

За короткий срок собрал много материалов для другого фильма. Тоже о великом болгарине — Георгии Раковском, легендарном революционере, который четыре года (с 1919 по 1923 гг.) возглавлял правительство Украины!

Я этого не знал. И не только я: эта глава украинской истории была сокрыта от народа лично Сталиным, с которым первым начал «войну» именно Георгий Раковский. Впоследствии борьба со Сталиным стоила ему жизни.

Среди материалов, переданных мне Иордановым, я, в частности, вычитал любопытное признание самого Г. Раковского: «Я лично принадлежу пяти странам: Болгарии, Румынии, России, Украине и Франции.» А французский социалист Андре Моризе, хорошо знавший Раковского, назвал его «всемирным гражданином».

Многого тогда я не знал о Раковском, но предложение Георгия Иорданова было для меня святым, и я зажёгся идеей создания фильма, разумеется, совместно с Болгарией, о великой и трагической судьбе уникального сына Болгарии Георгии Раковском. Теперь я знаю о нём почти всё. Словом, я готов к съёмкам этого фильма.

Искренне уверен в том, что фильмом «Болгарин — украинский премьер» допишу портрет Георгия Иорданова, великого болгарина, моего друга и брата...

Анастасія ПАЩЕНКО
старший науковий співробітник Музею театального,
музичного і кіномистецтва України

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ В ІСТОРИЧНИХ ФІЛЬМАХ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ

І. П. Кавалерідзе відомий як режисер-новатор. Передусім в його творчості привертає увагу не раз відзначене дослідниками поєднання скульптури та кіномистецтва. Сам режисер докладно розповідав про втілення принципів скульптурності в кіно, передусім в своєму кінодебюті «Злива». Також чимало уваги цій темі приділено у його статті «Ми розносники нової віри» та спогадах «Тіні швидко біжучих хмар».

Услід за ним значну увагу художнім пошукам у фільмах режисера приділяли у численних монографіях і статтях дослідники його творчості та біографи: Н. Капельгородська, С. Зінич, Р. і О. Синько; у тому чи іншому об'ємі зачіпали цю тему й інші автори, зокрема Л. Лінгарт (якому належить монографія, присвячена митцю), І. Корнієнко, Т. Медведєв та ін. Якщо говорити про увагу до особливостей авторського часопростору у фільмах І. Кавалерідзе, цей аспект у своїх текстах зачіпали В. Слободян (зв'язок різних часів; епічний ритм кінооповіді [1]), О. Синько (роль рельєфу у площинних образах кіно; поєднання кількох образів в одній точці простору, як у сцені з іконою в «Зливі» [2]), І. Зубавіна (передусім в контексті експресіонізму у «Зливі» [3]).

Враховуючи складність поняття «часопростір», звернімося до його особливостей у фільмах І. Кавалерідзе на двох рівнях — стильовому і сюжетному, від загальних принципів побудови кінотексту до безпосереднього відображення в стрічці значущих локусів (поле, гори, ярмарок), і, нарешті, специфіки історичного часу у фільмах.

«Монументальність» як особлива форма кінематографічного часопростору

Характеризуючи задум «Зливи», свого режисерського дебюту (багато в чому програмного), І. Кавалерідзе писав: «Офорти... Світло, тінь — потужна мова... Світло — різець скульптора... Природа скульптури, закоханість у форму міцну, лаконічну, монументальну тягне на гріх, на суперечки зі старими традиціями» [4]. Перенесення естетики «скульптурності» в кінематограф стане характерним і для наступ-

них його стрічок, до «Прометей» включно (тобто з відходом від історичного кіно змінюється і стиль: кіноопера висуває свої художні вимоги, а наступне значуще звернення до кіно відбудеться вже в інший історико-культурний період). Отже, часопросторове мистецтво кіно режисер від початку розглядав крізь призму мистецтв просторових — графіки й скульптури, причому виділив таку їхню рису, як творення образу через світло і тінь. Остання, до речі, характеризує і кіно — мистецтво «світлопису».

Саме світло для І. Кавалерідзе ріднило мистецтва кіно й скульптури: ще працюючи художником у фільмі «Які хороші, свіжі були рожі» Я. Протазанова, він помітив, як, в залежності від освітлення, змінювала-ся міміка актора [5]. Згодом світло відіграватиме важливу роль у його власних режисерських роботах — не лише в якості засобу моделювання облич персонажів і виділення значущих елементів мізансцен, але й для передачі певного смислового навантаження простору загалом (яскравий приклад — образ хати у «Колівщині»: у хаті з небіжчиком панує тінь, а у тій, де гуляють весілля, — світло).

Робота зі світлом, отже, стала важливою складовою втілення принципу «скульптурності» у фільмі. Відповідним був підхід до творення образів персонажів, що завдяки спеціальному гриму і світлотіні виглядають об'ємно і водночас узагальнено (зображення сприймається як типізований «портрет Селянина», «портрет Пана» тощо). Ці «портрети» можуть мати і певні часові конотації, дотичні до понять «вічності» або «нетривкості». Такого ефекту режисер досягав вже підбором гриму, що нагадував про той чи інший матеріал. Такими у «Зливі» стали «бронза» у портретах селян і «порцеляна» — імператорського почту: «Позитивні герої... окреслені світлотінню, скульптурні. Тло ж — царі, королі, їхні палаци — світ примарний...» [6]. Пізніше цю знахідку буде використано і в «Колівщині»: «бронзові» смагливі обличчя селян контрастують з «порцеляною» білістю польських панянок і російських придворних.

На іншому рівні кінематографічного тексту «скульптурність» помітна в побудові мізансцен. Її втілюють «статуарні» пози персонажів, що фіксуються, завмираючи на деякий час. Стосується це, зокрема, образів-станів: наприклад, у «Колівщині» «портрет» старого, що оплакує сина, стає втіленням стану туги. У подібних кадрах присутній ефект «застигання» часу, що стає знаком «увічнення», монументалізації образу. Постають на екрані і цілі «скульптурні групи», на кшталт трійки куркулів з «Перекопу» (яких сам режисер порівнював зі «степовими кам'яними бабами» [7]). Покликаються до скульптурних форм також «фризові» плани у «Колівщині»: послідовний ряд фігур у нижній половині кадру (наприклад, плани дружок у сцені весілля). Характерним є прийом «переходу» людського тіла в скульптуру (загнаний у «Прометей» подібний на повалену статую); і навпаки, «оживання» скульптури (у «Перекопі» заключні фрази про те, що боротьба продовжується і попереду ще не один Перекоп, ніби промовляє статуя Артема, з планами якої чергуються інтертитри).

Не варто забувати і про алузії на твори образотворчого мистецтва: у «Перекопі» селяни з непокірними кінями нагадують «Приборкувачів коней» П. Клодта; у «Колівщині» фрагмент кадру із мертвим селянином композиційно нагадує «Мертвого Христа» Мантенї; в обох фільмах також присутні сцени оплакування, що апелюють до класичного сюжету «Оплакування Христа». Цей прийом дозволяє перенести подію у вимір над-реального, ідеального.

Якщо ж врахувати діяльність І. Кавалерідзе-скульптора, автора відомих пам'ятників, можна говорити про принцип не стільки «скульптурності», скільки «монументалізації», переведення формалістичних пошуків (скульптурність як зображальний принцип) у змістову площину. Поняття «скульптурності» й «монументальності» скульптор і режисер обіграє в своїх спогадах «Гонта Мар'яненка і Курбаса»: «Головний принцип, що був покладений в основу вистави, — скульптурність, що і дало в результаті таку монументальну виставу» [8]. Йдеться про спектакль «Гайдамаки» Л. Курбаса, що стала одним з джерел натхнення для «Зливи». Крім того, за спостереженням С. Зінич і Н. Капельгородської, тяжіння митця до монументальної форми загалом пов'язане з тодішньою традицією подачі революційної теми, з методом «монументального реалізму», свого часу навіть пропонованого як визначення радянського мистецтва [9].

Застосування принципу скульптурності/монументальності у кінематографії створює особливу форму фільмового часопростору, що покликається на «нерухомі» мистецтва, тобто характеризується символічною закріпленістю в певному часі й просторі. Апеляція до скульптури сприяє сприйняттю екранного часу як призупиненого, такого, що є «іншим»: не повсякденним; сакралізованим. Відповідного звучання набуває

інформація, яку несе така стрічка. Зокрема, серед функцій скульптури значущою є «меморіальна» (передусім пам'ятники): візуальна фіксація певного образу, події як збереження і трансляція відповідної інформації. У тій чи іншій формі цю роль виконують і інші мистецтва, включно з кіно. Внесення ж «скульптурності» у рухоме зображення підкреслює її, подає образи у фільмі як такі, що існують у власному «піднесеному» часопросторі, такому собі «вимірі пам'яті». Це змушує стрічку звучати в якості новітньої форми епосу.

Втім, епічність як значуща характеристика фільмів І. Кавалерідзе виражена не лише через візуальну «скульптурність» персонажів. Важливим для створення відповідного ефекту є ритм фільму. При цьому для ранніх звукових стрічок режисера, «Колівшини» та «Прометей», характерна не лише загальна неспішність дії, але й уповільнена мова персонажів. Як стверджував І. Корнієнко, певну роль тут відіграв стан тогочасної звукозаписувальної техніки [10]; втім, повільний урочистий ритм мови персонажів, що виділяється і на тлі ранніх звукових фільмів, цілком відповідає «монументальній» манері кінооповіді.

Звукоряд кінострічок загалом заслуговує на особливу увагу. І. Кавалерідзе писав: «Візерунок і пісня — це наша історія» [11]. Таким чином, такі елементи звукоряду, як дзвони, голосіння, пісні, ритуальні фрази весільного обряду виступають формою запису історії, часу. Відсилає до народної пісенної творчості й специфіка мови персонажів — неспішної, дещо ритмізованої, подекуди збагаченої алітераціями (у «Колівшині»: «Семен весілля справляє»; «Чом музики наче мертві? Музики!»; «Підеш, доню, до пана!»; «Подушне, подимне, покопне, очкове, повічне...»).

У «Колівшині» застосовано окремий прийом, що робить свій внесок у ритмічну будову стрічки. Це повторення репліки, яка в новому контексті набуває нового сенсу (такий собі «смісловий ритм»). Яскравим прикладом є слова єврея-шинкаря: «Я за все в отвіті». Бідкання через сплату податі виростає до оплакування драматичної долі відповідної соціальної групи в цілому. В епізоді весілля лунає: «Співайте, дружечки, співайте!» — вперше з гіркою іронією, оскільки обряд порушено появою пана-наслідника, далі — за підготовки до повстання. Такі повтори забезпечують ефект наростання, посилення дії, перехід її в іншу якість: на рівень узагальнення у першому випадку, при переході до активної дії у другому.

Ритмічна, навіть «музична» організація певного епізоду чи твору в цілому виступає як особлива часова структура; «музичність» і скульптурність стають різними шляхами переведення дії у площину «піднесеного». Музика, що є окремою формою існування часу, присутня на різних рівнях кінотексту; особливо виразно прочитується її організуюча роль у «Колівшині». Фільм починається поховальним дзвоном; його ритм визначає і ритм візуального ряду. У сцені весілля обряд ритмізований: рухи в поєднанні з піснею апелюють до ідеї гармонії, ладу, втілювати (і забезпечувати) які покликаний ритуал. Лейтмотивом стає план «дружечок», на тлі білої стіни з орнаментом. Своєрідним «орнаментальним» рядом є і самі дружки у святкових вбраннях і вінках. Ця «естетика вишитого рушника» (орнамент на білому тлі) творить свій варіант простору — простору традиції; ритуалу. Відповідною є часова організація: здійснюється весільний обряд, з точною послідовністю дій, зі своїм темпоритмом. Кожна частина обряду має свій пісенний супровід, свою смислово-музичну організацію, нарівні з «просторовою» — пластичною (набір і послідовність рухів).

Окремо варто виділити також «музичність» полімовності звукових стрічок І. Кавалерідзе: природна мелодика кожної мови несе своє смислове навантаження як втілення етнокультурного простору.

Отже, принципи побудови кінотексту визначають «піднесений», монументальний, епічний часопростір. Звернімось до того, яким він постає безпосередньо у сюжеті.

Простір та історичний час у фільмах І. Кавалерідзе

Найочевиднішою складовою просторової структури фільмів є пейзаж. У «Колівшині» і «Перекопі» важливим елементом простору стає поле; зокрема, режисер полюбляв довгі далекі плани, що підкреслюють його простори. Ідею «розлогості» поля передає й низька лінія обрію; завдяки їй же постає світлий, заповнений повітрям простір, що в «Колівшині» контрастує з затіненими хатами і палацями (винятком є епізод весілля, де панують світлі тони).

Вже у першому епізоді «Колівшини» присутня опозиція: вільний простір поля, яким іде Семен Неживий — і хата, в якому оплакують померлого. Важливим елементом мізансцени стає нависла стеля, що підкреслює замкненість «простору несвободи»; на відміну від повного світла простору поля, тут панує

експресіоністичне, контрастне світлотіньове ліплення. Світлотінь загалом відіграє важливу роль в організації кінематографічного простору: вона моделює його, робить його виразнішим, виділяє значущі точки. Крім того, різке чергування світла й тіні стає важливою складовою атмосфери стрічки, необхідної для її сприйняття.

Отже, в першій сцені постає образ хати як замкненого простору, простору смерті — хати як «домовини». Відповідним є звукоряд — дзвони і голосіння. Продовжує лінію закритого, майже ворожого простору, але вже з акцентом на ідеї тиску, гніту над простим людом, наступна сцена у панських покоях. Прохачі розташовані у нижній половині кадру, над ними — парадні портрети, що представляють минуле, таку собі «історію визискувань». Теперішній час репрезентує сам поміщик. Його домінування на візуальному рівні відображене традиційними для образотворчого мистецтва (передусім архаїчного) співвідношення розмірів фігур: у кадрі постать пана приблизно в 1,5 рази більша за постаті селян.

Контраст поля як відкритого і вільного простору, та житла, як простору закритого, особливо виразний у сцені повстання в «Колівшині»: за планом поля, яким ідуть повсталі, слідує план панського палацу. Освітлене поле, домінантою якого є горизонталь (просторова відкритість) контрастує з затемненим палацом, де візуальною домінантою є колонада (вертикаль, членування простору). Сцени нападів на палаци у «Колівшині» і «Прометейі» цікаві також мотивом «розірваного» (порушеного) локусу: в образі палацу, в певному сенсі — символу пригноблення, головним є те, що, зрештою, на нього чинитимуть напад повстанці. В «Колівшині» у палац вриваються крізь вікно, тобто «неправильним» способом, що підкреслює порушення його цілісності. У «Прометейі» селяни приходять у спальню пана, тобто проникають в саме осердя маєтку, порушуючи кордони найбільш особистого, інтимного простору.

З опозицією «поле/хата» пов'язана й опозиція «динаміка/статика»; варіантом останньої є також рух на місці. У «Колівшині» селяни, працюючи на пана, обертають важке колесо механізму. Лунає репліка: «На місці тупцюємось, тупцюємось, тупцюємось...», — що в подальшому контексті набуває змісту: «зволікаємо з активними діями». Структура самої сцени також подібна до кола: останні кадри (селяни, що ходять, обертаючи механізм) є повторенням перших. Пасивність селян, які не рушають з місця, підкреслена реплікою Семена Неживого, який вводить «географічний» вимір боротьби: «У Сибіру, на Уралі, за Волгою — скрізь заворушилися люди...».

Порівняно з образом житла, поле постає більш «активним» простором. Так, на питання: «Думай, пане Іване, хто ти і з ким ти?» — Гонта знаходить відповідь саме у полі, що тут уособлює «рідну землю» загалом. Поле частіше воно є локусом активної дії, вибору, що відповідає епічній традиції: «чисте поле» як простір дії, боротьби, демонстрації героєм своєї сили тощо. На фольклорні витoki своїх образів землі, селянина у «Зливі» вказував сам режисер, пишучи про «мати сиру землю», яка мала постати на екрані, про «билинних круторогих волів», Шкуратове «обличчя Микули Селяниновича» [12]. Образ Плугатаря в модернізованому варіанті з'являється і в «Перекопі», причому визначальний він навіть для «заводської» лінії фільму. І. Кавалерідзе писав про те, що вважає тему відносин заводу і села є однією з головних [13]. Питання селянина: «Чи буде мені чересло?» — стає лейтмотивом фільму. Характерно, що завод тут постає радше не як самодостатня цінність, а як технічна база для сільського господарства — мотив, не надто популярний в добу захоплення поезією індустріалізації. Остання частіше передбачала ідею «перевиховання» села індустрією; сам І. Кавалерідзе звернеться до неї вже в наступному своєму фільмі, «Штурмових ночах». Отже, окремо варто виділити також індустріальний пейзаж, що традиційно для тогочасного радянського кіно асоціювався з поступом історії, з очікуванням нового часу, комуністичного «золотого віку» (досить порівняти його з образами заводу у фільмах О. Довженка, передусім німого періоду).

Та повернімося до образу поля. З народної традиції походить і мотив «жнив смерті». Неодноразово обіграється він у «Перекопі»: від сцени, де селянин прив'язує штик до плуга (мирна праця протиставлена військовій: штиком чересла не замінити, а проте вже саме їхнє зіставлення показове) до порівняння тифозних хворих, що їх везуть возами, з пшеницею: «Озиминою везеш?» — «Ми не сіяли...». За цим написом іде кадр: загиблі присипані землею, з якої, як колосся, стирчать мертві руки... Далі, у відповідь на питання: «Хто сів?!» — на екрані з'являються танки, такі собі «трактори війни». Виразний мотив «поля смерті» присутній і в «Прометейі»: зі сценами гірських боїв і переходів контрастує образ поля, вкритого тілами загиблих.

Іншим значущим локусом є гори. Якщо у «Колівищині» «діє» передусім поле, у «Прометей» простором активної дії та боротьби виступає Кавказ. Тут значущий як історичний контекст, так і символіка гори загалом: сходження, випробування, духовного просвітлення тощо. Зрештою, безпосередньо пов'язаний з образом гір, самого Кавказу, Прометей. Цей образ, згідно дослідженням Н. Кубриш, загалом значущий для всієї творчості І. Кавалерідзе, передусім для його скульптури [14]. У фільмі Прометей — символ-провісник того, що вже «займається зоря свободи» — причому не тільки і не стільки для горців, скільки для пригнобленого народу імперії загалом.

Вище згадувалося про «етнокультурний простір» у фільмі, означений тією чи іншою мовою. Отже, варто враховувати також просторові (географічні, етнічні) характеристики персонажів. Так, у «Прометей» діють українці, росіяни, грузини. Представники різних етносів присутні і в «Колівищині», але тут вони репрезентують етнокультурну мозаїку України, а разом ілюструють тезу про перевагу соціальної ідентичності над етнічною. Залізник і Гонта докоряють Семену Неживому за те, що той «здійняв руку на людину одної мови». На що герой відповідає: «І у риб одна мова. Та є риба щука, є піскар». «Доля одна!» — те, що об'єднує в повстанському таборі українців, поляків і євреїв. У «Прометей» ж етнічні характеристики стають виразниками національної долі. Герої фільму-українці зазнають символічного знищення: Івась відданий у солдати (вступає в контакт зі смертю фізичною), героїня з промовистим ім'ям Катерина (вочевидь, алюзія на однойменну Шевченкову поему) потрапляє до російського будинку розпусти. Віддає її туди купець Журов — втілення молодого агресивного російського капіталізму. Іншим «російським» полюсом є революціонер Гаврилов; втім, інтертитр: «Два смертельні вороги, дві держави: революція й Росія. Що для одної життя, для іншої — смерть...» — «підважує» його національну ідентичність на користь соціальної, а разом підкреслює: у фільмі йдеться про Росію царську, імперську. Останній протиставлено Кавказ, «волелюбних горян», — хоча і там княгиня діє відповідно до станових інтересів, зраджуючи національні. У свою чергу, швидко порозумілися представники нижчих верств — українські й грузинські селяни.

Говорячи про проблему співвідношення національного і соціального у «Колівищині» й «Прометей», варто звернутися до специфіки відображення (або, радше, конструювання) історії у фільмі. Як і більш ранні стрічки І. Кавалерідзе, вони можуть розглядатися крізь призму «сакральної радянської історії», що активно формувалася в кінематографі 1920-х. Це погляд на минуле з позиції майбутньої перемоги комунізму: сприйняття подій історії як провісників майбутньої світової революції. У «Зливі» колеса фаєтонів панів XVIII ст. переходять у колеса автомобілів капіталістів XX ст. У «Перекопі» взяття Перекопу стає символом перемоги трудового народу, перемоги у всіх царинах — тому насправді перекопів багато, і всі вони стають гранями однієї символічної події [15].

Далі у «Колівищині» та «Прометей» показані селянські повстання, — епізоди класової боротьби загалом, такі собі провісники повстання широкого, народного, навіть міжнародного. Недарма у «Колівищині» лунає думка про єднання гайдамаків і повсталих під проводом Булавина, а у «Прометей» розвиток селянського повстання пов'язаний з кавказькою війною і відбувається за участі полонених грузинів. Отже, події розвиваються за висловом Івася: «засяє світло нової віри».

Таким чином, можна говорити про таку особливість історичного часу у фільмах І. Кавалерідзе (і не тільки його), як «багатошаровість». Вона полягає в тому, що крізь події давнини мусять прочитуватись події ключові, «архетипові» для соціуму, передусім — Жовтнева революція (а в перспективі, можливо, і все-світня).

Цей аналіз було зроблено, виходячи передусім із сучасного узагальненого погляду на радянську культуру та її пріоритети, принаймні декларовані (майбутня перемога поневолених класів і утвердження комунізму). Варто, втім, зіставити цей погляд з реакцією на фільм сучасників режисера, що керувались більш нагальними для себе ідеями, зокрема політичного характеру. Вони ж сприйняли образ історії І. Кавалерідзе зовсім інакше. Так, якщо говорити про «Зливу», в одній з рецензій журналу «Кіно» акцентовано аж ніяк не соціальну боротьбу селянства: «...охоплює весь двохсотлітній період гайдамаччини, починаючи з Гонти і Залізняка і кінчаючи останніми днями гайдамаччини — падінням директорії. Мета його фільму показати безвихідне становище, що в нього завели селянство Гонта й Залізник і що вийти з нього пощастило лише в 1920 році...» [16]. Тут події історичні знову ж таки проєктувалися на сучасність, при цьому суміщення

дозволяло розглядати гайдамаків XVIII і XX ст. як єдиний цілісний рух, передусім національний (що трактувалося як «націоналістичний»). На брак уваги з боку рецензентів до принципової для стрічки соціальної проблематики звертав увагу автор іншої статті про фільм. Він, утім, вважав тему Гайдамаччини загалом «непотрібною» [17].

«Політикою, зверненою у минуле» назвали «Коліївщину» у «Марксоленінській критиці» за 1934 рік. Тут також увагу звернено на національний (себто націоналістичний) аспект, що гармонійно поєднується з класовим: «викритий, розвінчаний націоналізм показується як тінь експлуататорських класів» [18].

Проте найактивніше обговорювався фільм «Прометей». Початок активної критики змісту і форми фільму поклала стаття «Груба схема замість історичної правди», надрукована в газеті «Правда». Режисера «Прометя» звинуватили у формалізмі і схематизмі. Результатом статті стало активне обговорення фільму, що тривало кілька днів; відповідний матеріал посів поважне місце у № 3 часопису «Радянське кіно» за 1936 рік. У статті в «Правді», крім історичних неточностей, розкритиковано схематизм історичної концепції: «незнання історичних фактів... намагається компенсувати схемою в дусі М. Н. Покровського про всемогутність торговельного капіталу... Багатоликий Жуков піднесений в іпостась, у символ... як твердить фільм, уже в ті роки капіталізм у Росії був повновладним господарем, а дворянство і сам цар лише його слухняними агентами. Так груба схема замінила собою історичну правду» [19]. Окремо сказано про те, що вискувачами українського народу показані лише «російський торговельний капітал і російські поміщики» [20]. Тут ми знову бачимо злиття соціального і національного аспектів, цього разу визнаного критикою небезпечним. Показово, що поміщики автором статті означені як російські; тим часом, у фільмі діють грузинська князівна Дадіані і полковник Свічка, етнічне походження якого принаймні не конкретизоване; у статті-відповіді самого режисера «Неоцінима допомога» його названо українським. Там же можна знайти певне пояснення критики перебільшеної ролі капіталу: «У картині не відображена точка зору В. І. Леніна. Ленін розглядав владу царів, як владу поміщиків, кріпосників, дворян, а зовсім не торгових капіталістів, торгових буржуа, купців» [21].

У своїх спогадах І. Кавалерідзе пише про чотири звинувачення: «покровщина», формалізм, натуралізм, націоналізм [22]. В якості прикладу наведемо статтю І. Юрченка «За соціалістичну народність мистецтва», що підхоплює проблематику згаданої статті в «Правді». Це критика, з одного боку, схематизму, з іншого — формалізму; окремим є пункт щодо фрагментарності форми. Симптоматичними є напади на фрагментарність сюжетів «Прометя» і «Аерограда» Л. Довженка, поруч із похвалою прозорій ясності «Чапаєва» [23]. Пояснити їх можна, зокрема, виходячи зі специфіки культурного типу: так, «тоталітарна» культура тяжіє до цілісних, прозорих картин. Фрагментарність же і «формалізм», що лишають змістові лакуни у творі та примушують глядача домислювати, підривають постульований владною культурою однозначний і зрозумілий образ світу. Щодо іншого критикованого підходу — натуралізму, то його неприйняття у згаданій статті І. Юрченка обґрунтував так: «Натуралістичні викривлення (як і формалістичні) в радянському мистецтві походять від нерозуміння всієї складності дійсності, від неспроможності осмислити її і відтворити у правдивих реалістичних образах як революційний процес... Для натуралізму характерне зосередження уваги на окремих деталях... за рахунок показу життя як соціального процесу» [24]. Отже, натуралізм був небезпечним як тяжіння до відображення картин «реального» (звісно, умовно) світу, замість творення підтримуваного системою образу світу з визначеними формами та цілями.

Таким чином, «монументальний» стиль І. Кавалерідзе стає своєрідною формою для втілення історіософського змісту (подекуди відповідною актуальному для його часу образу історії, подекуди ні). Фільми режисера можна назвати варіантом новітнього епосу, реалізованого в знаковому мистецтві XX ст. — кіно.

1. Слободян В. Р. Творческие поиски и эксперименты И. П. Кавалеридзе в киноискусстве 20–30-х годов // Многогранный талант: Тезисы докл. и сообщений науч.-теор. конф., посвященной 100-летию со дня рождения скульптора, кинорежиссера и драматурга И. П. Кавалеридзе (1887–1978). — Сумы, 1987. — С. 10.

2. Силько О. Першопроходець // Мистецтвознавство України / ІПСМ АМУ. — К., 2003. — Вип. 3. — С. 232–233.

3. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / ІПСМ АМУ. — К., 2008. — С. 94–97.

4. Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры» // Искусство кино. — 1966. — № 12. — С. 27.

5. Іван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примеч. Е. С. Глуценко. — К., 1988. — С. 51.
6. Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры»... — С. 28.
7. Там само. — С. 29.
8. Кавалеридзе І. «Гонта Мар'яненка і Курбаса» // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. — Ф. Р. Архів І. Мар'яненка. — Інв. №10043.
9. Зінич С., Капельгородська Н. Іван Кавалеридзе. — К., 1971. — С. 37.
10. Іван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний... — С. 132.
11. Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры»... — С. 32.
12. Іван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний... — С. 91.
13. Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры»... — С. 29.
14. Кубриш Н. Мотив Прометея у творчості Івана Кавалеридзе // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Х., 2006. — Вип. 4–6.
15. Іван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний... — С. 94.
16. Кесельман А. Злива // Кіно. — 1929. — № 2. — С. 13.
17. Лучанський Ф. Проти «Зливи» вигуків — за «Зливу» культурної революції // Кіно. — 1929. — № 11. — С. 6.
18. Єфімов Н. Кінематографія переможців // За марксоленінську критику. — 1934. — № 7. — С. 65.
19. Цит. за: Рад. кіно. — 1936. — № 3. — С. 2.
20. Там само.
21. Кавалеридзе І. Неоцінима допомога // Рад. кіно. — 1936. — № 3. — С. 10.
22. Іван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний... — С. 107–108.
23. Юрченко Ів. За соціалістичну народність мистецтва // Рад. кіно. — 1936. — № 6. — С. 7–8.
24. Там само. — С. 10.

Анотація. Статтю присвячено особливостям часопростору у фільмах І. Кавалеридзе. Розглянуто два рівні кінотексту — авторський стиль і сюжет. На першому рівні проаналізовано «скульптурний» стиль І. Кавалеридзе як такий, що визначає специфічну форму часопростору. На сюжетному рівні звертається увага на основні значущі елементи простору в історичних фільмах І. Кавалеридзе, коротко визначається у них образ історичного часу.

Ключові слова: Іван Кавалеридзе, часопростір, скульптурність, локус, історичний час, кінематограф, скульптура.

Аннотация. Статья посвящена особенностям времени и пространства в фильмах И. Кавалеридзе. Рассмотрены два уровня кинотекста — авторский стиль и сюжет. На первом уровне проанализирован «скульптурный» стиль И. Кавалеридзе как определяющий специфическую форму времени и пространства. На сюжетном уровне внимание сосредотачивается на основных значимых элементах пространства в исторических фильмах И. Кавалеридзе, а также кратко обозначен свойственный им образ исторического времени.

Ключевые слова: Иван Кавалеридзе, время, пространство, скульптурность, локус, историческое время, скульптура, кинематограф.

Summary. The article deals with the specifics of time and space in the films of Ivan Kavalieridze. Style and story as two levels of cinematic text are considered. At the first level, Kavalieridze's «sculptural» style is analyzed as one which determines the specific form of time and space. At the story level, the main significant elements of space in Ivan Kavalieridze's historical films are reviewed and representation of historical time is shortly signified.

Keywords: Kavalieridze, time, space, sculptural, locus, historical time.