епізоду, а такого собі історичного космосу.

Принаймні саме так сприймаються персонажі у «Коліївщині» і «Прометей», утворюючи своєрідний ряд «масок». Селянин, який, пройшовши через низку випробувань, усвідомлює необхідність повстання, зображений найчастіше у стані похмурої задуми чи в мить своєрідного (також похмурого) піднесення, що супроводжується промовою революційного змісту. Це – маска «повстанця-революціонера»: ентузіазм, ненависть до ворога, готовність віддати життя в ім'я справи.

Як можна побачити – жіночі персонажі цих картин присутні у двох іпостасях, практично архетипах. Перша іпостась – жінка є об'єктом бажання з боку гнобителів: на наречену в «Коліївщині» зазіхає пан, Катерина у «Прометей» опинилась у будинку розпусниці. В обох фільмах втрата чи загроза втрати нареченої стала для героїв останньою краплею, що зрештою призвела до повстання. Друга іпостась – це плакальниця: у фіналі «Коліївщини» жінки, які оплакують загиблих близьких, набувають узагальненого, символічного характеру.

Характерною рисою крупного плану обличчя пана у стосунках з селянством найчастіше є маска зверхності. Яскравий приклад – сцена звернення Івана до пана у першій частині «Прометея» чи в погляді на героїню, хтивості. Особливо виразно це показано в епізоді весілля в «Коліївщині».

Важливо вказати, що у пластичному вирішенні деяких епізодів фільму помітний вплив класичного живопису. Так, сцена з бурлаками, які тягнуть на Волзі баржу, композиційно схожа на відому картину І. Репіна. В свою чергу окремі кадри «Прометея» мали вплив на творчість радянських художників. Перша частина диптиха Ф. Глущука «Не скує душі живої...» (1961) композиційно подібна до кадру з фільму, де зображено страту революціонера Гаврилова.

Прем'єра фільму відбулася 13 січня 1936 р. у Ленінграді.

Проте доля оригінального твору великої режисерської культури виявилася важкою. Перші критичні відгуки – схвальні, а вже через місяць фільм піддали нищівній критиці газета «Правда», журнал «Радянське кіно» та інші органи преси, що призвело не лише до його заборони. Був перекресленим весь творчий доробок режисера, бо фільм, за словами чиновників, не висвітлював експлуататорської ролі польських та українських панів і спрямовувався лише проти російських кріпосників, набувши тим самим «антиросійського» характеру.

Треба віддати належне мужності Івана Кавалерідзе, який на численних зборах, де його нещадно «викривали» колеги, замість звичних покаючих промов відбувався мовчанкою. Можливо, саме ця демонстративна твердість його врятувала, бо хоч митцеві заборонили створювати стрічки на історичні теми, але не відсторонили від кіновиробництва.

За таких умов перспектива створення третьої частини трилогії «Дніпро», яку так довго виношував у своїх планах, перестає бути для нього реальною, завершити її вже ніколи не вдасться.

Таким чином, як справедливо зазначає О.С. Мусієнко, «було обрубано одну з найплодючіших гілок українського національного кінематографа. Повернення «Прометея» в контекст українського кіно 1930-х років рішуче змінює мистецький пейзаж не тільки кінематографа того періоду, а й вітчизняного кіно в цілому» [17; 416].

Література:

1. Новаторство Івана Кавалерідзе. Тези доповідей та повідомлень на науково-творчій конференції, присвяченій 110-й річниці від дня народження митця. – К. : Генеза, 1997. – 102 с.
2. Дмитрієва Г. Його вабили титанічні постаті / Галина Дмитрієва – К., 1991. – № 7. – С. 156–164.
3. Зінч С. Іван Кавалерідзе. / С. Зінч, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – 184 с.
4. Іван Кавалерідзе: життя і творчість / [Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько, Р. О. Синько, Г. Я. Скляренко та ін.]. – К. : Київ, 2007. – 336 с.
5. Василько В. «Гайдамаки» і Лесь Курбас / В. Василько // Дніпро. – К., 1963. – № 9. – С. 120–121.
6. Дубенко С. Тарас Шевченко та його герої на екрані / Степан Дубенко. – К., 1967. – С. 208.
7. Жукова А. Українське радянське кіно мистецтво. 1930–1941 / А. Жукова, Г. Журов. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 53.
8. Іван Кавалерідзе: Сборник статей воспоминаний / Сост. и примеч. Е. С. Глуценко. – К. : Мистецтво, 1988. – 179 с.: ил.
9. Іван Кавалерідзе. Мы разносчики новой веры / Иван Кавалеридзе // Жизнь в кино. – М. : Искусство, 1979. – Вып. 2. – С. 38–55.

- 10.** Тернюк І. П. Іван Мар'яненко / І. П. Тернюк. – К., 1968. – 266 с. **11.** Медведєв Т. Самобутній кінорежисер / Т. Медведєв // Вітчизна. – 1962. – № 4. – С. 62. **12.** L. Linhart. I. Kavaleridze a tři období jeho filmové tvorby. – Praha, 1962. – С. 8. **13.** Юрєнев Р. Краткая история советского кино / Р. Юрєнев. – М.: Знание, 1967. – С. 65. **14.** І. Кавалерідзе. Архів режисера. Літературний сценарій «Коліївщина», С. 73. **15.** Донец Л. Іван Кавалерідзе / Л. Донец, Т. Медведєв // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 136–153. **16.** Пащенко А. Фільми Івана Кавалерідзе як приклад формування історичної моделі / А. Пащенко // Кіно. Театр. – 2010. – № 4. – С. 6. **17.** Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 416 с.