

<sup>3</sup> «Залізний,» або «номерний», сценарій містив конкретний опис подій, що мали відбуватися перед камерою з перерахуванням кадрів. У кінці 1920-х рр. набула поширення теорія «емоційного» сценарію, який мав зняти ці обмеження, вивільнити режисерську фантазію.

*Георгій Черков  
(Київ)*

## **ВПЛИВ МЕТОДУ СОЦРЕАЛІЗМУ НА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ МИТЦЯ. ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО АНАЛІЗУ ФІЛЬМІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

Проблема взаємин влади і мистецтва за умов тоталітарного державного управління має глибокі історичні корені. Ідея державного контролю мистецтва і державної доктрини стосовно того, що і як слід зображати митцям, знайшла детальну розробку ще в Платона. У «Державі» мислитель догматично стверджує: «Поет, що копіює, за своєю природою не має відношення до розумного початку душі [...]. Відтак ми з повним правом не прийняли б його до майбутньої упорядкованої держави [...], до нашої держави поезія приймається лише настільки, наскільки це гімни богам і хвала чеснотливим людям» [Платон. «Государство. Книга десятая»].

Зразком і взірцем мистецького регламенту Платон вважав Стародавній Єгипет, в якому так належало ставитись до «прекрасного»: «Встановивши, що є таким, єгиптяни виставляли зразки напоказ у святилищах, і будь-які нововведення всупереч зразкам, вигадання будь-чого нового, невітчизняного, не припускалось, та й зараз не дозволяється ані малярям, ані комусь ще з тих, хто займається зображальними мистецтвами. Те саме й щодо всього, що стосується мусіческого мистецтва. І дійсно, твори живопису або скульптури, створені там десять тисяч років тому [...] нічим не прекрасніші й не гірші за сучасні витвори» [6].

Жорстка позиція Платона дала підстави Лосеву в коментарях до творів Платона зазначити: «В цьому діалозі [«Закони». — Г. Ч.] Платон, поза сумнівом, побудував найжорстокішу поліцейську державу з насильницьким земельним зрівнянням, із загальним шпіонажем» [5].

Серед інших прикладів (крім ідеальної держави Платона та ідеалізованого ним Єгипту) слід назвати й епоху Середньовіччя (епоху «тисячолітньої ночі», за відомим висловом Енгельса), і ближчі до нашого часу приклади фашистської Італії, Німеччини часів рейху, режиму генерала Ф. Франка в Іспанії тощо. Таким принципом щодо мистецтва керувалася і влада Радянського Союзу.

Однак ХХ ст. — доба значно активніших проявів людського буття, ніж Стародавній Єгипет тисячолітньої давнини або доба Середньовіччя. Там уявлення про час і простір мали кореляцію з розумінням певної усталеності світу як раз і назавжди встановленої системи. Про різницю між античною та сучасною культурами писав відомий дослідник М. Гаспаров: «Ми уявляємо собі час, який рушить уперед, — немов стріла, що летить з минулого у майбутнє. Греки уявляли собі, що час рушить по колу — наче зоряний небозвід, що він кружляє над світом однаково і незмінно, як тисячу років до нас, так і тисячу років після нас». Це судження прийнятне й для Єгипту, описаного Платоном, і певною мірою для теоцентризму Середньовіччя. Німеччина й Італія часів фашизму та Іспанія генерала Франко збігаються з радянською епохою в часі, але надто відрізняються іншими характеристиками: територіями, ступенем ізольованості кордонів і, зрештою, тривалістю існування.

Отже, з урахуванням історичної та територіальної специфіки можна сказати, що особливого розмаху догматичне одержавлення естетико-ідеологічних принципів у мистецтві набуло за часів Радянського Союзу.

Одна політична доктрина, однопартійна система і централізована ідеологія, неминуче створюючи певні світоглядні орієнтири і поширюючи свій вплив на всі без винятку галузі людської діяльності (від альтернативних релігійним конфесіям міфів про світле майбутнє до галузей науки, техніки, спорту, культури та дозвілля), зробили і свій внесок у мистецтво, сформувавши загальні ідейні, естетичні та формотворчі принципи художньої творчості — т. зв. метод соціалістичного реалізму.

Держава взяла на себе суттєву частину тієї роботи, яку будь-який митець має пройти сам — пошук естетичних уподобань, тематики, принципів втілення тощо. Оскільки з погляду психо-

логії творчості твір може бути представлений як «особистісна картина світу» [4], то відповідно й творчий пошук є особистісним, ба навіть інтимним процесом. Втручання в цю царину з боку офіціозу не тільки спричиняє духовно-емоційний дискомфорт, але, що головне, позбавляє процес індивідуальності.

За часів Радянської влади творчість в усіх галузях радянського мистецтва підпорядковувалася руслу загального методу соцреалізму. Мистецтвознавство і критика того часу так само, як і мистецтво, залежали від нормативних доктрин, і хоча методологія аналізу художніх творів була серйозно розроблена на науковому рівні (понятійний апарат, методика, категорії аналізу, джерельна база), ідеологічний ухил відбивався в усіх аналітичних категоріях. Проте є й інший факт історії: епоха соцреалізму лишила величезний пласт духовного матеріалу, який існує у формі творів мистецтва – література, живопис, кінофільми, музичні твори. З іншого боку, розвиток мистецтва сприяє появі нових умов мистецтвознавчого аналізу і незрідка потребує нових підходів та інструментарію. Разом з епохою відійшли й певні критерії нормативної критики та мистецтвознавства, але твори є актуальними для сучасного мистецтвознавчого аналізу.

Під час роботи над опрацюванням спадщини О. Довженка (у відділі кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ триває робота над Довженківською енциклопедією), у ході вивчення естетики, поезики, мистецтвознавчого викладу концептуальних моментів виникає потреба в сучасному аналізі кінематографічних творів митця. Загальний контекст мистецтва доби, в якій жив і працював Довженко, становить складне переплетіння офіційної ідеології та особистісного світобачення, щирих і вимушених переконань, власного естетичного пошуку та нормативних естетики і тематичного навантаження, що відповідно ускладнює сучасний аналіз.

Метод соцреалізму – це фактично «одержавлення» концептуальної частини естетичного, формотворчого пошуку. Очевидно, це призводить і до поширення безособистісно-формалізованого, «казенного», на відміну від неформальних мистецьких об'єднань або течій (неореалізм в італійському кіно, французька «нова хвиля» тощо). Об'єднання митців під гаслами тих чи інших концепцій, маніфестів тощо було процесом суто мистецьким, хоч би які соціально-політичні події провокували ці процеси, але ці події лишалися матеріалом для мистецького світовідчуття, атмосферою доби, нервом історії тощо.

Зовсім інакше було з методом соцреалізму. Художник мав так чи інакше прийняти основу методу як догматичну провідну установку і пристосуватися до формально-тематичних принципів. Забігаючи наперед, слід зазначити, що догматичною константою апіорі було те, що кожний визначний митець не може належати до жодної іншої концепції, окрім соцреалістичного методу. Держава за умов тоталітарного устрою хоч і може впроваджувати ідеологію в мистецьку сферу, проте не в змозі на свій розсуд наділити талантом, адже саме мистецька обдарованість насичує життям ідеї та образи. Якщо митець, досягаючи визнання, тим більше світового, і торуючи свій шлях у мистецтві, набував яскравої самобутності, він усе одно не міг при цьому бути відпущений за межі методу, бо це означало б, що метод не є «єдино плідним». Тому, наче за логікою відомого прислів'я про гору і пророка, якщо митець не вкладався в межі творчого методу, останній можна було «адресно» розширити.

Отже, нормативний мистецький аналіз керувався необхідністю будь-що або засудити, або ж визначити як соцреалізм – визнаючи значущість митця, визнати його в межах соцреалізму. Це не лишалося непоміченим і спонукало до пошуків компромісів з боку офіціозу, продукуючи оцінки на кшталт «крилатого реалізму» або ж складніші конструкти, як-от: «Довженко нащупував нові рішення на путях синтеза реалістического и романтического начал, сочетания конкретно-исторического изображения действительности с романтическими приемами художественного обобщения» [1, 19]. Хоча в рамках соцреалізму проявляли себе митці, за світосприйняттям доволі далекі від цього методу.

Таким чином, твори доби соцреалізму можна не тільки дихотомічно розділити на ідейне навантаження й особистісне світовідчуття авторів, але й порівняно із творами інших мистецьких течій часом в них можна виокремити найбільшу відстань між світосприйняттям автора і формальним методом, яким він керується.

У величезній країні будь-який апарат влади набував структурної складності, і сфера відносин ідеології та мистецтва також ставала розгалуженою, а внаслідок закладених протиріч (творчий метод як державна доктрина) – суперечливо-громіздкою, інерційною. Саме система

«фільтрів» упродовж створення кінофільму часто-густо змінювала його до невпізнанності. Так було із Довженковим «Щорсом», ще складнішою згодом стала доля «Мічуріна». При сучасному аналізі цих фільмів дуже складно, а втім необхідно, враховувати обставини за яких створювали фільми, нерідко створюючи, фактично, уявний фільм, який, на переконання дослідників саме і є тим фільмом, який був у задумі митця, оскільки ані категорії тогочасного нормативного аналізу, ані сам фільм без ремарок не можуть достеменно відбити те, що замислював і намагався втілити автор. Як зазначено вище, при сучасному аналізі кінематографічних творів доби соцреалізму виявляємо низку характерних ознак — типологічних, тематичних, ідейних. Водночас такий підхід несе небезпеку некоректного або ж вкрай суб'єктивного тлумачення творчості.

Інша специфіка — багатонаціональний склад СРСР — також мала увійти в межі соцреалізму, і національні, етнокультурні самотності вливалися в загальне русло методу, часом наражуючись на небезпеку завдати шкоди власній автентичності. Образи національних героїв набували рис згідно з ідеологічною систематизацією розвитку історії (із залученням оцінних кліше — «пережитки», «прогресивне», «реакційне», «споконвічне прагнення народу», «дрібнотем'я»). Під догмою ідеології було переписано (та втілено на екрані) історію, біографії визначних постатей, літературні, фольклорні та етнічні сюжети.

Перші фільми Довженка, за спогадами самого митця, були його пошуком у кіномистецтві, намаганням випробувати себе та віднайти свій шлях і свою естетику. Сюди певною мірою можна віднести і «Сумку дипкур'єра». У цій картині можна побачити й тогочасні сюжетно-зображальні мотиви (паралельний монтаж танцю і шатунів є алюзією на Вертівські зображально-ритмічних кадри; жанрові мотиви відсилають до «червоного детективу»), і продовження Довженківського пошуку форми. Це було ще до проголошення методу соцреалізму. У 1926 р. вийшов новий фільм Довженка — «Звенигора». Монтаж, світло, динаміка руху, прискорення та уповільнення дії, зміна ракурсів і планів, певні технічні прийоми (багатократна експозиція, ракурсна зйомка, суб'єктивна камера) створюють враження сильної авторської кіномови. Незважаючи на кількість залучених прийомів, а скоріше завдяки високій культурі їх використання, мова Довженка у «Звенигорі» за змістом лаконічна, адже митець (у творчому союзі з оператором Єкельчиком) будує кадри символічного змісту, що в паралельному та асоціативному монтажі ще посилюють і загострюють свій зміст. Властивий Довженкові пафос знаходить критерій художньої правди в метафоричних, умовних засобах: дідові спогади про давні часи у «Звенигорі» — це умовна, театральна-схематична дія, що художньо виправдана непрямим, образно-метафоричним типом оповідання (із залученням певних прийомів, зокрема багатократної експозиції, часово-просторових «точок переходу»).

Очевидно, Довженко й сам був задоволений своїм фільмом і брався за роботу над наступним із відчуттям невичерпного творчого потенціалу: «Думаю побити “Звенигору” і вже навіть певний, що поб'ю. Фільм називатиметься “Арсенал”» [З листа до І. Соколянського. Цит. за: 3, 57]. І справді, «Арсенал», що вийшов на екрани 1928 р., з погляду кінематографів, засвідчив подальший розвиток і удосконалення поетики, винайденої в «Звенигорі»: символізм кадру, пошук найлаконічнішого і водночас найвиразнішого звучання кадру в освітленні, ракурсі, пластиці, додаткове підсилення змісту монтажними паралелями, виразний ритмічний малюнок із нелінійним ритмом (прискорення та уповільнення дії в кадрі та монтажних переходах).

Однак, якщо Довженко справді є новатором кіно (зважаючи і на загальне порушення ним певних стереотипів, і на відповідне збагачення мови кіно певними прийомами), то так само правильним є й те, що мистецтво не можна звести ані до суми прийомів, ані до якогось ключа-«сутності». Стосовно останнього, досить показовим є і критичний аналіз Виготського щодо формули Льва Толстого про мистецтво як засіб «зараження емоцією», і ближчі до нашого часу пошуки 1970-х рр. «сутності» і «специфіки» мистецтва, яку психологи, зокрема Леонтьєв, вбачали в тому, що мистецтво, власне, його твори, є «особистісними картинами світу», що цілком точно (хоча розкриває «сутність» мистецтва у звуженому пізнавально-психологічному контексті, однак є неповним і недостатнім).

У цьому сенсі не можна оминати увагою таке. Окрім голої сюжетної лінії, важливі ще й атмосфера, у деяких поетичних образах-епізодах — характерна для поезії невловимість образу в безпосередньо-матеріальній формі, нюанси психологічних портретів. У «Звенигорі», навіть поза тлумаченням улюблених критикою «міфологем» та «космосу», атмосфера кадру здатна заволодіти увагою глядача, образи героїв хоча й мають часову й територіальну локалізацію, водночас дово-

лі відсторонені. І важливо тут ось що: Довженко у творчому пошуку винаходить власні наскрізні образи-символи та мотиви поетики, які в подальшому будуть знову з'являтися в Довженкових фільмах. Це і персонажні типи, і певні цікаві мотиви в персонажних парах: Дід, який існує «у віках»; тема синів і жертвності поколінь; механічно караючий персонаж (вождь та офіцер у «Звенигорі» або ж офіцер в «Арсеналі»); герой, якого не можна вбити і який здатний вистояти проти смерті (вождь у «Звенигорі», Тиміш у «Звенигорі» та в «Арсеналі»); вибух у кадрі – знищення погідної тиші безтурботного Життя («Звенигора», «Щорс»).

Це видається автору статті надзвичайно важливим, адже це, власне, ключові мотиви самої авторської поетики, які створені як конструктивні елементи художньо осмисленої авторської системи світобачення. Це авторське надбання належить саме «до-соцреалістичному» та дозвуковому етапу творчості Довженка.

З точки зору впливу обличчя епохи на естетику митця, «Звенигора» Довженка стає прикладом переробки етнонаціональних сюжетних мотивів у фабулу в руслі нового світобачення. Проте на час створення ще не було проголошено метод соцреалізму, і «Звенигора» може слугувати прикладом певною мірою чистого впливу епохи на естетику, а політичні мотиви в мистецтві мали характер неформального оптимізму та захоплення новими ідеями перебудови світу.

У 1932 р. в «Літературній газеті» від 23 травня вперше з'являється термін «соціалістичний реалізм». Як творчий метод соцреалізм остаточно було закріплено на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934 р.) у доповіді Максима Горького.

Так званий «оборонний фільм» «Аероград» виходить 1935 р. та, як і попередній фільм «Іван» (1932), суттєво відрізняється від фільмів Довженка 1926–1930 рр. Озвучення фільмів і пов'язана з ним доволі кардинальна зміна кінообразальності разом із посиленням ідеологічної догми наче переривають послідовно розвинуту від «Звенигори» до «Землі» символічно-поетичну авторську «парадигму».

Метод соцреалізму призводить до появи таких ключових для будь-якої течії чи концепції позицій, як новий тип героя, формальні принципи (власне реалізм), ідея оптимізму і «естетичний ідеал». Однак упродовж подальшого розвитку соціалістичного мистецтва, з одного боку, і теоретичної науки, з другого, теоретичне підґрунтя соцреалізму розширюється навіть за межі власне «методу» і набуває рис тотального, «всезагального» способу мистецького світосприйняття, підпадаючи під академічні визначення: «Марксистская эстетическая теория, опираясь на международный опыт социалистического искусства, пришла к выводам о его широчайших возможностях. Социалистический реализм рассматривается как новый тип художественного сознания, не замкнутый в рамках одного или даже нескольких способов изображения, а представляющий собой исторически открытую систему форм художественно правдивого изображения жизни, вбирающую в себя передовые тенденции мирового художественного процесса и находящую новые формы для их выражения. Поэтому понятие Социалистического реализма неразрывно связано с понятием художественного прогресса, отражающего поступательное движение общества ко всё более многомерным и полноценным формам духовной жизни» [БСЭ].

У «Щорсі» виражальні засоби порівняно зі «Звенигорою», «Арсеналом» або «Землею» значно спрощені: камера тяжіє до статичних однопланових кадрів, послідовної монтажної зміни сцен дії. Замість монтажного «кадрового» мислення приходить сюжетна драматургія, але розвиток характерів помітно спрощений. У кадр, немов на сцену, вступають масовки з піснями (насиченість народними піснями – наслідок прямої вимоги Сталіна), входять, вбігають герої з промовами-декламаціями. У цих піднесених речах – образно-метафоричний літературний стиль Довженка, проте відсутня Довженкова кінообразальна естетика з авторського пошуку (а для глядачів – досвіду) «Звенигори», «Арсеналу» або «Землі». А без неї сцени стають вимушеною помітною театральністю. Своєрідним естетичним порятунком постає образ Боженка – гумор як певний тип художньої умовності вирівнює пафос і згладжує його гостроту, робить персонаж характерним та органічним.

З погляду виражальних засобів кіно, накладання естетики соцреалізму на художнє бачення Довженка оберталось в дисгармонійне протистояння подієво-логічного типу наративного викладу поетичним метафорам, символізму Довженка, внаслідок чого у його фільмах упродовж розвитку соцреалістичного методу вплив останнього відповідно посилюється. Це можна побачити, зокрема, в такому контрасті: позаідеологічна лірика ніби залишена у володін-

ні автора — сади квітнуть, гладь розливів повені віддзеркалює повільний плін високих хмар, розпускаються в рапіді бутони; водночас персональний ряд полюсний — герої промовляють трибунно, гаслами, у плакатному пафосі розподіляючись на «прогресивних» та «реакційних», «своїх» та «ворогів». У Довженкових фільмах дозвучує добу (і найвизначніших) такого контрасту (природа—ідеологія) немає. О. Довженко й тут наче прагне вмістити епічний символізм образу-задуму (що залишається в його літературних текстах) у запропоновану реалістично-оповідну форму, але наслідком цього стає змістоутворюючий конфлікт двох типів поетики. Герої лірико-поетичної, пафосно-епічної, часом і плакатно-виразної поетики намагаються завладати побутовим середовищем дії поетики реалізму (жити та достовірно існувати в ньому). На екрані, через природу кінообразів, це протиріччя проявляється, на відміну від літературної (сценарної) основи з її асоціативною, уявною природою слова. Свято в яскравих кольорах, лави революційних кінників в кумачевих стрічках — дозволяють простежити символізм Довженкового задуму, проте йому не дозволяє ожити з повною силою прямолінійність реалістичного методу втілення.

Фільми Довженка не могли бути цілком поза межами соцреалістичної естетики. Вони — гостротенденційні і в цьому цілковито належать до руслу естетики соцреалізму, де відкрита тенденція витікала з принципу партійності мистецтва й літератури (висунутого Леніним і розвинутого згодом у «вчення»). У цьому сенсі зрозумілою стає ідейна спрямованість фільмів Довженка, адже ідейність мистецтва була загальним та необхідним ідеологічним критерієм соціалістичного мистецтва (у марксистській критиці витоки ідейності в мистецтві пов'язують з працями Плеханова) і такі поняття, як ідеологічна тенденційність, значимість теми (соціальна, політична, етична тощо), належали до кола естетики й вимог щодо творів, створених у руслі методу соцреалізму.

Основні моменти, які є ключовими для мистецької концепції, — естетичний ідеал, новий тип позитивного героя, тематика та ідейне навантаження, історичний оптимізм — було виголошено, теоретично закріплено і впроваджувалося примусовою силою системи.

Проведений аналіз показує, що в руслі впливу епохи та ідеології на формування естетики митця творчий шлях Довженка в ігровому кінематографі розподіляється на етапи за принципом єдності естетичних принципів, що дозволяє сьогодні розглядати і вивчати творчість митця під кутом певної періодизації. «Початковий» період (1926—1928) — «Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра»; «поетичний» період (1928—1930) — «Звенигора», «Арсенал», «Земля»; «перехідний» період, під час якого здійснюється спроба опанувати як загальне поновлення естетики кіно, пов'язане, зокрема, з появою звукового кіно, так і вимоги естетико-ідеологічного плану (1932—1935) — «Іван», «Аероград»; «нормативний» період, під час якого творчість Довженка зазнає не тільки ідейно-тематичного, але й формального впливу з боку нормативної естетики, внаслідок чого образно-метафоричне бачення режисера витискає подієво-логічний тип кіномови (1935—1950) — «Шорс», «Мічурін», незавершений фільм «Прощавай, Америко!».

Слід відзначити значний вплив звуку і пов'язаний з цим кардинальний поштовх до зміни світової кіномови. Цей етап драматично позначився на творчих долях багатьох митців, які досягли певних творчих надбань у «німому» періоді. Вочевидь, ця зміна кіномови відіграла досить складну роль і в еволюції естетики Довженка. Зробивши визначні для історії кіномистецтва твори у «німий» період, він був вимушений переосмислювати власну поетику з позицій уже винайдені і досконалої авторської мови. Наближення естетики звукового фільму до безпосередньої достовірності при фіксації кінотехнікою зовнішньої сторони реальності, яке зовсім не було постулатом звукового кіно (досить пригадати «Заявку» Ейзенштейна, Пудовкіна, Александрова), але лежало на поверхні нових зображальних можливостей, та впровадження методу соцреалізму, який також тяжів до подієво-логічного типу монтажного мислення з пріоритетною вимогою втілення зрозумілого масам ідеологічного «месиджу» (враховуючи і просто безпосередні замовлення Довженку від керівництва СРСР і безпосереднє втручання в роботу на всіх етапах) завдали шкоди Довженковому баченню метафорично-піднесеного, лірико-епічного та емоційно забарвленого власного кінематографічного слова і стилю та спричинили те, що найвидатнішими творами Довженка стали фільми «німого» періоду.

2. *Выготский Л.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Пятое издание, заново сверенное с оригиналом и дополненное. – М., 1997.
3. *Куценко М.* Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – К., 1975.
4. *Леонтьев А.* Избранные психологические произведения: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1.
5. *Лосев А.* Комментарии к диалогам Платона. – М., 1990–1992; К., 2005.
6. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1993.
7. *Agee J.* Awake in the dark. An anthology of American film criticism: 1915 to the present / Ed. by David Denby. – New-York, 1977. – P. 60–65.