

УДК 791.12:791.633

Образ Василь Федорович
старший викладач кафедри
режисури телебачення,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
vasobraz@ukr.net

ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ПОШУКИ КІНОМОВИ ІВАНОМ КАВАЛЕРІДЗЕ У СВОЄМУ ПЕРШОМУ ЗВУКОВОМУ ФІЛЬМІ «КОЛІВЩИНА» (1933)

Мета дослідження. Розкрити творчий внесок Івана Кавалерідзе у розвиток мистецтва екранної режисури. Проаналізувати експерименти й пошуки кіномови Іваном Кавалерідзе для створення цілісного екранного твору. **Методологію** дослідження складають: історико-хронологічний аналіз історичних та мистецьких процесів; порівняльно-теоретичний аналіз мистец-твознавчих та історичних джерел; біографічний аналіз; емпірично-аналітичний аналіз доробку майстра, що дає змогу комплексно розглянути творчий метод І. П. Кавалерідзе у контексті віянь і пошуків мистецтва його часу і вплив на художню культуру. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді витоків і становлення режисерської майстерності Івана Кавалерідзе в контексті розвитку українського кіномистецтва. **Висновки.** Доведено, що доробок митця все ще залишається маловивченою сторінкою історії вітчизняної культури і потребує сьогодні глибокого переосмислення без застарілих ідеологічних визначень і принципів інтерпретацій. Квінтесенцією експериментів і пошуків кіномови Іваном Кавалерідзе стала школа українського історичного та музичного фільму.

Ключові слова: екранне мистецтво, звук, режисер, оператор, художник, актор, роль, образ, експеримент, кіно мова.

Образ Василий Федорович, старший преподаватель кафедры режиссуры телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Експерименты и поиски киноязыка Иваном Кавалеридзе в своем первом звуковом фильме «Колывщина» (1933)

Цель исследования. Раскрыть творческий вклад Ивана Кавалеридзе в развитие искусства экранной режиссуры. Проанализировать эксперименты и поиски

киноязыка Иваном Кавалеридзе для создания целостного экранного произведения. **Методологію** исследования составляют: историко-хронологический анализ исторических и художественных процессов; сравнительно-теоретический анализ искусствоведческих, исторических источников; биографический анализ; эмпирически-аналитический анализ наследия мастера, что позволяет комплексно рассмотреть творческий метод художника в контексте веяний и поисков искусства его времени и влияние на художественную культуру. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении истоков и становления режиссерского мастерства Ивана Кавалеридзе в контексте развития украинского киноискусства. **Выводы.** Доказано, что наследие художника все еще остается малоизученной страницей истории отечественной культуры и нуждается сегодня в глубоком переосмыслении без устаревших идеологических определений и принципов интерпретации. Квинтэссенцией экспериментов и поисков киноязыка Иваном Кавалеридзе стала школа украинского исторического и музыкального фильма.

Ключевые слова: экранное искусство, звук, режиссер, оператор, художник, актер, роль, образ, эксперимент, киноязык.

Obraz Vasył, senior lecturer, of the Department of Television Directing, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Ivan Kavalerydze's experiments and search for film language in his first speake, «Koliivshchyna» (1933)

The purpose of the article is to reveal the creative contribution of Ivan Kavalerydze to the development of the art of screen direction and to analyze Ivan Kavalerydze's experiments and search for film language in order to create a complete piece of screen work. **The methodology** of the research consisted in the historical-chronological analysis of historical and art processes, comparative-theoretical analysis of art and historical sources, biographical analysis, empirical-analytical analysis of creative work of the artist, which allows for integral exploration of I. Kavalerydze's creative method in the context of the trends and searches of the art of his time, and the influence on artistic culture. **The scientific novelty** of the work lies in the consideration of the origins and development of Ivan Kavalerydze's mastership as a director in the context of the development of Ukrainian film art. **Conclusions.** It was proved that the artist's creative work still remains an unexplored page of the history of national culture and needs a deep rethink today, rejecting obsolete ideological definitions and principles of interpretation. The school of Ukrainian historical and musical film became the quintessence of Ivan Kavalerydze's experiments and search for film language.

Key words: screen art, sound, director, operator, artist, actor, role, image, experiment, film language.

Екранне мистецтво, синтезуючи візуальні властивості літератури, музики, театру, усіх пластичних мистецтв, започаткувало нову епоху в процесі взаєморозуміння світу й людини дало художній культурі видатних режисерів, чий імена стоять поруч з іменами найвидатніших діячів літератури, музики, театру, образотворчого мистецтва.

Серед них ім'я відомого скульптора, сценариста, кінорежисера, драматурга та прозаїка, народного артиста України Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978).

Високий професійний рівень новаторської режисерської творчості І. П. Кавалерідзе розглядали з різних точок зору, в різних контекстах у численних рецензіях і дослідженнях вітчизняні й іноземні кінокритики та науковці: О. Брюховецька «Запорожець за і колоніальний міф» (2008), Л. Госейко «Історія українського кінематографа. 1986–1995» (2005), Давид «Наталка Полтавка на екрані» (1936), М. Долгополов «Кино советской Украины» (1935), С. Дубенко «Тарас Шевченко та його герої на екрані» (1967), В. Ілляшенко «Історія українського кіномистецтва» (2004), А. Кесельман «Що нам готують». «Злива» (1929), І. Корнієнко «Півстоліття українського радянського кіно» (1970), Л. Косаківська «Василь Авраменко – Іван Кавалерідзе: кінодуель через океан» (2003), С. Лелюх «Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу» (1979), Л. Лінгарт «Іван Кавалерідзе і три етапи його кінотворчості» (1962), Ф. Лучанський «Злива» (1929), Н. Рибак «Прометей» (1935), В. Слободян «Невтомний шукач, експериментатор» (1987), Ю. Шлапак «Резцом становиться волшебный луч» (1999), «На екрані – Штурмові ночі» (2001), «Избиение Прометея – как это было» (2004), «Кіноісторія з новими акцентами» (2006).

У монографіях мистецтвознавців, наукових статтях, спогадах С. Безклубенка «Українське кіно: начерк історії» (2001), О. Безручка «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя» (2013), «Режисерська лабораторія (бригада) І. Кавалерідзе» (2013), В. Дедова «Творчі здобутки Івана Кавалерідзе в Донбасі» (2002), Г. Дмитрієвої-Буряк «Його вабили титанічні постаті» (1991), Л. Донець, Т. Медведєва «Іван Кавалерідзе» (1971), С. Зінич та Н. Капельгородської «Іван Кавалерідзе» (1971), Н. Капельгородської «Іван Кавалерідзе. Грані творчості» (1995), «Іван Кавалерідзе під час окупації» (2006), «Іван Кавалерідзе: життя і творчість» (2007), Н. Р. Кубриш «Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе» (2004), Ш. Нозадзе «Іван Кавалерідзе» (1972), О. Синько «Перші кроки кінохудожника» (1993), «Осяяні веселкою» (2005), Р. Синька «Найщасливіший день – сьогодні.: Тема жінки, родини у житті й творчості І. Кавалерідзе» (1995), «Поza часом і простором: Спогади про Івана Кавалерідзе» (1997), «На зламах епох. І. Кавалерідзе й оточення» (2002), В. Соболева «Поет екрана Іван Кавалерідзе» (1987), О. Чорнобривцевої «Іван Кавалерідзе» (1987),

І. Шарова «Кавалерідзе Іван Петрович» (1999) висвітлено окремі епізоди творчої біографії Івана Петровича Кавалерідзе. Однак доробок митця все ще залишається маловивченою сторінкою історії вітчизняної культури і потребує сьогодні глибокого переосмислення без застарілих ідеологічних визначень.

«Коліївщина» 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 заради справедливості...» [6, с. 101].

Характерна риса драматургії «Коліївщини» – багатоплановість, що розвивається за рахунок складного переплетіння кількох сюжетних ліній. Як можна побачити, сам сюжет носить узагальнений характер, бо в центрі не окремих індивідуальний випадок, а типова історія, соціально осмислена. Герой фільму Семен Неживий, наприклад, виступає відразу і своєї особи, і від імені всього пригнобленого народу.

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

З цього приводу в 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 у фільмі майже цілком за образом Яреми Галайди» [4, с. 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 грікі 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 частину фільму. У центрі – з'ясування причин повстання. Таким чином, фільм стає своєрідним підручником з історії: глядач може прослідкувати, як утиски панівних класів переповнюють чашу народного терпіння, а народ починає боротися проти цих утисків.

Важливо зазначити, 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 хотілося відобразити в триптиху «Коліївщина», «Прометей», «Дніпро». Велике історичне полотно повинно було закінчуватись у двадцятому столітті перемогою народу. Третю частину – «Дніпро» – я так і не зняв» [6, с. 102].

Незважаючи на те, що доручення Іванові Петровичу Кавалерідзе зняти перший український художній звуковий фільм стало виявом високої довіри влади та визнанням його режисерського таланту, митець згодом з гіркотою написав у спогадах: «Пристаю 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» [6, с. 100].

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

У зв'язку з цим, С. Зінич та Н. Капельгородська зауважують: «Коліївщина – перший звуковий кінотвір не тільки І. Кавалерідзе, а фактично й «Українфільму», якщо виходити з того, коли був відзнятий і озвучений матеріал стрічки. Але внаслідок того, що автор змушений був не раз переробляти сценарій, кінокартина вийшла на вісім місяців пізніше, ніж це було заплановано, тобто вже 1933 року» [3, с. 101].

Зауважусьмо, що під впливом суб'єктивних настанов режисер не мав змоги зняти фінал, який поетично описав у сценарії. У літературному сценарії «Коліївщини» знаходимо: «Поховайте та вставайте, Кайдани порвіте ! І вражою злою кров'ю..., – співає вся земля, залита ранковим сонцем» [4, с. 73].

У цьому сенсі, знімаючи й монтуючи сцену страти повстанців, Кавалерідзе намагався різними кінематографічними 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 і сприймається як символ торжества життя над смертю. Вона ніби промовляє, що боротьба на цьому не закінчується, – її продовжать наступні покоління.

Слід зазначити, що в 1968 р., працюючи над другою редакцією фільму, І. Кавалерідзе дещо наблизив деякі сцени кінокартини до первісного задуму, хоч повністю змінити загальну концепцію стрічки у нього вже не було змоги. З цього приводу у С. Зінич та Н. Капельгородської читаємо: «Він скоротив ряд кадрів, пов'язаних з Гонтою, Залізником, Шинкарем і Посесором, увів текстову інтродукцію до останньої частини кінокартини – сцени розправи над коліями.» [3, с. 87].

Зауважимо, що режисер одразу зрозумів величезну роль звуку для кіно. 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 оригінальне звукове 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 давньоєврейська 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 простолюдців.

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 вимовляє українець, що читає псалтир над небіжчиком!..Як ці фарби домальовують характери тих, що зображені! Як збагачується звукова палітра!» [5, с. 32–33].

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

Важливим елементом у «Колівщині» є те, що режисерська думка буде дію, а не впливає з неї. Узагальненість сюжету досягається у фільмі монтажно-пластичним вирішенням всієї дії без подробиць побуту і досягає значення 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, набувають монументальності і масштабності, властивої цілому.

Яскравий приклад – повернення Семена додому. Герой іде по білому снігу, що тужливо скрипить під ногами. Цей епізод поданий на екрані підкреслено довго, але в цій натягнутості – вже передчуття якоїсь біди. Або початок сцени похорону батька Семена. Спочатку ми бачимо схилену фігуру жінки. У її округлій схиленій позі, повороті голови є щось іконописне. Потім з'являються ще жінки. І все та сама м'яка округлість загальної зовнішності, що позначає їх скорботу. Ця пластична виразність додає характеру реальної події своєрідність символічного зображення скорботи.

З цього приводу у Л. Донець та Т. Медведєва читаємо: «У фільмі дуже точно дотримана єдність усіх компонентів народної трагедії. Порожній, вільний від декорації кадр, де люди виглядають підкреслено велично, монументально. Постійні нижні точки зйомок, при яких людина немов зростає на екрані і набуває укрупнення, властивого епічному героєві. Випірене, підкреслено скульптурне окреслення людей світлом. Костюми, що носять не буденний, побутовий, а святково-національний характер. Безкрайні простори полів і неба ніби відповідні широті руху повсталого за свободу народу. Повільний, тягучий ритм сцен народного горя – і гострий, лютий в епізодах його боротьби...» [1, с. 144].

З огляду на сказане бачимо, що за своєю зображувальною культурою та образною системою «Колівщина» була значним кроком вперед у творчому зростанні митця. 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. Шевченка «Гайдамаки».

Як було зазначено, сенс історичних подій повстання у фільмі розкривався через долі дійових осіб. У зв'язку з цим режисер вперше приділив найсерйознішу увагу акторові, про що наголошував і сам Іван Петрович: «Порівняно зі «Зливою» – «Колівщина» – фільм акторський» [6, с. 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 одна з його 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» [6, с. 103–104].

В епізодичній ролі у фільмі виступив один із фундаторів українського театру Мар'ян Крушельницький. Актор спостерігав за зйомками чергового епізоду «Коліївщини» і запропонував знятися «на згадку». 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 й не потрібні були. Мімікою і жестами вимагає він від Семена покори, наказує зняти шапку. При цьому шпється, всіляко демонструє свою зневагу до голоти. Крушельницький грав настільки виразно, що, здавалося, чуєш кожне слово, хоча «говорили» тільки очі й руки актора» [6, с. 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, й елементи образотворчої композиції, а як справжні творці, що створили хвилюючі, однаково виразні за зовнішнім малюнком і внутрішнім динамізмом образи.

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

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше розкрито особливості формування та еволюційний розвиток творчості Івана Кавалерідзе як скульптора, кінорежисера, драматурга й письменника. Отримані результати відкривають перспективи дослідження ролі та місця, теоретичного й практичного значення творчості Івана Петровича Кавалерідзе для сучасного мистецького життя України.

Висновки. Здійснений аналіз досвіду режисерської діяльності Івана Кавалерідзе дає підстави стверджувати, що експерименти й пошуки кіномови мали велике значення для розвитку українського та світового кіномистецтва. На підставі огляду мистецтвознавчих та історичних джерел, присвячених життю і творчості Івана Петровича Кавалерідзе, можемо констатувати, що його режисерська діяльність є цілісним і самобутнім явищем кіномистецтва. Його роботи відзначаються історичною інформативністю, достовірністю й культурною зображення. Це особливо помітно в його ранніх творах. Саме тому найбільшим художнім надбанням режисера став фільм «Коліївщина».

Список використаних джерел

1. Донец Л. Иван Кавалеридзе / Л. Донец, Т. Медведев // 20 режиссерских биографий. – Москва, 1971. – С. 136–153.
2. Дубенко С. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. Дубенко. – Київ : Наукова думка, 1967. – 207 с.
3. Зінич С. Иван Кавалеридзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – Київ : Мистецтво, 1971. – 184 с.
4. Кавалеридзе І. Архів режисера. Літературний сценарій «Коліївщина», 1932. – 73 с.
5. Кавалеридзе Иван. Мы разносчики новой веры / И. Кавалеридзе // Жизнь в кино. – Москва, 1979. – Вып. 2. – С. 32 – 55.
6. Кавалеридзе И. Сборник статей воспоминаний / И. Кавалеридзе. – Київ : Мистецтво, 1988. – 179 с.

References

1. Donets, L., and Medvedev, T. (1971). Ivan Kavalieridze. *20 rezhisserskikh biografii*, [20 directorial biographies], pp. 136–153.
2. Dubenko, S. (1967). *Taras Shevchenko and his characters on the screen*. Kyiv: Naukova Dumka.
3. Zynych, S., and Kapelhorodska, N. *Ivan Kavalieridze*. Kyiv: Mystetstvo.
4. Kavalieridze, I. (1932). Director's archive. Literary screenplay of «*Koliivshchyna*», p. 73.
5. Kavalieridze, I. (1979). We are the carriers of a new faith. Life in film art. *Zhizn v kino*, [Life in the cinema], no. 2, pp. 32–55.
6. Kavalieridze, I. (1988). *Collection of articles-memoirs*. Kyiv: Mystetstvo.