

## ПРОЛЕТАРСЬКОГО КІНА

Ми вступили в перший період соціалізму. Але це не значить, що класова боротьба притухає, — саме тепер, як ніколи, вона на всіх ділянках нашої роботи набула нечуваного загострення. Вказівки останніх пленумів центральних комітетів нашої партії на ці два знаменні моменти, — ставлять з надзвичайною чіткістю великі вимоги перед українською кінематографією — *наймасовішого й найважливішого із мистецтв* — віддати найпильнішу увагу цим ділянкам фронту, розгортаючи в наступі свої творчі сили.

В основу виробничої практики на 1932 рік «Українфільм», як монополярна організація на Україні, мусить показати ті принципи, які забезпечували б художньо-політичну лінію виробництва. Виробництво, у зв'язку з цим, мусить боротися проти недобитків теоретиків буржуазного кіна та їхніх теорій і теорійок іманентності кінематографії від класової боротьби, класової політики пролетаріату та його партії. Отже, боротьба за *велике більшовицьке мистецтво*, що слугувало б зброєю пролетаріату та його авангардові — ком-партії — стоїть на сьогодні на всю широчінь.

Продукція 3-го вирішного й останнього року п'ятирічки мусить бути такою, щоб партія й пролетарська громадськість могла активно впливати на творчий процес кіна, успішно борючись проти ворожої ідеології з тим розрахунком, аби пролетарське кіно-мистецтво зміцнило свої позиції, аби виформувався пролетарський світогляд у основних робітників творчих категорій кіна та була опанована ними творча метода, що ґрунтується на засадах діалектичного матеріалізму.

Запровадження плану на всіх ділянках нашої господарчої діяльності, здобуті на основі його великі успіхи, ставлять також питання на всю широчінь і про планування такої важливої галузі мистецтва, як кіно, в першу чергу його *тематичної продукції*. Тільки за цих умов, всупереч буржуазним теоріям та їх теоретикам, що вішують ієрархію

творчої кризи через планування його, тільки за умов твердого плану настає можливість реалізувати розквіт творчих невичерпних сил пролетаріату, що заводячи план роботи, витискає стихійність, випадковість та на основі творчого соціалізму й ударництва, ставить нечувані рекорди темпів розвитку. Та можливість ще не визначає реалізації. Щоб реалізувати — треба прикласти багато зусиль цілого колективу робітників мистецтва. Тільки так можна дійти значних успіхів.

Чому в першу чергу ми мусимо взятися до тематичного планування кінопродукції? У частини робітників українського кіна складається хибна думка, що запровадження тематичного плану й акцентування ввесь час саме на тематиці, хоча б і виробничій, призведе до того, що кіно опиниться в обмеженому колі тем. Темі ці згодом стандартизуються; розташуються за шаблоном сили, а звідси, мовляв, — творча «зрівнялівка», творча криза, середньопересічна (стандартна) продукція, — бо ні одно із мистецтв так не зростається із технічною базою (апаратура, хемікалі, тощо), як кіно, і ні одно із мистецтв так не стандартизується, як кіно. Стандарт, що буде стирати межі між творчим обличчям окремих фільмарів і приведе їх до ролі лише сценічних аксесуарів.

Усю цю міліну філософію, «дрібну філософію на глибоких водах», можна пояснити лише низьким теоретичним рівнем робітників творчих категорій української кінематографії. Це довела і остання (перша за десятиліття існування кіна) творча дискусія, що відбулася весною в Києві, це доводять і окремі, нечисленні виступи в нашій періодичній пресі. Такий стан вимагає від кожного кіно-робітника поглибити свої теоретичні знання і, застосовуючи їх у своїй виробничій практиці, виробити свій матеріалістичний світогляд та на основі його застосувати творчу діалектичну методу.

Кадром кінематографії, що виформувалися в перших роках революції і творили справжнє революційне мистецтво, на сьогодні, в період розгорнутого наступу цілим фронтом, в період, коли ми вступили в соціалізм, а цей період має не тільки кількісні, але й якісні зміни в показниках перебудови економіки й психіки людей, залишатися



Кадр з фільму «Полум'я вір». Реж. Кордюм.

на старих позиціях не можна. Ця наша епоха значно складніша від попередніх, значно зросли темпи життя і, щоб працювати творчо тепер, — треба на ходу переозброїтись, перешикувати свої лави так, аби мистецтво кіна йшло в ногу з темпами соціальної практики пролетаріату. Перешикування лав не обмежується, звичайно, добором тематики, не визначається також лише висуванням у «крупний плян» кіномистецтва і його художньої методи, що зводиться в основному до проблеми режисера-творця і актора-образу. Тут — і світогляд, і метода, і стиль і жанри...

Література, як одна з провідних ланок у мистецтві, надає тематиці доби реконструкції першорядного місця. Але справа не лише в пролетарській тематиці, — справа у визначенні суті творчої методи, оволодіння нею, поглиблення її настільки, щоб за допомогою її можна було відтворити художньо нашу дійсність та впливаючи на неї через мистецький твір, змінювати цю дійсність. Тільки за цих умов звикне творча «зрівнялівка» ідейно-художньої вартості продукції, бо тут забезпечується необмежене зростання творця-режисера, що володіє світоглядом і методою. Хто розуміє всю глибину цього процесу, тому стає ясним усі висвітлення невідомого, що пророкують творчу «зрівнялівку». Творча «зрівнялівка» зостається для тих, хто зупиниться на півдорозі, хто піде по лінії механістичної еклетичної трактовки тем, механістичного розуміння законів діалектики.

У нас на Україні мала, майже зовсім відсутня будь-яка критична робота в пресі, не беручи на увагу коротеньких газетних статей та рецензій з питань творчої методи кінематографії. Мовчать і великі майстри фільмарі. Чому? Тому, що більшість із них ще недостатньо володіє марксистським світоглядом і не володіє марксистською методою, або навпаки: володіє методою, а світогляду марксистського немає. Особливо загрозливе це явище тому, що воно притаманне режисерам — людям, що мають не аби-яку вагу у творчих процесах кіна на даному етапові.

Безперечно, що огульного обвинувачення всім режисерам у цій справі не закидається. Іде певна диференціація серед них; окремими режисерами переглядаються вже свої позиції, формується творче пролетарське ядро. Все це не може не відбитися на творчій продукції, що її ми маємо на сьогодні. Та покищо достатньої диференціації серед фільмарів ще немає. Немає ще на сьогодні й певної якоїсь викристалізованої творчої пролетарської групи, чогось на зразок кінематографічного РАППу. Тут треба штовхати і штовхати справу вперед, треба може взяти кіно на літературний буксир, бо на відсталі ланки мистецтва, в даному разі — кіно, найждують викорчовані з літератури недобитки механістів, переверзівців, форсопівців, літфронтівців та «іже з ними», що гальмують цю справу. Молодь, кіномолодь у першу чергу, мусить творчо організуватись, диференціювати остаточно кінематографічні сили й нахрестити свої основні лінії вогню за виборювання пролетарського кіно-мистецтва.



З фільму „Іван“



З фільму „Іван“

В завданні кожного пролетарського фільмара входить не тільки пізнавати дійсність, але й змінювати її. Звідцільа стає ясним процес свідомої творчості, активне керівництво процесом. Метода творчого процесу полягає не в формулі, за якою ми дістанемо певний результат, метода полягає в оволодінні певними засобами й прийомами дослідження. Метода полягає в способі цілосного оволодіння матеріалом для розкриття (художнього) змісту цього матеріалу за допомогою художніх засобів.

Але було б, звичайно, помилкою розглядати творчий процес, як уже усвідомлений або цілком підсвідомий, «пудрий»; межі тут є, та вони завжди пересуваються в залежності від багатьох умов. Творча метода діє через цілком уясену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсності і через уяснення добору формальних засобів. Отже, змінювати дійсність за умов плянування творчої продукції — найсприятливіше. Творче усвідомлення цих процесів, глибоке оволодіння творчою діалектичною методою допоможе ліквідувати оте помітне відставання кіно-продукції від темпів реконструктивної доби, допоможе великому мистецтву більшовизму ліквідувати кризу зростання, ліквідує хибні шляхи окремих творців, що йдуть по лінії найменшого опору — поверхового, схематичного відображення, фотофактажного зовнішнього показу дійсності.

Тільки на основі творчої діалектичної методи створиться стиль кінематографії, що, безперечно, буде виходити в своїх тенденціях із реалістичного художнього виображення дійсності. Ця стильова тенденція дасть у свою чергу своєрідні жанри кінематографії.

Тут знову таки може впливати знайома «теорійка» форми: «Метода — усталена, стиль — панівний є, жанри — визначені, а зміст — знову ж таки, — замкнене коло виробничих тем. Звідцільа: одноманітність. Давайте форми й форми, бо інакше буде криза». Так, це рецидив формалізму в кіномистецтві, що відриває формальні категорії від живого матеріалу, що позбавляє можливості розкривати внутрішні закономірності цього матеріалу. Тут безпорадність оволодіти матеріалом, розлад із дійсністю у таких і теоретиків і в таких режисерів — наочні. Я не кажу вже, що «теоретики» в цьому питанні або не беруть до уваги плянування, або забувають, що за умов соціалістичного плянування від пролетаріату на основі творчого змагання встають необмежені можливості творчого розвитку, що дадуть змогу одягти зміст у певні форми відповідні змісту. Це й буде становити не аби-який творчий баланс пролетарської кінематографії.

Коли ж розривати форму і зміст, тоді ми мусимо розривати й нерозуміти визначення стилю, а це ставить небезпеку для фільмарів працювати на холостому ходу, вдаючись до різних кунштюків, американського трюкацтва, до

зйомок рекурсами, що стали вже у нас «притчею во язицех», вдаючись до стильової еkleктики.

Пора, давно вже пора розв'язати буржуазну теорію в кіні, що розглядає кіно-сценарій, безперечно, мистецький твір, як сировину, що на ній працює кіно-виробництво, апаратура, хімікати, тощо. Сценарій не розглядається, як окрема складова ланка в процесі виробництва фільмів. Цей процес механічно розривається. Кіно-фільм по стильових прийомах мусить бути адекватним стилю сценарія. Потреба органічної пов'язаності цих процесів у кіні, що на нашу думку, є найважливішою, зовсім ще не досліджена. Ідуть гострі суперечки між виробництвом, представником якого є режисер і сценаристами. Ці суперечки набувають іноді форм одержаної боротьби, але... без участі преси. В наслідок цього — брак «залізних» сценаріїв, сценарна криза, розробка і пуск в роботу недоброякісних сурогатів-сценарної халтури, що зроблені без будь-якого творчого «пошуків», а ця скорочена «стрижня» дуже дає себе почути, відбиваючись на якостях кінопродукції.

Через розрив єдиного творчого процесу, режисер часто замає і стиль і трактовку теми, опрацьовує тему вже сам за сценарієм і майже щоразу, як це доводить практика, в результаті ми маємо зниження ідейно-художньої вартості задуму сценариста-творця, а звідцил потім уже й фільму.

Мушу ще зазначити, що за умов тематичного планування, коли ідея буде доведена до кожного режисера, до кожного актора й робітника цеху виробництва фільмів — тільки за цих умов буде активна участь усього колективу в творчому процесі, буде виношені ідея художнього твору, буде виношено образ, а це в свою чергу дасть високу ідейно-художню продукцію.

Образ нової людини на базі реконструйованої країни буде все чіткіше проступати. Буде збільшуватися позитивний типаж, відмінний від позитивного типажу минулих епох. Позитивний типаж був центром уваги і сценаристів, і режисерів. Розробка типажу (позитивного) — кількісна і якісна — теж невідкладне завдання кіноматографії, бо обмежуватися стандартом, або переносити механічно типаж із минулих епох на теперішніх будівників соціалізму буде налітливом. Не можна також підняти позитивних образів єдиного масою, скажімо, робітниками одного цеху, або ударниками підняти єдиного масою ударників.

Це теж неідея установка в кіні. Така трактовка образу веде до спрощення, не синтезує образ, а навпаки. Режисер ідучи таким шляхом, іде по лінії найменшого спору. Крім того, така трактовка образу призводить до «зрівняння» соціалістичного суспільства, по-пржектерському колективізує, механізує і масу, і індивідів у всіх їх складних проявах. А марксизм учити, що соціалізм найбільше забезпечує розвиток і удосконалення індивіда.

Найхибніше в режисерській практиці — це коли зображають робітничий колектив, як щось ціле, я не кажу вже про колектив. Здається, правильно тут ставив питання В. Маяковський, вимагаючи визначення свого місця, як поета, в робітничому оточенні. Визначити певне місце кожного, показати, наскільки дані товариші свідомий робітник, чому він став свідомим, як він пов'язаний, як індивід, з робітничим колективом — теж першорядне завдання фільмарів.

Окремий індивід, зв'язаний в колектив суспільством. Суспільство, як колективістична форма спілкування, діє на окремих індивідів свого колективу. Віддаючи ці зв'язки у взаємодії між суспільством і особою, режисер мусить ці зв'язки знайти і художньо їх розкрити. Щоб зрозуміти і віддати художньо породжений дійсністю індивід через образ — режисер мусить не тільки сприйняти, але й усвідомити дійсність. Режисер мусить також усвідомити, які саме зв'язки даний образ має із тими, на кого розраховує він свій твір. Та справа тут не може йти лише по лінії подати одного якогось, нехай «центрального» образу ідеї. Справа ускладнюється групою образів, що їх має здебільшого кожна повнометражна художня картина. Отже тут треба цю групу образів відчутти і підкорити цьому відчуттю своє суб'єктивне трактування образів і в цілому подати їх так, щоб не були розірвані усвідомленні зв'язки колективу і образів.

Як розуміти кіно-образ? Є в фільмарів дві невірні трактовки образу: 1) показ суцільної маси через *МІ* — образ, що ігнорує всі окремі прояви індивіда і — 2) образ індивіда — через *Я*. Тут забувається закон діалектики про те, що спільні прояви маси лише наближено охоплюють риси індивідуальності, а всі окремі індивіди лише неповно входять у масу зі своїми індивідуальними рисами.

Отже, розгортаючи діалектично образ, режисер мусить це пам'ятати, що даючи образ індивіда — поглибленням та всебічним охопленням його, всіх його проявів — тільки так можна показати не тільки кількісні, але й якісні відмінності образу, що в свою чергу розвиваючись уже має інші зв'язки у взаємодії з колективом.

Перехід образу із одного стану в інший відбувається

в позитивний, не механічний. Позитивне виявляється в негативному не як частка негативного, а як позитивне, що було в негативному, як істотне в ньому, що приймало форму негативного і яке стає в процесі дії, в процесі розвитку вже як позитивне на весь свій зріст. Тільки так діалектично розгортаючи образ, ми зможемо говорити про справжнє мистецтво кіно, спроможне через художній вплив пізнавати й змінювати нашу дійсність.

Часто-густо трапляється, що тут сама діалектика розгортається по заученій схемі, переходить до абстрактної трактовки образу, до емпіричної констатації дійсності. Є, наприклад, така тема: «увесь ударний» — цех, завод. Щоб показати «удар», знову таки виступає колектив, суцільна маса з напруженою однотипною мімою в німому кіні, в той час, коли всі ці люди роблять різну роботу, роблять її ударно теж у різній мірі. Отже тут розкривається не образ ударного заводу, цеху, а відбувається значайна режисерська масовка.

Є й ще один хибний момент у роботі режисерів над образом, це — коли режисер ставить собі завдання не розкрити образ, а віддати його глядачам уже закінченим. Глядач, мовляв, сам уже його по вдалому підбору тинажу «розкриє» для себе цей образ. Робиться наголос на шарж, на утрировку. Так «розкривають» і працюють над образом майже всі американські режисери (і актори теж), так опрацьовують образ і дехто із наших режисерів. Виходить, начебто, і діалектично, і матеріалістично. Та... тільки тут ігнорується і об'єктивна дійсність, як носій ідеї кіно-фільму і, головне, — «об'єктивний» образ, а ігноруючи його можна не фіксувати свого ставлення до об'єктивної дійсності. Образ стає дійсно «центральним», відірваним від дійсності, стає «рідчю в собі». Ідеалістична установка показати так образ — наочна.

Повертаючись ще раз до проблеми сценариста і режисера не можна, знову таки, обвинити Чехівську рушницю і Криловських леопарка та шукати. Тут мова мовиться про, так званий, «залізний» сценарій. Коли його на сьогодні ще немає, коли говорять, що Шутко<sup>4)</sup> написала поганого сценарія, а Айзенштайн із нього зробив фільм-шедевр, то в цьому можна лише позадрити режисеру. Режисерські розробки сценаріїв зводяться до механічної розкадровки та визначення пляш зйомки, до механічної розробки окремих епізодів. Відкляк походять ракурси, численні подвійні кадри, конструктивні двопляші? — далеко не із тексту сценаріїв, не з ідейно-художніх і технологічних компонентів кіно-сценарія. Чехівська рушниця вноситься не сценаристом у твір, а режисером і б'є з неї по наказу режисера; не сценарист, а... оператор — технічний компонент виробництва, що вже й на теперішньому ступені розвитку кіно-техніки може бути лише механічною силою, що часто діє всупереч задуму навіть режисера.

Кілька слів про молоді галузі кінематографії — методу звукового кіно. Звукове кіно у нас іде по лінії озвучування німого. Жодної методологічної установки! Мета озвучування зводиться лише до того, щоб «озвучити звук», без втручання звуку в розкриття ідеї твору через звуковий образ. Скажімо, коли в сценарії показано «разомлення» — супровід — фокстротний мотив, коли говориться про революцію — інтернаціонал. Така механічна приставка звуку до німого кіно з'являється лише ілюстрацією до картини, являється акомпаніментом сценічного порядку — не більше, і... говорить про повну відсутність критики й самокритики.

Розв'язуючи питання про позитивне і негативне, треба не забувати, що крім цих меж кожна сторона має безліч інших якостей: свідомих і несвідомих, красивих і некрасивих, м'яких і грубих, любивих і ненависних. Боротьба цих «двох» початків зводиться не до знищення одного другим, а до переходу усього кращого на сторону об'єктивного процесу і через єдність протилежностей на вищому ступені утворюється нова форма. Заперечення іде не через знищення заперечення, а через розвиток — перехід в єдність суперечностей. Але тут справа не в рецептурі, не в правильній трактовці основних законів діалектики, а справа в правильнішому користуванні з них у творчій практиці.

Користуючись законами діалектики, не досить лише описати протиріччя; треба їх розкрити, розкрити так, щоб у самих протиріччях знайти прогресивні моменти, що рухали б уперед дійсність. Звідцил завдання: не фотографувати дійсність, а глибоко розуміти її, усвідомити.

Та діалектика не догма, що за своїми формулами ховає розуміння дійсності. Діалектичний матеріалізм, як метода має в собі невичерпні можливості пізнання дійсності, її художнього розкриття через образ; опанувати ж методу — невідкладне завдання кожного фільмара.

Г. Саченко

<sup>4)</sup> Мають на оці «Броненосець Потьомкін»