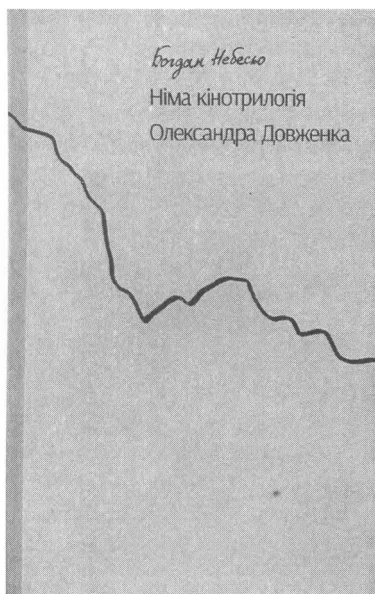


джерелах їх називатимуть «russian». А іноді, на жаль, так іменують і досі... Тому метою цього видання є розставити крапки над «і» в питанні, хто є хто в голлівудській кіноісторії. За кожною драматичною долею, за кожним здобутим «Оскарром», за кожною завойованою зіркою на Алеї слави, за кожним ім'ям у титрах – неповторні особистості, самобутні таланти, неймовірна, карколомна примха долі. Наші співвітчизники своїм талантом не тільки збагатили Голлівуд, а й привнесли в нього власну культуру, частину свого життя і душі. Багато з них, тепер забутих, зазнали швидкоплинного успіху в минулому, а хтось, навпаки, саме сьогодні запалює свої зірки на голлівудському небосхилі.

Книга *To Hollywood from Ukraine* – це данина поваги нашим співвітчизникам, про багатьох з яких, ми сьогодні, на превеликий жаль, не тільки нічого не знаємо, а й навіть ніколи не чули. Видання розраховане не тільки на кінознавців та фахівців кіно, а й на широкий загал читачів, насамперед на молодіжну аудиторію. Серед тих, хто першим відгукнувся на її появу, – держсекретар Міністерства інформаційної політики України Артем Біденко, головний редактор журналу «Всесвіт» Дмитро Дроздовський, французький музикант і композитор Дідьє Маруані, американський актор і продюсер Джон Малкович.

## Благородна місія



Небеско Богдан. **Німа кінотрилогія** Олександра Довженка / Пер. з англ. – Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 200 с.

Значну частину книги присвячено оточенню та контексту створення фільмів німої трилогії. Націонал-комуністичні переконання О. Довженка, як доводить у своєму дослідженні Б. Небеско, мають проєкцію на всі фільми режисера та відкривають широке поле для подальшого вивчення підтекстів його стрічок. Автор раз у раз звертає увагу на багатоплановість Довженкових меседжів для глядача та неоднозначне прочитання і різне тлумачення як окремих образів, так і фільмів у цілому.

Дослідник обирає незвичний шлях аналізу фільмів «Звенигора», «Арсенал» і «Земля» не в контексті радянської (читай широкої російської) кінематографічної теорії 1920-х років, а саме теорії кіно української тих самих 1920-х, уперто доводячи існування

останньої, спираючись, зокрема, на теоретичну працю Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», видану 1928 в Харкові. Вона і стала теоретичною базою аналізу фільмів О. Довженка.

У вступі до книги Б. Небеско зазначає: «...Оцінка фільмів Довженка виключно з точки зору майстерності призводила б до аналітичної недбалості та заперечення мистецького клімату 1920-х років»<sup>1</sup>, а в післямові додає: «у моєму аналізі німої трилогії навмисне відсутні сучасні теорії на зразок постмодернізму

та інших пост-ів. Концепції ж менш відомих радянських дослідників здаються мені продуктивнішими для вивчення кінокультури 1920-х років і більше пасують цілям історичної поетики. <...> Скрипникова та Тимошенкова уважність до кінообразу й монтажу відобразилися у структурі мого тексту, а їхні міркування про кінематографічний ритм вплинули на моє розуміння Довженкового стилю. Зупинившись на вищезазначених концепціях, я ризикнув вийти за межі теорій Ейзенштейна та Пудовкіна, добре знааних у західних академічних колах. Я ж бо прагнув збагатити наше розуміння радянської кінотеорії»<sup>2</sup>.

Разом із тим автор своїм дослідженням неминуче «збагатив розуміння» і української радянської кінотеорії, виводячи на висхідні позиції аналізу відомих на світовому рівні українських фільмів працю українського ж теоретика і прослідковуючи спорідненість між українською теорією й практикою кіно 1920-х. Резонно відзначаючи відсутність у доробку О. Довженка теоретичних праць, які б детально обґрунтовували його кінематографічні пошуки й творчі сподівання, автор пропонує на розгляд працю сучасника режисера, українця Леоніда Скрипника. І фактично чи не на ній одній, звертаючись і до С. Тимошенка, маючи на увазі праці С. Ейзенштейна і В. Пудовкіна, підкріплюючи свої міркування посиленнями й на західних теоретиків кіно, будує теоретичну розвідку, цілком успішно доводячи закономірність саме такого підходу. Перед тим, як вдатися до аналізу кінематографічної поетики О. Довженка за «Скрипниковою категоризацією», Б. Небеско зауважує: «...Довженко використовував образи активніше, ніж його імениті колеги 1920-х років, і образи ці були переважно ліричними, а не агресивними»<sup>3</sup>. Цим твердженням він чітко і влучно визначає стильові розбіжності в роботі українського режисера і режисерів радянських російських, відомих своїми стрічками західним дослідникам і з фільмами яких доводиться порівнювати кінематографічний доробок О. Довженка з огляду на історичні, політичні, зрештою й загальнокультурні обставини доби.

<sup>1</sup> Небеско Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка / Богдан Небеско. – Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 200 с., с. 12.

<sup>2</sup> Там само. – С. 189.

<sup>3</sup> Там само. – С. 76.

Надзвичайно інформативно містка й цікава частина, присвячена зображальному вирішенню фільмів. Автор детально вивчає вплив художників-постановників та операторів на формування стилістичних особливостей кожного з фільмів трилогії навіть на рівні найелементарнішої кінематографічної побудови – кадру.

Б. Небесьо звертає також увагу на незвичну складову зображального вирішення – ритмічну. «Земля», приміром, ритмічною специфікою головним чином завдячує операторській роботі Д. Демуцького. Щодо «Арсеналу», тут визначальною, що вплинула на формування візуальної концепції, стала участь художника-постановника Йосипа Шпінеля. Звертаючись до творчості Ейзенштейна, автор зазначає: «якщо для Ейзенштейна лев стає символом на рівні сюжету, то тандем Довженка–Шпінеля розкриває в кадрі формалістичний потенціал лінії»<sup>4</sup>. Услід за Л. Скрипником автор вивчає композиційні особливості кожного окремого кадру у О. Довженка, аби на рівні найменшої одиниці кінематографічної побудови довести формування ритму.

Л. Скрипник, можливо, і не першим звернувся до проблеми специфіки композиційного ритму в кінематографі, та він влучно підхопив новаційні віяння пошуків, зокрема французьких авангардистів, і визначив їх теоретично. Вивчення ж Довженкових ритмічно-композиційних пошуків у трилогії дозволяє твердити про багатовекторну роботу в цьому напрямі.

У книзі знайшов відображення нетрадиційний погляд на творення людських образів на кіноекрані. Автор тлумачить акторський образ як один із багатьох об'єктів, складових цілісного кінообразу. При такому підході відкидається суперечка, що точилася тоді в колах російських радянських теоретиків і практиків кіно про необхідність залучення до зйомок професійного актора чи аматора («натурника»). Підхід же українського дослідника дає максимальні можливості щодо залучення акторів різних шкіл і напрямів, аматорів і неакторів за умови їх фотогенічності. У фільмах Довженка ця теорія знаходить практичне відображення.

За спостереженням автора, персонажі німої трилогії не обтяжені фронтальними обмеженнями. Актори, наприклад, часто стають спинами до камери або ж дивляться просто в об'єктив. Автор розглядає цей аспект як особливий авторський прийом з цілком конкретним інформаційним посланням глядачеві.

Вагому частину книги присвячено інтертитрам. Цій темі приділялося мало уваги в радянській літературі з теорії кіно. Базуючись на розвідках Брада Чішолма, Сеймура Четмена, Юрія Цив'яна, Всеволода Пудовкіна, Олександра Вознесенського та Семена Тимошенка, автор подає власну типологію інтертитрів. Він доходить висновку, що інтертитри німої трилогії створювалися за авангардними зразками. «Тому розмовні та монтажні тит-ри не тільки виходять за межі семантики написаного слова, а й розкривають його аудіовізуальні можливості. <...> Привертаючи увагу до титрів як елементів ритмічної композиції, Довженко відкидає їхній буденний, "практичний" вимір»<sup>5</sup>.

Аналізуючи фільми 1920-х років, не можна оминати тему монтажу. Спираючись на позиції західного кінознавства, автор спершу розрізняє відповідні часові дві монтажні традиції: наративний монтаж Пудовкіна та Кулешова і метафоричний, риторич-

ний монтаж Ейзенштейна і Вертова; та стверджує, що фільми О. Довженка не відповідають жодній із цих традицій.

При розгляді творення літературного змісту засобами монтажу автор звертає увагу на два аспекти: синтаксичний і семантичний. В обох випадках він вбачає складнощі для глядацького сприйняття і розуміння монтажної побудови оповіді фільмів трилогії на цих рівнях. Такі складнощі провоковані передусім і в основному особливостями авторського стилю, й, отже, визначають цей стиль у контексті авторської специфіки монтажної побудови. Розглядаючи творчість О. Довженка в контексті «радянського монтажу», Б. Небесьо, спираючись на західних теоретиків кіно, визначає спільні й відмінні риси монтажної побудови в порівнянні з «класичними» радянськими зразками.

Як режисер О. Довженко ніколи повністю не поділяв політичних поглядів російських колег, які сприймали Радянський Союз як консолідовану єдність та беззаперечно підтримували партійно-більшовицьку лінію. О. Довженко ж у своїх фільмах виявляє багато непевностей та двозначностей. На цей факт звертають увагу і західні дослідники. Зокрема Ванс Кеплі зазначає, що «амбівалентність у Довженка надто глибока та надто щира, щоб поступитися дидактичній манірності». Ця тенденція виявляється на багатьох рівнях, зокрема, на рівні творення окремих образів.

Б. Небесьо доходить невтішного висновку: «Можна стверджувати, що нам бракує систематичних досліджень численних засобів кінематографічної виразності. Недостатнім є також наше розуміння їхньої ролі та функцій»<sup>6</sup>.

Дослідження, присвячене німій трилогії О. Довженка, певно, не випадково в інтерпретації автора перетворюється на достатньо вагомий привід, аби привернути увагу до української теорії кіно й безпосередньо до праці Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно», незаслужено забутої. Тож автор розвідкою віддає данину українському теоретику кіно, який заслуговує на поважне місце в історії українського та, зрештою, і світового кінематографа, і до праць якого ще слід звернутися. Його ж теперішнє звернення з огляду на те, що книга писалася з розрахунку на іноземного читача, вносить ім'я Л. Скрипника у перелік імен радянських дослідників кіно, поруч з С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним та Дзиґою Вертовим, і визначає його гідне місце серед них.

Цінність праці Б. Небесьо для українського читача – також у відкритті бачення режисури Олександра Довженка очима західних дослідників у контексті загальносвітового кінопроцесу 1920–1930-х років. Автор звертає увагу на основні аспекти, що цікавлять західних теоретиків у творчості славного українського режисера і визначають його авторський стиль. Таким чином, книга буде корисною і цікавою дослідникам як творчості О. Довженка, так і українського кінематографа. Однак суттєвим недоліком видання є відсутність прямих посилань на використану літературу. Також не завжди витримана точність вживання специфічної кінематографічної термінології. Та недоліки не впливають на загальне позитивне враження і на розуміння благородної місії книжки: привернути увагу до мистецького кінонадбання, до найвеличніших сторінок історії українського кіно.

Лариса Наумова

<sup>4</sup> Там само. – С. 84.

<sup>5</sup> Там само. – С. 150.

<sup>6</sup> Там само. – С. 190.