BIBLIOTEKARZ PODLASKI
2/2021 (LI)
<https://doi.org/10.36770/bp.603>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Iryna Nechytalyuk*

Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine /
/ Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa w Odessie, Ukraina
ORCID: 0000-0001-8826-2766

Тілесність у проєкті Олександра Довженка «Земля»: аспекти перформативності

Corporeality in Oleksandr Dovzhenko's Project *La Terra*:
Performativity Aspects

Abstract: With the emergence and development of the cinema as art, a definition of corporeality was attributed with a new sense. Cinema as an art type is programmed towards interactions with corporeality. Performance researchers, Fisher-Lichte in particular, consider it significant to implement something or transform something towards a corporal practice. Such an example may be exchange of energy during a theatrical performance, in the course of an active interaction between actors. In the paper the performative aspects of corporeality are studied in details, *Ivan's Death* and *Natalka's Wailing* episodes in particular. It is concluded that in Dovzhenko's view, the body is beautiful despite age (a close-up of the old man whose face is shining like the face of a saint),

* Iryna Nechytalyuk – dr, docent Katedry Literatury Ukrainńskiej na Wydziale Filologicznym Narodowego Uniwersytetu im. Ilii Miecznikowa w Odessie (Ukraina), autorka m.in. studium *Літературна Одеса: ревізії та контексти ХХІ сторіччя* (2018).

sex or a social role. Oleksandr Dovzhenko's findings as the director and Danylo Demuztsky's work as the photography director reflect the performative features of corporeality and influence its understanding by the public. In *La Terra*, common things get sacral meaning, spirituality is perceived through the body aspect.

Keywords: corporeality, performative, cinema novel, Oleksandr Dovzhenko, *La Terra*.

У кінематографі тілесність виявляє свою перформативність, за рівнем розкриття тілесного перформативного акту він нічим не поступається театру, а якщо говорити про німе кіно, то й виявляє пріоритети. Згадаємо, що «первісне» кіно позбавлене звуку. Напрошується аналогія з набуттям певного досвіду. Йдеться про те, що ранній кінематограф ще не пізнав, не привласнив, не опанував досвід звучання голосу. Подібним чином обмежена у своїх тілесних можливостях людина розвиває інші типи передачі/сприйняття інформації, наприклад, зір може в чомусь компенсувати вади слуху й голосу. Саме тому тілесність кінематографу початку XX століття є не просто дуже важливим, поруч із зображальністю, а й змістотворним чинником.

У той самий час момент презентації німого кіно у кінозалі завжди супроводжувався музикою, часто вибір акомпанементу лягав на плечі музикантів, як правило, це була відома та популярна в ті часи, шлягерна мелодія, що надавала зображальному ряду певний ритм. Перформативне включення відбувалося за безпосередньою участю публіки, яка безперечно дуже емоційно впливала на процеси кінематографічної дії. Музикант ставав співавтором того, що відбувалося на екрані. Оксана Булгакова так описує процес кінопоказу: «Німе кіно ніколи не було німим. Тому що фільми завжди супроводжувалися чимось – оркестром, піаністом, співаком або оповідачем. Тиша та мовчання в кіно з'явилися, як це не парадоксально, з приходом звуку, коли стала зрозумілою різниця між шумом, який глушить вуха, та моментом, коли можна було слухати тишу. І, звичайно, німе кіно було зовсім не німим. Там було багато тексту, ти-

трів, які потрібно було читати. Мені подобається одна фраза Шкловського. Він пише, що неписьменні люди, які щойно навчилися читати, читали титри вголос, створюючи гул, схожий на хор античної трагедії, який супроводжував уяву. Так, вони намагалися зробити цей текст своїм»¹.

Вирішального значення у німому кіно мала акторська гра, оскільки кіноіндустрія знаходилася тільки на перших сходинках розвитку, примітивне обладнання не дозволяло змінювати освітлення, оптику, ракурси. «Щоби глядачеві був зрозумілий душевний стан персонажів, актори, які часто приходили на знімальний майданчик із театрів, перебільшено жестикулювали, «грали тілом». Міміка створювала окремий план акторської дії, що на рівні фізіології виявляла у глядача «потрібні» реакції. Перформативність німого кіно фактично перебувала в площині виразної пантоміми, що потребувала максимальних віддачі і точного посилу до заангажованого у це дійство реципієнта. Німий кінематограф аж до 1920 років був здебільшого сценічним, лєвова частка всіх зйомок була статичною й відбувалася тільки в одному павільйоні. Акторам доводилося постійно перебувати в кадрі, тому настільки важливо було відігравати обличчям і рухами тіла навіть найпримітивніші характеристики героїв»².

У теоретичних розвідках про тілесність у кінематографі традиційно йдеться про ступень оголеності чи жіночої емансипації. Так, у статі присвяченій творчості Бернардо Бертолуччі дається відповідь на питання: «Наскільки відверто секс та сексуальність можуть бути показаними в кіно та чи взагалі можуть бути на широких екранах?»³. У лекції Оксани Булгакової «Тілесна мова зірок екрану до і після 1917 року»: «У циклі «Femme Mute» розглянуто репрезентацію жінки в українському кінематографі 1920-х – початку 1930-х років. Дослідниця аналізує, яким було і як змінювалось протягом цього періоду тогочасне бачення жінки і ставлення

¹ О. Булгакова, *Вплив німецького експресіонізму на раннє українське кіно*; <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> (дата звернення: 23.02.2021).

² А. Сумароков, *Недільне кіно і театр. Синкретизм мистецтв*; <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення: 18.01.2021).

³ К. Чикунова, *Феномен тілесності у кінематографі Бернардо Бертолуччі*; <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kinematohrafi-bernardo-bertoluchchi/> (дата звернення: 12.01.2021).

до гендерного розподілу ролей в суспільстві»⁴. Проте на тілесність у кінематографі є й інші точки зору. Так, Крістоф Уолл-Романо, аналізуючи кіномистецтво Жана Епштейна, зазначає, «що кіно Епштейна – це кінематограф, який фізично відчувається в тілі глядача. Епштейн дуже зацікавлений у кіно як у своєрідному протезі, і такий погляд здається дуже близьким до цифрових способів мислення про віртуальну реальність та альтернативні реальності»⁵.

Хорватський вчений Крунослав Лучич виділяє чотири різні аспекти аналізу тілесних практик у кінематографі: тіло актора, тіло фільму, тіло глядача та тіло у фільмі⁶.

Даний текст присвячено вивченню феномена тіла (тілесності) на матеріалі фільму «Земля» (режисера Олександра Довженка). Тілесність у кінематографі 20-х років набуває нової виразності, все більше відходить від театральності, режисери експериментують: позбавляються експресивних перебільшено гротескних жестів, сповільнюють рух, мова кіно стає відчутніше залежною від монтажу, оптики та руху камери. Безперечно, одним із найцікавіших режисерів цієї епохи є Олександр Петрович Довженко.

Тілесність у творчості Довженко посідає центральне місце, ця теза стосується як кінематографу, так і художньої творчості. Так, наприклад, в забороненому прозовому творі «Україна в огні» чи не вперше змальовано тілесну (фізичну) незахищеність жінки під час воєнних дій. Митець порушує дуже незручну тему, адже жінки страждають через насилля не тільки спричиненого чужинцями (ворогами), а й часто стають жертвами «своїх» чоловіків. Така постановка питання виводить його за межі конкретної історичної ситуації. Варто наголосити на тому, що голос Олександра Петровича був самотнім на довгі десятиліття в межах не тільки української літератури.

⁴ О. Булакова, *Тілесна мова зірок екрану до і після 1917 року* URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/23> (дата звернення: 15.02.2021).

⁵ *Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein*; <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> (дата звернення: 12.01.2021).

⁶ К. Лучич, *Артикуляції тіла та тілесності у фільмі*; <https://hrcak.srce.hr/158786> (дата звернення: 12.12.2020).

Німа драма «Земля», без сумніву, належить до шедеврів світового кінематографу. Стрічку відзнято на студії ВУФК у місті Київ, у 1930 році. Фільм є заключною частиною кінотрилогії («Звенигора», «Арсенал», «Земля»). Олександр Довженко став режисером-постановником оператором – Данило Демуцький, художником-постановником – Василь Кричевський.

Кіноповість «Земля» має кілька мистецьких втілень: це і прозовий твір (кіноповість «Земля»), і німе кіно «Земля», і фотографії Бориса Косарева, на яких зафіксовано етапи створення стрічки. Окремо варто поговорити про музичний супровід фільму, особливо про озвучення «Землі» у 2012 році гуртом «ДахаБраха». Музиканти зазначають: «Робити музичний супровід для «Землі» Олександра Довженка було для нас великою честю та непростим творчим викликом. Кадр за кадром український шедевр світового кінематографу вражав нас щоразу як ми бралися до праці. Як би ми не намагалися працювати над фільмом як самодостатнім мистецьким явищем, уникнути ідеологічної оцінки нам не вдалось. Безумовно, ми озвучували фільм із точки зору людини XXI століття, що знає, що після 1930 року, коли була закінчена робота над «Землею», були роки комуністичного голодомору 1032-1933, роки репресій, і ми знаємо про непросту долю самого Довженка в соціалістичній імперії. Водночас ми прагнули передати також й автентичність та наївність тих почуттів і посилянь, що їх ніс нам той час і та епоха, і що їх несе нам і сьогодні наша Земля»⁷.

Повертаючись до розмови про німе кіно «Земля», зазначимо, що сюжет стрічки типовий для фільмів цього періоду – це фільм-агітка, проте вже у перших сценах перед глядачем розкривається драма буття і смерті. Дід Семен готується до смерті. Персонаж сприймає наближення смерті, як закономірність, невідворотній плин буття. У цьому епізоді спостерігається пряма відсилка до життя і творчості українського філософа Григорія Савовича Сковороди⁸, який, свого часу, написав: «Ми народилися для

⁷ Фільм «Земля» у музичному супроводі гурту «ДахаБраха» *наживо* <https://dovzhenkocentre.org/event/f-lm-zemlya-u-muzichnomu-suprovod-gurtu-dahabraha-nazhivo/> (дата звернення 23.05.2021).

⁸ За відомою легендою Сковорода не тільки знав точну дату своєї смерті, а й готувався до цієї події як до свята: останній день провів у бесідах із друзями, був у піднесеному настрої, гуляв у садку, пригощаючи фруктами робітників, попрощавшись пішов до своєї кімнати, де його і знайшли наступного дня вже охололого.

справжнього щастя й мандруємо до нього. А життя наше – це дорога, що тече, як ріка»⁹.

Наступною стала сцена повернення у село Василя, який окрилений новими ідеями – він мріє про утворення колгоспів, розвиток та механізацію. Куркулі (заможні селяни), у тому числі й батько головного героя, проти нововведень. Визначною подією стає прибуття у село трактора. Кульмінацією сюжетної дії є вбивство Василя, переломний момент у свідомості селян. Похорон Василя супроводжує сцена пологів його матері, що символізує тісну єдність життя й смерті. Сковородинівська ідея життя як перетворення сущого набуває у Довженка виразного тілесного втілення.

Режисер використовує прийом паралельного монтажу, завдяки якому кожна сцена стає більш об'ємною, панорамною та експресивною. Саме в цих паралельних сценах бачимо просте життя маленької людини, яке між тим сповнене роботою, гармонією та спогляданням (дід Семен, Опанас оре, хліборобний цикл і т.д.). «Однак за зізнанням Довженка, сюжет сам по собі його мало цікавив. Його інтерес до людської природи мінімізує значення революційних змін в Україні. Найбільше це проявилось в «Землі», що загалом пояснює світовий успіх фільму. У виконанні Довженка звичайна історія класової боротьби стає філософською притчею про життя і смерть. Революційні події втрачають своє значення та стають складовою круговороту природи, де смерть породжує нове життя. Вбивство Василя – це не лише класовий злочин, а й трансгресивний акт, скерований проти спільноти, землі. Селянам не треба карати вбивцю. Він робить це власноруч, намагаючись вернутися в землю. У цьому природному процесі смерть Василя компенсується народженням братика. Віру в Бога заступає віра в техніку, представлену трактором і літаком. Природний баланс лишається непорушним»¹⁰.

Для вдалої реалізації задуму ритм фільму, тим більше у німому кіно, відіграє чи не вирішальну роль, поруч з фокусом бачення й освітленням. Саме в цих аспектах проявився талант оператора: «Пейзажні плани Демущького, на думку Довженка, найточніше розкривали його режисер-

⁹ Г. Сковорода, *Найкраще*, Львів 2019, с. 94.

¹⁰ Б. Небосьо, *Німа кінотрилогія Олександра Довженка*, Київ 2017, с. 68.

ський задум, відтворюючи настрій та ритміку фільму. «Земля» починається з чотирьох планів пшеничних полів у кожному наступному плані лінія обрію щоразу піднімається вище. Плани ці доволі статичні, тільки вітер ритмічно колише пшеницю. Вміння Демущького вхопити цей ритм, саму сутність степового пейзажу, не просто робить образи захопливими, а задає ритм подальшого епізоду. Виходить досить нетиповий початок фільму»¹¹. Далі цей ритм підхоплювали актори. Наприклад, Довженко досяг того, щоб рухи засівальниці на початку фільму відповідали ритмічній структурі народної думи¹². Так тілесність вплітається в темпоритм матеріального світу.

Актори Семен Сващенко (Василь) і Петро Масоха (Хома) були артистами театру «Березіль» та навчалися за системою Леся Курбаса: «Там на них чекало фізичне та інтелектуальне тренування. Окрім акробатичних і балетних вправ, занять з пластики, ритміки жонглювання та вокалу, актори мусили стати «мислячими митцями». Вони мали відвідувати мистецькі заходи й студіювати загальну мистецтвознавчу літературу. Щоб стати справжніми творцями, актори «Березолі» навчилися робити свій кожен рух фізично та психологічно вмотивованим, відчувати структуру кожного руху та образу»¹³. Тобто тілесність актора ставала «усвідомленою» формою існування в кадрі. Пригадаймо, що перформативність акторської гри полягає в безпосередньому поєднанні руху і знаку.

До успіху фільму доклала своїх зусиль і Юлія Солнцева, яка хоч і мала в «Землі» роль другого плану (сестра Василя), проте була необхідним членом знімальної групи. Як зауважив Г. Костенко, «згадаймо, що Солнцева увійшла в життя Довженка з інтернаціональної авангардної майстерні на перехресті різних мистецтв, де в 1923 році зійшлися кращі художні сили: від живопису до театру та кіно. Умовне місце цього перетину – майстерня київської художниці Олександри Екстер»¹⁴. Саме в ті часи майстриня захопилася експериментами зі сценічними костюмами, випробовувала їх у тривимірному просторі й досягла в цьому неабияких

¹¹ Там само, с. 83.

¹² Там само, с. 89.

¹³ Там само, с. 97.

¹⁴ «Земля» в кадрі Бориса Косарева. К., 2011. с. 22.

результатів: «Костюми Екстер були призначені підкреслювати, «ліпити» тіло актора»¹⁵.

Відмітимо, що в різних сценах Довженко по-різному дивиться на функції тіла: або робить тілесність глибоко індивідуалізованою (смерть діда, танок Івана, голосіння Наталки), або ж нівелює фізіологічну складову, уніфікує, або ж і деперсоналізує акторів: «Персонажі німої трилогії не обтяжені фронтальними обмеженнями, хоча Довженко долає їх не завжди зумисне. Актори, наприклад, частенько стають спинами до камери або ж дивляться прямо в об'єктив. Ставлячи людей спиною до камери, Довженко забирає в глядача можливість їх розрізнати, тому що зйомка зі спини зазвичай слугує натяком на другорядність персонажа в даний момент. Бесіда Василя й Опанаса в «Землі» постає перед глядачем завдяки прийому паралельного монтажу героїв зі спини. Ніхто й нічого, крім них, не привертає увагу в кадрі. Обидва персонажі однаково важливі, навіть визначальні для сцени, в ній не виникає ієрархії. Окрім того Довженка цікавить візуальна подібність образів. Схожість чоловічих спин демонструє, що попри ідеологічні розбіжності, виражені в інтертитрах відмінність між ними досить незначна. Ідеологія розділяє батька та сина не так переконливо, як візуальна схожість об'єднує»¹⁶.

Деперсоніфікація героїв виражається й у підході до акторського складу: «Усі персонажі в фільмі доволі приємні ззовні. Хома та Василь дуже схожі, не відрізняються також костюмом і гримом. Якби вони обмінялися ролями, фільм від цього втратив би небагато. Навіть класовий ворог, сільський священик, не такий уже й лиховісний. Перед нами радше жаліслива й розгублена людина, спантеличена революцією. Такий підхід до кастингу багато про що говорить. Довженко ніколи не поляризує сторін конфлікту»¹⁷. Бо соціальні ролі – це тимчасові маски на обличчях героїв, вони не мають відволікати глядача від головного: плинності буття з його радостями й бідами.

¹⁵ Г. Коваленко, *Вспоминая «Аэлиту» / Интервали. Космізм в українському мистецтві XX століття*. Частина I, с. 80.

¹⁶ Там само, с. 104.

¹⁷ Там само, с. 103.

Кульмінацією стрічки є танець головного героя. Василь повертається з вдалого побачення з коханою, і сповнений радості буття, починає танцювати. Життєва енергія так і ллється з екрану. Для німого кінематографа емоції, а, особливо, радість прийнято було зображати за допомогою перебільшеної міміки та експресивних жестів. У нашому ж випадку «радіє» тіло, обличчя не в фокусі, глядач, споглядаючи рухи Василя, на фізичному (тілесному) рівні відчуває цілий спектр хвилюючих почуттів: радість від розділеного кохання, фізична насолода молодого тіла від побачення, передчуття ще більш прекрасного майбутнього; коли вібрує кожна клітина організму і встояти на місті, або ж йти спокійно не можливо, натомість хочеться активно рухатися. Пейзаж тільки підкреслює і збирає в єдиному фокусі емоції героя. Час події – світанок, містичне сяйво якого тільки додає миті чарівності казки: «Танець знімався на світанку, коли пил і все навкруги було вкрите вранішньою рососою. Використавши контражурне освітлення, оператор домігся ефекту золотавої куряви, що клубочилася від ніг Василя, який немовби танцював у місячному сяйві. Такої емоційності в зоровому ряді сцени можна було досягти тільки зйомкою моноклем¹⁸.

У даному епізоді особливу роль відіграє ритм. Василь рухається спочатку повільно і ніби непевно, поступово тіло бере гору й перемагає контроль розуму, рухи пришвидшуються, стають ритмічними. Під час зйомок Довженкові здавалося, «...що ритм Василевих ніг просто губиться в кадрі. Тому він змусив Свашенка (який грав Василя) взути більші на кілька розмірів чоботи. Таким чином, у кадрі посилили ритмічну функцію чобіт та одночасно привернули до них увагу глядачів. Більші чоботи також здійснюють на дорозі більше куряви»¹⁹. Отже, сцена вийшла унікальною, бо головним джерелом передачі глядачу емоцій слугують чоботи, які задають темпоритм усій композиції.

Вдосконаливши наявні, вже апробовані способи освітлення, Довженко й Демуцький навчилися краще контролювати його вплив на аудиторію. Вони краще розуміють, що зміни в освітленні можуть сприйматися як зміни самого об'єкта²⁰.

¹⁸ Там само, с. 83.

¹⁹ Там само, с. 115.

²⁰ Там само, с. 84.

Контрапунктом сцени стає вбивство Василя. Чи варто казати, яке враження на глядачів, які були свідками кращих миттевостей життя героя, справляє постріл в спину? Такий поворот сюжету, хоч і не новий для німого кіно, проте справляє сильне враження. Життя від смерті відділяє кілька миттевостей.

Унікальність художнього висловлювання кіноповісті «Земля» ще й у тому, що воно, як у кожному геніальному творі, має кілька вимірів прочитання. Серед інших є цікавою рецепція сюжету фільму мистецтвознавицею Тетяною Павловою: «Перші кадри «Землі» розпочинаються космологічною панорамою. Швидко розгортаючись, вона переносить глядача в Едемський сад. Ця сцена, яка виражає сокровенну мрію Довженка про рідну домівку, що зігріває й насичує райськими плодами, аранжована неперевершеним майстром фотографії Демуцьким у дусі прабатьківського раю. Дід з'їдає яблуко, прийняте з рук жінки, наче звершуючи історію гріхопадіння, що підтверджує парафраз Христа-дитини, якого в іконах зображували з яблуком у руках, символом порятунку й спокути Первісного гріха. Виникає мотив зживання прокляття важкою безрадісною працею. Далі, в результаті ще одного акту творення, з'являється божественний дар людству – трактор, метасимвол прогресу, що тріумфально домінує навіть на театральній сцені, як це було у сценографії Любові Попової до мейєрхольдівської п'єси «Земля дибки», котра, до речі, була показана у Харкові у червні 1923 року. Насамкінець загиблий герой (у чому реалізується мотив Каїна і Авеля) наче воскресає з мертвих у фіналі в особі нового нареченого героїні»²¹. Отже, художніми засобами універсалізується природний стан існування людини і балансування на перетині двох світів (божого та демонічного); біблійні алюзії тільки підкреслюють цей факт. У наведеній цитаті привертає увагу образ трактора, який є, по-суті, продовженням тіла людини, символом її переродження у більш могутню сутність, тут ми бачимо зародження кібертілесності.

Одна з найсильніших сцен фільму, на мою думку, – голосіння Наталки в хаті: дівчина дізнається про вбивство коханого. Довженко щодо передачі горя знайшов несподіване (на перший погляд) рішення: Наталка гола, вона «кидає» своє тіло по кімнаті, б'є його. Всіма своїми діями дівчина

²¹ «Земля» в кадрі Бориса Косарева, К. 2011, с. 16.

демонструє, що це тіло, яке ще вчора відчувало пристрась коханого, без нього їй непотрібне.

Драматизму ситуації додають не тільки і не стільки рухи та жести героїні, як її оголена тілесність. Наталчино тіло – тіло дівчини, готової до материнства (широкі стегна, важкі груди, довга товста коса), яке не станеться. Сцена з оголеною героїнею змушує дивитися на її тіло як на об'єкт, оскільки вона й сама своїми діями наче хоче відокремити його від себе (від душі). «Бути голим – це бути собою. Бути оголеним – це коли інші бачать вас роздягнутими й не визнають у вас особистість. Щоб постала оголена натура, голе тіло треба розглядати як об'єкт. (Споглядання голого тіла як об'єкта викликає бажання використовувати його як об'єкт)»²². Новаторство Довженка полягає в тому, що сцена не несе в собі еротизму чи сексуальності, більше того, героїня асексуальна, такою її робить саме усвідомлення героїнею неможливості подальшого інтимного (статевого) життя.

Є ще один можливий і доволі прозаїчний мотив розпачу дівчини: острах суспільного осуду. «Справді, дівчина, яка втратила «вінок» до шлюбу, зазнавала ганьби та осуду з боку односельчан, ставала об'єктом глузувань і зневаги»²³. Знуцання над своїм тілом Наталкою можна сприймати і як спробу позбавитися ймовірного безчестя. Тілесність тут набуває властивостей дискурсу, що утворює змістові коди.

У цій сцені відчувається близькість до живопису та фотографії. Пози, у яких завмирає Наталка, схожі на репродукції картин (наприклад, Борис Косарев «Жнива» 1919 р.). «Серед тематичних захоплень фотографа Демуцького – імпресіоністичні пейзажі й еротичні фото. Обидва ці напрямки він пробував розвивати як кінооператор у фільмах Олександра Довженка»²⁴.

Імпресіоністичні мотиви спостерігаємо також у фіналі: «Є наприкінці «Землі» сцена, що закарбувалася в пам'яті багатьох глядачів – образи яблук, гарбузів та інших фруктів під зливою. Ці кадри явно інспіровані натюрмортною фотографією – вони були ретельно скомпоновані та освіт-

²² Д. Берджер, *Як ми бачимо*, Харків 2020, с. 58.

²³ І. Ігнатенко, *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*, Харків 2016, с. 79.

²⁴ ВУФК. *Lost&Found*, Київ 2019, с. 111.

лені. Дощ тут задає ритм сцени. Освітлення підкреслює круглу форму яблука, а розмиті обриси фруктів тільки посилюють цей ефект. Так само й краплі, що падають на яблука, здаються м'якішими, а дощ лагіднішим. Такого ефекту неможливо досягти, працюючи зі звичайним об'єктивом. Коли дощ сягає апогею, краплі довкола гарбузів створюють ефект поволоки, що, пропущена крізь дифузійний фільтр, нагадує імлу. Тому ці кадри не стільки кінематографічні, скільки нагадують найкращі зразки живопису імпресіоністів. Імпресіоністичні аспекти найкраще помітні, коли дощ вчухає, і на вкритих краплями яблуках виблискує сонце»²⁵. Ця сцена завдяки майстерній техніці Демущого бринить самим життям, яблука завдяки фокусу бачення, дифузійному фільтру та специфічному освітленню ніби оживають, їх прозора тонка «шкіра» тільки підкреслює соковитість (сповненність життям). Фізичне існування речі (яблука) відсилає до тілесності людини. Тут можна згадати велику кількість приказок, у яких фізіологічні особливості обличчя людини порівнюються з яблуком (наприклад, дівчина зарум'янилася, наче яблучко).

Тактильності образу яблука додає об'ємність: «У деяких кадрах, зокрема зрошених дощем фруктів, що попадали на землю, тло підсвічується більше, ніж передній план. Так зображення фруктів і дощу набуває об'єму. Хоча освітлення штучне, ці кадри справляють враження літнього дощу, крізь який сяє сонце. Наїзд та від'їзд – це ті не запозичені з малярства та фотографії операторські прийоми, що створюють ілюзію тривимірного простору»²⁶.

Присутність яблук в кадрі на початку й наприкінці фільму ніби вивершує коло життя-смерть-життя. Пригадаймо, що саме яблука за народними казками й легендами дарують молодість (вічне життя).

Отже, «через двері простого, навіть наївного сюжету Довженко виходить у набагато ширший світ українського села, де життя підпорядковане неписаним законам природи. У ньому навіть смерть Василя є незначним епізодом, тимчасовою паузою в одвічному ритмі сільського побуту, а зміни мають загалом не революційний, а еволюційний характер»²⁷.

²⁵ Там само, с. 82.

²⁶ Там само, с. 85.

²⁷ Там само, с. 175.

Перформативні властивості тілесного оприявлюються у творчості Олександра Довженка досить виразно, оскільки романтичний світогляд письменника і режисера дозволяє дивитися на тіло з різних ракурсів: це і фізична оболонка, і фізіологічне втілення духовного. Герої, їх тіла у фокусі камери оператора Данила Демуцького набувають рис сакрального. Їх обличчя не зважаючи на вік – прекрасні (згадаймо крупний план обличчя діда Степана, від якого йде сяйво наче у святого). У «Землі» звичні речі набувають позачасовості, духовність сприймається крізь посередництво тілесного.

Література

- Берджер Джон. Як ми бачимо, Харків. : IST Publishsng, 2020. 176 с.
- Булгакова О., Вплив німецького експресіонізму на раннє українське кіно URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> (дата звернення 23.02.2021).
- Винниченко В., Записки Кирпатого Мефістофіля // Прапор. 1989. № 2. С. 20–84.
- «Земля» в кадрі Бориса Косарева. К. :Національний центр Олександра Довженка, 2011. 164 с.
- Ігнатенко І., Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 224 с.
- Коваленко Г., Вспоминая «Аэлиту» // Интервали. Космізм в українському мистецтві. Ч. 1. Книга-каталог / Національний художній музей України. К. : Вид-во Раєвського, 2000. 261 с.
- Леся Українка. Лісова пісня. Харків: «Фактор», 2004. 128 с.
- Лучич К. Артикуляції тіла та тілесності у фільмі URL: <https://hrcak.srce.hr/158786> (дата звернення 12.12.2020).
- Небосьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.
- Підмогильний В., Місто. Харків: Фоліо, 2014. 240 с.
- Сковорода Г., Найкраще. Львів. : Видавництво Terra Incognita, 2019. 320 с.
- Сумароков А., Недільне кіно і театр. Синкретизм мистецтв. URL: <https://movie-gram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення 18.01.2021).
- Френкель Л., Письменник і фотокіно. Антологія української кінокритики 1920-х. К.: Національний центр Олександра Довженка, 2019. Т. 3. 198 с.

Iryna Nechytskyuk, *Corporeality in Oleksandr Dovzhenko's Project "La Terra"...*

Чикинова К. Феномен тілесності у кінематографі Бернардо Бертолуччі URL: <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kinematohrafii-bernardo-bertoluchchi/> (дата звернення 12.01.2021).

Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein URL: <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> (дата звернення 12.01.2021).

Bibliografia

Berger J., *Ways of Seeing Kharkiv*, IST Publishsng 2020.

Bulhakova O., *Vplyv nimetskoho ekspresionizmu na rannie ukrainske kino*; <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/29/> [dostęp: 23.02.2021].

Chykunova K., *Fenomen tilesnosti u kinematohrafii Bernardo Bertoluchchi*; <https://vertigo.com.ua/blog/fenomen-tilesnosti-u-kinematohrafii-bernardo-bertoluchchi/> [dostęp: 12.01.2021].

Corporeality and the Prosthetic Being: Christophe Wall-Romana on the Cinema of Jean Epstein; <https://walkerart.org/magazine/corporeality-and-the-prosthetic-being-christophe-wall-romana-on-the-cinema-of-jean-epstein> [dostęp: 12.01.2021].

Frenkel L., *Pysmennyk i fotokino. Antolohiia ukrainskoi kinokrytyky 1920-kh. K. Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka*, T. 3, 2019.

Ihnatenko I., *Zhinoche tilo u tradytsiinii kulturi ukraintsiv*, Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia, 2016.

Kovalenko H., *Vspomynaia «Aielitu»*, [w:] *Intervaly. Kosmizm v ukrainskomu mystetstvi*, Ch. 1: *Knyha-kataloh / Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. K.*, Vyd-vo Raievskoho 2000.

Luchych K., *Artykuliatsii tila ta tilesnosti u filmi*; <https://hrcak.srce.hr/158786> [dostęp: 12.12.2020].

Neboso B., *Nima kinotrylohiia Oleksandra Dovzhenka*, Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka, 2017.

Skovoroda H., *Naikrashche*, Lviv. Vydavnytstvo Terra Incognita, 2019.

Sumarokov A., *Nedilne kino i teatr. Synkretyzm mystetstv*, <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> [dostęp: 18.01.2021].

Vynnychenko V., *Zapysky Kyrpatoho Mefistofilia*, „Prapor” 1989, № 2, s. 20–84.

«Zemlia» v kadri Borysa Kosareva, [w:] *Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka*, 2011.