Харківська державна академія культури
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО ЯКОГО МИ НЕ ЗНАЄМО

Том 2

Довженко-режисер

До 100-річчя кінематографічної творчості О. П. Довженка

Харків
«Друкарня Мадрид»
2026

УДК 791.633-051(477)"19"(092)Довженко
Д58

Рекомендовано до друку вченою радою Харківської державної академії культури (протокол № 10 від 29.05.2026 р.).

Видання здійснено за фінансової підтримки Благодійної організації «Благодійний фонд Євгена Пивоварова».

Рецензенти другого тому: *Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки кінематографістів України, Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України; Шейко Василь Миколайович доктор історичних наук, професор, академік Національної академії мистецтв України*

Д58 Олександр Довженко, якого ми не знаємо. Т. 2 / упор. і автор передм. В. Н. Мирославський. Харків : Друкарня Мадрид, 2026. 432 с.: 199 іл.
DOI: 10.5281/zenodo.21873696

ISBN 978-617-8254-62-9

Другий том складають маловідомі публікації в періодиці 1924–1934 років про фільми Довженка. Ці тексти яскраво відбивають характер тієї складної доби і роль кіномистецтва Олександра Довженка у її творенні.

Видання буде корисним не лише кінознавцям, культурологам та історикам мистецтва, а й усім, хто прагне зрозуміти, як посеред ідеологічних лещат і політичних штормів народжувалася чиста, безкомпромісна екранна поезія, що продовжує захоплювати світ і сьогодні.

УДК 791.633-051(477)"19"(092)Довженко

© Мирославський В.Н., 2026
© «Друкарня Мадрид», 2026

ISBN 978-617-8254-62-9

ЗМІСТ

Від упорядника 4

Розділ 1 Штрихи до образу кіномитця

О. Довженко Моя автобіографія 6

Ю. Яновський В листопаді 9

М. Лядов Режисери відповідають 14

Ю. Яновський Режисер Олександр Довженко 18

Б. Алперс. О. Довженко 27

Українське кіно сьогодні. (Розмова з режисером ВУФКУ тов. О. Довженком) 29

Л.М. О. Довженко 30

Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва» 32

О. Корнійчук Творча метода української радянської кінематографії. Скорочена стенограма доповіді на І кінонараді при ЦК ЛКСМУ 33

Ів. Юрченко «Кінофіковані» формалісти 36

Микола Бажан Шлях кіна 43

Ів. Юрченко Шляхи української радянської кінематографії 46

Розділ 2 Довженко — перший поет кіно

Учнівство: «Вася-реформатор» 50

«Сумка дипкур'єра»: «...жалюгідна проба пера» 57

«Звенигора»: «я зробив її одним духом...» 70

«Арсенал»: «це велике здивування...» 158

«Земля»: «кращий фільм усіх часів і народів» 231

«Іван»: «фільм про нову людину» 324

Перелік україномовних публікацій, що не увійшли до другого тому 413

Дати і факти в творчості О. П. Довженка (1924–1934) 416

ВІД УПОРЯДНИКА

Перш за все висловлюю щиру вдячність рецензентам другого тому *Олександру Безручку, Вадиму Скуратівському, Василю Шейко* за цінні рекомендації, а також почесному президенту Харківського дипломатичного клубу, депутату Харківської обласної ради *Сергію Чернову*. Особливу подяку висловлюю Благодійній організації «Благодійний фонд Євгена Пивоварова» за підтримку цього видання та сприяння збереженню й популяризації культурної спадщини України.

Ім'я Олександра Довженка належить до тих небагатьох постатей української культури, чия творчість давно вийшла за межі національного контексту й стала частиною світової мистецької спадщини. Його фільми увійшли до золотого фонду світового кінематографа, а художні відкриття вплинули на розвиток кіномови XX століття. Водночас історія сприйняття творчості Довженка є не менш цікавою, ніж самі його твори.

Другий том — це не тільки антологія документів і критичних матеріалів про Олександра Довженка 1920–1930-х років. Книга має на меті показати не лише самого митця, а й епоху, в якій він жив і працював. До видання увійшли маловідомі та малодоступні сьогодні публікації 1920–1930-х років — статті, інтерв'ю, рецензії, виступи письменників, критиків і громадських діячів, які були безпосередніми свідками становлення українського кінематографа. Багато з цих текстів десятиліттями залишалися лише на сторінках старих газет і журналів, ставши бібліографічною рідкістю.

Особливу цінність становить можливість простежити, як змінювалося ставлення сучасників до творчості Довженка — від перших відгуків на його ранні роботи до дискусій навколо фільмів «Звенигора», «Арсенал», «Земля» та «Іван», які сьогодні вважаються класикою світового кіно.

Основну частину текстів другого тому склали маловідомі широкому загалу публікації про кінотворчість Олександра Петровича Довженка. Упорядник свідомо обмежився оглядом преси[40] з 1924

[40] «Комуніст», «Вапліте», «Театр — музика — кіно», «Всесвіт», «Культура і побут», «Нове мистецтво», «Нова генерація», «Критика», «За Марксо-Ленінську критику», «Зоря», «Радянське мистецтво», «Кіно-вісти», «Культробітник», «Вісті», «Кіно», «Комсомолець України», «Молодняк», «Життя й революція», «Літературна газета», «Шквал», «Радянське кіно», «Червоний шлях», «Універсальний журнал» та інші.

по 1934 роки, тобто з моменту першого кінематографічного експерименту О. П. Довженка в харківській лабораторії ВУФКУ до вимушеної «еміграції» в Москву з метою уникнути репресій, які готувалися органами НКВС України.

Деякі матеріли ***1-го розділу «Штрихи до образу митця»,*** а також окремі статті української преси вже були мною републіковані в книгах «Олександр Довженко: Маловідомі сторінки» (2015)[41] та «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка» (2019)[42], але їх включення до другого тому умотивовано створенням об'єктивної цілісної картини творчої атмосфери тогочасного соціально-культурного життя України, в якій довелось існувати О. П. Довженку.

2-й розділ «Довженко — перший поет кіно» включає, зокрема, статті та рецензії на його фільми «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван». Однак обсяг книги не дозволив републікувати всі матеріали про вказані фільми О. П. Довженка, тому упорядник додатково надав перелік публікацій, що не увійшли до збірника.

У 3-му розділі «Дати і факти в творчості О. П. Довженка» в хронологічній послідовності подано найважливіші події, що пов'язані з творчістю О. П. Довженка з 1924 по 1934 рр.

У розміщенні всіх матеріалів дотримана хронологічна послідовність. У другому томі упорядник надає свої коментарі до деяких подій та фактів, стислі біографічні дані політичних і громадських діячів, представників культури і мистецтва, що згадуються в публікаціях, а також авторів статей, включених до другого тому. Матеріали викладено мовою оригіналу зі збереженням тогочасних правописних норм.

Сподіваюся, що це видання буде корисним не лише дослідникам історії кіно, викладачам і студентам, а й усім читачам, яких цікавить українська культура, історія та творча спадщина Олександра Довженка. Адже справжнє мистецтво не належить лише своєму часу — воно продовжує говорити з кожним новим поколінням.

---

[41] Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / упор. і автор коментарів В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. 280 с.

[42] Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мисловський. Харків : «Дім Реклами», 2019. 528 с.

РОЗДІЛ 1
ШТРИХИ ДО ОБРАЗУ КІНОМИТЦЯ

О. Довженко **Моя автобіографія**

Народився 1894 року, про що жалію й досі. Треба було б народитися 1904 року. Був би тепер аж на десять років молодший. У Сосниці на Чернігівщині.

Батьки неписьменні, хлібороби, середняки.

Учився: народна школа, вища початкова, учительський інститут. 4 роки вчителювання: фізика, природознавство, гімнастика. Далі університет — природничий факультет півтора роки, три роки в Комерційному Інституті, де що семестру переходив з економічного факультету на технічний та навпаки, аж поки не догадався й не кинув, зовсім.

Вигнали поляків з Києва. Брав участь в організації Відділу Наросвіти на Київщині й довгий час був секретарем Колегії та Зав. відділом мистецтв. Одночасно працював за члена Правління Робосу (Київ).

1921 року перевели мене в розпорядження Наркомзаксправу до Харкова. Звідти командирували закордон на працю до посольства УСРР. Працював за керівника справами Посольства УСРР у Польщі та за секретаря Консульського Відділу в Берліні. Кинув. Вчився малярства у проф. Еккеля[43].

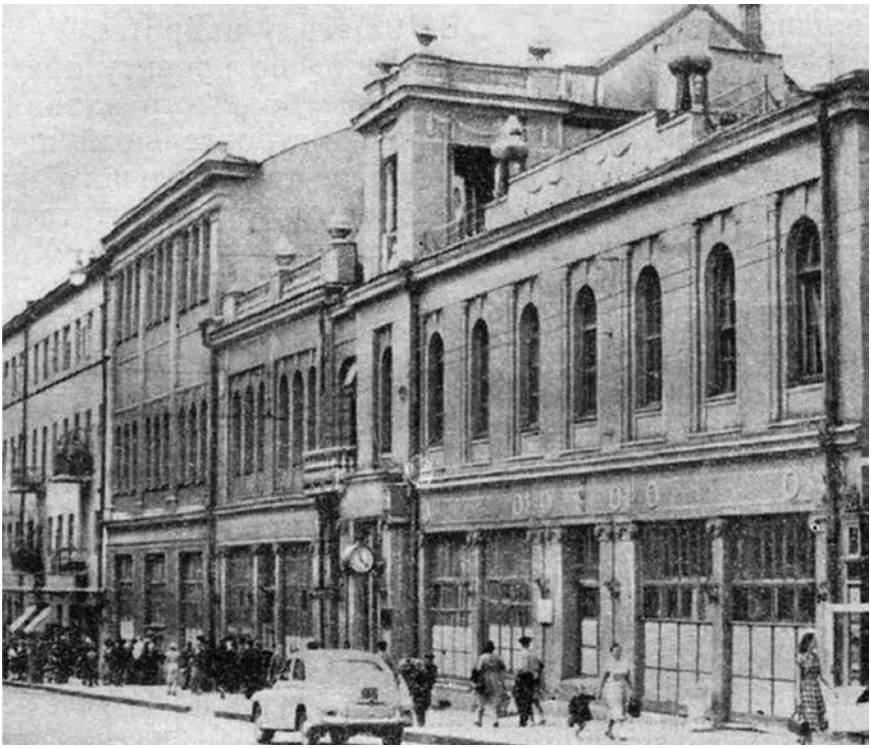
Виїхав в кінці 1923 року до Харкова. Працював у «Вістях»[44] та по інших журналах, як художник. Ну, а далі — ВУФКУ.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављский. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 12.

---

[43] Віллі Геккель (Willy Jäckel; 1888–1944) — німецький художник, один з найважливіших представників німецького експресіонізму. З 1919 — член Прусської Академії мистецтв, з 1925 — вчитель у школі мистецтв.

[44] «Вісті ВУЦВК» — всеукраїнська республіканська газета. Видавалася щоденно з березня 1919 р. у Києві. Друкувалася українською та російською мовами, пізніше — тільки українською. З 1920 — видавалася у Харкові, з червня 1934 — знову друкувалася у Києві.



Харків. Будівля, в якій розміщувалося видавництво «Вісті ВУЦВК»



Редакція журналу «Всесвіт». Перший зліва сидить О. П. Довженко



О. Довженко на Одеській кінофабриці





Ю. Яновський **В листопаді**

О. Довженку

З Берліну мій друг привіз спокійні манери великого міста і трошки сивини на скронях. Його замріяність не виходить за ці межі. І лише хвилинами незрозумілих вечорів його дух буйно розквітає.

Мій друг думає образами й фарбами. Він не є художником, бо це слово означає безкінечну кількість обріїв. У мого друга один обрій — конкретне думання.

Підходячи до його розчиненого вікна, я здалеку ще бачу, як кінчиком свої фарбової флейти він грає ясну мелодію на полотні.

— Заходь! — каже він, розмазуючи фарбу.

Я заходжу.

— Кладу вам свій привіт, — бурчить мій друг, проводячи лілову смугу на щоці свого твору, — сідайте собі десь. Я вирішую завдання конкретного фону.

Філософія мого друга мені ніколи не набридає. Коли смеркається — електрика починає красти відблиски фарб. Вони гублять своє лице, їх не можна брати, вони ввечері мінливі, як настрій.

Друг уміє мовчати так, як і оповідати, і його можна поставити за опудало в сояшники, або дати йому між ноги отаманського коня.

У нього лежить сотні тюбиків фарб. Свій заробіток він залишає в магазині, вишукуючи нових кольорів, і в низький халупці тесляра, що робить йому рами до полотен. А потім розказує своє чергове плавання в абстракцію і висипає на стіл безкінечні тюбики.

— Я такий багатий, як папуга, що має сотні фарб і сотні років перед собою, гойдаючись над затишною бухтою тропічного моря.

Мій друг гладить рукою білу пружність гарно натягнутого полотна — найближчу могилу всіх фарб.

— Площина — є щось символічне. Оволодіти нею — то найважливіше завдання такого пачкуна, як я.

— Простори тектимуть з під вашої руки, полотно це зробиться цілим світом — тільки розплющите очі. Тоді любима тінь покаже теплість думки, червона радість освітлить вашу мазанину щирістю, усміхнеться синіми очима глибина…

— О, це мені не так легко вдається, потрафити кулею дівчину, або поцілувати копійку. Я мав сказати навпаки, будь ласка!…

І мій друг оповідає, підібравши під себе одну ногу. Його рука нервово ворушить пальцями на коліні. Я сиджу, передчуваючи конкретне,

і мені здається, ніби я бачу свічення його мозку. Я ніби бачу все наперед, як в листопаді.

…На вулиці він сам, сам як у степу. Листя восени іноді виблискує на світлі останнього проміння й падає, голодний пес звідкільсь меланхолічно жаліється на життя. Тепла рука восени відчувається на купі брудного й вогкого листя. Поміж будинків світиться золотий клен.

Вся вулиця така непривітна. Романтики шукає він на такій вулиці. Журні моменти життя пронизують його, як протяг. Зачиняйте двері, громадянко Ніч!

На синьому просторі пливе вона, зайшовши, і світить вогні. Загориться по-перше сім зірок на півночі, закликаючи у невідоме кіно «Золотого Воза». Дівчина родиться з фарб і тіла. Він знає, що це повинно бути. Бо інакше —нащо фарби на палітрі?

— А сквер віддихується як кінь, що впав, пробігши усі милі дня. Луна йде підголосками по алеї.

Він відпочиває на сквері. І мідний роздільний дзвін розноситься вгорі, відраховуючи секунди, надаючи їм незвичайної ваги і значимості. На ясному небі, над людьми суворо точить хрест не своє сяйво, приковуючи погляд. Надзвичайна думка!

Він уявляє собі живого доктора — гіпнотизера. Блискучий тримаючи молоток у руці, доктор монотонно відраховує секунди. Воля схиляється. Пацієнт, сидячи, спить, похитуючись, як повний колос. Храм, неймовірний храм панує вгорі.

— Страшенно дикунська рука підписались на його проекті…

Людина на сквері думає образами, в нетрях уяви.

І він малює собі на місці храму свій витвір, відпочиваючи на своєму творінні.

Це буде дівчина зі снопом, тіло, повне крови і м'язів, здорові груди, що ось-ось мають колихнутись від дівоцького руху. Сніп жовтий, важкий — символ життя і врожаю на фоні зелені і сині. Дівчина — трохи легкодумна по своїй поганській глибині.

Котиться деревами шелест і зриває потроху жовту їхню одіж. Серце стугонить. Якась рука завела пружину і закинула ключа в море. Ключа не знайдеш. Тому — користайся кожною осінню, серце!

Десь поливають асфальт. Він блищить в останнім світлі догораючого дня. Ніч іде…

Він задумливо жує кінчик газети. Він замислився, дослухуючи решткі згасання. Ловить окремі тони завмираючих вулиць. Саме — пора

перелому дня на вечір, роботи — на галас вечірній, пустотливі верески і парфумний дух.

В такі хвилини стає снагою, невідомою увагою В такі часи наповнюємо свій розум жаром і піднесенням, золотоносною рудою спостережень. А довгими вечорами і творчими ранками одмиваємо крупинки золота!

Сніп із пшениці — важкий і пахучий пливе в повітрі. Він хвилюється, як марево, і це вже не сніп, а дівчина.

Вона подібна до витвору художника. Синій колір її очей відбивається на мокрім асфальті. Сонячна країна і степова безмежність випустила її на своїх грудях. За нею побігти хочеться кожному, а мій друг, обігрітий синім поглядом, прийняв це за привітну усмішку наступаючого вечора. Він піднявся й пішов за нею поволі, не виймаючи рук із кишенів…

Друг перериває оповідання. Ходить по кімнаті, свистом розганяючи тіні. Він почав з лірики, з випробування фарб. Накидав фон до картини й заразом же зайвої фарби.

Він далі візьме її з тої осінньої самотності, з тої зелені, що він її наляпав без міри на сквер, і з того закинутого в море ключа, що заводить раз на вік людську пружину.

Акорд ще звучить і пливе по кімнаті, щоб улетіти в вікно. Мій друг затягується тютюном і мружить очі. Його мовчання підкреслює думки, як правильно поставлена пауза. Він уміє мовчати так, як і оповідати. Його мовчазна промова утворює романтику й заповнює нею шелест за відчиненим вікном. Оповідання починається непомітно і йде трохи нервово, перебігши за паузу кілька днів.

Двоє військових сидять на лавці в сквері. Мій друг сідає коло них обмірюючи очима храм і пускаючи дим папироси невеличкими хмарами. Він сидить у повний задумі, весь час, правда, скошуючи очі вбік, де синій колір очей буде підходити до нього.

Далі почалась була розмова, обірвалась і знову потім почалась, нагадуючи хвилі коло берега. Уже з цього часу мій друг має повний проект того, що він задумав.

Військові зовсім не сперечались що до можливості проекту. Вони цілком примітивно мислили, сприймаючи химеру як факт і реальність, як далеку фантастику, їхній мозок не відокремлює ще утопії від реальності, як і всякий первісний мозок.

Вони посперечались лише за цілість шибок поблизу, як наслідок діла. — Що ж, — сказав перший з військових — велетенська дитина

з поцілунками чорної віспи, — узорвать не штука! Двадцять десяток це коштуватиме. Бо й кому вона тепер потрібна?

Проект був далекий від дійсності, межував із забороненими гранями розуму і тому сприймався, як накреслена чітко формула.

Художник пускав далі тютюнові хмари, і хто знає що проходило в його Голові? Він ясно і чітко знає своє місце в системі подій. Ясно до болю, навіть коли галюцинації від утоми.

На такому й покінчили, що роботу буде зроблено чесно і зі знанням діла. Другий військовий, молодий, захлинувся враз суворістю. Його непокоїло, як сказав він, те що коло хреста висить антена.

Дівчинка якась, граючись, влучила мого друга м'ячем і почервоніла сама як м'яч. Жовта сонячна фарба сідала на листя дерев з тим, щоби не зникати й ранком.

Довго йшов час. Не один жовтий лист упав на коліна.

Він напружено чекав дівчину, ніби вона була йому годинником. Дівчина нарешті пройшла, ступаючи по своїй тіні а мій друг підвівся йти за нею. І дзвін в його серці не вгавав. Цей дзети чомусь лунав у голові і ніби снувався з очей, як «бабине літо».

На шляху попався художників друг — писака, що саме доїдав свою пообідню порцію винограду. Він нишпорив поглядом по верхів'ях дерев по візерунковій лінії контурів хмар. Він жагуче шукав тем, не гребуючи нічим.

Писака пішов поруч художника, гризучи нігті. А художник малював словами красу дівчини зі снопом, і слова його горіли. Він не відчував лише всієї банальності писаки.

— Ти не маєш права висаджувати в повітря храмів.

Зараз же на розі вулиці за сквером стояв шахрай і простягав руку. Це була дитина храму і найзапеклий ворог мого друга. Третій раз він ставав на шляху художникові і третій раз мусив художник змінювати свій маршрут, простуючи до дому.

І на цей раз, почувши «подайте», що кінчалося добрим басом в бороді старця, — мій друг хутко повернув назад і пішов до дому іншим шляхом, навіть не попрощавшись з писакою. Він ішов мовчки, злісно плював у відчинені ворота по дорозі і скинув пальто, понісши його далі в руках.

Завше став повертатися друг об одній годині до дому. Він не зустрічав старця, бо вибрав собі інший шлях, звикнувши й полюбивши його.

Дівчина подарувала йому вже не одну усмішку, не одержавши від друга ні усмішки ні привіту. Вона була годинником і не мала входу на іншу роль. Проект церковного вибуху наближався до здійснення.

Сквер знову віддихувався, як кінь після мілів дня. Листя поволі осипалося з гілок і сідало художникові на капелюх. І дим з папироси вився і припадав до землі, як підстрелений. Мій друг прочитав газету з фейлетоном писаки. Вона лежить коло нього на лавці, засипана листям. Мій друг думає, слідкуючи за фарбами хмар. Так і завжди буває, що банальні люди псують папір. І писака лише переказав своїм штампованим словом розмову з художником. Убогим гумором заквітчав він проект художника. Крізь рядки проглядала самовдоволена усмішка писаки. Ну й хіба він не перл зі своєї низької височини? А збаналена думка — є вже банальність?… Друг замислився, прощаючись зі своїм витвором. Пропливла дівчина, й сніп, важкий сніп, як урожай, і зникло все в прозорім осіннім повітрі. Хвилини минали, як проходять і минають люди. Ще одна доба закінчилась, коли наблизилась дівчина з синім поглядом. Тепер нарешті находив час слушний. Друг підвівся і пішов їй назустріч, почуваючи, що він не може мовчати, що він мусить щось значиме розповісти. А підійшовши близько і взявши за плечі, з лагідністю сказав, не пам'ятаючи себе:

— Ви вже тепер не потрібні.

Дівчина почервоніла і говорила щось неважливе, беззмістовне. Вчувалась за цим усім туга. Туман розвіявся по скверові ще раз, і з ним пішло все — і синій погляд, такий гарячий зблизька.

Мій друг повернувся до дому. Не скидаючи капелюха, він видушив із тюбика синьої фарби і розтер її. Потім почав заповнювати нею полотно.

Тут прийшов я — його друг і почитатель.

— Заходь! — сказав він, розмазуючи фарбу.

І я вислухав його мовчки, слідкуючи за пензлем, яким він підкреслював думки. Стало темно.

— Думав я, йдучи до дому. Вже мозок розсипався іскрами від ударів крови. Думка сягала в загірну сторону, та заважало таке місто. Захотів я, щоби зникло воно — брудне, з вулицями й електрикою, що краде відблиски фарб. Щоби величне місто — велетень повстало на руїнах. Мільйони вікон щоб обступили мене з боків. На хмарах пливли б електричні літери і меркло б під ними кіно «Золотого Воза»…

У відчинене вікно кімнати долинуло одне слово — немов його сказав хтось, немов — проспівав жалібною нотою. Мій друг вийшов з кімнати, перервавши розмову. В кімнату входило низьке й тягуче.

— По-одайте!

Я виглянув у сутінь вулиці. Мені журно стало чогось. Я не розумів мого друга раніш. Я розумію його тепер. Це я — той писака і це я залишив дівчину годинником у чужім вікні. Вона ніколи не наблизиться до мого Друга…

(З Берліну він привіз спокійні манери великого міста. Я завжди любитиму його замріяну мудрість і сивину на скронях).

Листопад обтрушував з дерев листя. Воно падало повз вікно, шелестіло й одсвічувало жовтим. Замовк раптово голос старця, і все дослухалось ніби до пострілу. А може його не було.

Мій друг зайшов до кімнати згодом, ми сиділи довго мовчки. У відчинене вікно летіли комарі й метелики. Від їхньої присутності наче дзвеніло саме повітря.

— Струмок думки від чужої руки мутнішає, часто краще буває простелити копійку, ніж поцілувати дівчину.

Всесвіт. 1926. №6(29). 1 квітня. С. 15–16.

М. Лядов **Режисери відповідають**

О. Довженко

Перша розмова.

Я зайшов у монтажну до Довженка з фабричної проекціонки, де допіру пропустили метрів з шістсот «Портфеля дипкур'єра».

— Ну, як?

Треба було щось відповісти, а враження лишилось неповне: розрізнені шматки, чернетки монтажу, фільм ще тоді не закінчили знімати. Та й питання зустріли мене несподівано, коли я ще не встиг «змонтирувати», висловлюючись профмовою, в своїй свідомості «кадри» безпосереднього враження.

Довелося обмежитись загальними фразами. Про те, про що пише, зокрема про пластичну композицію кадру.

— Композиція?

Часто можна зустріти в людей міцно-складених з енергійними рисами обличчя, рвучким характером — саме в них буває така посмішка. Наївна, дитяча, пустотлива.

— До вподоби композиція кадру? Але-ж композиції там немає жодної — ані кепської, ні гарної.

Що це: скромність, чи удавання? Соромливість, простота, чи роблена оригінальність?

Молоді режисери, що складають іспиту першою великою постановкою, тримають себе з перебільшеною гідністю, всіма засобами задекоровують свою недосвідченість, не минають випадку почванитися.

А цей з першого погляду видає з себе простака:

— Найліпше володію олівцем та пензлем. Маю професію художника. І кіно — без року тиждень. Апарата не знаю, з акторами ніколи не працював. Єдине ось — захоплений своєю роботою до пропасниці, до самозабуття.

Говорить з натиском, за кожним промовленим словом відгадуєш рух м'язів та нервів, що ніби виштовхує. Речення камінець, пущений із рогаток.

— Я ще не працюю. Я вчуся роботи.

Учитись треба для того, щоб потім уміти. За живим прикладом, придивившись до Довженка, переконуєшся, що —

— Учитися працювати — не є дуже складне вміння, до якого не кожен здібний.

— Розповісти вам, як ми робили «портфель»?

Довженко хитає кучерявою головою в бік оператора Козловського та акторів, що випадково зайшли до монтажної.

— Ось мої співробітники, порадники та вчителі. У нас на фабриці на мене дивляться за малим не з жалем: я, мовляв, добровільно обмежив свою режисерську владу, створив щось подібне до режисерської колегії тощо.

Хай кажуть. А, на мій погляд, саме цим ми врятували картину, то її напевне зарізав би неможливий сценарій. Мінін та Загорський охоче поділилися зі мною своїм акторським досвідом. «Батя» Козловський наставляв мене в технічній частині. Чому не провадити постійно принцип такого співробітництва?

Між іншого, актори з неменшим захватом та вдячністю кажуть про свого режисера — «учня».

— Він заразив нас своєю рвучкою енергією, наділив кожного з нас, навіть старого, бородатого «батю» — оператора Козловського, частинкою невгасимого ентузіазму. Дивне вміння притягти до себе; коли працюєш з Довженком, якось не хочеться скупитись.

Друга розмова.

Майстерність, власний стиль, власна методологія творчості — все це набувають. Довженко — поки що ще весь у можливостях, а не в досягненнях.

Темперамент — «від бога».

— Я ж «буйний», — каже він з якимись гордощами, що в іншого, мабуть, межували б і зухвалістю: — Іноді я так захоплююся, що зовсім забуваю — де я та хто я. Коли працювали вночі на пароплаві, я перетворився на звіра-капітана й матроси дрижали переді мною.

Третя розмова.

— Нас режисерів — українців — обмаль.

— Чи мусимо ми обмежити себе цариною нашої національної старовини, етнографії, чи запозичень з Коцюбинського, Нечуя-Левицького, Стороженка? Я особисто відмовився б від історичних постановок, як художник взагалі, та як кінорежисер.

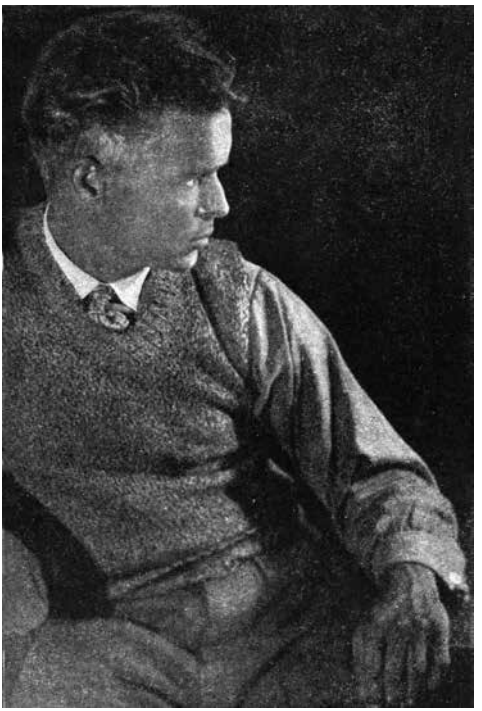
— Між історичним минулим та утопічним майбутнім — спиняю вибір на останнім.

— Дуже хотів би й збираюся ставити комедію. Сценарій — мій власний, тема й зміст якого…

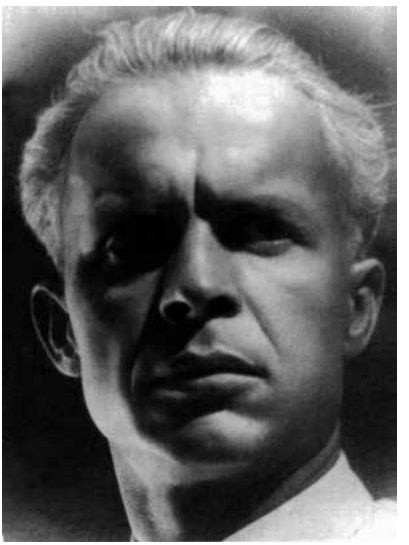
Вибачте, читачі! Оскільки я не зумів вчасно поставити крапку, довелося припинити розмову кількома крапками.

Адже ж Довженко зовсім не вповноважував мене побільшувати сюжет своєї комедії тиражем на 7000 примірників.

Кіно. 1927. №5(17). Березень. С. 6.







Ю. Яновський **Режисер Олександр Довженко**

(Нарис)

Курява ставала позад автомобіля.

— Кому потрібна оця скромність: не дай боже відзначити заслуги і талант людини, яка ще не вмерла? Ні, ти перше вмри з розпукою в серці, перекрутись у землі від болю тричі, а потім вже тебе відзначимо, кинемо мідяків твоїй родині й подзвонимо сріблом і навіть золотом услід твоїй тіні над могилою.

Я мовчав.

— Якийсь майстер аж давиться від самовпевненості й власного «величчя». Він брудними завулками кружляє вже майже до царства небесного. А ми соромимось його лаяти, боїмося його за руку притримати — як же, ми люди тактовні, етичні, культурні.

Я мовчав уперто.

— Нащо чоловікові мідяки після смерті, і навіть срібло і золото? І як тоскно дзвенять гроші по труні. Я ніколи їх не хотів би чути.

Ми виїхали вже з Києва і простували на Китаєво. Липневий день тільки-но розгорався, як безумний. Пил за нами підносився, як темне борошно, і помалу розтікався вгорі в повітрі, розтаючи й сідаючи. Ми їхали до Довженка, що знімав у Китаєві початок картини «Звенигора».

Довго мовчали, кружляючи по передмістю. Автомобіль хурчав, шарпав. Здавалося, що він натомився дуже і зараз лусне.

— Людей, Василю Григоровичу, поділено на ґатунки. Ми належимо до найромантичнішого. Нас заїдає температура: холодно — ми в просі на печі гріємось, а потепліє — одігріємось і пісні виводимо. А … власне, про що ми хотіли балакати?

Василь Григорович дістав з кишені цигарку, запалив її, ховаючись од вітру, і подивився обабіч. Стояли жита рідкі, і на вузьких смугах ніде й собаці заховатись. Тепле повітря пекло в обличчя.

— Коли я бачу талановитий чорнозем і росте на ньому буйне жито — я хочу ще більшого. Відберіть у цього багатія якихось речовин, додайте інших — і гай-гай — заховайся, американче, з своїми конкурсами. Бронзою дзвеніли б і зеленіли царини. Проте я хотів про Сашка, вибачте — про Довженка. Він такий напористий у роботі, що голову може свою закрутити. А люди навкруги нього падатимуть, як мухи. Мені його шкода, слово чести, шкода.

— Тому, що замориться і впаде?

— Цього не буде. Він ще не одному роги зламає буквально й алегорично. Та немає йому підтримки. Працює він, як у пустелі. Отак стоїть чоловік, підіймає важке й величезне каміння і несе його пріч з дорога, а ми ляскаємо його по плечах і, не допомагаючи, кажемо: «Молодець, старайся».

Не всі ж так із ним,

— Ті, що треба — всі. А він же не Ейзенштейн[45] — цей майстер реклами й американець у справі «дєланія преси». Він просто Довженко — буйний талант у кіно й скромний чолов'яга в особистім житті, що собі «сприяючої атмосфери» аж ніяк не створить.

— Я все розумію, Василю Григоровичу. Ви хочете, щоб навкруги Довженка зняти громадську думку, оточити роботу цього режисера нашою увагою і чекати результатів, що, на вашу думку, будуть, як урожай у чорнозему через інтенсивне господарювання?

— Не зовсім так щодо першої частини вашої фрази, але висновки ви зробили правильні. Ця людина глибоко оре: треба йому піднімати чересло час від часу і щоб леміш не так глибоко зарізався в землю… Зразу цілини не обробиш. Хай залишає сили ще на одну оранку. Поле ж таке велике й тверде.

Ми вдвох посміялися з такого порівняння. І нам чулося, як шумить отакий плуг, перерізаючи полинь-ковилу і кладучи полицею довгу скибу. Я поспішив продовжити розмову.

— Дозвольте мені розшифрувати ваші алегорії (В. Г. згодився). Ви хочете, щоб створити отакий гурток людей, що боліли б за українське кіно і зокрема за Довженка. Щоб позмивати з нашого кіна отих бездарних і злочинних п'явок, що ссуть нас і гальмують розвиток культури.

В. Г. мовчить, попихкуючи цигаркою, мовчу хвилинку й я. Він проти гостроти виразів. Я починаю тоді говорити його мовою.

— До кобилячого табуна потрапить за родоначальника, через брак жеребців, віслюк. (Уявімо собі, що кобили не битимуть його копитами). Що ж буде згодом? Напіввіслячий рід. А коли десь приб'ється кілька ослиць по дорозі — то й цілком табун виродиться на ослів, буде миршавіти, дурнішати і, зрештою, дзвінке іржання табуна перейде на осляче панічне схлипування.

[45] Сергій Михайлович Ейзенштейн (1898–1948) — російський режисер театру і кіно, художник, сценарист, теоретик мистецтва, педагог. Засл. діяч мистецтв РРФСР (1935). Л-т двох Ст. пр. (1941, 1946). Професор ВДІКу. Доктор мистецтвознавства (1939), автор фундаментальних праць з теорії кінематографа.

Порівняння досить невдале, але ми обоє знову сміємося з нього.

— Я розумію, — каже В. Г., — віслюки в розумінні мистецтва. Це ті хахли, що й досі розуміють мистецтво кіна як виявника тої дурної традиції пишно вдягнених довговусих козаків у шовкові й оксаміті, що махають красиво шаблями та булавами, красивих і нереально дурних. Це ті росіяни, що, кохаючись на фільмах типу «Ночи последней лобзание страстное», потрафляють поганим смакам хахлів, про яких, до речі, тяжко сказати, де вони беруться.

Несподівано шофер запускає вгору довжелезний речитатив, і він довго ще висить у повітрі, доки ми з В. Г. віддаляємось від автомобіля по дорозі на Китаєво: луснула ресора.

Ми йдемо з насолодою. Я спостеріг, що всі степовики люблять ходити, їсти не дай, а дозволь пройтися під небом, яке свою весняну прозорість поволі змінює на сліпучий загар літа. Василь Григорович — це архітектор, професор Кричевський[46], що працює з Довженком за консультанта й художника.

— От ми й пішли, — кажу я. — Вам не здається, що йти нам іще верстов чотири, коли не дожене нас автомобіль?

— Хай і не доганяє, — відповідає В. Г., — я звик більше ходити за своє життя.

Я з повагою мовчу. Ми обминаємо якихось старців-сліпців, що, почувши нашу розмову, роблять професійний вираз обличчя і згинають жалібно спини — вони були випросталися на самоті і йшли собі гордо степом, як люди.

— Віслюків у мистецтві, — починає В. Г., і я зі здивованням констатую, що він продовжує почату думку, — за всіх часів не бракувало. І зараз скільки вашого брата словонасильника розвелося на всім світі. (Ви, дядю, не ображайтесь, — додано було в дужках). І нашого брата, художників, теж немала копа. Але що псує графоман? Папір та час у редактора. Що псує наш брат? Папір — знову таки — або полотно та фарби і все.

Я уявляю собі осляче копито в кіномистецтві. Воно займає цілий горизонт.

---

[46] Василь Григорович Кричевський (1872–1952) — український маляр, архітектор, графік. За української влади його обрали першим ректором Держ. Академії Мистецтва в Києві, а пізніше був професором Архітектурного Ін-ту. Керував мистецькою частиною у виробництві українських фільмів «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило». «Бориславсміється» та «Звенигора», «Назар Стодоля», «Сорочинський ярмарок».

— У нас в кіні обсяг псування значно більший. Від 20 до 100 тисяч грішми, плюс дискредитація української культури, плюс поганий вплив на організацію, на смаки робітничо-селянського глядача — кількох мільйонів людей. Не викидати ж картину, на яку витрачено стільки коштів.

— А хто ж має визначати придатність тої чи тої людини до кіномистецтва? Це штука тонка.

— І Ви прекрасно самі розумієте, хто. Ось його титул: «Українська Радянська Громадськість».

Ми обоє замислюємось над межами й текучістю цього визначення. Про це вже між нами говорено багато разів. Ми знаємо, що найталановитіша людина мусить зіпсувати одну, дві, а то й три картини, доки можна визнати обсяг її таланту. Ми знаємо, що людина іншої культури, що не знає і не визнає культури української, не може творити культуру українську в галузі кіна. Нам відомо, що українська громадськість — це колосальна творча й контрольна сила, що може висунути творців до нашої галузи мистецтва. Але…

Така громадськість — (українська) радянська — хіба вона є в Одесі, або в Ялті, де наші кінофабрики? Хіба громадськість столиці нашої знає кіно? Хіба можна викидати процес творення культури кудись у прикордонні смуги і здаля впливати?

Ми згадували розмови на кінофабриці в Одесі. Висловлювались люди, що органічно не могли терпіти одеської атмосфери й тяглися до столиці. Висновки були: така велика культурна ділянка, «найважливіша з мистецтв» — за словами Леніна — мусіла бути лише в центрі Української Радянської Громадськості. Тоді всі питання розв'яжуться самі собою.

Такі й подібні міркування обтяжували наші голови. Ми йшли, піднімалися на горбки все вище й вище, доки, нарешті, уздріли, на яких ми високих місцях. Горизонт перед нами пішов кудись униз і в далечінь. Ми стояли наче вище од нього. І людська гордість охопила подорожніх. Ось він Дніпро унизу лежить на луках, наче безконечний шматок полотна, що його поклали білитись чиїсь руки на сонце.

Дніпро нагадав Шевченка, а останній — незмінні рушники, що ними і прикрашають його бунтарську голову. Рушники.

— Попалити всі рушники, — каже В. Г. заклопотано. Наші думки збіглися і висновки були ідентичні. Цікаво, як знімає Довженко запорожців? Ми перейшли село, ще один горбок і спустилися до монастиря, де була штаб-кватира знімальної групи. Тут нас догнав автомобіль і зупинився разом з нами коло будинків.

Довженка ми знайшли в лісі на горі над Дніпром. Він був у спортивній фуфайці без рукавів і в штанях за 2 карб. 40 коп. Він нас майже не помітив, зайнятий роботою. Ми стали осторонь.

І тут почали виходити з кущів запорожці. Мене вразила спокійна жорстокість їхніх облич. Там у кущах вони з звичайних вантажників з Подолу перетворились на славетне козацтво. У цих лицарів був вигляд каторжників, що тікали і втекли з того світу до нас грішних. Благородні риси обличчя кожного з них були попсовані шаблями, вітром і гріхами. Розрубаний на двоє ніс, зім'яте чоло, обламане вухо — і немало іншого, що не могло ніяк прикрашати візитних карток цих панів-молодців. Одіж була різна, тільки кожний козак небагато мав назв цієї одежі. Треба сказати правду — шапки на головах були у всіх.

Але найбільшим франтом був один: він мав розкішну сукняну козацьку свиту, шаблю на свиті й пістоль, а під свитою — голе тіло і голі ноги. Я пригадав тоді жах руського майора Нікіфорова року 1749. Треба було дипломатничати з кримцями. Майор просив, щоб запорозькі депутати були «во всей готовности и убранстве, так, дабы перед татарскими депутатами не гнусны быть могли». Коли вже була небезпека, що й кримці можуть ізлякатися, стає зрозумілим Довженків підхід до нашого минулого!

Ми мовчки дивилися, як мчать на конях козаки і як їх знімає апарат «Рапід». На екрані все, що знімає такий апарат, рухається, як плаває. Ми потім, через пару тижнів, проглядали зняте. Коні та люди наче пливли по сухій землі. Вигляд облич і лінії тіл їхніх відбивали прудкий рух і сильний біг. А ми бачили ледве помітне пересування по землі. Цим режисер віддаляв нас у сиву давність, коли й життя текло помалу; і степ та земля були у нас безлюдні. Цими козаками, що скажено неслися, мало посуваючись уперед, так було підкреслено безмежність, простір і дичину, що непомітно проймав страх і захоплення.

Та ми не були, однак, непоміченими. Довженко підійшов до нас і міцно потиснув руки.

— Дивитесь за моїм кошем?

Ми засміялися, і нам приємно було сміятись, бо ми відчували тремтіння таланту в роботі товариша.

— Автори «Звенигори», Михайло Йогансен та т. Юртик, мабуть, бояться за мою гарячковість. Що мало залишиться їхніх ідей та фактів у картині. Але вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показати

їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, конденсовану з усіх українських легенд, романтику, конденсовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашім будівництві, в матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною зробиться романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу мусять бути несподіваними. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіна.

У с. Яреськах знімали братання на фронті, бій на селі року 1918–1919 та проводи новобранців на імперіалістичну війну.

Зранку крутили бій на селі. Було кілька десятків кіннотників, два-три десятки селян з гвинтівками та баб. То знімали під тином, то галоп кінноти, то «крупно» постріли гвинтівок і гармат. Он на траві упав і лежить з розкритими очима забитий. Тут пополохані корови, там підкрадаються тіні по землі.

Я бачив згодом і цей епізод у змонтованому вигляді. Так правдиво й так хвилююче ще ніхто до Довженка не передав такого партизанського бою. Зовсім нема крови, один-два забитих усього — а жах наче висить над усім селом, розпач і зойки. Наступає кіннота. Пил віється по порожній дорозі. «Залпи», що їх подано монтажно, дрібними шматками, вони б'ють по нервах, як кулемет. Акомпанементом вриваючись у постріли гвинтівок, бухає і шарпається назад гармата. Друга. Перебігають двоє дорогу. Ще кілька людей поспішають. Гармати. Коло хати підняв ікону вгору чоловік. З льоху виглядає баба й дитина. Стукають двері повітки, в яку поховались жінки. Знову постріли. Окремі. Групами. їх перебиває гармата, і кіннотники знову мчать.

Не можна навіть приблизно передати деталі бою. Коли я дивився — мені здавалось, що я сам у селі, по мені б'ють гаубичні батареї, я відчуваю завмирання й розгортання пострілів у метушні. Словом, людина, що знає такий бій з минулих років, переживе його ще раз.

Довженко знімає з азартом. Його помічники не чують під собою ніг. А увечері, коли вся група спить, де хто впав, Довженко йде на ніч ловити рибу з місцевими селянами. Вони його знають, вважають за свого і називають «Сашко Петрович». Чи ловиться риба, чи ні, а переговорене буде багато дечого, і ледве проспавши кілька годин, Довженко буде ліпити з них, що схоче на черговім зніманні.

Ранок літній, бадьорий. За селом людей чепурять, одягають і надають їм потрібного вигляду. Мають знімати, як ідуть новобранці на війну.

Режисер біжить по дорозі.. Він побачив когось, хто йому прийшовся до душі. Край свого баштана стоїть дід білий, гордий і велетенський. Він зіперся на палицю тонку, як голобля. Він з-під руки дивиться в далечінь, і здається, зараз ось-ось заговорить «старыми словесы трудных повестей». Йому багато років, біла борода в нього, а голос сильний і гучний, як труба. Він кричить на когось на другий кінець поля.

— А куди то ви, трам-тарарам — скот запустили!

Довженкові ніяково. Він несміливо підходить.

— Діду, чого це ви так лаєтесь?

— А що я на них, трам-тарарам — богу молитимусь, чи що?

— Ви, певно, в солдатах були, діду?

— А як же, був. Двадцять років був. Ой, били ж, як чорта в верші!

Приятельські стосунки налагоджуються. Діда запрошено снідати. За сніданком випивають по чарці. Дідові дають більше. І, п'ючи третю чарку, дід кожен раз повторює тихо, наче про себе:

— Ну, дай боже, щоб нам було що їсти й пити.

Дальше знімання епізоду з новобранцями не дуже любить згадувати знімальна група Довженка.

На екрані це виглядало пристойно. Сірий осінній день повис над краєм села. Стовпи телеграфу губляться за обрієм. Запилена дорога лежить зігнута і доганяє стовпи. З села йде юрба людей з клуночками, скриньками. Це новобранці. Вони йдуть п'яні не стільки від горілки, скільки від горя, що хоче вмити кожного кров'ю, їхні ноги плутаються по пилюзі. Наче поранені всі в саме серце, або це — журавлиний ключ збився докупи і йде по землі помалу, як десь ходив в недосяжній глибині неба.

Гармошка ридає, виводить. Дехто танцювати пустився, більше для молодецтва, ніж для втіхи. Хтось наче й пісню почав. Але робиться це все по звичці і, здається, заревуть зараз усі, як бики, що їх женуть — женуть під ніж.

Позаду родичі й милі. Вони виплакали вже очі і стоять, похнюпившися й витираючи сльози. Режисер перед зніманням пограв на струнах плачу перед селянами. Поставив духову музику з жалібними мелодіями. Створив хвилюючі дотики розставання.

Він досяг мети.

Знімальна група не любить згадувати тепер той день, усі вони плакали. Плакали селяни, плакав режисер, і сльози застигали в нього

на щоках, свербіли очі у оператора Завелєва[47], одвертався чомусь В. Г. Кричевський.

Є таке місце в «Звенигорі»: оповідання про напад варягів на слов'янське селище. Дівчина Роксана помічає це, б'є у «било» на сполох. Бій з варягами. Дівчина стає здобиччю варязького князя.

Треба було передати давнину й нереальність, історичний аспект і поважний пил віків, що лежить на таких подіях. Насамперед умовились із оператором Завелєвим про саму форму знімання. Треба було дати всі події в неясній млі, ніби за густим віянням туману. Повернути на потрібний кут усі площини дій. Настроїти акторів, примусити їх забути рухи сучасних людей. Пощастило досягти таких результатів.

Слов'янський епізод хвилює, як потертий, ветхий документ з історії. Старе селище з кількох хат круглих і невеликих стоїть наче на горбі. Чорне древлянське небо, серпанок туману над хатами, настороженість і тиша. Так і здається, що навкруги хижий і страшний світ, голодні звірі й вітер.

І ось із пітьми вийшли варяги. Дівчина спить і прокидається. Вона нерухомо лежить, і раптом, підскочивши, знову завмирає. Вибігає на дорогу. Вона вдивляється в темінь. Здається, що вона також несподівано зникне, як і з'явилась.

Дід сидить на долівці коло печі. Піч така завбільшки, як невеличкий казан. Дим іде просто в хату. Але піч, очевидно, загасла. Дід сидить нерухомо. Так і зараз ще сидять селяни біля кооперативів по селах: присівши на пальці ніг так, що коліна приводяться під руками. У діда руки витягнуті поперед себе і голова похилена. Відчуваєш близькість такої пози до давніх дитячих років людства. Бачиш, що чоловік, гріючись, віддає пошану священному вогню й подяку.

Не видно, як дід прислухається. Але він раптом підносить голову. Руки його роблять якісь непевні рухи? — він їх не помічає. А глядачеві здається, що дідова рука хоче відчути гілляку дерева, щоб подертися по дереву вгору й згори оглянути місцевість, де причаїлася небезпека.

Ми гулям над морем. Вітру не було, але хвилі набігали сильніш і сильніш. Шаруділо дрібне каміння, хвилі били в скелі й камінь. Треба було напружувати голос, щоб його чуло навіть власне вухо, що чому ви такий песиміст?

---

[47] Завелєв Борис Ісаакович (1876–1938) — російський оператор, педагог (ВДІК). З 1914 — оператор А/Т «О. Ханжонков і К°», де зняв близько 70 картин. Працював на к/ст у дореволюційній Росії, в Грузії і Україні (Одеська та Ялтинська к/фабр.).



— Я, Василю Григоровичу, навпаки — безпощадний оптиміст. Я згоджуюсь іще терпіти двадцять років. І я скажу вам, що не раніш, як через 20 років, ми матимемо велику українську культуру і зуби, щоб її захищати. У нас, у кіно, зараз — одкрита гавань — запливай до нас хто хоч.

Василь Григорович показав мені парусник, що відпливав од пляжу. Хвиля підкидала його вгору і обхлюпувала водою — він занурявся носом у хвилю.

— Отак Сашко, як той парус. Випливе, чи знову до берега повернеться?

— Сашко до берега не повернеться. Він скоріше втоне. Цей його фільм може комусь подобатись чи ні, але з ним він одразу стане в перший ряд радянських кінорежисерів. Це ж його друга робота.

— Його п'ята робота висуне його в перший ряд європейських майстрів.

Ми промовчали, шукаючи заперечень. Тим часом ми вже минали пляж. Жива та прудка дівчина пробігла повз нас. Купальний костюм на ній був чорний з червоною обшивкою. Вона виглядала, як дівчина і як мати. Ми задивилися на неї.

— Папаша, ходіть купатись.

Довженко стояв по коліна в воді і пробував рукою, чи холодне море біля ніг симпатичної купальниці.

Ми збігли на пляж, почали купатися, камінцями «перевозити бабу» і з розгону плигати по піску.

Життя й революція. 1928. Книжка III. Січень. С. 103–110.

Б. Алперс. **О. Довженко**

Довженко увійшов у кінематограф несподівано, і ще до того, як була показана його перша робота, він уже був визнаним майстром. Перші кадри «Звенигори» визначили характер його творчості. Повільно рухаючись, немов билинні вершники, що пливли в повітрі, відкрили своєрідний світ довженківських легендарних образів. Давні перекази про напівфантастичних людей, які колись спустошували Україну набігами та грабежами. Часи гайдамаччини. Зелені гори, що зберігають вікові скарби. Таємничі ліси. Вечірній Дніпро з білими вінками, що пливуть по річці. І навіть справжнісінький водяник — сивий старий з добрими лукавими очима, що йде по коліна у воді серед прибережних очеретів. І поруч стовп землі, вогню та диму злітає в повітря від розірваного снаряда. Ланцюгом, взявшись за руки, йдуть, хитаючись, по підірваних полях засліплені газами солдати.

І поруч на тій же легендарній українській землі виростають якісь нові, ще небачені люди — мовчазні, наполегливі, що стрімко змінюють вигляд своєї чудової лісової країни. Вони виростають у залах зборів, на вулицях міст, у селах, на фабриках і заводах. Гнівні, стискаючи в руках гвинтівки, вони мчать на похилих убік поїздах, що летять, на тачанках, запряжених могутніми стрімкими кіньми. Це робітнича й селянська Україна скидає із себе вчорашніх панів.

Довженко — найкращий національний художник. Довженко — найкращий національний поет, якого знає радянська трудова Україна. Його творчість абсолютно позбавлена вузьких шовіністичних тенденцій. В «Арсеналі» образи фільму розгортаються на тлі світових соціальних подій. Вони пов'язуються із цими подіями і, не втрачаючи свого національного забарвлення, переростають в образи величезної соціальної ємності. Робітник-більшовик, що з відкритою груддю стоїть під пострілами — це образ усього робітничого класу, який із незліченними жертвами йде до своєї остаточної перемоги.

З якоюсь винятковою простотою та легкістю Довженко пов'язує український пейзаж та особливості національної психології із широкими світовими просторами, якими шалені довженківські коні мчать на допомогу повсталим арсенальцям. Довженко — автор двох історичних картин. Проте вони дуже мало схожі на звичайні стрічки з історичного минулого. Довженко висвітлює не ту чи іншу епоху, як це завжди буває в ретроспективних творах. Він зображує історичний процес у його динаміці. Він надав руху цілій низці історичних періодів та епох,

що змінюють одне одного на екрані в його творах. Історія постає у фільмах Довженка як ланцюг послідовних зрушень і вибухів, що на очах сучасників змінюють суть та обличчя епохи. Довженко показує на екрані історичний період у його кульмінації, коли надвоє розколюється доля людства, коли у звичних уявленнях людей відбуваються катастрофічні зміни. Він немов грає важкими масивами історичних періодів, даючи глядачеві відчути їхню важку вагу та рух у часі.

Довженко — поет соціальних катастроф. Він не бачить і не відчуває людей, які заклопотані простими повсякденними справами. Герої Довженка — це люди, що народилися в тривожні, насичені грандіозними подіями роки. Це — люди, схвильовані величезними новими думками й ті, хто втілює в життя центральні ідеї своєї епохи. Вони завжди піднесені над побутом, залишаючись водночас цілком реальними людьми. Якщо Довженко показує їх за щоденною роботою, за оранкою поля, то й тут ловить їх у кульмінаційний поворотний момент, у той момент, коли схудла селянська кобила заговорить з ними людською мовою і буде переконувати їх покинути своє рабське безвихідне життя.

У картинах Довженка все зрушено зі звичних місць. І якщо на екрані показується мирний пейзаж або спокійна домашня обстановка, то лише для того, щоб через кілька кадрів підірвати цей спокій, розколоти усталений щільний побут на низку важких уламків і розкидати їх на всі боки.

І серед цих постійних вибухів і катастроф, серед землі, що осідає, поїздів, що розбиваються, серед вихору часу, що мчить історією — у картинах Довженка твердою впевненою ходою проходить тисячолітній дід «Звенигори», що уособлює українське селянство, та робітник-арсеналець, що втілює риси світового пролетаря — на українській землі, який бореться за весь робітничий клас. Довженко — перший поет у радянській кінематографії. Він надзвичайно емоційний. Його твори вражають своєрідністю поетичного світовідчуття, глибиною образної думки.

Ейзенштейн мислить кінокадрами. Пудовкін розповідає кадрами. Довженко дивиться на світ і відчуває кадрами. Це надає його пластичним образам надзвичайної чуттєвості та хвилювання. Дивлячись на його картини, здається, що Довженко створює їх надзвичайно просто, так само просто, як колись билинний поет співав свої епічні твори.

Довженко переповнюється образами. Він щедро жменями викидає їх на екран. Ця поетична переповненість Довженка багато в чому заважає йому бути зрозумілим і доступним для широкого глядача. Довженко ще не навчився мудрій економії у використанні

своїх виразних засобів, ще не навчився організовувати свої багаті образи у зв'язну й стрункy художню мову. Його твори ще відрізняються непотрібною строкатістю, сюжетними та смисловими розривами. Емоційність ще переповнює творчість Довженка, робить її іноді, особливо в «Звенигорі», — недорікуватою.

Однак яке прекрасне майбутнє відкривається перед цим художником, який робить лише перші кроки на своєму творчому шляху.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 31–33.

Українське кіно сьогодні [ред. ст.]

(Розмова з режисером ВУФКУ тов. О. Довженком)

Співробітник «Вістей ЦВК» поспілкувався з кінорежисером ВУФКУ тов. Довженком, який зараз перебуває в Москві, про сучасний стан кіно в Україні.

— В українському кіно, — сказав тов. Довженко, — нині відбуваються два процеси: підвищення художньої якості українських фільмів і збільшення масштабів кіновиробництва у зв'язку з будівництвом кінофабрики в Києві, завдяки чому виробництво ВУФКУ збільшується приблизно втричі.

У деяких кінематографічних колах, особливо в адміністративних кінематографічних колах Москви, досі панувала думка, що ВУФКУ має знімати фільми лише місцевого українського значення. Тепер очевидно, що із цими поглядами доведеться розпрощатися. ВУФКУ вже вийшло з дитячого періоду і у своїх найкращих зразках починає претендувати на всесоюзність, як і всі кіноорганізації Союзу. Достатньо назвати такі фільми, як «Джиммі Хіггінс» і «Людина з кіноапаратом». Це прагнення до всесоюзності визначається певною мірою і тематикою картин. Наш виробничий план на 1929 р. характеризується не тільки темами виключно національного порядку, а й темами, цікавими для всього Союзу. Я, наприклад, зніматиму цього року фільм «Дніпробуд».

Умови роботи у нас в Україні є надзвичайно складними. Основна складність полягає не в організаційних питаннях, а в тому, що ми відірвані від загального кінематографічного фронту. Зовсім відсутній, наприклад, діловий зв'язок нашої режисури з московською та ленінградською, а також спілкування з-за кордону (українські кінорежисери

ще ніколи не були за кордоном). Як не дивно, в Україні досі немає АРК, ТДРК тільки зараз починає потроху розвивати свою діяльність. Все це, безсумнівно, гальмує розвиток української кінематографії.

Процес залучення творчих сил до кінематографії в Україні лише починається і йде доволі повільно. Відбувається це, на мою думку, унаслідок двох основних причин: по-перше, Україна була переважно сільськогосподарською країною з невеликим контингентом осіб, пристосованих до діяльності в цьому найбільш урбаністичному мистецтві, і по-друге, що українські кінопрацівники відірвані від кіноцентрів російських та закордонних. У цьому напрямі, безсумнівно, ще дуже багато роботи. На сьогодні, наприклад, зв'язок із московськими та ленінградськими кінематографістами мають фактично два українських режисери — Дзиґа Вертов і я. Якими мають бути шляхи зближення, сказати важко, і я думаю, що було б надзвичайно корисно за прикладом спілкування літератур влаштувати щось подібне й на нашому кінофронті.

Нині розгортається будівництво національних кінематографій. Процес цього будівництва потребує спілкування. Якщо не тиждень, то день єднання національних кінематографій у нас на черзі. Про свій останній фільм «Арсенал», який найближчими днями вийде в московських кінотеатрах, тов. Довженко каже наступне:

— «Арсенал» — це соціальна поема про революцію, про український Жовтень, що народжувався у важчих умовах, ніж російський, поема про боротьбу робітничого класу України за владу Рад. Нині відбуваються громадські перегляди мого фільму. Демонстрація фільму в Москві для мене є значною мірою перевіркою правильності моїх художніх методів роботи і багато в чому зарядом для подальшої роботи.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 34–35.

Л.М. **О. Довженко**

Де взявся Довженко? З яких нетрів чернігівських він вилетів, щоб перемогти кінематографію? Що розповідав йому на селі над Десною його столітній дід? Чого навчили його товариші робітники, воюючи з ним укупі за Радянську Україну? Що розказали йому професори малярства у Німеччині, дивлячись на сміливі шкіци молодого більшовика?

Цього ми не знаємо, перед нами Довженко живий і здоровий, здоровий і живий. Він широко розплющує очі і розказує анекдота.

Анекдот оживає, як фільм. Кадри стрибають і переплітаються між собою, шкандибають повільною знимкою і раптом грянуть несподіваною, неможливою сценою.

Кінець. Ущухає водоспад реготу. Хтось із слухачів згадує запитати:

— «Хто вам розповідав це?» Довженко мовчить. Тоді починають цікавитись: — «Звідки цей анекдот?»

— «Ніхто», — це дуже рішучо. — «Я сам його вигадав учора ввечері».

— «Е-е», — згадує хтось нарешті. — «Це ж старий, заялозений, бездарний, дідівський анекдот. Як же це вийшло, що ми всі так сміялись?.

Сашко різко повертає голову вбік: — «Чого ви сміялись? Знаєте чого?»

Павза.

— «Ви сміялись через те, що я хотів, щоб ви сміялись. Це не той анекдот, що ви знаєте. От коли ви будете його розповідати, це буде старий, заялозений, бездарний анекдот».

Є стара приказка про чоловіка з золотими руками. Бере він сировий матеріял, і ріже, і крає, і от — виходить щось чудне і неможливе, і таке чого раніше не було. Він хоче — і глядач сміється, він хоче — і глядач сумує, він хоче — і глядач замислився. І раптом він б'є його по голові і той тетеріє і продирає очі. Така «Звенигора» і такий «Арсенал».

Довженко не визнає стилів. Дуже легко, не додержуючи стилів, наколотити гороху капустою. І от він сміливо й самовпевнено мішає горох з капустою, а глядач не впізнає ні того, ні другого, а бачить річ.

Довженко ще не світовий майстер кіна й ті, хто його роблять таким, нікого не переконають. Але вже тепер він перший справжній художник-режисер в УСРР. Особливо це видно, коли спробувати порівняти його з іншими.

Це величезне вогнище художнього темпераменту. Він хоче куди більше, ніж він сам навіть здолає зробити. І може статись, він зробить те, що перевищує навіть його сили.

І нехай у його блискучій роботі є провали. Чи вдасться йому стрибнути вище своєї власної голови, чи він перешумує і знайде свій власний стиль, міцний і послідовний — і так, і так він повинен дати нам твір європейського значіння.

Сподіванка наша не зблекла ні на трішки після нового фільму Довженка «Арсенал». В «Арсеналі» він такий самий, як ще у «Звенигорі» і коли подекуди провали його глибші, то й піднесення вище.

Ми не хочемо, щоб він став обережніший, і ми не ждемо, щоб він одразу знайшов гладку второвану путь. Але ми вимагаємо від Довженка, щоб Він зробився великим Майстром. Ми вимагаємо, щоб він сам цього хотів.

Бо коли він схоче, він зможе.

Універсальний журнал. 1929. № 2(4). Лютий. С. 23–24.

Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва»

<…> М. Шпиковський[48] переміг у своїй новій роботі вплив творчости О. Довженка, що великою мірою був позначився на фільмі його «Хліб»[49]. Перемога ця сталася через становлення самостійної творчої методи Шпиковського, що механіцизму її гостро протирічили впливи емоційної творчої методи О. Довженка. Будучи реалістичною в своїй основі, творчість О. Довженка перейшла через експресіоністичний період свого розвитку, коли індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів. Але те, що й емоція художника зростала на ґрунті формованого матеріялістичного світогляду, й те, що була вона виразно клясово-політична, це превалювання емоційности не вийшли на ґрунт суб'єктивізації, отже, кінець-кінцем, містицизму в трактуванні художнього матеріялу, давши зразок революційної експресіоністичної творчости («Арсенал»). Діялектичним «зніманням» попереднього творчого етапу була картина «Земля». О. Довженко не механічно розірвав детермінований ряд свого творчого процесу, перейшовши на вищий творчий етап і по-новому розуміючи ролю творчого суб'єкта в реалістичному трактуванні матеріялу своєї нової картини. Суб'єктивна емоційність просякла матеріялом, а не підкорила його собі — так в основному характеризується творча метода «Землі». Режисер шукає діялектичної

[48] Шпиковський Микола Григорович (1897–1977) — український режисер, сценарист. В 1917–1923 — працював у галузі вивчення організації праці. В 1923–1925 — співробітничав у ред. газ. «Киногазета» та журн. «Советский экран», потім займався сцен. діяльністю й режисурою. Повернувшись до Москви, з середини 1930-х перестав знімати й займався суто написанням сцен. В 1941–1945 — ред. у фронтовому відділі Центр. ст. кінохроніки. В подальшому писав сцен. для науково-популярного і док. кіно, був сцен. на Московській ст. науково-популярних фільмів.

[49] «Хліб» (1929, реж. М. Шпиковський)

єдности між об'єктами своєї творчости та своїм світоглядом. Аналіз основних персонажів фільму — Василя та його батька — це доводить. Складність ідейного побудування «Землі» свідчить, що механіцизм (отже, схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожі творчій методі О. Довженка, яка й у «Землі» ще перебуває в стані активного становлення і шукання. О. Довженко є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна, його складна й часто суперечлива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности, мусить перейти до діялектичної єдности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка — це вже великою мірою єсть здобутки українського пролетарського кіна <…>

Кіно. 1931. № 6. С. 3–4.

О. Корнійчук[50] **Творча метода української радянської кінематографії**

Скорочена стенограма доповіді на І кінонараді при ЦК ЛКСМУ

<…> «Земля» Довженка революційний фільм високої художньої майстерности, але в основі своїй механістичний. Механістичність фільму — зведення складних процесів соціяльних клясової боротьби на селі до процесів біологічних. В цілому фільм у час його виходу на екран вже був відсталий від життя, від тих процесів, що точились на селі. Сам Довженко з'ясував це тим, що фільм робиться 8 місяців, і тому не можна догнати життя. Така діалектика була цілком вірно схарактеризована тов. Воробйовим у журналі «Критика» як арифметика, а не діялектика. І справді, справа не в часі, а справа в світогляді, творчому методі режисера. Творчий метод режисера Довженка на той час базувався не на методі матеріялістичної діялектики, а стояв між ідеалізмом та матеріялізмом. Як же зустріла наша критика «Землю», чи допомогла режисеру розібратись в серйозних помилках. Критик

[50] Олександр Євдокимович Корнійчук (1905–1972) — український письменник, драматург, журналіст, політичний діяч сталінської епохи. Академік АН СРСР (1943). Герой Соц. Пр. (1967), Л-т п'яти Ст. пр. (1941, 1942, 1943, 1949, 1951) і Лен. пр. (1960). В 1924–1929 — навчався в Київському ун-ті. В 1929–1933 — сцен. Київської та Одеської к/фабр. У 1933–1941 — ред. і сцен. тресту «Українфільм». В 1934 — обраний чл. Правл. СП СРСР. У 1934–1941 і в 1946–1953 — голова Правл. СП УРСР. У 1939 — написав один з кращих своїх творів — п'ятиактну історичну драму «Богдан Хмельницький».

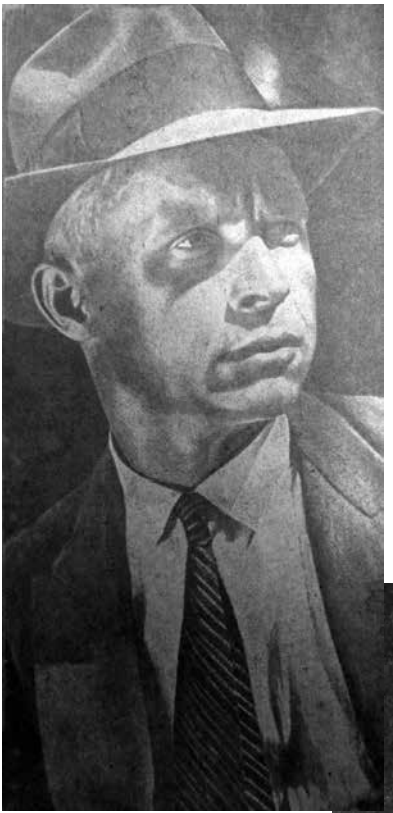
т. Савченко[51] — член ВУСПП'у писав тоді про «Землю»: «Якась щаслива догадка, чи геніяльна інтуїція спобудила Довженка дати в разючому, в прекрасному контрасті два образи, мужнє суворе обличчя мертвого Василя, і безмежне поле Соняшників, напоєних соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного, творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньої філософічної мислі, ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діялектичну боротьбу, підносять на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не гибель, не розпад, а процес вибухання плодючих сил». Тов. Савченко не дав соціяльної аналізи фільму «Земля», він співав їй дифірамби, оперуючи такими «науковими» термінами, як «геніяльна інтуїція», «щаслива догадка», «неповторимі акти художньо-філософічної мислі».

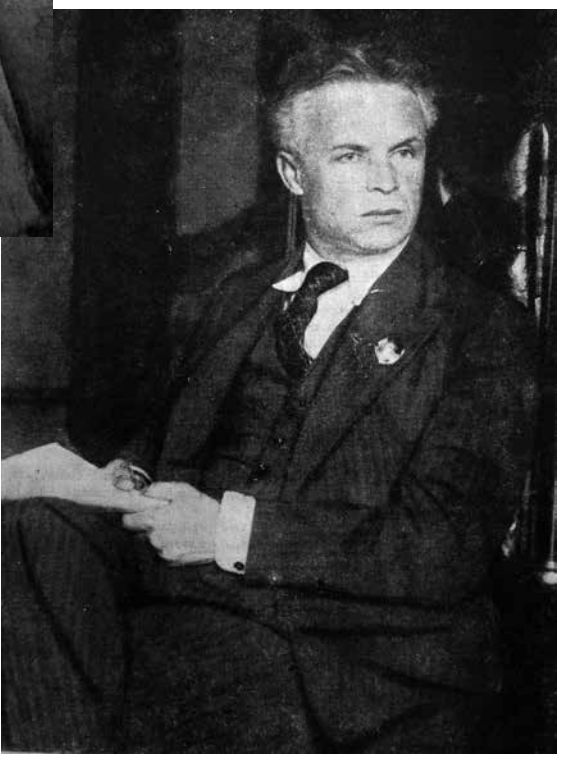
Нам доведеться побажати критикові Савченкові, щоб в його дальшій роботі, в розгляді продукції української кінематографії, не повторювалися б «неповторимі акти», точніше факти (додамо ми) такого некритичного ставлення до аналізи продукції, такого імпресіоністичного підходу, що не допомагає в боротьбі за створення пролетарського стилю в кіно, а навпаки — гальмує її розвиток, тягне режисерів не до нас, а в бік, до лав попутників.

Новий сценарій Довженка «Іван» свідчить про переозброєння режисера. Товариш Довженко разом з фільмом «Іван» працює над комсомольським фільмом «Рапорт Комсомолу» на матеріялі «Дніпрельстану». Все це ставить перед нами питання серйозної уваги товариського оточення, допомагати Довженкові позбутись ідеалізму, як можна швидше дати повноцінний фільм На цій нараді ми не можемо не відзначити, що тов. Довженко перший режисер, який з дня організації юнацького сектору на київській кіно-фабриці надзвичайно чуйно поставився до його роботи і ввесь час допомагав і допомагає в роботі молодих режисерів комсомольців, цим допомагає нам в створенні нових пролетарських кадрів. <…>

Молодняк. 1931. № 9(57). Вересень. С. 57–69.

[51] Яків Григорович Савченко (1890–1937) — український поет, літературний критик та публіцист. В 1920-х рр. працював у київських газ. «Більшовик» і «Пролетарська правда», з 1929 — ред. у ВУФКУ й на кінофабриці (1931–1933). У цей же період викладав теорію драми, сценарію і літератури на сцен. та реж. в Київському кіноінституті. В 1933 — був звільнений як з викладацької, так і з редакторської роботи «за протягування націоналістичних поглядів». Був репресований.





Ів. Юрченко **«Кінофіковані» формалісти**
(Проти буржуазних теорій в кіні)

<…> Я. Савченко та М. Бажан в кіно-критиці, як це виявилося найяскравіше під час обговорення Довженкової «Землі», посідають позицію суто формалістичну. Цей формалізм їхній, одмінно від «чистого» формалізму Лядова чи Майфета, має присмак естетства біологізму, маскованих іноді «марксистськими» фразами.

Я. Савченко свого часу друкував статті в питаннях кіна в «Критиці», підробляючись під марксизм. Дискусія про «Землю» остаточно зняла цю «марксистську» вуаль з формалістичного біологічної позиції методології названого кіно-критика.

Вже у зв'язку з оцінкою «Звенигори» Савченко багато наговорив про «бурхливий екстаз» режисера, про те, що у фільмі звучить велика «Симфонія мускулатур», про надзвичайні «картини побуту у велично-епічних ритмічних плянах, залитих повітрям і сонцем» і т. д. Соціологічний еквівалент цього Довженкового фільму Савченко визначає так:

«Довженко, як режисер, найпоступовіший, найтемпераментніший, найглибший».

Коли не брати серйозно отого ліберального визначення революційности, як «поступовости», матимемо позаклясову характеристику Довженка, яка годиться для першого-ліпшого буржуазного режисера.

Брошура Я. Савченка «Народження українського радянського, кіна» є збірка статтей про Довженка, писаних у різні часи у зв'язку з появою кожного нового його фільму. Визначаючи методологічно кожний новий етап режисера, ця критика мусіла застерігати його від дальших можливих помилок, що вже в перших фільмах окреслювалися, як тенденції. Савченкова критика відіграла зовсім іншу ролю.

Відомо, приміром, що «Звенигора», діставши блискучу оцінку від кіно-спеціялістів, одночасно пройшла повз пролетарського масового глядача. Формалістичні виверти й символістичні пересади, зайве експериментаторство зробили цей фільм майже неприступним для широких мас. Цього не може замовчати й Савченко. Але в його статті про «Арсенал» маємо спробу дати «своєрідне» пояснення вельми «неприємного» факту.

Як відомо, партія дала досить чітке настановлення щодо різних течій, творчих шукань, експериментів у кінематографії. Сформульовано це настановлення ясно. Всі напрямки режисури, творці фільму,

експериментуючи, мусять мати перед собою завдання: «дати форму зрозумілу мільйонам». Я. Савченко це настановлення відкидає. За Савченком, у тому, що «Звенигора» не мала успіху — винен не режисер, а «пролетарський глядач, що не доріс до «Звенигори». Хід думок і аргументація у Савченка виглядають так:

1. «Справжній робітничий глядач у своїй масі не брав участи в критичному цінуванні "Звенигори"».

2. «Ми його думку ототожнили з думкою радянського службовця, російського інтелігента (цікаво, як сприйняв її український інтелігент, коли Савченко на такі соціяльні категорії поділяв глядачів), а почасти навіть із думками споживача-обивателя».

3. «Її («Звенигору» — Ів. Юрч.) важко було сприйняти широкому глядачеві з невеликою кінематографічною культурою» (12–13 стор.).

До речі, слід згадати, що цей останній закид у «некультурности» пролетарський глядач чує не вперше. Це випробуваний «аргумент» буржуазно-естетської критики. Між іншим, таким же способом В. Хмурий захищає «малахіянські» експерименти «Березоля», стверджуючи і на сьогодні, що до «Народнього Малахія» пролетарський глядач ще не доріс. (Аналогію проводимо поміж критиками, а не поміж самими мистецькими фактами).

Вивершується ця «побудова» Я. Савченка такими принагідними міркуваннями й узагальненнями:

«Те, що в мистецтві важко сприймається, часто дістав негативної оцінки… логічна зрозумілість якогось фільму, легке сприймання його тематично-сюжетних ходів не завжди свідчать про добрі властивості такої картини» (12 стор.).

Загалом кажучи, це прописні істини. Але Я. Савченко скеровує всю свою аргументацію саме проти відомого партійного настановлення. Адже мова про конкретний факт несприйняття відомого фільму від широких кіл масового глядача і саме через оте зайве експериментаторство, замість застерегти режисера від цього шляху відходу від мас, Я. Савченко сам наштовхує його на цей шлях, навчаючи його погордливо ставитись до пролетарського глядача, нехтувати його інтереси…

Для Я. Савченка мистецтво лежить взагалі поза можливостями пізнання:

«Саме тут повстала символіка вищого соціального сенсу. Обґрунтування її поза можливостями логіки. Емоційне сприймання глядачеве,

не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакція потвердження (39 стор.).

Як визнає В.І. Ленін —

«Логика есть учение не о внешних формах мышления, а о законах развития "всех материальных, духовных и природных вещей," т.е. развитие всего конкретного содержания мира и познания его, т.е. итог, сумма, вывод и форма познания мира» (Ленін, IX зб., стор. 23).

Зрозуміло, що відмовившись від цієї логіки, від матеріялістичної діялектики, пізнати хоча б, скажімо, ту ж таки символіку «Землі» неможливо. Від критиків, що їм «логіка зрадила» (так Савченко говорить про себе на 33 стор.), цього й не можна сподіватися. Можна почути натомість хіба отакі екстатичні висловлювання:

«Звідси росте грандіозна пісня біологічної плодючости» (32 стор.).

«Соками, буйними випарами пристрасної сили дихає "Земля"» (33 ст.)

Тема плодючости підноситься до біологічної екстатичности. Земля починає пахнути непереможно й п'яно. Нечуваних розмірів гарбузи, дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними — утворюють враження шаленого буяння, проросту й пристрасного запліднення. На цей раз Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світу і гостре пронизливе почуття матері й речевости» (40 стор.).

Біологічне філософування Довженка, соціяльну короткозорість, що висунула на передній плян клясової боротьби «нечуваних розмірів гарбузи й дині», — найкраще схарактеризував не сам Савченко, а інший споріднений критик:

«Жито й небо. Дівчина й соняшник і більш нічого. Основа фактура картини земля й небо. Так надходить зрілість».

Н. Ушаков*), переспівуючи Савченка, дав стислішу за нього формулу всієї «Землі». Дійсно: дівчина й сояшник «і більш нічого».

За «Землю» Довженкові видають «атестат на зрілість». Цей атестат видається з рук антимарксистської критики за фільм, де соціяльне зняте біологічним. Засоби цієї критики: «перше враження й експансивне хвилювання» (вислів Савченка). Настановлення: проти марксизму, проти логіки, проти діялектичного матеріялізму.

Антимарксистська критика найбільш активізувалась саме навколо останнього, найслабкішого фільму Довженка — «Землі». Ця апологетична, формально-естетська критика бере під захист, виписує на своєму прапорі саме те з Довженкової творчости, що критика марксистська

кваліфікувала як ідеологічний прорив. На доповіді в Комакадемії т. Коваленко так характеризував творчість Довженка:

«О. Довженко… поєднує формальну майстерність, зокрема формалістичне з еклектичним у творчій методі з буржуазним біологізмом, з присмаком буржуазного націоналізму в ідеології. Пригадаймо його фільм "Земля", де поетизується українську плодотворну землю, як якийсь одвічно-біологічний початок життя, де клясову боротьбу зводиться теж до біології, що, мовляв, забили одного, родився інший, так вмирав дід і народжується онук, або правнук.

Клясові моменти підкоряються біологічним і цим самим пом'якшується клясову боротьбу. Замість клясової ненависти до ворога ми бачимо деяке і "замирення духа"… Таке намагання підмінити клясову категорію біологічною є слабке місце Довженка»[**)].

М. Бажан свій «Нарис про митця»[***)] починає з такого «акорду», що його не можна інакше кваліфікувати як вияв націоналістичної пихи:

«Шедеври з могутнім, широким, інтернаціональним (!) змістом й ідеєю, та разом із тим і глибоко національні, (не випадково не сказано «формою» — Ів. Ю.) протягом якихось п'яти, від сили вже шести років, Радянська Україна спромоглася витворити такі скарби культурні на ділянці кінематографії, що багато народів з далеко багатішою, з далеко старішою культурою своєю про них і мріяти не можуть» (8 стор.).

В чому справа? — запитає читач. Може, автор має на увазі виключно становище й перспективи радянського мистецтва, порівняно з буржуазними країнами. Але, перечитавши нарис, переконуємося, що справа не в цих виключно сприятливих умовах, які створила диктатура пролетаріяту, а в особі режисера Довженка:

«Література, музика ще не спромоглися створити справжньої правдивої та могутньої поеми… фільмар спромігся це зробити»,

Чому ж фільмар спромігся на таку поему? Відкіля у Довженка світогляд, мислення, смак, певний стиль художника? Виявляється, що все це Довженко взяв у берлінських ательє:

«Робота в художніх ательє Берліну не пройшла марно. Не тільки в малярській роботі О. Довженка міцно позначилися пильні й уперті студії його в німецьких митців, але й у кіно він приніс із собою сталу художню культуру, смак, що зріс на студіях отих, і на тому вченні, певний стиль художника й навіть мислення маляра-станковіста».

Виходить, що смак зумовлюється, зростає на студіях і вченні, мислення художника виробляється в берлінських ательє і т. д. Перед нами типова формалістична теорія.

Бажанова характеристика Довженка нічим не відрізняється від Савченкової:

«Справжня мистецька темпераментність (явище досить рідке в кіні), лірична чутливість, той творчий неспокій, що й творить мистецтво — є ознаками цього молодого фільмаря» (14 стор.).

Тут та ж сама аполітичність, апеляція до темпераменту, чутливости, неспокою, цебто «позаклясових» моментів, що затушковують клясову боротьбу.

Останнє узагальнення інтуїтивістського характеру (мистецтво твориться творчим «неспокоєм»), що вказує на Бажанове розуміння природи мистецтва, викриває ідеалістичну суть, підгрунтя Бажанівського нарису. Спроба пояснити «діялектично» біологізм «Землі» є не що інше, як звичайний опортунізм у критиці.

«Ставлення до смерти старих світів теж має в митця свою діялектику. Діялектика ця клясово виправдана і вірна. Не все старе, що вмирає, пролетаріят ненавидить, дещо він просто жаліє. Це старе не вміло, а то й не могло дорости до смерти борця і бойця… Хай же тихо вмирає. Не сподіваючись на ридання, але й не чекаючи на зганьблення» (31 стор.).

Ясно, що за доби загостреної клясової боротьби підмінювати «новим» і «старим» клясово ворожі табори може лише реакційний теоретик, що жаліє за «старим», прикриваючись іменем пролетаріяту. Невипадково ж для М. Бажана «Звенигора», як і вся творчість Довженка, передусім творчість «нації», «національна» і т. д.

«Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціялізм.

Так писав М. Бажан у Вуфківському збірникові статей про «Звенигору». Бажан не турбується за пролетарське мистецтво. Націоналістичні тенденції доводять Бажана до того, що соціялізм будує нація, а не пролетаріят вкупі з бідняцько-колгоспним селянством; нація; а не 150 народностей СРСР, у тім числі й національності, що населяють УСРР.

Отже, характеристичні для цієї групи теоретиків і критиків риси є формалізм, естетизм, біологізм. Інтуїтивізм і формалізм — їх теоретичні засади. Націоналізм, «аполітичність» — ось їхні політичні тенденції в кіно-критиці.

Характеристичне є те, що формалісти, будуючи часто свої теорії на різних «специфічних законах» кіна (напр. Лядов) зовсім ігнорують питання світогляду, ідеології, боротьби за творчу методу пролетарського кіна. Засиллям цієї групи на кіно-критичному фронті певною мірою пояснюється той факт, що кінознавство на Україні лише береться до розроблення творчих проблем, до початків дискусії про творчу методу пролетарського кіна.

Ясна річ, ця формалістична група органічно неспроможна правильно поставити питання боротьби за творчу методу діялектичного матеріялізму в кіні. Найкращий показ цієї неспроможности є тези М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіномистецтва», вміщені в № 6 журналу «Кіно» за цей рік. Ці тези виявляють ще повніше антимарксистську позицію М. Бажана. В тезах немає основного — боротьби за творчу методу пролетарського кіна, марксистської аналізи, з цього погляду, українфільмівської продукції, немає хоча б схематичного (тезисного) викладу принципів діялектичного матеріялізму та його категорій в застосуванні до кіна, не виявлено зовсім діялектики кіно-мистецтва. Натомість маємо аполітизм, опортунізм і апологію «емоційної творчої методи» Довженка, що, мовляв, «Землею» став на вищий стан. Всупереч марксистській критиці Бажан доводить, що:

«Складність ідейного побудування "Землі" свідчить, що механізм (отже схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожій творчій методі О. Довженка».

Далі говориться про Довженка, що він —

«є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна; його складна й часто противорічива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности, мусять перейти до діялектичної єдности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка – це вже великою мірою є здобутки українського пролетарського кіна».

Далі автор говорить про Довженкову емоцію «виразно клясово-політичну», що зростала на ґрунті «формованого матеріялістичного світогляду», іншим словами кажучи, Бажан ретельно замазує ідеологічні прориви в Довженка, не викриває його помилок і зривів біологічно-націоналістичного порядку, що пояснюється тиском ворожої ідеології на революційне кіно.

З цих тез М. Бажана можемо вивести, що й сама доповідь його не могла задовольнити вимог марксистської кіно-критики. С. Желович в № 78 «Кіно» (за цей рік) так характеризує цю доповідь:

«Доповідь, що має характер аполітичний, неодмінно випливає з відриву від поточних клясово-політичних проблем та завдань… Хіба не стверджується зайвий раз аполітичність настановлень Бажана його ігноруванням основної помилки фільму «Гегемон»[52]? Боротьба робітничої кляси за високі темпи, за «Гегемоном», відбувається без жодного керівництва та впливу партії. М. Бажан розібрав усі стилеві та жанрові особливості «Гегемона», але пройшов повз цю основну політичну помилку фільму, не помітивши її».

Так само говориться в статті й про те, що Бажан —

«не поставив чітко й ясно питання про виразні буржуазні явища в кіні, про клясово-ворожі напрямки, не сказав про головного ворога праворуч…»

(«Про теоретичний диспут у кіні»).

Творча дискусія в кіні особливо яскраво виявила банкрутство буржуазної методології в кіні, викрила її справжній клясовий зміст і методологічну імпотентність. Але остаточного розгрому буржуазних теорій у кіні ми ще не маємо. Вони даються взнаки в журналі «Кіно», де головні теоретики й критики є ті ж Савченко й Бажан; буржуазні теорії просочуються і в популярну літературу (прикладом, згадана брошура Н. Ушакова); нарешті ця теорія великою мірою впливає й на кіно-практику, де багато згаданих теоретиків і нині посідають командні пости, намагаються її «орієнтувати» в свій бік.

Боротьба за марксо-ленінську теорію в кіні є невідкладне, одно з найактуальніших завдань ідеологічного фронту. Це сигналізувала й художня політрада київської кіно-фабрики, звернувшись з одвертим листом до відповідних органів, в тім числі й до Українського Інституту Марксизму-Ленінізму.

«За допомогою марксо-ленінської теорії — читаємо в цьому листі — ми переборемо дрібнобуржуазні, перекручування в практиці радянського кіно-мистецтва».

Ще раніше невідкладну потребу в цій боротьбі сигналізувала РАПП[53], вказавши на той факт, що різні клясово-ворожі теорії і сили, після повного розгрому в літературі, переходять до інших мистецтв, активізуються там, де марксо-ленінська критика ще не завоювала головних позицій,

---

[52] «Гегемон» (1930, реж. М. Шпиковський).

[53] Російська асоціація пролетарських письменників. Утворена в 1925 році на 1-й Всесоюзній конференції пролетарських письменників.

де є ще можливість пропагувати буржуазні погляди. На сьогодні таке явище ми спостерігаємо передусім у кіні.

Наше найактуальніше завдання — розбити й добити класового ворога на кінознавчо-теоретичному фронті, викрити й перебороти формалістичну еклектику, творити й підносити на вищий ступінь марксо-ленінське кінознавство, як теоретичну основу пролетарського кіна.

*) Н. Ушаков «Три оператори». Укртеакіновидавн. (стор. 14).

**) «Молодняк» № 6/7, 1931, стор. 154.

***) М. Бажан. О. Довженко, 1930 р.

Критика. 1931. № 10(45). С. 123–129.

Микола Бажан **Шлях кіна**

<…> І найбільшим досягненням цього справді революційного крила українських фільмарів був «Арсенал» О. Довженка. Велична картина боротьби пролетаріяту й основної маси і селянства за Радянську Україну, картина, що являє собою складне переплітання соціяльних і національних моментів, картина боротьби пролетаріяту за зміну світу, що в цій боротьбі пролетаріят і сам змінюється та виростає, — ось що наснажувало творчість О. Довженка, ось що наснажувало значущі й глибокі образи його «Арсеналу». Образ молодого робітника, що в процесах жорстокої клясової боротьби зі звірячою українською контрреволюцією виростає й усвідомлює себе, як українського пролетаря-більшовика, борця й будівника соціалістичної України є основним образом «Арсеналу». Але й епізодичні, другорядні образи свого твору О. Довженко виснажив глибоким революційним чуттям, і великою ідейною значущістю та силою. Чи буде то образ інваліда імперіялістичної війни, що вертає на зруйноване господарство, чи образ німецького солдата, що і спинився у ваганні на полі бою, чи образ партизана, що вмирає і труп його мчать коні по степах України — небагато місця приділяє їм Довженко в тому струнку і калейдоскопі подій, епізодів, картин, що його являє собою «Арсенал», але з якою чіткістю й силою він ці образи вимальовує! Скільки гострої клясової сатири, скільки революційної зненависти вкладає він в епізоди в Центральній Раді, в епізоди розстрілу й кривавого гопака гайдамацьких убивць, в епізоди, віддані змалюванню клясово-ворожих сил України сімнадцятого — вісімнадцятого року. І попри всі свої хиби є «Арсенал» і досі великим художнім здобутком української радянської кінематографії. А хиб в «Арсеналі»

чимало, і чи не найбільшою з них є те недостатнє художнє змальовування в образах ролі партії, як організатора перемоги до провідної сили в Жовтневій революції, яке позначилося (хоч лінія партії й виявлена, але не з достатньою художньою силою) на картині. Безумовно, ця хиба «Арсеналу» виростає з тих непереборених ще О. Довженком елементів дрібнобуржуазного мислення, які стилеве своє виявлення знайшли в «Арсеналі» в елементах експресіонізму, що проймають собою ввесь фільм. В боротьбі за оволодіння все вищими й вищими ступенями ідейно-творчого розвитку зростав О. Довженко, що вже й після «Арсеналу» вийшов у перший шерег кінорежисерів Радянського Союзу, що про ім'я його змушена була з пошаною говорити і буржуазна кінематографія, бо саме Довженків «Арсенал» вивів українське радянське кіно на світову арену, примусив і по буржуазних країнах визнати високий художній рівень розвитку кіномистецтва Радянської України.

1930 року вийшла О. Довженкова «Земля». Це вже не був багатий і різноманітний калейдоскоп образів «Арсеналу», спокійніші й повільніші ритми фільму розгортали образи клясової боротьби в сучасному українському селі, де скаженів, під натиском революційних сил нового села куркуль, обрізом, сокирою, підступом й вбивством намагаючись спинити процеси соціялістичної перебудови села, де основна бідняцько-середняцька маса села все впевненіш і безповоротніш ставала на шлях усуспільнення своїх господарств. І в сценах похорону вбитого куркульчим пострілом Василя, в тій селянській юрбі, що йде за труною повз розкішні лани, сади й поля, які належать вже йому — цьому мільйонному революціонерові села, цьому колгоспникові, цьому працівникові соціялістичної землі, — виявив О. Довженко процес переходу селянської маси на нового радісного труда — труда колективного. Глибоким оптимізмом пройнято всю «Землю», знанням тієї радости, яку дає людству розкріпачений труд. І, аніяк не забуваючи про ті помилки, яких допустився О. Довженко в своєму фільмі, не можна не пам'ятати про те основне революційне стремління, яке проймає ввесь цей його твір. Образ Василя і Василевого батька, образи революційних сил сучасного українського села міг дати лише революційний митець, який в своєму зростанні має перемогти, і перемагає, і переможе ті творчі помилки, що в багатьох місцях, епізодах і лініях «Землі» виявилися. Куркулячий синок-убивця, що в нападах безсилої люті виказує сам на себе мало не перед усім селом, невірно виявляє ту підступну, вперту й оскаженілу боротьбу куркульні, яку, почуваючи свою неминучу загибель, веде

в сучасному селі цей ворог. І християнські попики не шукають в порожніх церквах перед старовинними іконами «істини», а благословляють ті обрізи, якими озброюється куркулячий вбивця. О. Довженко часом трактує поведінку своїх героїв, мотивуючи її не соціяльно, не класовими чинниками її з'ясовуючи, а виходами з якихось «вічних» боків людської психіки. Це й спричиняє ту схибленість низки епізодів в «Землі» в бік біологізму, що її визначила в новому творі О. Довженка вся марксівська критика. Гаряча й запальна дискусія розгорнулася навколо «Землі». І дуже часто в запалі тієї дискусії «разом з водою вихлюпували й дитину»: занедбували те найважливіше, — ту революційну скерованість, що лише вона, попри всі хиби фільму може дати твір такої значущої художньої сили, яким є Довженкова «Земля».

Перед О. Довженком після «Землі» стало завдання боротьби за оволодіння марксо-ленінською творчою методою в кіні з новою силою та широтою, але, водночас, з певними й виразними перспективами перемоги. Новий звуковий фільм «Іван» свідчить, що незвичайно відповідальний матеріял взяв О. Довженко за основу своєї нової картини: процеси будівництва нових соціялістичних енергетичних велетнів — процеси будівництва Дніпрельстану. Не технічні процеси будівництва хвилюють творця, притягають до себе його творчу увагу. Ні. Саме процеси соціяльні, саме процеси будування соціялістичного велетня мають розгорнутися в звукових кінообразах «Івана». Те нове поповнення, що його одержують загони радянського пролетаріяту з сучасного колгоспного села, той вчорашній дрібний власник, сьогоднішній колгоспник і завтрашній пролетар є центральною постаттю картини. Його боротьба за подолання решток дрібнобуржуазного світогляду, за повне вмикання всієї своєї діяльности в соціялістичні форми труда — в соцзмагання та ударництво, за оволодіння вищою кваліфікацією, за опанування техніки з сюжетним кістяком твору. В цілій низці інших образів відтворює О. Довженко той людський колектив, що скупчився біля одного завдання — завдання збудувати соціялістичного велетня, завдання поставити Дніпрельстан.

О. Довженко геть відкинув те дрібнобуржуазно-інтелігентське, особливо притаманне дрібнобуржуазній технічній інтелігенції, що не переборола ще обмежености свого клясового світогляду, розуміння процесів соціялістичного будівництва, як процесів насамперед технічних. <…>

Життя й революція. 1932. Книжка XI/XII. Листопад-грудень. С. 132–146.



О. Довженко. Шарж Є. Мордміловіча

Ів. Юрченко **Шляхи української радянської кінематографії**

<…> На цей час українська кінематографія значно зросла. Режисерами працювали О. Довженко, Г. Грічер[54], М. Терещенко[55],

---

[54] Григорій Зіновійович Грічер-Черіковер (Червінський) (1883–1945) — український режисер, сценарист. У 1922–1923 — навчався на приватних курсах Б. Чайковського. Працював в кіно, починав як сцен. на к/фабр. «Держкіно», де в 1925 — в співдружності з іншими авт. написав два сцен. У наступному році на к/фабр. ВУФКУ (Одеса) пост. картину «Блукаючі зірки» за однойменною повістю Шолом-Алейхема.

[55] Марк (Марко) Степанович Терешенко (1893–1982) — актор. Засл. арт. УРСР (1930). У 1924 — закінчив Київський музично-драматичний ін-т. Працював в т-рах Києва, Харкова, Одеси. У 1921–1926 — акт. Молодого т-ра (Київ), в 1926–1930 — реж. Одеській к / ф-ки ВУФКУ / «Українфільм», в 1927–1932 - реж. і худ. рук. Одеського держ. драм. т-ра, Харківського т-ра Революції. У повоєнні роки — худ. рук. і реж. Дрогобицького обл. музично-драматичного т-ра, вів педагогічну роботу в Харківському бібл. ін-ті та Харківському театр. ін-ті.

Г. Стабовий[56], А. Кордюм[57] й інші. Серед сценаристів зустрічаємо імена Бабеля[58], Маяковського[59], Лазуріна[60], Ердмана[61]. Незабаром до ладу ставала нова київська кінофабрика. Рівень радянської кінокультури став уже вимірюватись кінотвором такої сили, як неперевершений «Панцерник Потьомкін»[62] С. Ейзенштейна.

---

[56] Георгій (друге ім'я — Юрій) Михайлович Стабовий (1894–1968) — український сценарист, режисер. У 1913 — закінчив кадетський корпус і військове уч-ще. Учасник першої світової війни. У 1919–1923 — служив у Червоній Армії. Після демобілізації почав літературну діяльність. Автор п'єс, інсценівок, які йшли в т-рах Одеси, Києва, Харкова («Душа сходу», «Вир» і ін.). У 1924–1934 — працював сцен. і реж. Одеській к/фабр. ВУФКУ, після чого повернувся до літ. діяльн.

[57] Арнольд Володимирович Кордюм (1890–1969) — сценарист, режисер. У 1914–1921 — служив у Червоній Армії. У 1924–1925 — ідеологічний дир. Ялтинської к/фабр., в 1925–1944 — режисер ігрового і документального кіно на Одеській, Київській к/фабр. ВУФКУ, Ташкентської к/ст. У 1943–1944 — пом. нач. госпіталю для евакуйованих. З 1947 — реж. к/ст «Київнаукфільм».

[58] Ісаак Еммануїлович Бабель (1894–1940) — російський письменник, перекладач, сценарист і драматург, журналіст, військовий кореспондент. Закінчив Одеське комерційне уч-ще і Київськ. ін.-т фінансів. У 1923–1924 — ред. в сцен. від. ВУФКУ. З 1925 — член худ. ради Першої к/фабр. «Держкіно». Авт. оповідань, п'єс і нарисів («Конармия», «Беня Крик», «Одеські розповіді» і інш.). 15.05.1939 — незаконно заарештований. 26.01.1940 — засуджений за звинуваченням у приналежності до троцькістської терористичної організації і в шпигунстві на користь французької та австрійської розвідок. Розстріляний. Реабілітований — 18.12.1954.

[59] Володимир Володимирович Маяковський (1893–1930) — російський поет, футурист. Крім поезії яскраво проявив себе як драматург, сценарист, режисер, актор, художник. Ред. журн. «ЛЕФ» («Лівий фронт»), «Новий ЛЕФ». У 1922–1926 роках активно співпрацював з «Новинами», в 1926–1929 — з «Комсомольской правдой». Друкувався в журн. «Новий світ», «Молода гвардія», «Вогник», «Крокодил», «Червона нива» та ін. Працював в агітці і рекламі. У 1926–1927 — написав дев'ять кіносценаріїв. 14 квітня 1930 — покінчив життя самогубством

[60] Соломон Мойсейович Лазурін (Баєвський) (1899–1959) — український сценарист. Член СП СРСР. Працював в Харкові секр. театрально-музичного відділення., потім від. мистецтв при Наркомосі і одночасно навчався в Харківському ін-ті народної освіти. В кінці 1923 — перейшов в ВУФКУ. До 1941 — худ. рук. Київської к/ст худ. ф. В 1941–1945 — кореспондент «Кустанайської правди», пізніше (до 1949) — ред. Київської к/ст.

[61] Ердман Микола Робертович (1900–1970) — український драматург, поет, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1941, 1951). Закінчив московське реальне уч-ще. Літ. деят. почав в 1922 р. Працював з В. Мейєрхольдом. Автор широко відомої п'єси «Мандат», згодом забороненої, і радянського варіанту «Кажана» (1932). У кіно — з 1927 року. Влітку 1934 — на зйомках ф. «Веселі хлоп'ята» був заарештований разом зі співавтором сцен. В. Массом і потім незаконно репресований. Звільнений у вересні 1936 р.

[62] «Панцерник "Потьомкін"» (1926, реж. С. Ейзенштейн)

Коли ж додати, що саме на перші роки реконструктивного періоду припадає вихід на екран слідом за «Двома днями»[63] фільмів О. Довженка, й «Одинадцятого»[64] Д. Вертова, то стане ясно чому ці роки в історії українського кіна оцінюються як роки значного художнього етапу.

О. Довженко, давши «Звенигору» й особливо «Арсенал», — зайняв місце видатного режисера в українській кінематографії. Темою великого соціально-епопейного масштабу, глибиною думки, сміливими й винахідливими кінематографічними засобами О. Довженко ствердив себе як видатного кінематографіста-новатора.

«Земля» та «Іван» з виходом на екран лише підтверджували оригінальність таланту Довженка як одного з ведучих режисерів радянського Союзу.

Ідейний творчий шлях О. Довженка в українській радянській кінематографії остільки значний і цікавий, що становить окрему тему для спеціального дослідження.

Ми тут вкажемо лише на деякі характерні моменти. Довженко творив не поза часом і простором. Складні перепитії класової боротьби на Україні на різних етапах соціалістичного будівництва досить яскраво відбиває на собі і творчість О. Довженка.

Революційним режисером О. Довженко зарекомендував себе ще з появою «Сумки дипкур'єра». Революційність О. Довженка була революційністю тих груп інтелігенції, що, переборюючи рештки дрібно-буржуазної, націоналістичної ідеології, наближались до пролетаріату. Характерно, що саме перший оригінальний фільм молодого на той час кінорежисера О. Довженка, виявивши потужні кінематографічні режисерські можливості, одночасно показав і його найслабші сторони. В «Звенигорі» замість розвінчувати історичну романтику «національних скарбів» як романтику націоналістичну, режисер об'єктивно ідеалізував патріархальне історичне минуле, обвіяв його «дымкою грусти», любовно оспівав як неповторне. Класова боротьба в історичному минулому на Україні підмінена у фільмі ідеєю буржуазно-національного визволення. Історична перспектива у фільмі вийшла викривлена, як викривлено і шкідливо показано в ньому українську контрреволюцію.

Величезним поступом для О. Довженка був «Арсенал», в якому режисер щільно підійшов до показу пролетарської революції. Проти ворогів революції, проти українського націоналізму він виступав із зброєю

[63] «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий)

[64] «Одинадцятий» (1928, реж. Дзиґа Вертов)

нищівною сатири. Чіткіше вирізьблюється класовий фронт, хоч розгорнений показ пролетаріату і його партії, як організатора пролетарської революції — залишається найслабшим місцем «Арсеналу».

Та все ж глибиною революційної думки, силою могутніх образів воістину потрясаючою динамікою фільм залишається й до сьогодні найціннішим твором Довженка і одним з сильніших творів радянської кінематографії.

«Земля» Довженка, дістався найвищу оцінку кіноспеціалістів, викликала дискусію, яка вийшла далеко за межі спеціальної преси.

Про «Землю» багато писалося. В основному критика дійшла висновку, що при величезному художньому значенні фільму Довженко-філософ у «Землі» зазнав значної поразки. У фільмі маємо чужу марксизму-ленінізму філософську концепцію: класове, як скороминуче, як похідне знімається біологічним як вічним, незмінним, визначальним. Актуальна тематика реконструкції сільського господарства стала для режисера лише матеріалом, на якому він розв'язує «вічну» філософську проблему життя й смерті, будуючи свою філософію на визначальній ролі землі як єдиного фактора, що «дає» й «відбирає» життя.

У фільмі «Іван» О Довженко поставив завдання показати, як з кожним днем на героїчній будові соціалізму зростає нова людина.

Багатьма своїми епізодами, звуковим матеріалом, вдалими формальними прийомами фільм «Іван» ввійде в історію звукового кіна як видатне явище кінематографічної культури. В критиці образ Довженкового Івана порівнювалося з могутньою культурою Мікель-Анджело «Давид». Італійська преса, вітаючи фільм, показаний в уривках на міжнародному кіноконгресі в Венеції цього року, писала про нього як про «твір гомерівських масштабів».

Але «Іван» як художнє ціле все ж страждає деякою абстрактністю й надуманою символічністю. Загально визнаним є те, що в творчості Довженка і зокрема у фільмі «Іван» виявилося невміння концентрувати цілі історичні явища в певних образах — символах. Велика соціальна тема конкретизувалася в таких гіпертрофованих образах, що конкретна людина часто-густо губилася в Довженка за непомірно абстрагованими й гіперболізованими історичними явищами. При всьому цьому значення творчості О. Довженка для цілої української радянської кінематографії величезне. На його фільмах училося і буде учитись ще не одне покоління молодих кінорежисерів. <…>

За марксо-ленінську критику. 1934. № 11(22). Листопад. С. 10–23.

РОЗДІЛ 2
ДОВЖЕНКО — ПЕРШИЙ ПОЕТ КІНО

Учнівство: «Вася-реформатор»

В. «Вася-реформатор»

Істотною хибою наших картин майже завжди буває штучно пришита ідеологія. Сценарист, або захоплюючись «мистецтвом для мистецтва», взагалі забуває про вимоги життя, або, виходячи з вимог ідеології, завалює сценарій силою матеріалу, або зв'язаного між собою й мало погодженого із самим сюжетом. Часто сценарист немов раптом згадавши, починає спішно пришивати кадри «психологічного» характеру, кроїти своїх героїв, наділяючи їх невластивою їм психологією, або приробляє кінець характеру агітаційного плакату, думаючи що він цим розв'язав завдання.

Нема що дивуватися цьому. Дуже трудно передати в драматичній формі те, що здається вже відомим, ясним, те, що зверхньо вже засвоєно. Треба надзвичайно вправної руки художника, що міг поставити ці, вважалося б, затерті справи в новому світлі, розгорнути заховані від поверхового спостережника сторінки, старі, затерте, та зробити новим, цікавим. На жаль, таких видатних, талановитих сценаристів мало.

Інакше стоїть справа з комедійним сценарієм — комедійна форма вдячніша. І в добре постановленому (в комедійному розумінні) комедійному сценарії глядач охоче мириться з поданими йому істинами, які він вже звик вважати за старими для себе, і вони нараз устають перед ним в цілком іншому світлі й примушують Його задуматися.

До таких картин можна залічити картину, що кінчають знімати.

«Василько-реформатор» за сценарієм О. Довженка. Автор не ставить собі за мету розв'язувати складні питання побуту, він тільки подає кілька його хворобливих рис. Герой картини — малолітній Василько — син робітниці, що привик з пелюшок жити без дріб'язкової опіки над собою, спостерігає багато негативних явищ і робить свої висновки. Він, проте не пробує навчати кого-небудь. ні, він воліє посміятися з героїв цих далеко не героїчних вчинків, і це йому вдається.

Дядько, що все тягнеться до пивної, завхоз, ще поїхав автомобілем у службових справах і сидить в кущах з «дамою свого серця» піп, що робить у церкві «чуда» — от з чого він сміється, і він добивається чудових наслідків. Викритий завхоз, що побачив пропажу автомобіля, який угнав Василько, симулює пограбування; викритий піп, обернена на клуб церква і дядько, що десятою дорогою обминає пивні, — от Василькові трофеї.

В коротких словах Василькові пригоди зводяться до оцього. Василько з братом — ще дитиною — вилазить з дому, натикається на п'яного дядька, що падає у воду. Василько, рятує його, за що дядько пробує віддячитись побоями. Не утерявшись, Василько швидко вскочивши в чийсь автомобіль, що стоїть на дворі, повертає якусь ручку, і автомобіль руш прямо на дядька, що тікає, переляканий.

Пасажиром авто був завхоз, що сидів із «дамою серця» в холодку кущів.

Переляканий, що немає авто й портфеля, він рішив симулювати грабунок, щоб щасливо закінчити свою службову поїздку.

Для цього він прострілює свій френч, галіфе й для дужчої правдивості примушує свою милу прострелити йому відтягнену на руці шкуру.

Це бачить бандит, і, переконавшись, що завхоз вистріляв усі патрони, чистить йому кишені.

Василько тим часом, щасливо приставивши авто до воріт свого дому, — викриває в церкві попові «чуда» — цибулею, що витяг із кишені, оновлює перед очима богомольців образ.

Дядько, що попав до пивної, теж не вкрився від його зірких очей, і через Василькові дотепні й гострі насмішки ретирується звідти, одрікаючись од «зеленого змія».

Повернувшись додому, Василько застає непроханого гостя — бандита, якого спритними трюками доводить до цілковитого одуріння і в такому виді приставляє до міліції.

Тремтячий завхоз старається мальовничо описати своєму начальникові, яке йому трапилося лихо, але в дверях показується Василько з його портфелем і правда викривається.

Кінець кінцем, Василько спочиває на лаврах своєї моральної перемоги, дивлячись на попа, що крутить ручку кіноапарату та, по старій звичці, часом перехреститься, — бо він працює в своїй церкві, оберненій зараз на клуб після невдалого чуда.


ВУФКУ
ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ
(ОДЕСЬКА КІНО-ФАБРИКА)
НАЙБЛИЧЧИЙ ВИПУСК
КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ
ВАСЯ РЕФОРМАТОР
Сценарій
О. ДОВЖЕНКА
Постановщик
ЛОПАТИНСЬКИЙ
Оператор
ДЕМУЦЬКИЙ


Виробництво ВУФКУ 1926 року
„ВАСЯ РЕФОРМАТОР“
КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ
Сценарій та постановка худ. ДОВЖЕНКА


КРУЖКА
15 КОП.





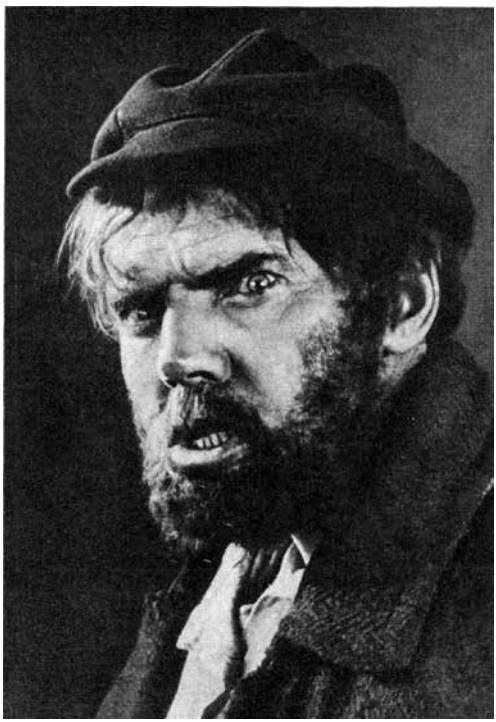


















Картина, як що режисер справиться з комедійним боком, має бути цікавою й корисною.

Ставить картину режисер Рона[65].

Всесвіт. 1926. №13(36). 15 липня. С. 19–21.

Хроніка кіно [ред. ст.]

Режисер Ф. Лопатинський[66] закінчив постановку фільму «Синій пакет». Зараз йому доручено постановку великого (6 ч.) братнього сценарію О. Довженка «Васі реформатора»<…>

Театр — музика — кіно. 1926. №16. С. 15.



[65] І. Рона був оператором фільму. Але після того, як Ф. Лопатинський зі скандалом покинув знімальний майданчик, Рона взяв на себе функції режисера. Довженко був автором сценарію і співрежисером. За свідченням О. Швачка, Довженко покинув павільйон після першого ж дня самостійних зйомок і перестав звертати увагу на постановку фільму (див.: Швачко О. Це починалося так // За радянський фільм. — 1959. — №3. — 20 січня).

[66] Фауст (Фавст) Леонович (Львович) Лопатинський (1897–1937) — український актор, режисер. У 1922–1923 — акт. і реж. т-ра «Березіль», один з його засновників. У 1926–1933 — реж. Одеської к/фабр. ВУФКУ, Київської та Одеської к/фабр. «Українфільм». Був репресований.

«Сумка дипкур'єра»: «...жалюгідна проба пера»

О. Б. **Сумка дипкур'єра**

Шаленіли на рейках колеса. Гнав потяг у ніч. Вогнями мерехтливими підморгували оази станцій. Око зелене семафора пильно вдивлялось у пітьму назустріч жовтавим, немов кров'ю сполосканим очам паротягу.

Гнав потяг з Лондону в Дувр.

З Лондону в Дувр їхало двоє радянських дипломатичних кур'єрів з важливою поштою.

Висіла сумка на цвяху, над ліжком. Спав один, другий куняв у кутку.

На одному з глухих полустанків троє невідомих увійшло до вагону.

Провідник дав ключі від купе.

Насторожився один із кур'єрів — сполохало тишу якесь шарудіння — та не помітив, що ключ з дверей лежав уже долі й голова йому знову впала на груди.

Причинилися помалу двері. Прослизнула в купе чоловіча постать і сховалась у кутку між одежею.

Дипкур'єр, що знову кинувся зі сну, побачив лише двері причинені. Обережно просунув він голову в щілину, щоб зазирнути в коридор і вгруз йому поміж лопаток ніж.

Глухім був звук від падіння тіла, та все ж розбуркав його товариша.

Він протер заспані очі і побачив дуло револьвера, що просто дивилось на нього. Зрозумів усе. Скам'яніло обличчя. Поволі протягає він сумку бандитові й раптом б'є його ногою в живіт.

Покотився бандит.

Дипкур'єр прожогом кинувся геть і на площадці потрапив в обійми бандита, що там вартував.

Скаженів поршень паротягу. На зустріч огням розкиданих станцій, гнав потяг крізь ніч. В боротьбі за сумку зчепилися й катаються на площадці два тіла. На крутому завороті обидва вилетіли з потягу і покотилися з насипу. Вгрузають у тіло гостряки каміння, стукаються об каміння голови, стукається об каміння сумка. Даремно намагається дипкур'єр вислизнути з мертвої хватки обійми мертвого бандита. Здавлений поклик на допомогу спинив стрілочника, що йшов уздовж колії. Глибоко вгрузали ноги в м'яку землю насипу, коли повертав додому стрілочник з непритомним дипкур'єром за плечима. А з протилежного боку насипу


КИНО "ЭРМИТАЖ" ВУФКУ
КАРЕТНЫЙ РЯД, 3
ТЕЛ. 47-92
СО ВТОРНИКА 24 ЯНВ
РЕЖИССЕР
А. ДОВЖЕНКО
ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ
ДИПКУРЬЕРА


ДИПКУР'ЕРА






СУМКА ДИПКУРЬЕРА






Goût Bière

біг, до слідів придивляючись, бандит, що зіскочив з потягу на сумежній станції і тепер поспішав на допомогу приятелеві.

Вмер дипкур'єр ледве встигнувши промовити кілька слів. Не встиг сказати куди передати сумку. Не знав стрілочник, що з нею робити і вирядив свого меншого сина Джека до старшого. Гаррі, що був за шкіпера парусної шхуни «Мері». Він розбере.

І Джек бадьорим кроком попрямував до станції. А телефонним дротом бігли слова, збиралися в речення

— В потягові руський шпик є… хлопчик… важливі документи… затримати…

Бандитові погрози видавили з Джекової матери невільне свідчення.

Але затримати Джека не пощастило. Коли потяг зменшив ходу біля семафора, він скочив з нього і дістався на шхуну. Віддавши сумку братові і пояснивши, в чім річ, він повернувся на беріг. Тут потрапив до рук поліції, а потім знову на шхуну брата.

— На завтра пасажирський пароплав «Форвард» знявся з СРСР.

В капітанській каюті, під конкою, в чемодані клітчастому, скандзюбившись сидів Джек притиснувши до себе сумку.

— Хіба Ральф, що був у команді «Форварду», не кинув там у таверні коротке, але певне «ладно», коли Гаррі оповів йому історію сумки й Джека. І от Джек їхав просто в СРСР, а за нього тим часом призначили аж 50 000 фунтів — то ж він більшовицький шпик. Даремно в СРСР на таможні агент ДПУ намагався одімкнути чемодана ключем, що його дав йому капітан «Форварду». Але ось одна з клітин чемодану зникла, в дірку просунулась рука і спокійно намацала кнопку чемодана.

Поволі роззявився чемодан і з нього виліз Джек з сумкою під пахвою.

— Так, сер — глузливо кинув Джек.

Всесвіт. 1927. №7. 13 лютого. С. 13–14.

Ніл **Портфель дипкур'єра**

Потяг мчав у напрямкові радянського кордону. У вагоні, що в ньому їхали співробітники чужоземних місій, усі спали спокійним сном. І раптом, серед глупої ночі, знялася тривога. Постріли. Грохот від падіння тіла. Гамір. Стогони. А на ранок радіо всесвітові розповіло, як наймані вбивці вдерлися серед ночі до купе радянських дипкур'єрів, як загинув

Теодор Нетте та як важко поранений Махмасталь усе ж не віддав бандитам портфеля з дипломатичною кореспонденцією.

Цей трагічний епізод, нещодавно вписаний до історії революції й партії, і створив сюжет нової картини ВУФКУ, що її допіру закінчив ставити режисер Довженко.

Своїм змістом та засобами побудови сюжету — типовий авантурний фільм. Політичний детектив, як определяє його сам автор постановки.

Звідси й хиби картини — хиби, що загалом властиві авантурному жанрові, коли його подати в чистім вигляді.

Надто багато зовнішньої дії — гонитва, бійки, постріли, вбивства. За подіями не видко людей. Діють схематичні фігури: шпигуни, комуністи-дипкурє'ри тощо. Характер та тип замінено стандартом.

Режисер Довженко використав усі засоби, щоб уникнути дешевих штампів голої авантюрності. І йому в значній мірі пощастило що до цього.

Про якусь там подію, що з себе являє нагромадження злочинів, загадок та майстерності поліційного розшуку, цілком по різному оповідають талановитий Стивенсон та безграмотний автор бульварної детективщини. «Портфель дипкур'єра», через старанність роботи режисерської, операторської та акторської, здобуває собі місце серед творів справжнього художнього стилю, мимо лубочності та неглибокості сюжету. Наведемо приклад.

Після того, як притиснуті до стінки матроси підкидують шпигунам портфеля, повиймавши заздалегідь звідтам пакети, вночі на чердакові відбувається такий епізод. Матрос підходить до шпигуна — прохає прикурити. Крізь темряву наблизилось двоє облич. Допитливий погляд — один на одного. Сцена прикурювання тягнеться остільки довго, що глядач, якого підготував умілий монтаж (сцену показано з різних місць), починає сподіватися на трагічну розв'язку. І раптом запитання: — А портфель у вас? — У відповідь — штучна байдужість на обличчі шпигуна (актора Загорського). За спиною курців ритмічно коливаються реї. Розв'язка надходить несподівано: матрос швидким рухом кидає шпигуна за борт.

Поза цікавою режисерською розробкою окремих сцен та ситуації та композиційною яскравістю окремих кадрів (почувається, що Довженко до кіно прийшов від малюнка та фарби), — треба ще відзначити в картині старанну й місцями дуже ефективну фотографію. Нічні кадри оператор Козловський сфотографував чудово.

У головних ролях картини — Мінін[67] (нач. поліції), Загорський[68] (шпигун), Пензо (балерина), Клименко[69] та Шипов[70] (дипкур'єри).

Кіно. 1927. №3(15). Лютий. С. 2.

Сумка дипкур'єра [ред. ст.]

З Лондону до Дувру мчав поїзд. Колеса ритмічно стукали, у поїзді їхали два радянські дипломатичні кур'єри з поштою особливо важливого змісту. Пошта зберігалася в портфелі. У сусіднє купе сіла молода жінка, до неї на глухій зупинці увійшли ще троє. Мирно, але чуйно дрімали кур'єри. А в купе поруч агенти буржуазії готували напад на «радянську пошту». Провідник дав ключі від купе. Тихо відчинилися двері, і одна з темних постатей прослизнула туди й причаїлася за вішалкою. Кур'єр, що задрімав, побачив лише прочинені двері. Обережно визирнув він у коридор і впав від удару ножа в спину. Прокинувся його товариш і побачив перед очима дуло револьвера. Він зрозумів, що сталося щось страшне, і в поїзді зав'язалася смертельна боротьба — боротьба за портфель. Дипломатичний кур'єр у смертельній сутичці з агентом вилетів з поїзда. Марно він намагається вислизнути з обіймів бандита. Там триває боротьба — під насипом, де гострі камені врізаються в тіло. Дипкур'єр переміг. Вже мертві руки стискають його тіло, але він поранений, він без сил. А вздовж насипу вже з'явився, придивляючись до слідів, інший бандит, який вискочив з поїзда на сусідній зупинці. Стогін кур'єра, що вмирає, почув стрілочник. Він вивільнив нечутливе тіло з обіймів мертвого бандита і відніс до себе. Помер дипкур'єр — стійко, мужньо — помер, як чоловік-більшовик! Перед смертю він попросив

---

[67] Сергій Артемович Мінін (1901–1937) — український актор. У 1923–1925 — навчався в кіноакторський ст. Б. Чайковського. У 1926–1927 — педагог ст. Б.Чайковського. Виступав в опереті, кабаре, борцем в цирку. Був головою акт. секції АРКа. У кіно — з 1925 р.

[68] Борис Григорович Загорський — український актор, режисер. У 1926–1929 — акт. Одеській к/фабр. ВУФКУ, з 1930 — на Київській к/фабр. «Українфільм». У 1937 — незаконно заарештований в Києві. Розстріляний.

[69] Андрій Клименко український актор. У 1924–1938 — акт. Одеської к/фабр. ВУФКУ / «Українфільм».

[70] Георгій Михайлович Зелонджев-Шипов (псевд. Г. Шипов, 1895–1963) — український, російський режисер, сценарист, письменник. У 1911 — закінчив гімназію в місті Прилуки. У кіно — з 1924 р. Працював в Україні, Росії та Грузії. У 1930-х — займається тільки літературною роботою.






БЛИЖАЙШИЙ ВЫПУСК.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФИЛЬМА ПРОИЗВОДСТВА
ВУФКУ
Сумка ДИПКУРЬЕРА
Режиссер — Довженко
Оператор — Козловский




ВСЕУКРАИНСКОЕ
ФОТО-КИНО-УПРАВЛЕНИЕ
ВУФКУ
ВЫПУСК ОДЕССКОЙ КИНО-ФАБРИКИ
БОЛЬШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА
СУМКА ДИПКУРЬЕРА
Сценарий ЗАЦА и ЩАРАНСКОГО.
Режиссер А. ДОВЖЕНКО. ◆ Оператор Н. КОЗЛОВСКИЙ.





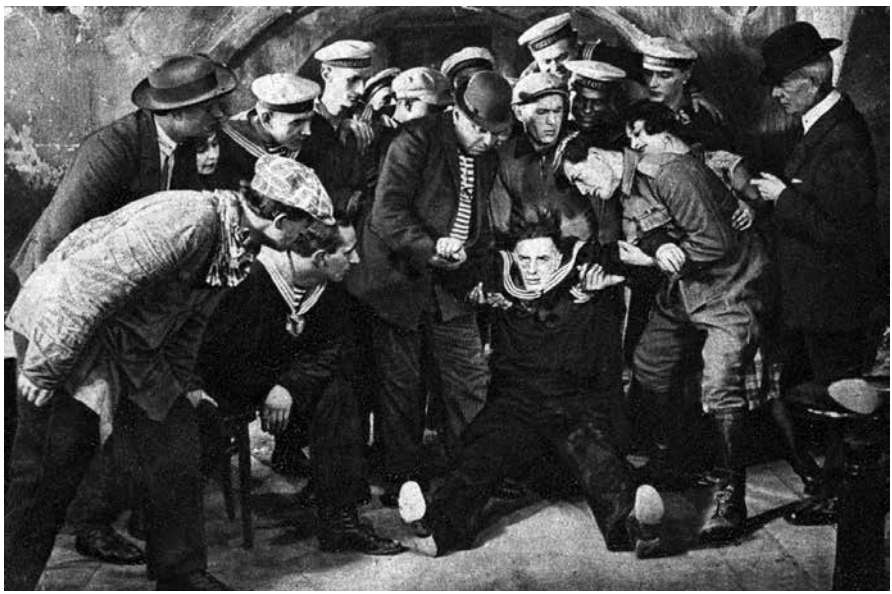












стрілочника — доставити портфель туди, у державу робітників і селян, де — Ленін. Документи тільки йому, документи, де правда про ворогів Республіки. Стрілочник не знав, як переслати портфель, і послав свого молодшого сина до старшого Гаррі, який був боцманом на пароплаві — нехай розбереться. Спритний синочок сховався за дверима, коли до будинку стрілочника поспішив бандит. Тоді агент-бандит під загрозою розстрілу домігся від матері Гаррі зізнання: з портфелем послано хлопчика. По телефонній лінії пролунали слова:

Росіянин знищений… Хлопчик… Важливі документи… Затримати…

Проте Джек уже далеко, і на пароплаві «Вікторія» Гаррі ховає портфель. Тепер він у надійних руках — матроси «Вікторії» клянуться довезти його до берегів СРСР. В одній із кают на пароплаві розмістилась «балерина» — це вона та жінка, що стала сліпим знаряддям агентів-бандитів у поїзді, і тепер знову послана ними для шпигунства. Але матроси не знають про це, і під час обшуку, шукаючи місця, де сховати портфель, вони ховають його… у валізі балерини. Як на лихо, балерині потрібен костюм для танців і, відкриваючи валізу, вона бачить портфель, за яким так полюють її спільники. Однак вона встигає викрасти документи, — чиїсь руки знову вихопили портфель. І даремно трудяться шпигуни. Пролетарська солідарність матросів, палке бажання допомогти робітничо-селянській державі надають їм кмітливості — портфель ковзає то під матроською курткою, то в руках кочегара — всюди він невловимий. Невдачу зазнає і поліцейський шпигун — «людина з втраченим ім'ям». Матроси викидають його в море. Піняться хвилі. «Вікторія» підходить до берегів СРСР. Портфель дипкур'єра в надійних руках.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 42–44.

Л. Шатов[71] **«Сумка дипкур'єра»**

Через тривалу прокатну блокаду та внутрішні суперечки між ВУФКУ та Радкіно розвиток виробничої діяльності ВУФКУ відбувався поза

[71] Лев Фабіановіч Файнштейн (псевд. — Л. Ф., Л. Ш-в, Л. Шатов) (1906–?) — журналіст, критик. Друкувався з 1924 (газета «Бакинський робітник»). Був консультантом виробничого відділу «Союзкіно». 2.04.1931 «вичищений» з забороною працювати в апараті кінопромисловості «за затримку протягом 1/2 року доповіді про стан мультцеху, відсутність систематичного спостереження за виробництвом, за абсолютно неприпустиме і зневажливе ставлення до трудової дисципліни, зарозумілість і внесення в роботу елементів богеми».

будь-яким зв'язком з основною масою радянської кінопродукції, навіть без елементарного обміну практичним досвідом — фільмами. У результаті — явище почасти позитивне: дрібні та великі особливості роботи над фільмом, художньо-виробничі навички, що визначають «обличчя» (а іноді, на жаль, лише шаблони) цієї виробничої організації — у продукції ВУФКУ яскраво самобутні, несхожі на навички «центру» і в такий спосіб безперечно збагачують наш кінематограф, забезпечують певне стилістичне розмаїття.

«Сумка дипкур'єра» — фільм, яка є надзвичайно цікавою саме із цього погляду. Недоліків у ній — безліч: композиційно й логічно незграбний пригодницький сценарій, недбалий, дратівливо затягнутий, а іноді просто неграмотний монтаж, схематично задумані сценаристом і виконані акторами персонажі, посередня техніка (освітлення, лабораторія)…

Однак, водночас цікава й захоплива, навіть у промахах, робота режисера над кадром. У фільмі майже немає «прохідних» кадрів: кожен кадр — завершене ціле, сміливе і точна композиція.

Місцями художник у режисері приглушує почуття міри, зникає необхідна пропорційність усіх елементів, з яких складається фільм.

Глядач, який з перших хвилин перестає сприймати картину як певне сюжетне ціле — через нестравність загальної структури фільму — без нудьги додивляється фільму до кінця, захоплений режисером-художником кадру.

Нічого, крім цього, фільм глядачеві не дає. Проте, на тлі нашої сумнівно «ідеологічної» безбарвності, «Сумка дипкур'єра», попри недоліки, вигідно вирізняється своїми — нехай «формальними» — яскравістю та свіжістю.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 45.

Б. М[ізін]г **Сумка дипкур'єра**

Катастрофічна неграмотність ВУФКУ набуває загрозливих масштабів. «Сумка дипкур'єра» — ще одне підтвердження цього. Режисер Довженко, засвоївши кілька сучасних монтажних прийомів, механічно й без будь-якого розбору вкраплює їх у свою роботу. Від цього фільм не стає кращим. Надзвичайно примітивна історія, поставлена в дусі допотопного детективу, наскрізь наївна та безграмотна. Фільм фальшивий

від початку до кінця, і твердокам'яні англійські матроси, що злобно виблискують очима на капітана, і начальник порту, що пиячить на своєму посту, і кочегар, який прийшов у каюту начальника поліції з люлькою в зубах і в заломленій на потилицю кепці, — все це неправдоподібно й до гіркоти дратує своєю надуманістю. До того ж балетна артистка Пензо в головній ролі по-балетному ламає руки та приймає пози, що збереглися у всій їхній архаїчності лише в балеті. Можна від першого кадру до останнього перелічити все вміщене в них безглуздя, але це буде таким же нудним і марним заняттям, як і перегляд самого фільму.

«Робітник і театр». 1928. № 7(178). 12 лютого. С. 12.





«Звенигора»: «я зробив її одним духом...»

Звенигора [ред. ст.]

На Одеській кінофабриці закінчується постановка фільму «Звенигора» за сценарієм Йогансена і Юртика. Режисер О. Довженко при асистенті Кошевським і операторі Завелєвє. Фільм малює одвічну боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь. Зйомки проводилися на Київщині, Полтавщині в Кременчуці і на металургійному заводі ім. Петровського в Дніпропетровську. У головних ролях: Поліна Отава, М. Надемський, С. Свашенко, О. Подорожний. Художник-архітектор проф. Вас. Кричевський.

Нове мистецтво. 1927. №12(21). 23 березня. С. 18.

Що готує Одеська фабрика ВУФКУ [ред. ст.]

<…> Режисер О. Довженко розпочав підготовчу роботу над сценарієм «Звенигора». Проф. Б. Г. Кричевський надає ескізи костюмів та матеріального оформлення. Це складна справа, тому що потрібні костюми скіфські, козацькі (17 століття), скандинавські (10 століття) та сучасні. Оператор Б. Завелев знімає проби акторів до майбутньої картини, після чого розпочнеться зйомка <…>

Театр, клуб, кіно. 1927. № 1(102). 8 червня. С. 13.

Р. Пельше[72] **Кінонатуралізм**

<…> «Звенигора» Довженка, що вийшла після його «Сумки дипкур'єра», знаменує величезний крок уперед як у плані форми, так і змісту. Це — серйозний досвід, коли методами умовного реалізму надано фільму синтетичного характеру, що охоплює століття й розвінчує стару, легендарну Україну з її казковим «скарбом» на користь сучасної УРСР

[72] Роберт Андрійович Пельше (1880–1955) — російський партійний і науковий діяч. У 1920–1924 — на дипломатичній і партійної роботі. З 1924 — кер. худ. від. Главполітосвіту Наркомосу РРФСР. Був ред. журн. «Радянське мистецтво».

із залізницями та гігантськими фабриками. Національне в інтернаціональному висвітленні. Довженко — великий талант, що дозріває <…>

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 96.

«Звенигора» [ред. ст.]

До Києва повернувся з поїздки до Дніпропетровська та на «Дніпробуд» режисер О. Довженко, який їздив туди з експедицією одеської кінофабрики для постановки фільму «Звенигора», що зображує минуле України. Фільм знімає оператор Б. Завелев, художньо-архітектурне оформлення виробництва здійснюється під керівництвом проф. В. Г. Кричевського.

Театр, клуб, кіно. 1927. № 13(114). 1 вересня. С. 12.

Кіно [ред. ст.]

<…>Режисер О. Довженко закінчує фільм «Звенигора» за сценарієм М. Йогансена і Юртика, що зображає минуле України. Оператор цього фільму Б. Завелєв. Художньою стороною постановки керує художник В. Кричевський<…>

Нове мистецтво. 1927. №18(59). 27 вересня. С. 18.

Фільми ВУФКУ на 10–і роковини Жовтня [ред. ст.]

<…>Звенигора, що малює боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь, за сценарієм М. Йогансена та Юртика. Картину поставив режисер О. Довженко при операторі Б. Завелєві і асистенті К. Кошевським. Натурні зйомки проводилися на Київщині, Полтавщині, Кременчуці та Дніпропетровську. Художнє керівництво здійснював архитект-художник проф. В. Кричевський. У головних ролях виступають артисти: Поліна Отава, Н. Надемський, С. Свашенко і О. Подорожний<…>

Нове мистецтво. 1927. №23(64). 7 листопада. С. 15.

О. Копиленко[73] **Очима глядача. Нотатки про фільм «Звенигора» О. Довженка**

(сценарій М. Йогансена та Ю. Юртика)

I.

Так, це надто сміливо глядачеві про кінофільм. Завдання глядача — страждати, зносити тяжку кару від наших кінопідприємств, витримуючи навалу безпардонно-нехудожніх, невдалих фільмів, що їх підносять як наші рідні, так і закордонні кіноорганізації та кіноустанови.

Глядачеві належить — псувати свій смак такими фільмами, нудно слідкувати за кількома коханнями на екрані, потім добре вилаятись й плюнути. Але кінодільці знають, що цей самий глядач, коли треба буде «поставити до стінки» дільця, знайде обов'язкове якесь «принимая во внимание».

Мені здається, що можна пожаліти навіть й кінодільців. Їм-бо нещасним теж доводиться переглядати всю ту макулатуру, що заливає наші екрани. Правда, вони за це одержують гроші. А глядач віддає трудові копійки за квиток.

З певністю можна стверджувати, що найгірший смак щодо кіномистецтва мають: члени правлінь кіноорганізацій та завідуючі прокатними відділами цих установ.

Будь ласка, не думайте, що це парадокс. Можна приймати цю думку як істину.

Кінофільм — виробництво індустріяльного підприємства. Недаремно ж його виробляють на кінофабриці. Там мусять бути відповідні цехи і своя інженерія. Фільм має свої конструктивні закони: закон, що його диктує індустріяльне виробництво і закон мистецького твору.

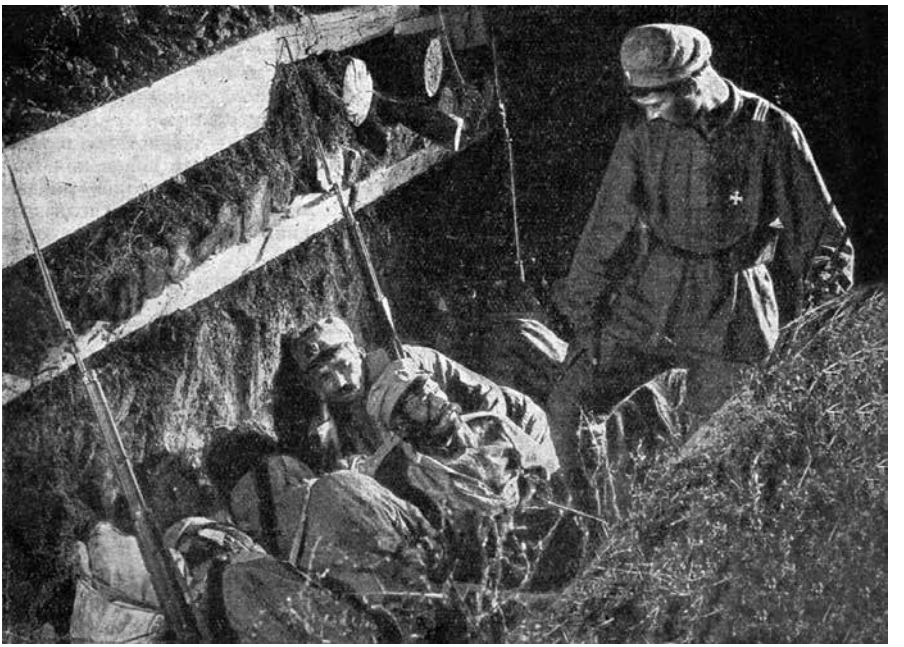
Ось чому кіно вимагає від інженера-режисера не аби яких знань, широкого розвитку і справжніх мистецьких здатностей.

---

[73] Олександр Іванович Копиленко (1900—1958) — український письменник, педагог, критик. Служив в Армії УНР. Член літ. об'єднань «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, «Пролітфронту». Виконував обов'язки ред. журн. «Всесвіт», входив до складу редколегії журн. «Соціалістична борозна», співробітничав у товаристві кінорежисерів, літераторів та сценаристів, яке скорочено називалось (Кореліс). В 1929 — разом з П. Панчем, Ю. Яновським, Остапом Вишнею, Ю. Смоличем та О. Донченком підписує лист-звернення до радянського уряду і всього українського народу з вимогою покарати ворогів.


ЗВЕНИГОРА
ЗВЕНИГОРА
ПРОИЗВОДСТВО
ВУФКУ
Режиссер
А. ДОВЖЕНКО
Оператор
Е. ЗАВЕЛЕВ
Художник
проф. КРИЧЕВСКИЙ


ЗВЕНИГОРА



Але разом з цим в кіно працює найбільше дилетантів, особливо в радянському кіно. Може через це у нас роблять багато слабих картин. Більшість картин у нас роблять по трафарету, по шаблону. У нас є знята плівка, а на екрані — мильний пузир.

Ми не говоримо тут про зміст, бо який завгодно найкращий задум, коли його по мистецькому не оформити, не буде сприйнятий масою.

В цьому мистецтві взагалі є дуже багато свіжого, нового, цікавого, молодого. Але й надто багато халтури. Часто за халтурою не видно й прекрасного твору, бо цей твір тоне в халтурі, мов діамант в багні. Його доводиться спеціально розшукувати. Халтура — це вульгаризований шаблон. Шаблон, трафарет в мистецтві, це ті пробити колії на шляху, що по нім сліпа шкапа сама тягне додому бочку з водою, щоразу спікаючись на цій самій вибоїні. Коли шкапа зійде з колії, вона наткнеться на паркан головою, або впаде в яр. Треба й нам зробити так, щоб усі халтурники порозбивали собі голови об паркан. Але з другого боку, у великому господарстві і сліпа шкапа згодиться хоча б для того, щоб зняти з неї шкіру на підметки, а з покидьків зварити мило, чи клей.

Один руський сучасний критик сказав: «Ведь нельзя же так: одни в искусство проливают кровь, другие мочатся».

II.

Не в порівнянні лише з сучасною кінопродукцією заслуговує на велику увагу картина «Звенигора». Ця картина має свою певну абсолютну цінність як справжній революційний радянський талановитий мистецький твір. Але не кожен зразу зуміє оцінити справжнє мистецтво.

Може саме тому й один з рецензентів (газети «Харківський пролетарій») встиг зразу після громадського перегляду картини вилаяти фільм і враз довести, що в його особі редакція має не дуже корисне культурне знаряддя. Більшість наших чи кіно, чи театральних рецензентів звикли підходити до своєї роботи поверхово і писати в такому стилі що: «не можна не визнати, але не можна і не сказати». Щоб разом і вжалити, і меду дати. В такому стилі написано рецензію і на «Звенигору». Та справа не в тім, що фільм вилаяв рецензент «Харківського пролетарія». на своє щастя, він вилаяв фільм за те, що його треба хвалити. Тому і написав дурниці.

Вийшло аж надто по-дилетантському.

Повертаюся до нашої теми, до картини «Звенигора».

Кінорежисер працює на фабриці, на індустріяльному підприємстві і його завдання створити на цій фабриці мистецький твір з того

полуфабрикату, сценарію, що він має. В сценарії дається загальна ідея, тема, сюжет і т.д. в словесній передачі. Втілюючи сценарій в кінообрази — разом з тим режисер мусить не забувати про ті технічні, конструктивні межі, що їх він має. Але, щоб знімати картину, режисер мусить бути і художником, і інженером, винахідником, і найголовніше — творцем і глибоко сучасною людиною.

В мистецтві треба вміти показати: клясову суть людей, їхні взаємовідношення в певній обстановці, окремі речі і систему речей у відповідній гармонії.

Все здається не так просто.

Але і річ треба вміти показати. Показати річ — дуже важко, бо ми звикли до звичайного оглядання буденних речей. Показати цю звичайну річ новою, святковою, показати рельєфно, так, щоб вона стала для нас цікавою і надзвичайною — ось заслуга режисера і художника.

Саме в цьому одно з великих досягнень режисера О. Довженко — він зумів показати нам людей, класи, суспільні групи і речі так, що ми їх сприйняли по новому.

Він нам показав імперіалістичну і громадянську війну — ці сцени вражають надзвичайно, але ми не бачили ні отих бутафорських батальних сцен, ні краплини штучної крови.

Цей фільм — сучасний, бойовий радянський фільм, але з тим і український національний, в кращому розумінню цього слова.

Україну показано від 1000 років тому до наших днів. І для кожної сцени, для кожної епохи режисер знайшов таку форму, щоб найкраще показати ту епоху. Порівняти хоча б ритм початку картини, де їдуть лицарі, з кінцем, де показано нашу індустрію. «Звенигора» це глибока, болюча сатира на наше селянство, що увесь вік шукало якихось забобонних скарбів, було в рабстві у панів, доки лише зараз не в лилося до лав борців за Всесвітню Революцію.

Переказувати змісту картини «Звенигора» я не буду — та це й зробити важко. Вийде так само, коли б з якої талановитої поеми написати «переложение», як це давали нам робити колись в школах. Фільм треба бачити, щоб оцінити його мистецьку вартість, соковитість кадрів і значення для мас. Деякі кадри кожного разу стають перед очима. Це такі як: новобранці, що йдуть з села на війну і з сльозами на очах танцюють під гармошку. Особливо сильно місце там де один з них кидає сакви, припадає до землі зі сльозами і перед ним поле широке з копами хліба.

Потім перед його очима зникають копи і замість них стоять на збитій землі рушниці. Те, що зробила війна.

Коли солдати відмовилися розстрілювати свого товариша і покидали зброю — в землі зосталася стирчати багнетом одна рушниця.

Той прекрасний кадр, де Тимошка вбиває свою жінку. Але це зроблено так, що уникнуто того збитого штампу, з обов'язковою калюжею крові зі скроні. Не говорю вже про індустріяльні кадри — про надзвичайну динаміку і ритм цих місць фільму.

Взагалі треба сказати, що в фільмі «Звенигора» режисер О. Довженко зумів відійти від заяложених набридливих штампів, які ми бачимо щодня на екрані. Навіть в натурних пейзажних кадрах він показав свій смак митця.

Уникнути агітки, плаката в деяких місцях фільму було майже не можливо. Але там ви не почуєте агітки. Бо бачити життя і боротьбу сприймаєте так, як того хотів режисер. В одному місці фільму, де повторюється заклик «Революція під загрозою», — не показано плакатного героя Георгія Побідоносця на коні, і комісара з демонічним поглядом. А перед глядачем — червона армія, боса, гола, голодна, що їде добивати ворогів. Працюють шахти, заводи, фабрики, лікнепи, мчать потяги, бо революція під загрозою.

Дехто говорить про фільм «Звенигора» — безсюжетний й якийсь фрагментарний.

Можна по-різному оцінювати сюжетність. У звичайних реалістичних творах, де проходить боротьба людей, а не соціальних груп, там сюжетність твору визначити ніби легше. Зазначений фільм подається в іншому плані і робить враження безсюжетного твору.

Я беру на себе сміливість стверджувати, що цей фільм строго сюжетний.

Для мене в цьому фільмі є надзвичайно напружена колізія, там де завод мусить перемогти і заставити селянство поїхати «залізним змієм» (потягом) і примусить селянство зрозуміти, що справжні скарби його в індустріалізації, електрифікації країни, а не в закутньому чорносотенному куркульстві.

III.

Творимо своє революційне мистецтво. Ростуть нові кадри молодих митців. Один з них в кіно — з нових, свіжих — О. Довженко.

Іспит на справжнього майстра — кінорежисера він витримав.

На жаль, не дозволяє місце сказати кілька слів взагалі про нашу українську кінематографію і зокрема про кадри молодих режисерів. На Вуфківських фабриках скільки завгодно різних з дозволу сказати, режисерів, що роблять картини сумнівної якості, але дуже мляво притягають на фабрики до роботи наш радянський український мистецький молодняк. Спроба притягти в кіно О. Довженко виправдала себе. А ми певні, що трудящі України висунуть ще не одного Довженка.

Культура і побут. 1927. № 44. 19 листопада. С. 6.

[П.] Нечес[74] **Як ставили «Звенигору»**

Майже при кожній постановці якоїсь картини виявляється, що учасники (головні актори і маса з Посередробмісу) кінчають з «забитим місцем». При постановці «Звенигори» сталось навпаки: з акторами нещастя не було, але — від нервового напруження отримав удар адміністратор Лугвенев, оператор Завелєв зламав ногу і захворів крововиливом у нирках, його помічник Панкратьєв захворів крововиливом в печінці, проф. Кричевський, який керував художнім формуванням картини, отримав нервовий удар правої руки.

Чому це сталося з людьми, що працювали коло цієї картини? А тому, що постановник задумав картину за зовсім новим пляном, далеким від трафарету в сучасному кіно, за пляном, який вимагав надзвичайного напруження розуму і всієї нервової системи.

Постановка «Звенигори» показала два моменти: перший — що консерватизм кіноробітників великий, і з ним і треба боротися, і другий — слід давати талановитому молодняку широку можливість проявляти себе в постановках.

У чому виявився консерватизм? Коли режисер зупинився на цьому сценарії, відбулася мистецька нарада на фабриці, де були режисери, художники, оператори, редактори та представники громадських організацій. Після читання сценарію все єдиними устами заявили, що нічого з цього не вийде, що треба навіть кинути думку ставити таку

[74] Павло Федорович Нечес (Нечеса; псевд. — Миргородський; 1891–1969). Організатор кіновиробництва. З липня 1922 по 1923 — заст. дир. Ялтинської к/фабр. ВУФКУ. З осені 1923 — заст. дир. Одеської к/фабр. ВУФКУ, потім — зав. Одеським кінопрокатом, член правління ВУФКУ. З листопада 1925 по 1929 — дир. Одеської к/фабр. ВУФКУ. У 1930–1933 — навчався в київському Політехнічному ін-ті. З травня 1929 по серпень 1936 — дир. Київської к/фабр. ВУФКУ (потім — «Українфільм»).


ЗВЕНИГОРА
ЗВЕНИГОРА




Держкіно ім. К. ЛІБКНЕХТА
З ВІВТОРКА 14 ЛЮТОГО
„ЗВЕНИГОРА“

нісенітницю. Режисер Перестиані сказав, що не слід було навіть подавати таку річ, тому що це тільки марна трата часу.

Довженко, постановник «Звенигори», не подавав ніяких доказів — чуттям художника він відчував, що правда не на вашому боці, і сміливо заявив, що картину поставить.

І на цьому не кінець консерватизму в кіно. Почалася постановка, а разом з нею щоденні суперечки межі режисером, оператором і художником. Ні оператор, ні художник в кожному окремому випадку ніяк не могли погодитися з режисерським трактуванням. Коли режисер вимагав, щоб оператор майже цілу частину знімав без фокусу, оператор говорив «двадцять років я знімаю, а ще такого недоумства не бачив! Зняти без фокусу і заплішувати себе на весь Союз не хочу». І що день режисер хотів знімати тільки композиційно хороші кадри, а оператор заявляв, що хороший в операторів розумінні кадр — погибель фільму. Часом дирекції доводилося двічі в день сперечатися з ними. Таке ж було і з художником. Цим людям важко зрозуміти нові подуву кіна, ще важче було його сприйняти. І тільки величезна сила волі у режисера і повна підтримка від дирекції привели «Звенигору» до екрану в тому пляні, в якому його задумав режисер.

І не даремно. Громадська думка Харкова сказала своє авторитетне слово, що картина «Звенигора» відразу рушила українську кінематографію на кілька років вперед, і цією картиною ВУФКУ вселило віру громадськості в творчі сили українського кіна.

Театр, клуб, кіно. 1927. №22(123). 30 листопада. С. 13.

Експедиція ВУФКУ [ред. ст.]

Вчора поїхала з Харкова експедиція Одеської фабрики ВУФКУ, що зняла в Харкові ряд моментів для картини «Звенигора» — сценарій Юртика і Йогансена, режисер Довженко, асистент Кошевський, оператор Завелєв. Експедиція зняла роботи в будинку Державної промисловості ХПЗ, ВУЦВК і голову ВУЦВК тов. Петровського і голови Раднаркому тов. Чубаря.

Культура і побут. 1927. №32. 27 серпня. С. 8.









М. Р. **«Звенигора»**

(Закритий показ нового фільму ВУФКУ 8–XI у кінотеатрі ім. К. Лібкнехта).

Будь-яка спроба підійти до мистецтва кіно по-новому, хай би якою невдалою вона була, заслуговує на увагу та схвалення. З цього погляду, загалом невдалий досвід режисера Довженка слід оцінювати позитивно.

Режисер будував свою «Звенигору» з твердим наміром уникнути театральних кінематографічних штампів. У свою роботу він вніс низку гострих технічних прийомів і взяв за основу принцип безсюжетності, а точніше — надсюжетності. Окремі оригінальні й влучні кадри значною мірою прикрашають картину. Однак загалом, повторюємо, досвід невдалий. І ось чому. По-перше, картина роздроблена на кадри, не створюючи єдиного враження; її ідея (боротьба старого укладу життя з рухом «вперед») не знайшла собі цілісної форми. Звідси хаотичність фільму. По-друге, плутана, часом занадто примітивна, часом абсолютно «недосяжна» символічність картини не завжди в ній виправдана й змішана з натуралістичністю. Звідси — ще раз хаотичність, каша оригінальних кадрів і тільки.

Отже, досвід невдалий — хай живе досвід!

Харківський пролетар. 1927. № 257 (1070). 10 листопада. С. 6.

М. Бажан[75] **Легенди та історія**

В старого діда, як від кремезного коріння два деревця, зросли два онуки: Тиміш та Павло. Два онуки, та люди двох різних віків.

Один — укоханець діда, його помічник у тих магічних операціях, що їх дід пророблює, щоб знайти скарби, а другий — з того самого селянського корівня вирісши, на багато віків переріс свого діда, і не в чорній магії сільських чарівників, а в формулах алгебри шукав

[75] Микола Платонович Бажан (1904–1983) — сценарист, поет. Засл. діяч мистецтв Груз. РСР (1964), Засл. діяч мистецтв УРСР (1966); Л-т. Держ. пр. СРСР (1946, 1949), УРСР (1971), і Лен. пр. (1982); Герой Соц. праці (1974); Нагр. трьома орд. Леніна, орд. Червоного Прапора, двома орд. Трудового Червоного Прапора; Академ. АН УРСР (з 1951). У 1921–1923 — навчався в Київському кооперативному ін-ті, в 1923–1925 — у Київському ін-ті зовнішніх зносин. З 1920 — ред. Київської к/фабр., працював у ВУФКУ в Харкові, в 1925–1932 — ред. журн. «Кіно». Один з кер. клубу письменників України.

способу, щоб знайти скарби, заховані в рідній землі старої Звенигора, своєї старої України.

І ось про важкі шари селянства та про тих, що з цього селянства росли й ростуть, що завойовують собі право зватися гордим іменем пролетаря й творити, ідучи вперед, не завертаючи назад, оповідає фільм «Звенигора».

Ідею, яку вклали в свій сценарій автори його (М. Йогансен та Юртик), режисер О. Довженко зумів так ново, так незвично для нашого ока показати, що вона заграла й зазвучала на екрані, як симфонія, як мітинг, як гімн.

Кінематографія, яка досі пленталась десь позаду бойового фронту української культури, висунувши цю зброю «Звенигори», відразу стала попереду і як мистецтво, і як войовник за нову культуру та за нові форми її.

«Звенигора» знайшла цілком нові ноти клавіатури кінематографії, що на ній і досі ще багато «творців» вибренькують свого остогидлого «чижик, чижик, где ты был», або не менш настирливі «кирпичики». Ці нові ноти звучали в «Звенигорі» по-своєму, руки фільмаря Довженка ніде не наштовхувались на руки тих фільмарів, що теж знають контрапункт кінематографії, на руки Ейзенштейна, Пудовкіна, Клера[76] й Ганса[77].

«Звенигора» — цілком оригінальний твір, і його оригінальність не треба було б навіть доводити, коли б не знайшлося і тут аматорів дешевої паралелі, які кожному «енку» шукають батька «ова», не вірую-чи, що й в Назарет може бути дещо добре.

Звучить парадоксом те, що «Звенигора» — цей фільм більшовицької революції, ця гостро відточена зброя проти потвор шовінізму й «славних традицій минулого» проти гримас кривавої гайдамаччини нашого віку, що бруднили лице нашої сонячної України, — що «Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціалізм.

Розбираючи проблему селянства, не можна не зачепити проблеми національної, розглядаючи її з погляду радянської України і саме тому не забуваючи про націоналістичну трактовку її.

---

[76] Рене Клер (справжнє ім'я — Рене-Люсьєн Шометт, 1898–1981) — один з найзначиміших французьких режисерів 1920-х і 1930-х років, письменник, актор.

[77] Абель Ганс (справжнє ім'я — Ежен Александр Перетон, 1889–1981) — французький режисер, актор.

Цей носій націоналістичної ідеї — онук діда Павло, як той святий Юрій з оселедцем, на пофарбованому в біле коні хоче боронити свою ідею, ідучи проти брата й обдурюючи народ, як обдурив він діда свого, скориставшись з його забобонів і темряви.

Ми то знаємо, що не лише іржаві козацькі ножі, закопані в Звенигорі, ваблять його туди, але дід, безпорадний в своїй мудрості віковій, дід вірить Павлу, що вогненна сила, що незрозуміла для нього машина з блискучими очима — паротяг не дає розкопати Звенигору, відшукати легендарні скарби.

І самогубство, мізерне самогубство це ж, кінець кінцем, найліпший вихід зі становища кожного, хоч трохи чесного з собою і не остаточно сліпого Павла, що не може повернутися назад, зліпити те, що він сам розірвав.

Які ж стосунки Павла з дідом, себто які стосунки гайдамаки-емігранта з загальною селянською масою?

Бережучи свої традиції, свої легенди, боронуючи свою історичну інерцію, селянство й синам своїм, од прадіда до діда, од діда до онука, заповідає боронити й берегти їх.

Історичні події порушують спокій і непорушність селянського життя. Чобіт царського генерала ступає на розкопану святобливими дідовими руками могилу козацької України. Войовничий російський імперіалізм розкопує цю могилу вже по-іншому, й даремно дід обурюється з цього блюзнірства. Його благання й безсилі руки не спинять паротягу, то везе на фронт царські війська, як не спинять вони, озброєні вже бомбою гайдамаки, й паротягу Радянської України, де за машиніста другий онук дідів — царський солдат, георгіївський кавалер, бунтар й ініціатор братання, комісар і робфаківець Тиміш.

Його, старого діда, беруть із собою, в купе вагону частують чаєм, він ніяково посміхається у відповідь на дружні слова…

Проблему селянства розв'язано, так просто, так щиро, так глибоко щиро розв'язано.

Але не лише в цьому вся «Звенигора». Вона — як єдина річка, де тисячі струменів. Вона — як мозаїчна фреска, де кожен камінець цінний сам по собі.

Удари молотів індустрії, від яких дрижить і дрижатиме Звенигора — Україна, розкриваючи надра свої і віддаючи заховані там скарби, — одне з найпатетичніших місць цієї кіносімфонії.

Шматки дійсного життя, життя й нашої тяжкої індустрії: заводів, копалень, комунікації, й життя сучасного села: жнива, трактори і коси, в могутніх ударних ритмах змонтовані, творять одну з найзворушливіших частин «Звенигори».

Знову парадокс: суцільна, зміряна до єдиної мети «Звенигора» об'єднала в собі ту найрізноманітнішу фактуру кінематографії, яку вона досі набула. Від хронікальних кадрів індустрії, від цього своєрідного, Довженківського «кіночества», через реалістичні моменти проводів на війну, сцен Гупалівщини, до експресіоністичної лихоманки незабутніх сцен нападу на село, повороту з фронту, до символістичних, просякнених глибоким гумором та іронією сцен слов'янських та варяжських — така впевнена гама стилів і форм, то її дав нам Довженко.

Почувається, що він сам прийшов до кіно від малярства. Його кіно — музичне малярство, просторінь, що рухається в часі, закутому в графічно чіткі ритми, графіка часу.

І саме оте незвичайно сміле орудування часом і просторінню спричиняється до того, що сюжетна лінія фільму не йде простою й завжди видною течією по поверхні фільму. Вона ниряє в глиб, заходить в буйні затоки, крутиться в вирові, завертаючи навіть, інколи, поворотною течією назад.

Повість про двох синів дідових — лише частина загальної будівлі фільму, що основний стержень його — постать вікового діда — проходить через всі поверхи фільму, від часів сивої слов'янщини до наших гуркотливих днів.

Дід — це той, про кого «Звенигору» зроблено. Він — вісь фільму. Але це не значить, що лише його сива борода мусить заповняти кожен метр плівки. Те оточення, що визначає і самого діда й вчинки його, в «Звенигорі» — найактивніший актор.

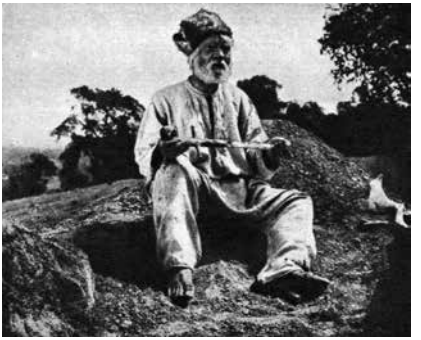
Тому, коли говорити про акторів фільму, то не лише про Надемського, що грає діда, але й про рушницю, домну босі ноги червоногвардійців, про голу спину дитини й про помахи коси треба говорити. Бо ж нейтральних, нечинних шматків «Звенигора» не знає.

В ній і кут, що з нього кіноапарат знімає об'єкта свого, і дрібний рух актора, пересування юрб і куца перерізка — кричить глядачеві про те, що думає режисер і що мусить думати глядач.

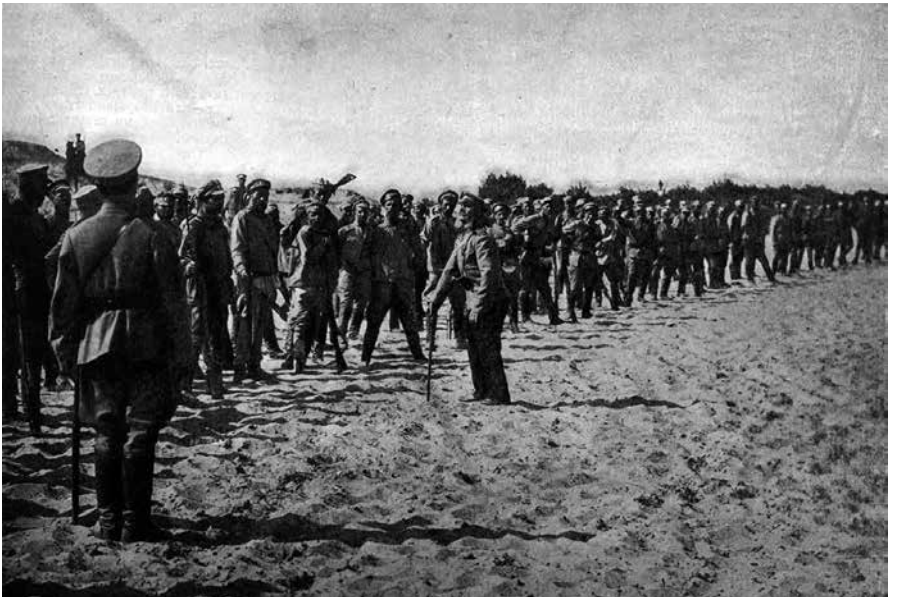
Пишучи про фільм, про сценариста й режисера, не можна забути про актора. В Надемському трагічна наївність, тепле безсилля старечих дідових рук, дитяча мудрість вікова і вікова монументальність (сцена,











де дід оповідає легенду) — безпосередньо втілилась в часом кумедний, і в зловіщий часом образ діда. Менш виразна П. Отава, але й вона в слов'янських сценах — казкова жінка казкових часів. Павло (арт. Подорожний — жорстокий і масний гайдамака, побожний слухач дідових легенд, гнучкий, як блазень, актор — емігрант. Ці злами, несподівані злами в психіці одної людини виправдані, опуклі й органічно неминучі.

Свашенко (Тиміш) мав менш удячний матеріал для роботи. Особа Тимоша знає менш зигзагів у психіці, менше крутих віражів на своїй путі, значно простіша, але й значно монолітніша. Перед Свашенком стояла величезна загроза штампів і канонів «добродетельного героя», але штамп і канон впали, переможені, встав Тиміш — жива людина, бунтар, робфаківець і творець.

Треба ще відзначити культурну, винахідливу і, що найголовніше, гармонійно сполучену зі стилем кожної окремої сцени роботу проф. В. Г. Кричевського над декоративним оформленням «Звенигори». Особливої виразності набуває робота ця в сценах слов'яно-варяжських.

Проривів «Звенигора» не знає. Вона — суцільна і в своїй іронії, і в своєму патосі. Жодного шматка плівки — нейтрального, оповідального, нечинного. Вона — дійсна висока кінематографія.

Кіно. 1927. №21/22(33/34). Листопад. С. 2–3.

В. Хмурий[78] «Звенигора»

Кілька років шукала українська кінематографія шляху до справжнього українського революційного фільму. На цім шляху зазнала десятків мінливих успіхів і сотень поразок. Дискутувала найрізноманітніші альянси в творенні фільму, теми, методи роботи. Сценаристи винуватили режисерів, режисери сценаристів і операторів, оператори нікого не винуватили, а ВУФКУ винуватило всіх разом, проте справа від цих дискусій не посувалась наперед. На фабриках, що року робилось чим раз більше картин і разом з цим чим раз більшало у нас бездарних картин. Громадська думка, що на початку надзвичайно слідкувала за кожним кроком роботи нашої кінематографії почала прогресивно

[78] Василь Онисимович Хмурий (справжнє прізвище — Бутенко; 1896–1940) український журналіст, мистецтвознавець і театральний критик. У 1920–1930–х працював у журн. «Нове мистецтво», видавництві «Рух» у Харкові, друкувався в газеті «Вісті ВУЦВК», «Культура і побут», в журн. «Червоний шлях», «Сільський театр» та ін. У 1933 був репресований.

зневірюватись і мало вже не полишила була цієї справи компетенції ВУФКУ й журналу «Кіно».

Розв'язання справи прийшло цілком несподівано. І хоча від довшого часу в пресі з'являлися нотатки про те, що на Одеській кінофабриці ВУФКУ режисер О. Довженко за сценарієм Йогансена та Юртика ставить картину «Звенигора», одначе особливої уваги на ті нотатки ніхто не звертав. В нотатках значилось, що картина малює боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь, а такі речи картини ВУФКУ малювали не раз і не два, що ж тут надзвичайного.

І от прийшов день, той найрадісніший день в історії української кінематографії, коли «Звенигора» стала на суд громадянства показавши на екрані, що справді вона малює. Нікого, звичайно, не здивувало, що вона не малює ніякого тупого консерватизму, але те що вона малює громадянство прийняло з подиву гідним ентузіазмом.

Слова немічні, щоб ними розповісти зміст «Звенигори» та й рядків не вистачить у журнальній статті. «Звенигора» — Одисея українського народу від варягів до сьогодні його життя й боротьба, його минуле, сучасне й майбутнє. Геній і безумство, того народу, що віки шукав незнаних скарбів, а несчислимі скарби носив у собі самім, що все життя любив волю і все життя був рабом, що боровся за волю і здобув її. Народ той український, а воля його Жовтнева революція.

О. Довженко написав кінопоему такого сюжетного діапазону й сміливого мистецького розмаху, якого не знає ще жодна галузь нашого мистецтва. І чи варто в такім разі говорити про те жалюгідне базікання, що віддруковане про «Звенигору» на сторінках «Харьковского Пролетария» від 10–XI поточного року.

Далебі не варт.

Ні автора «Звенигори», ні українську кінематографію ні краплинки не обходить, що «моська лает на слона». Хай собі тявкає.

А от чи зрозуміють Довженкову кінопоему маси, коли рецензент із «Х. П.» її не зрозумів.

Ми твердо віримо, що зрозуміють. Не можна припустити, щоб хтось не відчув трагедії епізоду мобілізації, де сльози й зойки жінок змішалися з одчайдушним танком некрута.

Це не «згуки з сльозами» змішались.

Це ті лани, де вчора стояла золотим морем пшениця, волею батюшки царя, обернуті на щетину багнетів.

Або — «Революція в небезпеці»?

Маса. До неї з гальма нагану промовляє людина в шкірянім кашкеті. В масі ще явні симптоми стихії. Гасло — «Революція в небезпеці». Кулак перед фізіономією дезорганізатора — «Революція в небезпеці»!!! І далі мільйони стали на боротьбу, з рушницями й кулеметами, з кайдлами в копальнях і руднях, біля верстатів на заводах, за плугом на степах.

Хто сказав імпозантніше, як боронив пролетаріат революцію? І хто краще насміявся над еміграцією, ніж насміявся автор «Звенигори» в кадрі де Прагою «матнею вулицю мете іде козак».

На громадськім перегляді демонстрували фільм не викінчений монтажем. Тому згадувати кількох дрібних дефектів його ми тут ще не маємо права, та коли б вони й були, то що значать кілька дрібниць порівнюючи до значіння «Звенигори» в цілому, що запроваджує в українське мистецтво кінематографії зовсім нові способи експозиції, зужиття по-новому в кіносимволіки, поширення кіномови на нечувані в практиці сюжетні масштаби.

І скільки б ми ще не говорили, все рівно краще й більше за «Звенигору» не скажемо.

Тому кінчаємо. Але перше ніж поставити останню крапку, вважаємо за громадський обов'язок свій привітати українську кінематографію й кіно режисера О. Довженка з великою перемогою в десяту річницю Жовтня. Тов. Довженко, ми запишемо в історії українського кіномистецтва ці кілька слів: Перший український фільм називався «Звенигора». Його зробив кінорежисер О. Довженко на Одеській кінофабриці до X Жовтня.

Нове мистецтво. 1927. №24(65). 22 листопада. С. 6–7.

Леон Муссінак у Києві [ред. ст.]

<…> Зокрема, тов. Муссінак[79] відзначив художні достоїнства фільму «Звенигора», знятого режисером О. Довженком. Ця картина чудово задумана, компактна, добре скомпонована — прекрасний продукт.

[79] Леон Муссінак (Leon Moussinac; 1890–1964) — французький письменник. У 1921–1932 рр. очолював відділ кіно в газеті «Юманіте». Автор книг, що значно вплинули на розвиток теорії кіномистецтва: «Народження кіно» (1925), «Радянське кіно» (1928), «Сергій Ейзенштейн» (1964) та ін.

Це особливо приємно відзначити, оскільки режисер картини є молодою силою в кінематографії.

Театр, клуб, кіно. 1927. № 21(122). 22 листопада. С. 4.

«Звенигора» закордоном і в Москві [ред. ст.]

Фільма режисера О. Довженка «Звенигора» терміново направляється в Париж і Берлін. Найближчим часом в Москві буде влаштований громадський перегляд «Звенигори».

Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 15.

Леонід Скрипник[80] «Звенигора» О. Довженка

О. Довженко поставив «Звенигору» і цим розпочав українську кінематографію.

Такі думки висловлювалися на громадському перегляді цього фільму в ХРК.

Ми приєднуємося до цієї думки.

До цього часу у нас була, як відомо, кінопромисловість. Були у нас фільми типу сфотографованого театру, зрідка він був непоганий навіть театр, зрідка він був непогано й сфотографований. Але кіна не було.

«Звенигора» є зразок мистецтва — кіно.

Довженко довів, що він не є «натхненний» художник, він не працює «нутром» та тому подібним знаряддям. Він художник кіно, нового мистецтва. Він, сам маляр, не даремно змінив старовинну зброю — олівець та папір — на об'єктив. Разом з цим змінилася й вся його виробнича психологічна система. Новий художник — це робітник, майстер, що мусить знати свій «станок» та володіти ним так само досконально, як токар чи бесемерщик. Він не працює на засадах «підсвідомості», навпаки — в усьому фільмі відчувається цілком свідома майстерня рука.

Секрет у тому, що Довженко розказував те, що мав розказати, мовою кіно.

Мова кіно складається з трьох основних елементів:

[80] Леонід Гаврилович Скрипник (псевдонім Левон Лайн; 1893–1929) — письменник, за фахом інженер. Член літературного об'єднання «Нова Генерація».

Рух, фотооформлення, монтаж.

Кіно перш за все фотографія руху в просторі і часі. Коли всяка гра в кіно є рух, то й навпаки кожен рух мусить бути грою. Серйозну лише тепер поставлену проблему ігрового значіння руху Довженко вирішив добре.

В фільмі є частина, яку можна б відокремити, як цілком самостійну річ великої цінності. Цю частину хочеться назвати «гімном індустріалізації». Складена з величезної кількості кадрів, переповнених могутнім рухом — шахтарів у копальні, робітників біля ковадл, розплавленого металу, машин, станків, просякнутих непереможним рухом індустрії, атмосферою мільйонів кінських сил, ця частина є непорівнянний зразок ігрового використання руху. Неможливо уявити собі жодного змісту, жодної літературної фабули, жодної акторської гри, взагалі жодного з не суто-кінематографічних засобів, що з такою непорівнянною яскравістю та захоплюючою міццю могли б дати глядачеві уявлення про безмежну могутність виру індустріялізації, виру будівництва.

Фотооформлення «Звенигори» в її режисерському — головному значінні досконале. «Палітра» Довженка надзвичайно широка: майже всіх метод здіймання, що дозволяє сучасна техніка, ним ужито. Вжиток цей завжди дуже дотепний, а іноді й високомайстерний.

З перших же кадрів бачимо прийом прискореного здіймання. Кінні гайдамаки не проїжджають, а пропливають по екрану. Кадри надзвичайно довгі. Але режисер прекрасно володіє почуттям ритму, почуттям архітектоніки, і, коли кадр врешті кінчаються, глядач відчуває, що він кінчивсь саме тоді, коли це було потрібно.

Ці кадри краще всяких хоч би й високохудожніх засобів «історізації» (костюми, оточення, історичний типаж), що їх так широко вживається в усіх наших «Тарасах Трясилах», одразу вражають глядача відчуттям справжньої минулості, стародавності, остільки далекої, що вона вже здається нам нереальною.

В такім підході Довженко виявив себе художником великої глибини: він «догадався», що давне минуле для нас є річ нереальна, він «відкрив» цю нереальність, зрозумів, що Тараси Трясили, одягніть їх хоч в ті самі музейні костюми, що їх носили справжні Тараси триста років тому, все ж таки не справлять вражіння своєї минулості, коли їх зняти протокольно. Ми не можемо сприймати протокольно ні минулого, ані майбутнього. Довженко це зрозумів і довів всім. Його гайдамакам ми віримо, ми знаємо, що це дійсно ті самі, то триста років тому жили, ми не дивуємося,

що вони живуть і досі, тільки тому, що чудесною силою прийому неймовірності показу режисер нас раптом переконує в цілковитій можливості всього, що він покаже. Чудеса перетворюються в цілком реальні, звичайні, можливі речі. Велика дотепність у вжиткові такого прийому з початку всього фільму. Далі, зняті вже цілком протокольно, гайдамаки ніяк не стають Тарасами Тряснлами, ми вже не побачимо, не повіримо, що це актори з одеського Посередробмису: їхня «репутація», як наших сучасників, конче попсована їхньою поведінкою в перших кадрах.

Коли Довженкові знадобилося показати часи ще давніші, знадобилося піти назад за тисячу років, він вжив прийомів: здіймання крізь серпанок, не в фокусі, кількаразового здіймання та прискореного здіймання. Вражіння нереальності підкреслювалось, сцени, що ми побачили, відсунулися ще далі в минуле.

Перерахувати всі моменти, де вжиток певного прийому здіймання вражає своєю доцільністю та дотепністю, дуже довго. Але не можна обминути двох моментів.

Триває могутній непереможний вир індустрії. Чіткий, напруженим, мільйоно-силий ритм захоплює глядача цілком. Раптом — темрява. Напружена висока лінія монтажу раптом уривається, падає до нуля. Глядач в перший момент збентежений, наче раптом під ним провалився такий міцний тротуар. Із темряви поволі, висвітленням, з'являється старий дід, що викопав іржаву шаблюку і мрійливо милується нею: «… було колись…»

Епізод цей можна його майстерністю дорівнювати першому кращому геніальному уривкові в відповідному фільмі. Адже раптом увірване напруження уваги глядача триває. Довженко взяв на увагу це, зрозумів, що глядач жадібно накинеться на черговий кадр. І дає блискуче «розрішення» цьому напруженню: полярний контраст від виру в майбутнє до безсилого плекання старовинної козацької романтики.

Другий момент: поле з копицями хліба. Наплив — і копиці перетворилися в стойки гвинтівок. Війна. Весь кадр — метра 2. А хіба можна дати більш яскраве, більш насичене змістом, більш трагічне уявлення війни хоч би десятком кадрів? — Трудно, коли й неможливо. Тут Довженко дійсно виявив себе вже дозрілим майстром: всього один наплив, всього 2 метри!

Фільм без монтажу, фільм склеєний — це не художній фільм, хоч би його здіймав геніяльний оператор та в ньому грали самі лише Чарлі

Чаплін та Еміль Янінгс[81]. Українське кіно ще не показало нам жодного зразку змонтованого % фільму. Ми бачили лише багато склеєних фільмів, в яких зрідка траплялися кадри змонтовані. Першими змонтованими фільмами були для нас «Панцерник Потьомкін», потім «Мати» московські фільми.

«Звенигора» є перший змонтований український фільм.

Монтаж — це організація всього зорового матеріалу фільму в часові, зроблена засадах максимальної доцільності й простоти. Річ ця надзвичайно складна. Але на прикладі «Звенигори» кожен глядач може відчути безпосередньо на собі величезну впливову міць правильного художнього монтажу.

«Звенигора» і з боку монтажного є зразок великої майстерності.

Це значіння її збільшується ще тим фактом, що вона вражає багатством і різноманітністю ритмічних форм, в них строго витримано окремі епізоди. Кожен епізод має свою певну ритмічну форму, цілком йому притаманну, до нього пасує і монтаж усього фільму, який прекрасно об'єднав всю цю різноманітність в органічне, монументальне ціле. Складна ритмічна форма всього фільму в той же час відчувається дуже чітко, «доходить» дуже просто, а це найкращий доказ її доцільності, дотепності і художності.

Так само і монтаж змістовний, архітектоніка літературного елемента фільму дивує своєю заплутаністю, складністю — і так само, як і монтаж формальний, цей монтаж є в кінці дуже простим, «дохідливим».

Отже, приймати такий підхід до виконання завдання — це величезний ризик, величезна ставка. Довженко зі сміливістю справжнього майстра поставив цю ставку і виграв її.

На перегляді фільму в деяких речах «Звенигори» був визнаний «національним» фільмом.

Я думаю, що це не так. Таке твердження — природний наслідок враження від дійсно витриманого національного оформлення мовлення.

Я вважаю, що «Звенигора» — фільм більше ніж національний. Це фільм інтернаціональний Його зміст, наявний і простий — боротьба людства з експлуатацією більшості меншістю, з власної темрявою, за кращу долю, за свої людські права, за соціалізм, за комунізм — через перешкоди, через страждання, жертви і, нарешті, через знаряддя праці та індустрії, до сонячного майбутнього, — це зміст, хіба він тільки

[81] Еміль Яннінгс (справжнє ім'я – Теодор Фрідріх Еміль Яненц, 1884–1950) — німецький актор, продюсер. Перший л-т пр. Оскар «За найкращу чоловічу роль».

український? Коли ж деяким могла подобатися «національна романтика» фільму, то невже вони не помітили їдкого сарказму Довженка в сторону цієї романтики

На перегляді один з товаришів заявив свою радість з приводу того, що «Звенигору» поставив «член Вапліте[82]».

Я не маю наміру цю радість псувати питанням — чому Довженка в Вапліте? Нехай люди радіють. Адже Вапліте організація літературна, і невідомо, що т. Довженко дасть, як письменник. Як кінорежисер, він іде в лівому плані будівництва мистецтва кіно, разом з Ейзенштейном та ін.

Перед Довженко — безмежні горизонти нового мистецтва, і він показав себе рівним іншим сучасних піонерів лівого руху. Будемо чекати його винаходів.

Нова генерація. 1927. №3. Грудень. С. 56–58.

Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ [ред. ст.]

Відомий французький художній критик й кіноробітник тов. Леон Мусінак, підчас свого перебування в Києві на Жовтневих святах, відвідав ВУФКУ й докладно ознайомився з його роботою. Гість переглянув кілька фільмів. З фільмів ВУФКУ особливе враження на нього справила остання картина роботи режисера О. Довженка й оператора Б. Завелєва — «Звенигора». Л. Мусінак вважає цей фільм величезним кроком радянського кіно вперед<…>

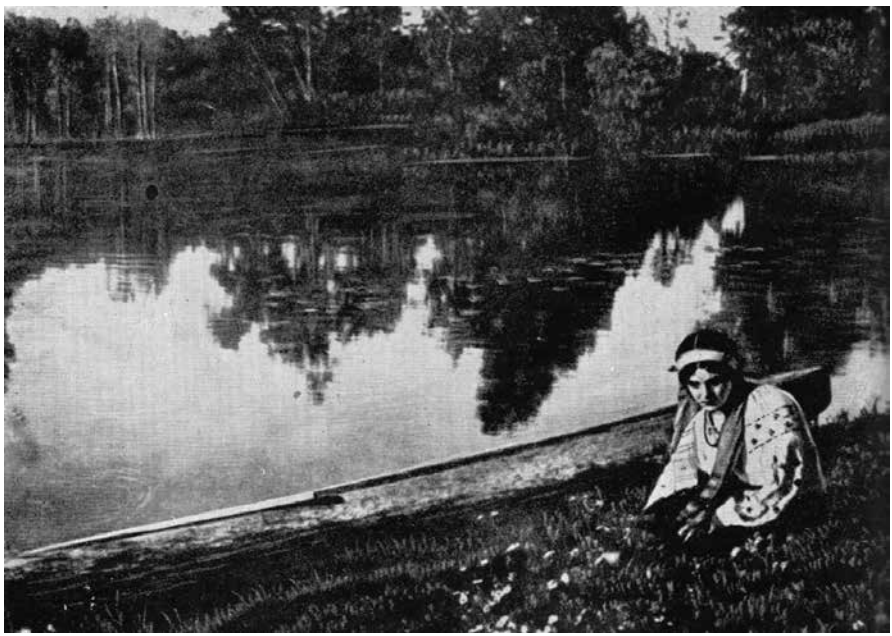
Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 14.

---

[82] Вільна академія пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) — літературне об'єднання в Україні. Виникла у Харкові, існувала з січня 1926 до 28 січня 1928. Приймаючи офіційні вимоги комуністичної партії, в питаннях літературної політики ВАПЛІТЕ займало незалежну позицію і стояло на засадах творення нової української літератури кваліфікованими митцями, що ставили перед собою вимогу вдосконалення, засвоєння найкращих здобутків західноєвропейської культури. Лідером організації був М. Хвильовий. До складу організації входили: М. Яловий, А. Любченко, О. Досвітній, М. Куліш, М. Йогансен, Г. Епік, П. Тичина, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновський, Ю. Смолич, І. Дніпровський, О. Копиленко, П. Шатун та інші. В 1927 — ВАПЛІТЕ видавала журн. «ВАПЛІТЕ».







Громадський перегляд нової картини ВУФКУ «Звенигора» в Києві

Цими днями в приміщенні ВУФКУ відбувся громадський перегляд картини «Звенигора» — яку поставив за сценарієм Йогансена та Юртика режисер О. Довженко.

В перегляді картини брали участь Київські письменники, робітники преси та інших організацій.

Після перегляду виступали тт. Савченко[83], Токар, Антоненко-Давидович[84], Ярошенко[85], Якубовський[86] т. і., які характеризували картину з таких боків. Картина уявляв собою нову епоху в практиці радянської кінематографії. Картина як з соціяльного, так і з мистецького боку велике досягнення. Вона приступна для масового глядача. Наша критика після перегляду цієї картини мусить одверто оголосити досягнення українського кіно.

---

[83] Яків Григорович Савченко (1890–1937) — український поет, літературний критик та публіцист. В 20–х роках працював у київських газетах «Більшовик» і «Пролетарська правда», з 1929 року — редактором у ВУФКУ й на кінофабриці (1931–1933). У цей же період викладав теорію драми, сценарію і літератури на сцен. та реж. ф-тах Київського кіноінституту. В 1933 — був звільнений як з викладацької, так і з редакторської роботи «за протягування націоналістичних поглядів». Був репресований.

[84] Борис Антоненко-Давидович (справжнє прізвище — Давидов; 1899–1984) — український письменник, перекладач; член літературної організації Ланка-МАРС; дослідник проблем розвитку й культури української мови. Був репресований.

[85] Володимир Мойсейович Ярошенко (псевд. — Воляр, 1898–1937) — український поет, прозаїк, драматург. Навчався в Київському комерційному ін-те. В 1919 — працював в українській секції Всеукраїнського вид. Належав до літературно-художньої угруповання символістського напрямку «Музаґет» (1919). Входив в літ. орг. «МАРС», «Плуг», «Ланка». У 1923–1924 — зав. від. «Голос села» в газ. «Більшовик», в 1924–1925 — відп. секр. ред. журн. «Глобус», зав. Київського будинку літераторів. Надалі — ред. і зав. сцен. від. Київської к/фабр. ВУФКУ. Був репресований. 26.02.1933 — заарештований органами ГПУ. Однак за відсутністю складу злочину через два місяці відпущений. Повторно заарештований — 3.11.1936 і 13.07.1937 Військовою колегією Верховного Суду СРСР на закритому засіданні в Києві засуджений до розстрілу. Реабілітований посмертно 13.09.1962.

[86] Фелікс Болеславович Якубовський (1902–1937), український літературознавець і критик. Закінчив Київський ін-т народної освіти і працював у Київ. філії Ін-ту літератури ім. Т. Шевченка. Належав до літ. орг. «Жовтень», пізніше до ВУСПП. Звинувачувався у приналежності до «Польської революційної організації». У 1937 — заарештований і розстріляний 25 вересня. 9 грудня 1957 — посмертно реабілітований.

«Звенигора» [ред. ст.]

Фільм «Звенигора» випущено в прокат і незабаром його демонструватимуть на кращих екранах СРСР.

Нове мистецтво. 1927. №29(70). 27 грудня. С. 15.

Відкрите засідання Вищого Кіно-Репертуарного Комітету з представниками літерат. і громадськ. організацій та преси в справі фільму «Звенигора» реж. О. Довженка

Тов. Довженко попереджує, що демонструвався чорновий, так званий робочий примірник картини; вона ще трохи не закінчена, особливо в двох останніх частинах, через те, що з картиною ВУФКУ дуже спішило.

Тов. Майський[87]: Режисерську роботу Довженка можна ставити поруч з роботою Ейзенштейна; композиція кадрів імпресіоністична: кадри зворушують глядача: український глядач ніколи не міг сподіватися побачити те, що він бачив. Розкол села-темного, з дрібними інтересами блискуче показаний на легендарному тлі. Фільм зроблений чудово.

Тов. Микитенко[88]: Значіння картини не вичерпується словами т. Майського, її ідеологічний зміст, її суть, «душа» заховані глибше. Ми бачили цілу Історію України, ми бачили її консерватизм в різних проявах; хід розвитку України закінчується індустріалізацією, фізкультурою, робфаками; ідеологічне її значіння колосальне. Такої картини ще не було на Україні; вона буде зрозуміла для всіх, і для інтелігенції і для мас. Але треба відмітити, що є в неї і заскладні символи. Треба дати більш написів. Монтаж картини задовольняє.

Тов. Л. Скрипник: Не треба говорити за Ейзенштейна; досить зараз говорити про роботу Довженка, це перша українська національна картина. Справедливо назвали її автори кінопоемою. Це справжня історія України, глибоко відображена в кадрах картини.

---

[87] Михайло Семенович Майський (Булгаков) (1889–1960) — український письменник. З 1920 — виступав як прозаїк, друкував оповідання в газеті «Пролетарій» (м. Харків). Був членом «Гарту», «ВАПЛІТЕ».

[88] Іван Кіндратович Микитенко (1897–1937) — український письменник і драматург.

Тов. Слісаренко[89] розглядав картину не як «спец», а як споживач кіно; він не розглядає її технічних хиб; можливо, що вони й є, «я скажу, що на фільм дивишся з захопленням, — він не скучний. Ні одна синтетична картина, що ми їх бачили на екрані, не зворушує так, як «Звенигора», напр., яка проста, звичайнісінька сценка «мобілізації»! На картину дивишся без утоми, це справжній «бойовик»».

Тов. Соколянський: Довженко підійшов до межі свого режисерського майстерства: більше й краще він сказати не міг своєю картиною. Він тримав глядача в весь час в полоні своїх образів.

Тов. Гуревич: На фільмі Довженка молоді режисери мусять вчитися, як робити картини, вона шедевр. В ньому дивним образом поєднується форма, зміст і чудові деталі. Ми вперше бачимо в картині українського кіноактора: «Березільці» з великим успіхом зробили «вилазку» в кіно і їхня гра перемога актора; він уже вміє переживати, він уже відчуває фальш, він уміє подавати свої почуття, хоч Свашенко й Подорожний грають в кіно в перший раз, але їхня гра велике досягнення акторської техніки. Можна вчитися акторському мистецтву, бачачи їхню гру.

Тов. Стамо: Це перша революційна картина, яка справляє велике й глибоке враження. Не треба боятися, що маси не зрозуміють зміст. Довженко вперше зужив у кіно конструктивного стилю. Зараз маса вже дійшла до зрозуміння цього стилю. Напр., проекти «Будинку Держпромисловості» спочатку були не зрозумілі, казали, що з цього вийде казарма. Зараз же будинок приймають гарно. Кожний уже розуміє, що в основі конструкції лежить доцільність. В картині можна бачити кращі зразки всіх індустріальних побудов — можна бачити ввесь Донецький Басейн; перед очима глядача проходить в концентрованім вигляді відродження нашої індустрії. Це буде мати у робітничий масі великий успіх. Можливо, що картина в другій половині публіки викличе непорозуміння. Шлях Довженка — справжній шлях революційного кінорежисера. Можна побажати ВУФКУ злізти зі старих рельс і сприяти режисерам утворювати нові форми фільмів, як «Звенигора».

Тов. Ковальов: Це великий національний фільм. Його можна порівняти до «Нібелунгів». Але «Нібелунги» не підходять до сучасності, а цей фільм це робить, в цьому його велике значіння. Тут уміло й глибоко українська історія поєднана з нашою сучасністю. Це не тільки художній,

[89] Олекса Андрійович Слісаренко (справжнє прізвище — Сніцар; 1891–1937) — український поет і прозаїк. Був репресований.

але й науковий фільм. Тут дано бухгалтерський баланс за 300 років української історії.

Тов. Поліщук[90] більше за 1000 років… тут і актив і пасив українського народу. Тут все зачеплене от свяченого ножа, до потягу; тут режисер уводить глядача через легенду в червону дійсність. З боку форми робота режисера геніальна. Це через те, що режисер учув ритм кожної доби. Чудові окремі картині — збір урожаю, ворожіння польові роботи, типаж, натура, знімки все це чудово зроблено. Режисер зрозумів думку авторів (він співавтор).

Тов. Епік[91] пропонує надалі не називати ніякої картини ВУФКУ «бойовиком», залишивши цю назву тільки «Звенигорі». З такою картиною не соромно вийти й закордон — до міжнародного пролетаріяту. Це не солодкий, звичайний фільм попереднього виробництва, а суто революційним фільм. Це перший фільм на Україні. Це пісня мускулатури, пісня праці, революційних досягнень. Кінець фільму зроблено чудово; селянин, консерватор найшов спільника в машинах. В ньому ми бачимо розрішення питання про процес революції, в ньому ми бачимо зараз нову епоху з новими людьми.

Тов. Яновський[92] згадує про жахливі, неймовірні обставини роботи Довженка на кінофабриці. Оператор з 20–ти річним стажем казав дирекції, що так працювати, як цього вимагає Довженко він не може, що Довженко «зажене в могилу», що так не робили за весь час. Довженко примушує його «знімати пісок» та робити поза фокусні зйомки. Треба відмітити велику впертість режисера в подоланні всяких труднощів. Його твір — наслідок великої роботи.

Тов. Б. Ліфшиць говорить що для знімання Дніпрельстану не можна посилати нікого, крім Довженка.

Тов. Поліщук. Довженко дав живу Радянську Україну, показав індустріалізовану Україну; зараз можна сказати, що Україна — це не хутір, не шаровари. Добре робить режисер, коли веде діда пити чай; він хоче зогріти його тепленьким трунком.

---

[90] Валер'ян Львович Поліщук (1897–1937) — український письменник, поет і прозаїк, літературний критик і публіцист. Був репресований.

[91] Григорій Данилович Епік (1901–1937) — письменник, сценарист. Автор кількох романів і повістей. Друкувався з 1923 р. Був репресований.

[92] Юрій Іванович Яновський (1902–1954) — український поет та романіст. Один із найвизначніших романтиків в українській літературі першої половини XX століття. Також редактор журн. «Українська література» та військовий журналіст.

В постаті старого, що копає могили, ми бачимо сатиру на цих, що копаються в минулому і не бачать великого сучасного, не бачать боротьби за визволення. Це великий фільм. Образи — чіткі, красиві; картина лишає міцне враження. Одне можна закинути фільмові — це його фрагментарність, розкиданість епізодів, його незакінченість, але це провина сценаристів.

Фільм «Звенигора» — перший український Радянський фільм. Треба подякувати Довженкові й революції, що дала такого режисера.

Тов. Логінов відмічав одностайну позитивну оцінку картини; це вказує, що вона дає всім одне враження. Картина своєю цінністю буде виховувати робітника від станка. Але не тільки робітника, а й критика; вона прокладає нові шляхи в кіно. До останніх часів бились над питаннями можливостей кіно і почали були вже гадати, що вони вужчі за можливості літератури, що вони вже не такі широкі, як можна було гадати й бажати. Так можна було гадати до сьогоднішнього дня. Зараз ми певні, що цим фільмом режисер розбив стіну недовір'я до кіно, він показав його можливості. Треба відмітити, що Довженко дає лише другу (або третю) картину і вже найшов свою форму.

Тов. Савчук: «Звенигора» дає певний напрямок кінороботі; треба відзначити її як картину високої якості. Довженко — Радянський творець. Треба йому подякувати від імені ВУФКУ за його талановиту роботу.

Тов. Христовий: Довженко дав не буквально те, що задумали автори сценаристи. Довженко поглибив ідею сценарію, зробив його знаменитим; він дав історію України; він показав, що в її історії в дві сили; що борються між собою — одна тягне назад, друга — вперед; на всьому протязі фільму з майстерством художника режисера він показав боротьбу цих сил і те, як перемагав та, що тягне вперед. Коли до цього моменту між ВУФКУ і громадськими мистецькими організаціями не було повного порозуміння в роботі, то фільм Довженка мусить повалити цю штучну стіну між ними.

Тов. Маркітан: «Звенигора» — реалістична картина і лишає гарне враження. Фільм не закінчений, це так — і тому, що наше будівництво ще йде, ще не закінчилось. Він має перспективи; кінець тягне кличе вперед.

Довженко має великі заслуги.

Проте, треба сказати, що є в картині деяка невиразність, наприклад, замало показано, що Україна має не тільки селянка й пролетаріат. Картину треба демонструвати в місті й на селі.

Збори ухвалили:

Вважати кінофільм режисера О. Довженка — «Звенигора» за найкращий так з технічного, як і з ідеологічного боку твір виробу ВУФКУ.

Рекомендувати фільм до демонстрування по всіх екранах УСРР.

Нове мистецтво. 1928. №1(71). 3 січня. С. 12–13.

П. Лозієв **Новий шлях ВУФКУ**

(«Проданий апетит», «Звенигора»)

<…>

«Звенигора» — це справді «Україна минулого, сучасного й майбутнього».

На екрані проходять картини, хороші й погані, з історичного життя українського. Поза фокусом виростають перед очима часи панування варязьких князів. Щось рідне Нібелунгам, але й не Нібелунги. Далі Гайдамаччина, поляки. Що далі — сучасна нам партизанщина на Україні і «ненька — Україна» закордоном. Кінець «Звенигори» — Україна майбутня, Україна електрифікована, «омоторена», індустріалізована. Справжній апофеоз праці й людського розуму.

І всюди — дід, сивий метушливий дід. Він усе бачить, на все дивиться, все знає. «Було колись. На Україні…». На «Звенигорі» закопані скарби. Він знає, як їх узяти. Треба тільки вміти. І от ходить, шукає, риє. А під самим носом його летить нестриманим потоком життя, сміється з нього. Промайнула Гайдамаччина, закотився тризуб. Уже на ланах торохкотять трактори, і чугунка настирливо кричить дідові у вуха: «не так, не так». Нове життя молоде, зелене, з рейок підхоплює діда, хвилею несе на собі, у вагоні, кудись у нові краї, а в дідових очах миготить усе те саме уперте, старе, віковічне: «Було колись. На Україні…». І ніяк його звідти не виженеш. Таке вперте, старе… Хочеться кричати, бо ж цей дід живе і ходить навколо нас усюди: «Діду, діду! Схаменися. Подивись навколо. От вона — золота, молода Україна. Старе не вернеться. Ти чуєш: гуде земля. Це йде єднання праці й науки. Прокинься ж, діду…».

Фільм «Звенигора» яскраво більшовицький своїм спрямованням, національний що до сюжету й змісту — і соціально-романтичний. Але це не шкодить. Монолітність усього фільму, пов'язаність його окремих частіш одною думкою, рівномірне зростання потенціальності, чудове

окреслення персонажів, — усе це якось мимоволі впадає в око, спиняє увагу. Є маленькі огріхи на майже бездоганному тлі. Але є й гідні Гомера сцени.

Виняткова оригінальність фільму відразу приголомшує глядача, мозок якого, приспаний старозавітними традиціями, не може швидко орієнтуватися в цілком нових для нього формах витворення. Але напружена увага не спадає до самого кінця.

Режисер О. Довженко виявив дивовижний задум й силу, виїмкове мистецьке виконання, ідеологічну витриманість. На диво дібраний персонаж. У Тимоші, генералі та дідові артисти Надемський та Свашенко створили справжні типи. І всім — великим та малим робітникам фільму — честь і хвала.

Цими двома фільмами ВУФКУ завойовує собі почесне місце серед нашої й закордонної кінематографії, і треба побажати, щоб і надалі українська кінематографія йшла тими шляхами, що їх проказує бадьора думка пролетаріяту в спілці з наукою. І ще один симптоматичний, цікавий момент: в обох фільмах і режисура, й артисти, і весь живий матеріал — майже вся українська молодь, наші робітники. Це дозволяє думати, що обережно підходячи до використання своїх можливостей та надбань, при глибокій роботі, самокритиці та самооцінці ВУФКУ зможе створити нову світову країну фільму — УСРР.

Нове мистецтво. 1928. №1(71). 3 січня. С. 14–15.

Навколо «Звенигори» [ред. ст.]

На громадському перегляді в Москві фільм «Звенигора» мав великий успіх. ВУФКУ одержало пропозиції від закордонних кінорганізацій продати їм «Звенигору».

Радянське мистецтво. 1928. №1. 16 січня. С. 15.

ВУФКУ [ред. ст.]

Про «Звенигору», видано спеціальну брошуру присвячену випуску фільму «Звенигора». У ній зібрані кращі статті українських літераторів про цей фільм, а також представлений режисером (О. Довженко) аналіз роботи над своєю поставою.

У Москві в кіно «Ермітаж» відбувся громадський перегляд «Звенигори», де були запрошені кіноробітники. Фільм мав хороший успіх і визнано його одноголосно величезним досягненням радянської кінематографії<…>

Нове мистецтво. 1928. №2(72). 10 січня. С. 14.

Про «Звенигору» [ред. ст.]

Видано спеціальну брошуру, присвячену виходу фільму «Звенигора». У ній «зібрано найкращі статті українських літераторів про цей фільм, а також подано режисером (О. Довженком) аналіз роботи над своєю постановкою».

У Москві відбувся громадський перегляд «Звенигори», на який були запрошені кінопрацівники московських кіноорганізацій. Фільм визнано великим досягненням радянської кінематографії.

Театр, клуб, кіно. 1928. № 28. 18 січня. С. 17.

Про «Звенигору» [ред. ст.]

Видано спеціально брошуру присвячену випускові фільму «Звенигора». У ній зібрано найкращі статті українських літераторів про цей фільм.

В Москві у кіно «Ермітаж» відбувся громадський перегляд «Звенигори», де були запрошені кіноробітники. Фільм мав добрий успіх і визнано його одностайно за величезне досягнення радянської кінематографії.

Кіно. 1928. №1(37). Січень. С. 16.

М. Бажан **Нотатки**

«Звенигора»

(Сценарій М. Йогансена та Юртика, режисер О. Довженко, художник В.Г. Кричевський, оператор Завелєв).

Ми не звикли про кінематографію говорити серйозно. Вона, мов та втируша настирлива, стояла досі в передпокої, і її презирливо звали «театром для дурнів», їй не вірили, «коли вона говорила про своє

майбутнє. Її штовхали, коли вона продиралась наперед: — «нахабне байстря!» До неї принципово не хотіли звикати, як до порядної людини.

Зокрема це стосується України. Бо ж українська кінематографія народилася на світ пізніше за кіно Китаю. І то спершу народилася де-юре, не встигши народитися де-факто. Тому то й фактами вона похвалитися не може. Факти ці існували в справозданнях ВУФКУ й на сторінках журналу «Кіно», факти, що, на жаль, не мали реальної ваги, хоч і мали, часом, голосні назви.

Дуже поволі, поодинці, часом навіть і цілком випадково йшов український культурний робітник до роботи в кіно, що стояло осторонь до битої дороги української культури.

Українська громадськість не знала кінематографії, цього напівмистецтва, напівтехніки. Вона не мала тих технічних знань і звичок, що монополістами їх були старі спеціялісти передреволюційної російської кінематографії. Російська буржуазія, що посідала всі засоби виробництва на Україні, мала й кінематографічну індустрію в своїх руках. І продукти кіно, ці продукти технічно-ідеологічного порядку, могли творити агенти лише цієї буржуазії, й ніхто інший.

Українська буржуазія не виховала своїх кінематографістів. Українські ж трудящі й поготів! І тому інерція російської буржуазної кінематографії, інерція російських буржуазних кіно-форм тяжила над кінематографією України.

Творчий кіно-процес характерний тим, що останнє рішуче слово в ньому має режисер. Режисер дає остаточний продукт. Хай решту щаблів цього процесу заповнює радянський літератор, маляр, оператор і, навіть, актор, але всі їхні прагнення нерадянський режисер може звести нанівець. Отже, боротьба за українського радянського режисера, за цього диктатора й завершувача кіно-процесу, є боротьба за український радянський фільм.

В цій боротьбі (будьмо одверті!) ми зазнали більше поразок, ніж перемог. Такою поразкою був і «Тарас Шевченко», і «Тарас Трясило». Незважаючи і на українську тематику, і на українську (часом навіть аж надто українську) натуру їхню, вони довели, що неукраїнський режисер, себто той режисер, що знає Україну лише з географії Іванова, не може, органічно не може дати потрібного нам фільму.

Режисер іншого фільму ВУФКУ «Звенигора» — Олександр Довженко, та й самий твір його — величезна несподіванка для української культури. «Звенигора» поставила шкереберть українське кіно, яке досі

ще робило старанні акробатичні вправи, щоб встояти на голові, не бажаючи твердо стати на ноги, на реальний, конкретний ґрунт радянської України.

Перша й найбільша заслуга «Звенигори» — це її безпосередня зв'язаність з тим ґрунтом, на якому вона виросла. В ній буяють ідеї нашого дня, вона — твір сьогоднішньої людини, ліричний, найліричніший твір людини «нелірічної» доби.

Коли рекомендують кінематографію, то, звичайно, кажуть: — Ах, це найоб'єктивніше мистецтво! — І чомусь запевняють, що оця славетна об'єктивність і є її найбільша заслуга перед сучасністю. Вся, нетерпима щодо інших, теорія лефівського «кіно-ока» (Дзига Вертов) і побудована на тому, щоб усунути активного суб'єкта та його індивідуальну волю від продукта кінематографії. Об'єктивність кіно-хроніки, цей вигляд своєрідного кінорепортажу і — «нема бога, окрім бога!»

Заперечувати сьогоднішність «Звенигори» не насмілиться ніхто. Про її соціяльну вагу сказано багато. Але ж «Звенигора» — це як найсуб'єктивніший твір у кращому розумінні цього слова! «Звенигора» реабелітує кіно-творця, кіно-режисера, як творчу й активну силу. Вона не ставить законів і приписів, вона відшукує в гамі кінематографічних способів такі ноти, які досі ще не бриніли.

В сценах слав'яно-варязьких, у сценах, повитих туманом легендарної історії, не шукайте побожної об'єктивности історика, що спиняється перед тим, чого помацати він не може, не шукайте також і дитячої віри старих сільських дідів. Довженко «нахабно» дивиться на історію, віє іронічно примружує очі, вплітаючи в трагедію дідової легенди гротеск і буфонаду.

Навіть у цій легенді, що вкладена в уста старого діда, ми бачимо іронічну посмішку сьогоднішньої людини, тактовну й не настирливу посмішку.

Вона, «Звенигора» оця, суб'єктивна наскрізь. І щастя, величезне щастя її, що суб'єктивність тут якнайщільніше, якнайглибше підійшла до суб'єктивної правди наших днів.

Наївні слова 18-го року про «колективну творчість» тепер уже майже забуто. «Звенигора» ще раз велично довела, що може творити суб'єкт для колективу і від колективу. І саме тому цей суб'єктивний твір «Звенигора» є якнайбільш колективістичний та колективний. І саме тому «Звенигора» не фільм, як це слово звикли розуміти, а поема, не репортаж, а лірика. Висока кінематографія.

Кінематографія в «Звенигорі» — це гнучка та різнобарвна система способів, це все багатство кінематографічної техніки, скероване до того, щоб якнайповніше виявити той різнобарвний і в той же час монолітний міст, що його в фільм укладено. Не спосіб сам для себе, а спосіб для найглибшого виявлення змісту. І тому — від реалістичних кадрів (проводи на війну), через символіку сцен слав'яно-варязьких, до експресіоністичного монтажу хронікальних моментів (радянська індустрія).

Кажучи про Довженка, не можна не згадати й за проф. В.Г. Кричевського — винахідливого, культурного, з глибоким смаком та відчуванням кінематографічности художника, що оформлював декорації цього фільму. Оператор Завелєв, що фотографував «Тараса Шевченка» й якого ми досі знали за не досить сміливого, занадто «естетного» та обережного митця, примусив свого кіно-апарата служити сміливому, зухвалому навіть часом, задумові режисера. Служити не за страх, а за совість. Бездоганно служити.

Перший український фільм створено. І це велика перемога всієї української радянської культури.

Життя й революція. 1928. Книжка І. Січень. С. 110–112.

В. Перцов[93] **«Звенигора»**

Редакція «Нового ЛЕФа» надає рецензії тов. Перцова пріоритетну увагу, насамперед, на такій підставі.

Тов. Перцов вперше надіслав цю рецензію до «Кіногазети». Секретар її тов. Загорський повернув йому рецензію, заявивши, що друкувати не можна, оскільки фільм «Звенигора» вважається редакцією суперечливим і вона ще не знає, що про нього скажуть робітники. Передусім редакція планує виступити не зі статтею, а з анкетуванням щодо «Звенигори» серед відповідальних кінопрацівників.

Редакція «Нового ЛЕФа», цінуючи насамперед саме новизну, суперечливість і дискусійність картини, вважає за необхідне говорити про «Звенигору», не очікуючи офіційно обов'язкової оцінки.

[93] Віктор Йосипович Перцов (1898–1980) — публіцист, літературознавець, критик. Працював у Наркомосі України, потім в Центральному інституті праці. Активний працівник Московського Пролеткульту (1923). З 1926 — приєднався до групи ЛЕФ. Друкувався з 1921. Співпрацював з журн. «ЛЕФ», «Новий ЛЕФ», «На літературному посту», «Радянський екран».

Втім, це горе не тільки кінопреси — безпорадно озиратися, не знаючи, що і звідки процитувати, коли перед очима постає явище, яке не вкладається в штампи наказаних оцінок.

Нова українська картина «Звенигора» — явище раптове, несподіване, непередбачене. Як кінематографічне ціле картина не побудована, місцями затягнута, місцями ніби не закінчена.

У фільмі охоплено майже два століття історії, дія проходить крізь Лютневу та Жовтневу революції, історія України розказана аж до сьогодні.

Як бачимо, обсяг матеріалу майже неймовірний, під вагою цього матеріалу можна головою накласти.

У картині власне і вражає та легкість, з якою зрушені й припасовані одна до одної величезні історичні брили. Від легенди про скарби, що закопані в українській землі в епоху гайдамаків, до сучасної української білогвардійської еміграції в Празі — таким є цей марш крізь століття.

Ніби не підозрюючи про труднощі цього переходу, по-дитячому наївно, використовуючи максимальну виразність зорового образу, режисер поєднує і ставить поруч шматки різних історичних епох та способів сприйняття. Логічну послідовність порушено, хронологічний зв'язок позначений рідкісним і ледь відчутним пунктиром, а тим часом у деяких місцях картина майже дивом досягає граничної емоційної переконливості.

Картина зачаровує, як розповідь дитини. Дитяча мова позбавлена логічних зв'язків, умовних стилістичних переходів, вона предметна, конкретна й емоційно насичена, як і мова дикуна. Дослідники визначають мислення дитини як позасинтаксичну серію зорових образів, які поступово замінюються словами.

Кінематографічне сприйняття має в собі щось спільне із цією властивістю первісного та дитячого мислення.

Легендарний український дід з'являється в натовпі, що проводжає новобранців у 1914 р. Українські дівчата плетуть вінки, кидають їх за течією річки, випробовують долю. «Пливе доля». З прибережної осоки виходить дід, ловить вінок-долю, гасить свічку.

Глядач сприймає ці логічно несумісні, але емоційно правдиві речі.

Дитячі малюнки, як і малюнки дикунів, як зображення тварин у примітивних мисливських народів, вражають своєю виразністю. Важливе висувається на перший план, неважливим нехтують: люди з величезними

головами й тонкими, як у павука, ногами, солдати з жахливими шаблями й султанами з пір'я, вози з велетенськими колесами… Звідси розвиваються витоки первісного образного письма.

Що це таке — відхід від реального обличчя світу чи максимальний ефектний реалізм?

Монтажні з'єднання у фільмі «Звенигора» — це спроба справжнього кінематографічного лепету, який у тисячу разів зрозуміліший, ніж запозичена з літератури словесна послідовність. Сцена розпаду армії 1917 року, виражена за допомогою візуальних натяків, Тимошка, який сам командує своїм розстрілом — «Підніми багнет!», збожеволілий поїзд, що зробив у кадрі крен на 45 градусів, поїзд, що врізається в київське повстання, обурений інтелігент, розплющений у мокру пляму, і багато-багато іншого — ось рівень вершинних моментів картини.

Не хочеться говорити про те, що у фільмі не вийшло, що, навчаючись говорити справжньою кіномовою, режисер ще не опанував мову, що фантастична перша половина фільму сильніша за другу, сучасну частину, і що тому фільм вийшов поза соціальним фокусом.

Ми відзначаємо винахідницький ризик режисера Довженка. Труднощі самостійної роботи величезні, але тільки через ці труднощі пролягає справжній шлях кіно.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 70–72.

За кордоном про «Звенигору» [ред. ст.]

Представник американської компартії Джордж Кларк, який відвідав під час Жовтневих свят СРСР і бачив фільм «Звенигора», помістив в нью-йоркських робочих газетах велику статтю про цей фільм. Джордж Кларк вважає «Звенигору» за надзвичайне досягнення радянської кінематографії і закінчує свою статтю такими словами: «будемо сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робочій клясі знайти той «скарб», який вже знайшли робітники і селяни України».

Чехословацький офіціоз «Трагер-прес» вміщує інформацію про «Звенигору», називаючи цей фільм «гімном нового часу». Робоча

і кінематографічна преса у Франції теж визнає фільм «Звенигора». ВУФКУ отримало від іноземних фільм кілька пропозицій продати їм «Звенигору».

Радянське мистецтво. 1928. №4. 6 лютого. С. 11.
Нове мистецтво. 1928. №5(75). 7 лютого. С. 15.

Ол. Озеров **Наш художній фільм**

<…>

IV

Тепер зупинимося на фільмі ВУФКУ — «Звенигора».

Кажуть, що «Звенигору» мали зробити «середнім фільмом». Вийшов шедевр. Навряд чи можна вважати це за провину ВУФКУ. Ні, це треба віднести на карб мабуть самому Довженкові.

Ми навмисне присвятили стільки місця аналізі штампів у наших фільмах, щоб протиставити цим штампам фільм Довженка.

Це є чи не перший фільм ВУФКУ, де за основу взято романтичну історію, де кохання взагалі небагато важить.

Натомість сюжетним стрижнем фільму є цілий процес витку нашої країни. Фільм Довженка є глибоко-національний і в той же час марксистське витриманий.

Зважаючи на певну суб'єктивність сприймання художніх образів, ми все таки гадаємо, що мета Довженка була — показати конфлікт між історичним розвитком України й малорухомою психологією селянства.

Дід шукає якісь загадкові скарби — життя проходить повз нього.

Скіти, гайдамаки, імперіалістична війна, громадянська — все йде повз діда, і тільки доба мирного будівництва подолала його — він кидає шукати мрійні скарби і втішається реальним радянським чаєм.

Увесь фільм побудовано на протиставленні двох світів — громадського життя й індивідуального життя діда.

Якщо, малюючи діда, Довженко знайшов відповідні м'які, трішки гумористичні тони, що цілком задовольняють наші вимоги до цього типу, то центр ваги лежить, безперечно, на відповіднім освітленні громадського життя нашої країни.

Дуже показовим є те, яким саме способом Ол. Довженко характеризує ту чи ту суспільну добу. Безперечно, тут він знайшов нові, досі незнані, способи естетичного впливу.

Прекрасно розуміючи, що подати натуралістично гайдамаків — буде справжньою вампукою, на зразок чергового «Тар. Трясила», Довженко пародує стиль козацький і перших кілька кадрів подає т. зв. «лупою часу», тобто проектує на екран неприродньо-повільні рухи гайдамаків. Кілька кадрів загальмованих досить для того, щоб увесь епізод цей було сприйнято під міцним впливом перших, так би мовити, лейтмотивних кадрів.

Відбити таким саме способом добу скітів було б уже тривіально. І от Довженко сміливо підсилює той самий засіб загальмування й додає до цього гротескне подавання за напр., дід убиває велетнів-скітів, що дуже ретельно підставляють свої голови під сокиру дідові. У сцені напр., «обезглавлення» одного із скітів узято засіб, уже використаний Таїровим у поставі «Жирофле-Жирофля»: скітові методично відтяли голову, тим способом, яким… ріжуть дрова.

Крім цього, Довженко затьмарив об'єктив апарату вуаллю, і взагалі тонкими монтажними засобами позбавив цей епізод усякої реальності. Отож, скітська доба сприймається нами справді, мов якась казкова, феєрична давнина. За особливо вдалий, на нашу думку, треба визнати засіб знімати крізь вуаль. Це можна визнати за перенесення образу «крізь пелену віків» — на екран. Цей образ поновлює стару, вже відому словесну метафору — для кіна вона так само є новиною, як те напр., що в одному фільмі мрії героя подається на фоні мильної баньки.

Нашу добу Ол. Довженко подає гостро протиставленою попереднім. Тут — гострі, різкі моменти, яскраве освітлення, надто динамічний монтаж.

Кількома епізодами Ол. Довженко характеризує царську владу (надто влучний кадр, до того ж логічно виправданий, — генерал, знятий знизу—персоніфікує незграбну, жандармську суть царської влади), її останні хвилини: символом виглядає тут розбитий паралічем старий генерал, що падає до ніг революційного солдата.

«Звенигору» хтось влучно назвав першим змонтованим українським фільмом. Так, його дійсно змонтовано виключно гостро: особливо цікаво, що режисер відчув потребу, характеризуючи нашу добу, протиставити її бурхливий монтаж повільнішій ритміці кадрів на попередні доби.

Особливо відчувається ця протилежна, контрастна ритміка при кінці фільму, де бурхливі кадри громадянської війни й доби мирного будівництва перебиваються кадрами, присвяченими дідові.

Іноді Довженко знаходить вельми прості, але надто красномовні образи. До них треба, між іншим зарахувати такий: солдат вагається між своїм революційним обов'язком і дезертируванням. Він стоїть посеред лави солдатів, що йдуть захищати революцію. Його рушниця на плечі повертається з одного боку в другий. Але лава заважає йому крутитися і зрештою тягне за собою. Так відповідальну тезу заступлено простим, але яким гострим образом.

З типажу «Звенигори», якого тут годі детально аналізувати, звісно, перш за все виділяється постать діда, її задумано надто глибоко. Діда, що персоніфікує нашу минувшину, характеризовано іронічними фарбами. Характеризовано не випадково: Довженко навмисне зробив діда саме таким. У цій характеристиці ми відчуваємо певну Своєрідну філософію Ол. Довженка: гордощі з сучасного життя, і певну антитезу тим нашим громадським настроям, пасеїстичного типу, які надто ідеалізують нашу минувшину. Довженко свідомий того, що наша доба в історичному аспекті є вища за попередні доби, — отже він не ідеалізує їх, зриває з них усі романтичні оздоби й примушує їх — в особі діда — піддатися нашій радянській Добі.

Такий ідеологічний підхід продиктувала радянському режисерові Довженкові гаряча любов до сьогоднішнього дня.

Широкий світогляд цілком витримана філософія історії, дозволити Довженкові охопити надто великий Історичний період, щось за 1000 років.

В усій світовій кінопродукції ми знаємо тільки один фільм, спромігся порушити псевдокласичну єдність часу, яка була досі за нормативний принцип кіномистецтва. Це знаменитий «Інтолеранс» Ґрифітса.

Довженко зумів тут винайти глибокі, вичерпливі образи. Життя змінюється — всі інші герої репрезентують громадське життя. Дід один. І не випадково: він бо символізує одвіку непорушну селянську психіку, що тільки тепер по справжньому відроджується для нового життя.

Отож, в особі діда ми маємо найглибший зразок тієї художньої синтези фактів, що в загалі позначає всю творчу працю Ол. Довженка.

Ми гадаємо, що «Звенигору» доведеться кваліфікувати як перший і глибший фільм справді радянського світовідчування.

Особливо виразно стають перед нами всі якості цього фільму, коли ми його порівняємо з тими агітками, що про них писали в І розділі нашої статті.

Зовні насуненої моралі тут немає. «Мораль» відчуває глядач, як висновок із усього фільму.

Замість будувати мораль на особистих якостях дієвих осіб, Довженко показав, як на зміну психології героїв упливає оточення, соціальні підоснови тощо. Саме цього бракувало в усіх фільмах Радсоюзу.

Авжеж це є справжній марксистський підхід до мистецтва.

І нарешті «проблему героя» Довженко розв'язав цілком по-новому. Чи знайде хтось у «Звенигорі» щось подібне до тих штампованих героїв, яких ми вище наводили? Гадаю, що ні.

І, наприкінці, треба зазначити ще одну якість фільму: він ні в якому разі не є популярний. «Звенигора» є вельми складний фільм. Над ним треба добре й добре подумати. Глядачем часто опановує чуття «учуднення», коли він сприймає цей незвичайний естетичний і водночас соціяльно гострий об'єкт. Чи ж треба казати, що це є безперечний плюс «Звенигори»? Чи ж краще на ситий шлунок сприймати давно відомі, заяложені штампи? Складність «Звенигори» полягає саме в тому, що в ньому розроблено нові теми новими засобами. Отже, «Звенигора» належить до тих фільмів, що відіб'ються навіть на культурному рівні глядачів.

Ми простежили може трохи побіжно поступове ідеологічне й мистецьке якісне зростання продукції ВУФКУ.

Українська кінематографія після «Звенигори» заслуговує на одне з перших місць серед цілої радянської кінематографії.

Після «Звенигори» доводиться вже говорити не про завоювання якихось позицій, а про їх закріплення й детальне розроблення.

Критика. 1928. №1. Лютий. С. 124–132.

Довкола «Звенигори» [ред. ст.]

Представник американської компартії Джордж Кларк, який відвідав в Жовтневі дні СРСР і бачив «Звенигору», розмістив в нью-йоркських робітничих газетах велику статтю про цей фільм, де говорить, що «Звенигора» надзвичайне досягнення радянської кінематографії. Крім того, статті про «Звенигору» розташовуються в чехословацькій і французькій пресі.

Зоря. 1928. №2(38). Лютий. С. 27.





Джорж Кларк **Нью-Йорк, Україна, «Звенигора»**

Цю статтю написав видатний американський комуністичний діяч, журналіст і літератор, тов. Д. Кларк, що оце відвідавши Україну, мав нагоду бачити останню продукцію ВУФКУ, зокрема фільм «Звенигора». Його думки що до інтернаціональною значіння та змісту цього фільму — незвичайно цікаві та показові. Він стверджує, що «Звенигора» зроблена на суто національному матеріялі, орудуючи національними формами, зуміла соціяльний зміст, інтернаціональний патос піднести на нечувану досі височінь.

Місяць назад, коли я виїхав зі Сполучених Штатів, — одна з найбільш поширених газет в Америці публікувала сенсаційні відомості про те, що на Україні забито тисячі народу під час бою між селянським населенням і радянським військом. Великі заголовки сповіщали про бомбардировку Одеси матросами-повстанцями та про спалення осель і врожаю.

Жовта преса намагалася обдурити робітничі маси, не звертаючи уваги на такі абсурдні деталі, як спалення збіжжя на полі в таку пору року, як кінець листопаду.

Як представник американської робітничої преси, я радий був першій же нагоді, що дозволила мені одвідати Україну.

Я вже надіслав інформації до наших американських газет, а особливо до «Щоденних Вістей», органу американської Комуністичної Партії, то видається українською мовою. У цих листах я не тільки відкидаю брехливі вигадки буржуазної преси, — але повідомляю також про велику творчу роботу на культурному та ідеологічному фронті, що її провадить робітниче-селянський уряд. Робітничі маси Америки стежать з великим інтересом за роботою СРСР. З кожним роком в серцях і мозку сотень тисяч робітників зростає переконання, що Радсоюз є основою і захистом світового революційної руху пролетарських мас.

Самий факт, що буржуазна преса примушена поширювати фантастичні чутки, свідчить про реальність цієї загрози для капіталістів.

Моє перебування на Україні дає мені можливість допомогти відкинути обридливі інсинуації жовтої преси, не тільки засобами кореспонденції, але й поширюванням фото з високо-артистичного фільму «Звенигора», — твору талановитого режисера Довженка.

Цей фільм дає яскраве вираження великого культурного зросту радянської України.

Такі фільми, як «Звенигора» позначають початок нової епохи, не тільки в історії кінофільму радянської України, але й в історії розвитку мистецтва світового пролетаріяту.

Ваш «Гайдамака», як символ старого романтизму та лицарства, не є тільки суто-українське явище, він існував у всіх країнах, а тепер його штучно підтримує та оздоблює сучасний капіталістичний клас, що запозичує свою ідеологію з минулого. Так для Америки прототипами українських гайдамаків є перші американські піонери і між ними славетний «батько країни» — Джордж Вашингтон.

Американські казки виспівують їх сміливість, чесноту її відважність, але буржуазні історики мовчать про їхню дійсну рол'ю в історії, їх злочини, їх пороки, те, що вони були рабовласниками й гнобителями широких мас, — усе це ретельно скривають.

В Англії, Франції, Німеччині та в багатьох інших буржуазних країнах ми знайдемо такий же історичний романтизм, поданий у «Звенигорі» фігурою «діда».

Весь фільм є символ життя і боротьби українського народу й мак загально історичне значення. Хіба забобони й страх перед католицьким священиком не виявились у тій чи іншій формі по всіх країнах?

Хіба нерозвинений Павло, натхнений від казок «діда», не персоніфікує собою найвідсталіші й темніші елементи, що підтримують реакцію по всьому світі? І чи не знайдете ви в фізіономії Клансмана (Ку-клукс-клан) або фашиста рис того ж таки Павла?

Хіба робітничий рух на цілому світі не мусить проходити через події імперіалістичної й громадянської війни з такими ж важкими втратами, як це сталося на Україні? І чи не може світова робітнича кляса зрозуміти роль Тимоша, що керує заколотом на фронті й перший простягає братерські обійми німецьким солдатам через траншеї імперіалізму? — Так, Тиміш, молодий пролетар з селян, є символ переможних бійців, що знищують традиції минулого та організують нове життя. Тому, що автор подав підвалини великих історичних подій в такому цікавому освітленні, — фільм має надзвичайне інтернаціональне значення і його високо оцінять робітники Європи, Америки та колоніальних країн.

І якщо ви покажете «Звенигору» закордоном, з її прекрасними простими, але вразливими формами, вона глибоко вилине на трудящих всього світу.

І цей фільм, що яскраво показує крах старої і народження нової України, дасть революційним робітникам правильні методи для боротьби з буржуазними традиціями.

Будемо сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робітничій клясі знайти «скарби» так, як їх знайшли робітники та селяни радянської України.

Вона покаже всім національно поневоленим народам, до якої височини може стягти культурне відродження за проводом комуністичної партії, за проводом політично і національно визволеного пролетаріяту, що, захопивши владу в свої руки, почав на згарищ старого будувати свою, пролетарську культуру, почав творити всесвітнього значіння культурні цінності, цінності, що можуть бути створені в пролетарській країні, країні бурхливого розвитку всіх галузів життя, країні, що на неї з подивом і радістю дивляться мільйонні маси робітництва, країні, що її ненавидить всесвітня буржуазія.

Будемо сподіватися, що «Звенигора» прорве кордони американської цензури і з'явиться на екранах Америки.

Кіно. 1928. №2(38). Лютий. С. 11.

М. Бажан **Про «Звенигору»**

Творці легенд і творці історії.

В старого діда, як від кремезного коріння два деревця, зросли два онуки: Тиміш та Павло. Два онуки, та люди двох різних віків.

Один — укоханець діда, його помічник у тих магічних операціях, що їх дід пророблює, щоб знайти скарби, а другий, з того самого селянського коріння вирісши, на багато віків переріс свого діда, і не в чорній магії сільських чарівників, а в формулах алгебри шукав способу, щоб знайти скарби, заховані в рідній землі старої гори Звени, своєї старий України.

І ось про важкі шари селянства та про тих що з цього селянства росли й ростуть, що завойовують собі право зватися гордим іменем пролетаря й творити, ідучи вперед, не завертаючи назад» оповідає фільм «Звенигора».

Ідею, яку вклали в свій сценарій автори його (М. Йогансен та Юртик), режисер О. Довженко зумів так ново, так незвичайно для нашого ока

показати, що вона заграла й зазвучала на екрані, як симфонія, як мітинг, як гімн.

Кінематографія, яка досі пленталась десь позаду бойового фронту української культури, висунувши цю зброю «Звенигори», відразу стала попереду і як мистецтво, і як бойовик за нову культуру та за нові форми її.

«Звенигора» знайшла цілком нові ноти клавіатури кінематографії, що на ній і досі ще багато «творців» вибренькують свого остогидного «чижик, чижик, где ты был», або не менш настирливі «кирпичики». Ці нові ноти звучали в «Звенигорі» по своєму, руки фільмаря Довженка ніде не наштовхувались на руки тих фільмарів, що теж знають контрапункт кінематографії, на руки Ейзенштейна, Пудовкіна, Клера й Ганса.

«Звенигора» цілком оригінальний твір, і його оригінальність не треба було б навіть доводити, коли б не знайшлося і тут аматорів дешевої паралелі, які кожному «енку» шукають батька «ова», не віруючи, що й в Назареті може бути дещо добре.

Звучить парадоксом те, що «Звенигора» — цей фільм більшовицької революції) ця гостро відточена зброя проти потвор шовінізму і «славних традицій минулого», проти гримас кривавої гайдамаччини нашого віку, що бруднили лице нашої сонячної України. — що «Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціалізм.

Розбираючи проблему селянства, не можна не зачепити проблеми національної розглядаючи її з погляду радянської України і саме тому не забуваючи про націоналістичну трактовку її.

Це носій націоналістичної ідеї — онук діда Павло, як той святий Юрій з оселедцем, на пофарбованому в біле коні, хоче боронити свою ідею, ідучи проти брата й обдурюючи народ, як обдурив він діда свого, скориставшись з його забобонів і темряви.

Він примушений жалюгідним блазнем вихилятися перед великопанською юрбою Заходу, щоб здобути собі грошей на нову експедицію на Звенигору, на Україну.

Ми то знаємо, що не лише іржаві козацькі ножі, закопані в Звенигорі, ваблять його туди, але дід, безпорадний в своїй мудрості віковий дід вірить Павлу, що вогненна сила, що незрозуміла для нього машина з блискучими очима — паротяг, не дає розкопати Звенигори, відшукати легендарні скарби.

І самогубство, мізерне самогубство це ж, кінець-кінцем, найліпший вихід із становища кожного, хоч трохи чесного з собою і не остаточно сліпого Павла, що не може повернутися назад, зліпити те, що він сам розірвав.

Які ж стосунки Павла з дідом, себто які стосунки гайдамаки-емігранти з загальною селянською масою?

Бережучи свої традиції, свої легенди, боронуючи свою історичну інерцію, селянство й синам своїм, од прадіда до діда, од діда до онука, заповідає боронити й берегти їх.

Історичні події порушують спокій і непорушність селянського життя. Чобіт царського генерала ступає на розкопану святобливими дідовими руками могилу козацької України. Войовничий російський імперіалізм розкопує цю могилу вже по-іншому, й даремно дід обурюється з цього блюзнірства. Його благання й безсилі руки не спинять паротягу, що везе на фронт царські війська, як не спинять вони озброєні вже бомбою гайдамаків, ні паротягу Радянської України, де за машиніста другий онук дідів — царський солдат, георгіївський кавалер, бунтар й ініціатор братання, комісар і робфаківець Тиміш.

Його, старого діда, беруть із собою в купе вагону, частують чаєм, він ніяково посміхається у відповідь на дружні слова…

Проблема селянства розв'язано, так просто, так щиро, так глибоко щиро рознизано.

Кінець.

Але не лише в цьому вся «Звенигора». Вона — як єдина річка, де тисячі струменів. Вона — як мозаїчна фреска, де кожен камінець цінний сам по собі.

Удари молотів індустрії, від яких дрижить и дрижатиме Звенигора — Україна, розкриваючи надра свої і віддаючи заховані там скарби, — одне з найпатетичніших місць цієї кіносимфонії.

Шматки дійсного життя, життя й нашої тяжкої індустрії: заводів, копалень, комунікації, й життя сучасного села: жнива, трактори й коси, в могутніх ударних ритмах змонтовані, творять одну з найзворушливіших частин «Звенигори».

Знову «парадокс»: суцільна, змірена до єдиної мети «Звенигора» об'єднала в собі ту найрізноманітнішу фактуру кінематографії, яку вона досі набула. Від хронікальних кадрів індустрії, від цього своєрідного, Довженківського «кіночества», через реалістичні моменти проводів на війну, сцен Гупалівщини, до експресіоністичної лихоманки незабутніх

сцен нападу на село, повороту з фронту, до символістичних, просякнених глибоким гумором та іронією сцен слов'янських та варязьких — така впевнена гама стилів і форм що її дав нам Довженко.

Почувається, що він сам прийшов до кіна від малярства. Його кіно — музичне малярство, просторінь, що рухається в часі, закутому в графічно чіткі ритми, графіка часу.

І саме оте надзвичайно сміле орудування часом і просторінню спричиняється до того, що сюжетна лінія фільму не йде простою й завжди видною течією по поверхні фільму. Вона ниряє в глиб, заходить в бічні затоки, крутиться в виру, завертаючи навіть, інколи, поворотною течією назад.

Повість про двох синів дідових лише частина загальної будівлі фільму, що основний стержень його — постать вікового діда — проходить через всі поверхи фільму, від часів сивої слов'янщини до наших гуркотливих днів.

Дід — це той, про кого «Звенигору» зроблено. Він вісь фільму. Але це не значить, що лише його сива борода мусить заповняти кожен метр плівки. Те оточення, що визначає і самого діда й вчинки його, в «Звенигорі» — найактивніший актор.

Театр, клуб, кіно. 1928. №31(132). 14 лютого. С. 8–9.

Ю. Смолич[94] **Перший день української кінематографії. З приводу фільму «Звенигора»**

— Чи маємо ми українську кінематографію?

— Власне так. Бо є в нас централізоване кіновиробництво, бо дає воно щорічно серії нової продукції фільмів, бо працюють над тим громадяни УСРР, бо, нарешті, в кадрах фільмів ми бачимо роботу наших творчих сил — українського режисера, актора, сценариста.

Але формальні ознаки це юридична справа, вони ще не визначають суті. Географічний і етнографічний антураж картин теж ще не свідчить за «національне походження» фільму, навпаки — здебільшого вводить в оману, і оману шкідливу, даючи привід до свого роду спекуляції. І не тоді, навіть, буде фільм національним, як трактує він свої сюжети

[94] Юрій Корнійович Смолич (1900–1976) — український письменник, журналіст, театральний критик. Діяч УНР. Редактор журн. «Сільський театр» (1926–1929), «УЖ» (1928–1929), «Червоний шлях» (1935), «Літературний журнал» (1936–1937), «Україна» (1943–1950).

в оригінальних ситуаціях того чи іншого народу — національним революційний мистецький твір буде лише тоді, як той чи інший ідейно художній задум відображає він сюжетом, формою й прийомами виплеканими на своєрідних соціальних умовах того чи іншого народу. Коли приведе він у мистецькому творові персоніфіковані соціяльні групи до єдиного логічного висновку їхніх взаємин — пролетарської революції — тими шляхами соціальних заворушень і клясової боротьби, що своєрідні кожному народові в силу тих чи інших одмінних історичних і соціально-економічних передпосилок.

Такий твір справді національний, але не «самодовлеет» не самотравиться в соках націоналістичної омани, він не обмежений і штучними політичними кордонами. Такий твір іде в культурну скарбницю народів і лишається там, як пам'ятник, як жива наука про минуле. Але такі твори виходять тільки з рук великих майстрів, а такі майстри з'являються не щодня.

Радянська українська кінематографія переживає ще свій переддень, — переддень, що за ним буде день — день буйного розквіту. І хоч перша ластівка весни ще не творить, але вона віщує її і раз вона прилетіла, то весна буде незабаром. «Звенигора» — віщує.

«Звенигора» це подія, це національний фільм, це початок української радянської кінематографії.

Творча сміливість задуму (сценарій — М. Йогансена та Юртика) стільки ж поетично «дерзка», скільки й соціально глибока. І стільки ж величне його мистецьке перетворення й оформлення режисером Довженко.

Вкраяти тисячу літ з життя народу й сконденсувати їх в якійсь сотні образів, давши їм виразне соціяльне офарблення під чіткою клясовою координатою — це сміливо, дерзке й відповідально. Організувати це за допомогою тільки образотворчого матеріалу, без послуг навіть фабули, на самому внутрішньому сюжетному напруженні, в оригінальних символах перетворення — це майстерство. Поетичність мови образів фільму й поетичність самого задуму сценарію так взаємно розуміють одне одного що в «Звенигорі» це єдине ціле, і ясно, що не було б фільму без саме цього сценарію, ні сценарію без саме цього режисерського майстерства.

Але «Звенигора» це не тільки «ревю на тисячу літ». В основі цього великого полотна лежить складний і відповідальний динамічний задум. Всю свою фактуру подає фільм як висновки із зіставлення епох. На п'ять епох поділяє він увесь свій матеріял. І характерно, що для кожної епохи

єсть свій ритмічний символ, — своя формальна характеристика. Ми бачимо інтересний і цінний екскурс у відшукання формальних ритмів; що відповідали б соціальній суті доби. Ми бачимо сміливий експеримент поєднати форму із змістом — із змісту зробить форму, із форми зробить зміст.

Ось — химерна казка про варягів — де спроквольний ритм фантастики поєднано з туманним віддаленням (визначення часу) і гротеском характеристики самого змісту.

Ось — лінивий, непоквапливий, але перебійчастий, ритм Гайдамаччини, що визначає коефіцієнт соціяльної динаміки тих часів. Режисер навмисне ще загальмовує і темп, щоб цим пов'язати його з романтичною казкою українського діда.

Ось — натуралістичні рухи українського села передостанніх часів —поважні, спокійні, і в роботі, і в печалі, в радощах — рухи того «дядька, що не перехреститься, доки грім не вдарить».

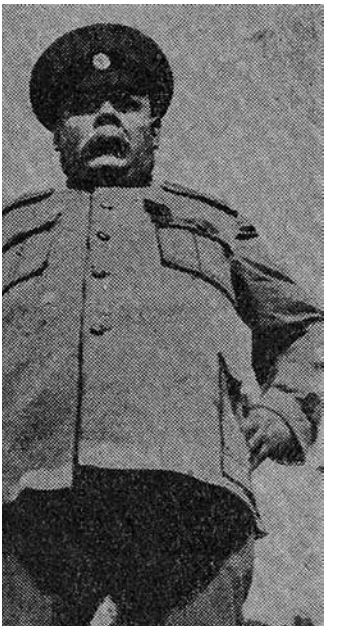
Але спокійну, плавку динаміку тих часів враз руйнує скажений ритм дзвону на сполох і одчайдушний тема гопака мобілізованих на царську війну, і — за тим різко міняється ввесь ритм, життя зрушує з своєї відносно статичної інерції, буйно несеться вперед, переплигує через шанці імперіалістичної війни (в шанцях — знову трохи затамовує ритм) і підкочується до динамічної катастрофи — Жовтня. Ми бачимо тут рвучкі, перебійчасті зміни ритмів — швидше, повільніше, плижки і зупинки — але все вперед, все дужче, раз-у-раз швидше, раз-у-раз чіткіше, поки, нарешті, — забринів гук машин, запульсував живчик праці — музика ритму — і тоді чітко й дзвінко, рівно й впевнено ступає вперед ритм нашої доби великих будівництв, досконалої організації…

Поема ритмів, поема соціальної динаміки часу — ось «Звенигора».

І яким чудним, яким курйозним і трагічним анахронізмом плутається під колесами соціяльної динаміки раб давніх епох — старенький селюк дідусь. Він бреде через тисячу літ, раз-у-раз обертаючись назад, і все марить про свої скарби, не знати де заховані.

Народницька казка силкується одкрити дідусеві очі й говорить, що скарби ці треба розуміти не буквально, а алегорично, що, мовляв, це — земля твоя, що вічно благословлятиме працю рук твоїх: приклади рук до землі й вона вродить і, тоді скарби плодів. Але фільм обминає цей примітив народницької мудрості й демонструє справжні скарби землі — це соціяльно організована праця. Це гімн індустрії, що біля стерна її стоїть керманичем дідів же син — пролетар.







Нові часи — нові закони, і яка мізерна дідова романтика, яка трагікомічна романтика українського зоологізму, який це регресивний чинник в процесі класової боротьби, в процесі вирішення соціяльних задач. І «Звенигора» йде війною на цю романтику, демонструє нам і долю цієї романтики в сучасному антуражі. Дідів Павло (людина 20 віку) не копає скарбів Роксани, не «пливе» і за колііївщиною, не працює й на полі, — в своїх шуканнях скарбів логіка сучасності обертає його на бандита й шпурляє на еміграцію, звідки вертає він свідомим і активним ворогом свого брата, Тимоша — «пешкою» в руках ворогів працюючих. Він сам себе заганяє в тупик, — сам себе страчує.

Національну романтику, цей рушій націоналістичної динаміки, взято під обстріл з тракторів і заводів нової України. Реальність соціяльного життя — ось те, що поборює романтику. Нова романтика — романтика індустрії — її блискуча антитеза. І яка зміна аксесуарів і антуражу, яка зміна символів — доля, що пливе вінком за водою, і поїзд, що його веде тверда рука Тимоша — «собірательного» образа дідових синів.

— Навмання й напевне

— Лірика й реалізмі

— Спрокволість і вивірений поступовий рух!

Довженко міцний реаліст. Його символи завжди глибоко реалістичні. І все, що поза реалізмом, викликає в нього лиш усмішку, глузування й сарказм. Саме — сарказм, бо він картає, бо Довженків реалізм це реалізм активний, поступовий, це реалізм конструктивного, доцільного побудування, реалізм логіки й конечності.

Фільм глибоко символічний, але символіка «Звенигори» це символіка логічної мови, організованої чинності.

Можна говорити, що забуто ще шостий ритм, — ритм визиску, що, не зважаючи на величність і накопичення матеріялу, не подав фільм ролі економічної експлуатації, що національну романтику не зв'язано з економічними й соціальними тенденціями української буржуазії цих епох, — це мабуть має рацію — але «Звенигора» це тільки «перша серія» з циклу національних картин, це лиш перша ланка з систематичних екскурсів у марксівське освітлення минулого України.

Отже фільм виключне явище, ідеологічне досягнення нашої мистецької творчості.

І досягнення формальне — бо, по за тим, що ми бачимо вдалі результати експериментів з ототожненням змісту й форми, як певного стилю доби, ще й сама чисто Формальна робота над зйомкою, організацією

матеріалу й зокрема компонування та кадри ставить Довженка на чолі шеренги визначних кінорежисерів.

«Мобілізація», «Снопирушниці», «Відступ червоних», «Розстріл», «Копальні Донбасу» — хіба це не найкращі кадр з усіх фільмів, які доводиться бачити в нашій і закордонній продукції?

Довженко ще молодий режисер, ми знаємо тільки дві його роботи — обидві вдалі, але він виступає вже не тільки як виробник мистецьких цінностей, а й як вихователь кола мистців. Гляньмо на акторів, гляньмо на роботу оператора. Оператор Завелєв дає у «Звенигорі» прекрасну майстерну роботу. Завелєва ми знаємо з багатьох попередніх його праць — вони завжди були добротні й сумлінні, але порівняймо Завелєва в «Звенигорі» із Завелєвим в інших фільмах! Це зовсім інша робота! Там ми бачили хорошу, але завжди однакову, часом штамповану роботу, а тут — він виступає з оригінальними прийомами, з оригінальною методою зйомки. Він виступає прекрасним учнем Довженка. Довженко виховує.

Довженко виховує й актора. Надемський видатний і талановитий кіноактор, що виявив себе в багатьох ролях, набуває нового — міцніє, і в «Звенигорі» стає в ряди видатніших мистців, Свашенко й Подорожній, актори з доскональною Березолівською технікою, відразу майже в першій своїй роботі перед апаратом опановують специфічність гри і зарекомендовують себе, як кращі досвідчені кіноактори. Взагалі про виконавчу частину доводиться говорити, як про майже бездоганну — і Надемський (важко сказати де він кращий — дід чи генерал), і Свашенко, Подорожній, і Отава — виявили себе в фільмі як — найкраще. «Звенигора» — наше досягнення. «Звенигора» це перший цілком гарний фільм.

Це і перший день нашої кінематографії. І за ним чекаємо на день другий, день третій…

Нове мистецтво. 1928. №7(77). 21 лютого. С. 2–4.

Альцест[95] **«Звенигора»**

На публічному перегляді, де «Звенигора» демонструвалася перед кваліфікованою аудиторією кінопрацівників та представників партійних

[95] Яків Борисович Геніс (псевдонім — Альцест) — журналіст. Співпрацював з одеськими періодичними виданнями «Вечірні вісті», «Театр, клуб, кіно» та ін.

і культурно-просвітницьких організацій, фільм отримав неоднозначну реакцію. Одностайно зійшлися на тому, що, з формального боку, щодо режисерської винахідливості та технічної майстерності, фільм — виняткове явище. Однак одразу ж заявляли, що в ньому багато фантастики та символіки, туманної і загадкової, яка не завжди піддається розшифруванню. І якщо картина в основній ідеї є зрозумілою, то окремі моменти й після повторного перегляду залишаються не завжди розшифрованими.

У чому, все ж таки, полягає основна ідея картини? — «Звенигора» — це розгорнута протягом цілого тисячоліття історія українського народу, який страждав під ярмом чужоземних загарбників, боровся за свою національну свободу, звертав з любов'ю та надією свої погляди до далекого минулого, де йому марилися скарби народного духу, краса та поезія сивої старовини. Ця ідеалістична романтика з великою чіткістю та кінематографічною виразністю, а подекуди з тонкою іронією, втілена в образі діда (символ консервативної селянської України), який з упертою наполегливістю розшукує міфічні скарби, закопані в «Звенигорі».

І тут же, паралельно, режисер розгортає грандіозну за розмахом і силою картину: робітничих і селянських мас, підбурених революцією, які відвернулися від минулого, дідової віри, наївних переказів і будують нове, вільне, трудове життя.

Ці два основні елементи фільму подано не у формі стрункої та послідовно розвиненої фабули, а як низку епізодів та уривків, які зовні, начебто, мало пов'язані між собою, але завжди глибоко символічні за своїм змістом. Безсумнівно, що така форма продиктована значною мірою грандіозністю та монументальністю змісту «Звенигори». Занадто величезна тема обрана режисером, занадто неосяжний її зміст для звичайної двотисячометрової картини. Звідси — надзвичайна насиченість кожного кадру, виразність і вражальність окремих епізодів.

Водночас це створює художній лаконізм кінематографічної мови, що говорить більше символами, ніж сюжетною дією. Але багато чого в «Звенигорі», тим не менш, цілком доходить до глядача й залишає велике враження. Так, надовго не забудуться такі кадри, як мобілізація, копиці хліба з напливом гвинтівок у козлах, охоплена революційним піднесенням Україна, пафос будівництва, поезія праці.

З великою виразністю подано казкову сторону «Звенигори», епізоди з варягами, злегка завуальовані, затуманені й уповільнені у своєму темпі. У всьому цьому багато чого пояснюється роботою оператора

Завелева, який проявив великий художній смак і технічну майстерність. Деякі кадри «Звенигори» справляють враження прекрасних фотоетюдів.

Театр, клуб, кіно. 1928. № 32(133). 22 лютого. С. 12.

Ще про «Звенигору»

I

Група членів міської ради, які були присутні на громадському перегляді фільму «Звенигора», вважає:

— Попри низку окремих недоліків і місцями недостатню сприйнятливість задуму масовим глядачем, — кінофільм «Звенигора», як за своєю суспільною значущістю, так і за художнім оформленням, є безперечно великим і значним досягненням нашої української кінематографії, що міцніє.

Л. Гордон

II

Тяжко писати рядовому глядачеві про «Звенигору», побачивши її один раз. Тяжко тому, що, відверто кажучи, не призвичаїлися ми ще до таких картин і не можемо зразу охопити всю ту масу мистецького, що ним повний фільм. Почувається, що фільм робив художник. Особливо вражають гайдамаки в першому розділі картини; багато хисту в ілюстраціях до дідового оповідання про стародавні часи; незабутнє враження на робітничого глядача справляють копальні та заводи, міць нашої тяжкої індустрії та зріст нашого сільського господарства. Від цих кадрів віє ентузіазмом і безмежною радістю від успіху радянського будівництва. Символів у картині повно, ними показує картина, що відходить стара Україна, а на зміну їй іде Україна радянська, з паротягами, мартенами, тракторами… Звичайному глядачеві не все ясне в картині — це картина для кваліфікованого глядача, для інтелігенції, для вузівців. Отже, по робітничих клубах її слід пускати з обов'язковим вступним словом, бо інакше вона до глядача «не дійде».

А. Недзвідський

«Театр, клуб, кіно». 1928. № 32(133). 22 лютого. С. 12.





«Звенигора» й «Тарас Трясило» за кордоном [ред. ст.]

У Парижі, в залі торгпредства відбувся перегляд двох фільмів. На перегляд були запрошені представники української радянської колонії, ВУФКУ, делегатів спілки українських громадян у Франції, редакцію «Українські вісті», представників кінопреси. Оцінка всіх, що «Звенигора» для 1928 року в радянській кінематографії така ж подія, як і «Броненосець Потьомкін» для 1926 року.

Нове мистецтво. 1928. №10/11(80/81). 7 березня. С. 15.

Вано. **Про один «епохальний фільм», режисерську зарозумілість, «монополістів на більшовизм» та про «картини для поціновувача, але не для глядача»**

Кіно — один із найпотужніших засобів класової агітації. Завдяки поєднанню колективної творчості сценариста, режисера, оператора, актора та музиканта, під час показу фільм може підкорити всі почуття глядача і налаштовує його психіку відповідно до цільової настанови фільму.

Однак що означає «вдалий фільм»? Для кіно в СРСР ніби безперечно, що «вдалий фільм» — це, по-перше, зрозуміла, близька для робітничого та селянського глядача картина і, по-друге, картина, що виховує в глядачі ідеологію класу, який будує соціалістичне суспільство.

Отже, колективна творчість кінопрацівників усіх кіноорганізацій зобов'язує авторів кінотворчості підпорядкувати свою роботу цій генеральній настанові. Режисер насамперед зобов'язаний орієнтуватися у творчості на робітничо-селянського глядача. Цього все наполегливіше вимагає робітничо-селянський глядач, який не раз висловлювався на спеціальних конференціях, у пресі тощо, і це ж сформульовано в рішеннях партнаради з питань кіно як найважливіше завдання.

Не так, вочевидь, вважає ВУФКУ, що випустила рекламну брошуру про фільм «Звенигора». І зовсім не так вважає режисер Довженко. Послухайте, що пише Довженко з приводу свого фільму «Звенигора»:

«Ви кажете, що хтось із наших глядачів не розуміє мій фільм? Що ж робити? Я ж не винен у тому, що не можу перед кожним сеансом стати перед екраном і сказати: «Глядачу, якщо ти чогось не розумієш,

не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана мова. Шукай причини нерозуміння в самому собі. Можливо, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — привчити тебе мислити, дивлячись мій фільм.

Якщо ж твоя сусідка (!? — І. Д.) прошепотить тобі, що «це незрозуміло» — вставай і відразу ж, не зволікаючи, йди з нього в інше кіно: мій фільм більшовицький» (підкреслено нами — І. Д.).

Чи не так — «тирада ідеологічно витримана» і «відповідає» ставці на робітничо-селянського глядача?

Однак чому режисер О. Довженко був змушений написати цю тираду наприкінці своєї невеликої статті? Вочевидь, зарозуміле твердження режисера має слугувати певним додатковим аргументом на користь картини, окрім її прямої дії. І це правильно.

Річ у тому, що картина «Звенигора» у виданій рекламній брошурі ВУФКУ іменується як «епохальний фільм», «що виходить далеко за межі всього, що досі бачили на екрані» (зі статті Я. Савченка).

У перекладі на просту мову це означає, що фільм «Звенигора» створює нову епоху в кіно, як, скажімо, Пушкін створив епоху в поезії, Дарвін у природознавстві, Маркс у вивченні соціальної природи людського суспільства тощо.

Як бачите, претензія авторів не мала — претензія, так би мовити, «історично величезного значення», за висловом того ж Я. Савченка, і, отже, вимагає додаткових «погроз» глядачеві на випадок, якщо він… не зрозуміє «епохальності».

Куди там «Броненосцю Потьомкіну», картині «Мати» та іншим радянським бойовикам до «епохального фільму» «Звенигора»! Фільм «більшовицької революції» — «Звенигора», представлений на екрані радянському глядачеві, щонайменше, повинен затьмарити все, що досі бачили на екрані, і викликати небувалий попит робітника й селянина на картину.

Більшовицький фільм, як ми скромно разом із робітничо-селянським глядачем вважаємо, і як це твердо визначила партійна нарада з питань кіно, — повинен захопити й підпорядкувати настрій радянського глядача великому завданню перебудови суспільства на нових соціалістичних засадах, повинен показати в художній формі, як клас-гегемон, пролетаріат, перебудовує людське суспільство, повинен виховувати почуття класової солідарності та класового розуміння всіх сторін суспільного життя.





Більшовицький фільм вже сам собою передбачає зрозумілість, доступність і близькість його класу, якому він призначений служити.

Тепер постає питання: як цей «епохальний фільм», «більшовицький фільм», «Звенигора» злився зі своїм класовим глядачем, як оцінив його найвірніший поціновувач — робітничий глядач?

Адже це найкраща перевірка будь-якого фільму!

Режисер О. Довженко мав рацію лише в одному: «Глядач не розуміє фільм «Звенигора». І не розуміє не «хтось», а основний глядач — робітник».

Ми розмовляли в Харкові з декількома товаришами із числа активістів-робітників безпартійних і партійних, ми розмовляли з декількома кваліфікованими керівниками місцевих партійних організацій щодо фільму «Звенигора», і ось їхній основний висновок: «"Звенигора" масам незрозуміла, недоступна, не викликає піднесення».

А найкращим показником такого ставлення до «Звенигори» є відвідуваність робітниками картини — відвідується вона неохоче, попри величезну рекламу ВУФКУ щодо картини «Звенигора».

Комерційно «Звенигора» поки що не виправдовує не тільки витрат на постановку, а й витрат на рекламу.

У чому ж тут корінь зла?

На думку Довженка, цей «корінь» — у слабоумстві глядача, у його невмінні «мислити», у нерозумінні більшовизму, а не в тому, що перед глядачем «незрозуміла мова». А тому він застосував «тактовний» додатковий аргумент у вигляді «погроз».

Вочевидь, на думку ВУФКУ, що помістило в рекламний збірник рецензію французького кінокритика Леона Муссінака, цей кінокритик більше розуміє в більшовизмі, ніж харківський пролетар.

Дивовижне розуміння більшовизму у видавців збірки «Звенигора»!

Однак, у чому ж «корінь»?

«Суть» полягає в класично сформульованій фразі, яку ми почули під час бесіди в харківському відділенні ВУФКУ: «Фільм "Звенигора" — для поціновувача, але не для глядача».

Дійсно, «Звенигора» має низку високохудожніх кадрів (наприклад, проводжання на війну, село, розстріл тощо), фільм демонструє поглиблену роботу над технікою в кіномистецтві, фільм експериментує, проводить нові досліди. І в цьому — цінність фільму.

Фахівець кіномистецтва сприйме «Звенигору» як досвід, де можна чогось навчитися, де можна захоплюватися новими елементами кінотворчості.

І це добре. Будемо вітати людей, які працюють над підвищенням якості творчої продукції радянського кіно.

Однак, у будь-якому випадку, «Звенигора» залишається фільмом експериментальним, фільмом для «цінителя». Але й тільки, і не більше. Залишається цілком друга частина формули — «фільм не для глядача». Тоді навіщо ж було ставати в позу епохальності? Навіщо весь цей «бум» навколо «Звенигори»? Навіщо стільки зарозумілості?

Ми маємо право поставити кілька запитань.

Чи не дорого нам обходиться ця формула «фільму для поціновувача, але не для глядача»?

І, можливо, слід порадити нашим молодим кінопрацівникам більше скромності й менше зарозумілих претензій?

Можливо, варто порадити нашим режисерам (якими б талановитими вони не були) бути чуйнішими до свого глядача?

Чи не краще, перш ніж писати хвалебні рекламні гімни, ставати в позу епохальності та «історично світового значення», нашим кінопрацівникам все-таки спробувати попередньо запитати в глядача його оцінку, поговорити не зарозумілим «надлюдським» тоном із робітничим глядачем, а попросити поради та вказівки в цього глядача?

Ми вважаємо, що всі ці «запити» мають безпосереднє значення для розвитку кіно в СРСР.

Зв'язок творчого колективу, що знімає фільм, зі своїм глядачем, взаємодія цих двох сил — основна умова успіху в розвитку кіно в пролетарській державі.

Ми рішуче виступаємо проти «панського» ставлення до глядача, що заважає розвитку радянського кіно. Не заперечуючи досягнень у розвитку нашого кіно, ми водночас не маємо наміру ігнорувати «настанови» та «настановки» в ідеології кінопрацівників, які фактично руйнують взаємодію кінопрацівників і глядача.

А тим більше ми не пройдемо повз необґрунтовані, пансько-зарозумілі претензії бути «монополістами» більшовизму.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 91–95.

Експорт картин ВУФКУ [ред. ст.]

Останні два тижні ВУФКУ експортувало за кордон у 10 різних країн вісім картин власного виробництва. З цих картин «Два дні» і «Звенигора» продані в Голландію, Бельгію, Латвію, Аргентину, Мексику, Канаду, Англію, Туреччину, Грецію та в Сполучені Штати.

Радянське мистецтво. 1928. № 15. 1 травня. С. 12;
Нове мистецтво. 1928. № 16/17(86/87). 7 травня. С. 17;
Театр, клуб, кіно. 1928. № 39(140). 15 травня. С. 18.

Б. Коломаров[96] **«Звенигора»**

За своєю структурою «Звенигора» — це кінопоема. У фільмі немає сюжету, фантазія режисера вільно грає з подіями. У цьому плані він нагадує деякі експерименти наших режисерів у жанрі кінопоеми, на кшталт «Дівчини з далекої річки»[97] і особливо — «Кінець С.-Петербурга»[98] — кінопоеми, знятої на соціально-історичному матеріалі.

«Звенигора» — це український «Кінець С.-Петербурга», тільки менш грандіозний і монолітний. Загибель старої України і народження нової — ось тема фільму. У строкатому хороводі кадрів перед глядачем розгортаються епізоди українського епосу та епосу революції. Розповіді старого «Діда» чергуються з картинами сьогодення, казкове з реальним, сучасне з химерним.

Режисер Олександр Довженко йшов шляхом Пудовкіна — шляхом створення широких образів-символів, що узагальнюють найбільш характерне. Не всі образи однаково значущі, поряд із глибокими є й незавершені, мало виправдані тематично, але всі без винятку яскраво виразні. Матеріал стрічки суворо концентрований. Кожен кадр говорить про велике явище, кожна людина символізує цілий клас.

У стильовому сенсі «Звенигора» — плоть від плоті революційного мистецтва. У ній розвиваються прийоми Пудовкіна та Ейзенштейна, їхній метод нещадного реалізму, їхня монтажна майстерність. Люди та речі подаються з по-справжньому новим революційним ставленням.

[96] Борис Миколайович Коломаров (1906–1943) — один з ініціаторів руху КРАМ (кінотеатр робітничої молоді). Працював сценаристом на к/ст «Лентехфільм» і к/ф-ці «Союзкіно». З 1925 року публікував кінорецензії в газетах і журн. («Зміна», «Кіно», «Життя мистецтва» та ін.)

[97] «Дівчина з далекої річки» (1927, реж. Є. Червяков).

[98] «Кінець Санкт-Петербурга» (1927, реж. В. Пудовкін).





Саркастично змальована буржуазія, добродушний сміх над старовиною, уособленою старим «дідом», оповідачем билин. А билини майстерно спародійовані. У примарному серпанку рухаються на тлі бачення «діда»: богатирі, прекрасні царівни, але їхні рухи підкреслені комічно й умовно. Тонкими штрихами відтінена безглуздість казки. Непідробна (на перший погляд) фантастика виявляється спровокованою.

У картині багато вигадки та молодого запалу. Довженко не боїться найзухваліших монтажних фраз; він сміливо переводить трагічне в гротеск.

Взагалі гротескно-сатирична частина (висміювання старого) сильніша за патетичну, що оспівує соціалістичне будівництво. В останній хороший лише ритм монтажу, шалено-швидкий у сценах революції, що спалахнула, і спокійно урочистий наприкінці.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 97.

Ю. Костюк **Українські фільми в Празі**

До січня 1928 року в Чехословаччині нічого не знали про українську кінематографію. Щойно перед приїздом г. Черняка, а потім працею сталого кореспондента в Празі чеська преса починає писати про ВУФКУ.

18 квітня ц. р. відбувся в Празькім Торгпредстві перегляд українських радянських фільмів для преси і запрошених гостей. Це був перший виступ ВУФКУ на празькому та, взагалі, на чехословацькому ґрунті. Зацікавлення тим виступом було незвичайно велике, як у чеської преси, так і в чеських фільмарів. Зала Торгпредства, справді, невелика, була битком набита. Було показано уривки з «Звенигори», «Тараса Трясила», «Тараса Шевченка» та «Сорочинського Ярмарку».

Глядачі, між якими були й артист та торговельні представники, вітали деякі сцени фільмів оплесками. «Звенигора» зробила велике враження, хоча, як вже я зазначив — показано було тільки фрагменти (мобілізація та будівництво економічного життя України).

В щоденнику «Трибуна» (часопис чеських промисловців), який виходить двічі в день. И. Кучера подає коротко про зріст української кінематографії та називає фільми «Трясило» й «Звенигора» творами високої кінематографічної вартості, а зокрема в «Звенигорі» визнає досягнення, називаючи його «вершком української продукції та одним з найкращих фільмів СРСР».

В щоденнику «Лідове Новини» фільмовий референт вихваляє фотографію й технічне переведення фільму «Тарас Трясило» називаючи все «бездоганним». «Звенигору» ставить за її мистецькі досягнення побіч «Матері» та «Потьомкіна» і називає його «могутньою, образовою симфонією праці та радості».

Кіно. 1928. №9(45). Вересень. С. 2.

Навколо «Звенигори» [ред. ст.]

На громадських переглядах у Москві одностайно зазначено, що «Звенигора» є краща картина ВУФКУ й найбільше досягнення Радянської Кінематографії.

Закордонні фірми (Німецька «Деруфа», Львівська «Соня Фільм») подали пропозиції про продаж їм картини «Звенигора».

Про цю картину видано спеціальну книжку тієї ж назви, в якій особливий інтерес являють собою статті Я. Савченка та М. Бажана.

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. 1928. №1. С. 2.

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Вінницький відділ. 1928. №1. 18 січня. С. 2.

Навколо «Звенигори» [ред. ст.]

Під назвою «Звенигора» вийшла в світ книжка, присвячена фільмові тої самої назви. У книжці зібрано статті кращих українських письменників про картину. Особливий інтерес являють собою статті Я. Савченка та М. Бажана.

Недавно в Москві відбувся громадський перегляд «Звенигори», де картина мала величезний успіх. Промовці зазначили, що «Звенигора» є краща картина ВУФКУ й найбільше досягнення Радянської кінематографії.

ВУФКУ одержало пропозиції від кількох закордонних фірм (німецької «Деруфа», львівської «Соня-Фільм») про продаж їм картини «Звенигора».

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №1. 1 лютого. С. 2.
Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. 1928. №1. 5 лютого. С. 1.
Комуніст. 1928. № 28(2412). 2 лютого.

За кордоном про «Звенигору» [ред. ст.]

Представник американської компартії Джордж Кларк, що відвідав в жовтневі дні СРСР і бачив фільм «Звенигора» размістив в нью-йорских робітничих газетах велику статтю про цей фільм. Джордж Кларк вважає «Звенигору» за надзвичайне досягнення радянської кінематографії. Він закінчує статтю такими словами: «треба сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робітничій класі знайти ті скарби, що їх вже знайшли робітники та селяне України».

В останньому числі лондонської газети «Сендей Уоркер» уміщено замітку про нову продукцію ВУФКУ й зокрема про «Звенигору». Сповіщаючи, що в Парижі незабаром покажуть цей фільм, газета питає, чому Лондон не робить так само…

Чехословацький офіціоз «Прагер Прессе» містить інформацію про «Звенигору» вважаючи, що цей фільм є «гімн нової доби».

ВУФКУ одержало від кількох закордонних фірм пропозиції про продаж їм «Звенигори».

Комуніст. 1928. № 28(2412). 2 лютого;
Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. 1928. №1. 5 лютого. С. 1–2.

Леонід Чернов[99] **Звенигора**

«Звенигора» — перший дійсно революційний український фільм.

«Звенигора» — робить епоху не тільки в українській, але й в цілій радянській кінематографії.

«Звенигора» — Одисея українського народу від варягів до сьогодні.

Це — голос одного табору, випадкові витяги з численних статей та рецензій про цю славетну картину.

«Звенигори» — не зрозуміють широкі маси.

Фільм не мав єдиної міцної сюжетної лінії, це — тільки експеримент, окремі частини його штучно зв'язані між собою.

Мішанина стилів та прийомів утворюють якийсь кіновінегрет. Картину зроблено ескізно, схематично, сухо, в ній нема крови та м'язів, один суцільний кістяк.

Це — голос протилежного табору.

[99] Леонід Кіндратович Чернов (справжнє прізвище — Малошійченко; 1899–1933) — український поет, прозаїк. Член літ. групи «Авангард». Працював актором, організатором т-ру, дипломатом, журналістом, друкувався також у журн. «Літературний ярмарок», «Пролітфронт», «Культробітник».

Середини майже нема.

Навколо фільму — або захоплені дифірамби й гімни, або більшменш обережна лайка, стриманість. скепсис.

Це доводить, що «Звенигора» і є той самий довгожданий фільм, що схвилював радянське суспільство, знову притяг пильну увагу громадянства до кіно.

Бо останні Вуфківські «бойовички» тільки одвернули громадську думку од нашої кіносправи.

Тепер, дякуючи «Звенигорі», погляди знову повернулись до екрану.

Критики в лапках і без лапок нагострили пера.

Багато вже писали, й будуть ще писати.

Що ж то за картина, що навколо неї знялась така буря захоплення, лайки. найщиріших привітань і тихого шипіння по кутках?

Дуже тяжка й невдячна річ — переказувати зміст «Звенигори».

Колись у школі нас примушували писати «своїми словами» зміст якогось художнього твору, — що лишалося від твору, переказаного «своїми словами»?

Але більшість робітників картини ще не бачила. Наша мета — підготувати робітничого глядача до сприймання фільму, — отже треба знати, про що йтиме мова.

Сива, легендами оповита, в піснях оспівана давня давнина, гайдамацькі криваві часи, стародавня боротьба нашого народу з польськими панами гнобителями, з катами поневоленого селянства…

Живе серед нашого народу сива легенда про незлічимі скарби, захований десь на горі, що зветься Звенигорою.

Шукав тих скарбів старезний віковічний дід. Зустрічають його гайдамаки і разом вирушають до Звенигори — розкопувати вікові могили. А на Звенигорі — засіли поляки. Тріщать гайдамацькі випали, гупають додолу польські вояки (від того ліс Гупалівщиною і прозвали). Де ж твої скарби, діду?

Немає скарбів. Замість скарбів — вилазить з льоху потвора — католицький чернець. Жах охоплює гайдамаків. Наступають вони, оточують лиху потвору.

Вибухає ченців ліхтар падають долі гайдамаки.

А коли очнулись — ні ченця, ні скарбів…

Було в діда двоє онуків.

Павло мріяв про скарби, кріпко вірив у бога, бавився мильним бульками.

Тимошко ж працював, мав він розум живий, неспокійний і одвіку жили в ньому сумніви щодо правдивості ділової віри.

Розповідає дід Павлові, своєму улюбленцеві, стародавню легенду про чужинців-вояків, гнобителів народу.

«Давно не було, ще як ходили по нашій землі чужаки, їх вожді водили. Збирала данину вожді із селян, складали багатства незчисленні, незліченні. Впрягали людей в ярма і сунула далі на ладдях своїх до великих вододілів, щоб морем вернутися назад у північні країни. Повставали люди й билися з чужими воїнами і перемагали, і самі були переможені, але скарби навіки зникли в землі…

Гей, знов селяни орали могили й косили хліб і жили в неволі, хилячись, як той хліб під косою.

Отак жили й росли, як хліб у полі»…

Аж ось — в мирну працю селянську вривається грім гарматний: почалась всесвітня війна. Женуть селян проливати кров за «царя батюшку», зникають снопи з ланів, і повстають натомість рушниці на полях, зораних гарматними набоями.

Але підчас війни повстає нова сила, що її покликано звільнити народ, від ярма й здобути скарби Звенигори.

Тиміш братається з німцями, однаково пригнобленими, обдуреними, як і його народ. Тиміш повстає проти безглуздої царської військової дисципліни, попадає під розстріл, але солдати одмовляються Його розстрілювати, — і зворушливим фіналом трагедії стоїть перед очима непотрібна, покинута Гвинтівка, встромлена багнетом у землю.

Тиміш — перший солдат революції.

Його не лякає руїна. Обірвані, голодні, босі солдати й робітники:

— Революція в небезпеці!

Відповідь:

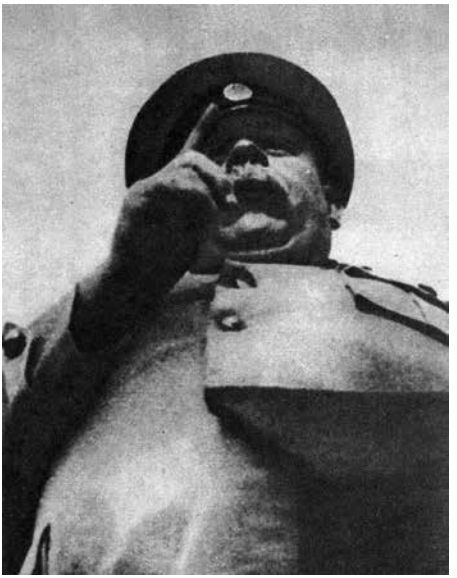
— Пролетарі, на коні! Велетенське, нелюдське напруження:

оживають заводи, курять димарі, пихкають, гуркочуть машини, — б'ється пульс відродженої країни.

В алгебричних формулах, в подиху велетенських машин, в копальнях і руднях шукає Тиміш одвічних скарбів Звенигори.

А Павло, викинутий революцією за кордон, «матнею мете вулиці», на вишарувані гроші повертається до рідного краю.

Через Звенигору вже простяглися рейки, гуркоче по них «огненна сила», і намовляє Павло діда пустити в повітря ту «ворожу огненну силу».







Тремтить дід, чекаючи на паротяг. Тремтять холодні рейки. Наближається залізне чудовисько, падає перед ним дід, — і зупиняється воно в кількох кроках від непритомного діда.

Далекий випал: це застрелився Павло.

А діда забирають люди у вагон, підбадьорюють дружним словом, частують чаєм.

Потяг мчить уперед, і в вагоні того потягу пролетарської революції — старезний наївний тисячолітній український дід.

Наша доба — доба безпримірна в історії людства.

Наша країна стала на шлях до соціалізму, знищила вікові канони — і тому як гостро повстають перед нами нагальні питання епохи, що потребують мистецького розв'язання.

Найголовніша проблема — спільність, сполучення шляхів двох історичних сил епохи: пролетаріяту — проводиря й керівника, і селянства, багатомільйонної одсталої стихії.

І «Звенигора» — перший український фільм, що сягає до найзахованіших історичних глибин країни, оком сучасного пролетаря заглядає в найтаємніші джерела народної творчості.

Найголовніша основна вісь фільму — оця саме постать тисячолітнього діда, в якій ми вбачаємо наше селянство. Багато віків — обдурене, наївне, але міцне своїм корінням у землі — боролося воно за своє право та волю: і з далекими північними чужаками, що стягали з людей данину і впрягали людей у ярма замість волів, і з польськими панами, і з власними дуками, і з царськими посіпаками, що поневолили нашу країну.

В темряві, в забобонах жили наші люди, увесь вік шукали якихось забобонних скарбів.

Отой старезний віковічний дід — чудна, наївна й глибоко-трагічна постать — втілює в собі наше селянство. Перед нашими очима проходить його важкий історичний шлях: від варязьких ватажків через гайдамаччину царське поневолення — до наших героїчних часів.

У двох різних постатях дідових онуків ми бачимо перші ознаки розшарування в самій гущі нашого селянстві. В одній його частині міцно живе забобонна віра батьків (Павло). В сміливих головах з давніх давень росла і спіла одважна думка, щоб визволити народ, як указати йому нові шляхи до кращого й легшого життя одшукати ті скарби, що їх віки поховали в казковій Звенигорі.

Це Тиміш — друга частина селянства, збірна фігура нового покоління людей. Це він зараз — машиністом на паротязі революції. Це він відшукав, нарешті, ті тисячами оспівані скарби Звенигори, що про них мріяв одвічний дід. А скарби ці — верстати на заводах, копальні й рудні, фабричні димарі. Це він, Тиміш, так просто, по-людському з дружньою посмішкою взяв нещасного обдуреного діда на свій поїзд революції, де переляканого діда прийняли, як рівного, привітали теплим словом, — і мчить він старий, тепер з нами.

А отой, що мріяв пустити в повітря наш паротяг, знайшов собі єдиний історично правдивий вихід з безпорадного становища: кулю в лоб.

В «Звенигорі» — дві України.

Одна — романтична, казкова, оповита героїчними легендами, безсила й наївна — спить десь у далечині віків, в колисці нездійснимих мрій.

Друга Україна — сучасна бурхлива країна праці, буйного відродження, міцних м'язів, машин, димарів, копалень. Дніпрельстану.

Історичний шлях віковічного діда від тієї дитячої романтики до наших залізних днів — це і є головною темою «Звенигори».

Завдання колосального масштабу. Майже непереможні труднощі. І через те, що творці «Звенигори» знайшли високо мистецькі способи для втілення своєї ідеї на кіноплівці — ми, анітрохи не вагаючись, можемо назвати «Звенигору» першим українським шедевром щодо серйозності порушеної проблеми.

Яким же способом перекинуто міст між двома епохами?

О. Довженко використав символи, алегорії. Справді ж, отой дід не є звичайнісінька собі, знесилена забобонами, людина. В його особі ми маємо цілі важкі верстви українського селянства. Тімиш є для нас втілення пролетарської сили, революціонера, будівника і, нарешті, будівничого. Павло — це темні сили обмеженого націоналізму, що хотів із минулих віків протягти в сучасність сліпу віру батьків, забобони, всю «шароварну» бутафорію середньовіччя.

Але (треба це підкреслювати ще й ще) — ці люди не є для нас якимись абстрактними схемами, мертвими символами. Передусім це — живі люди з гарячою кров'ю в жилах, люди з м'язами, що рухаються, діють, творять.

Незабутня сцена: скопи на полі перевертаються на рушниці — здається символом. Але й тут діють (саме: діють) не алегоричні формули,

а живі реальні речі, що є для нас звичайними, буденними, зрозумілими, речі, що їх можна обмацати руками.

Згадайте:

Революція в небезпеці…

Що може бути реальнішим, життьовішим від цих босих набряклих ніг, обшарпаних солдатів?

Символ? Так.

Реальність? Найреальніша реальність!

Згадайте ще: б'ють молоти, миготять маховики, ллється розпечене залізо, крутяться верстати — відроджується промисловість.

Узагальнення дано за допомогою повнокровних шматків життя.

От у чому секрет незабутнього емоціонального впливу «Звенигори».

«Звенигору» порівнюють, з «Нібелунгами»[100].

Що спільного між цими двома шедеврами.

Обидва вони трактують теми, що їх узято з найглибших джерел зародження нації. Але Фріц Ланг[101], геніальний творець «Нібелунгів», просто розповів нам старовинну легенду» казку, проспівав пісню, він захопив нас героїчною романтикою людей-велетнів.

Героїчна казка, незабутня зворушлива трагедія, що так і лишається для нас у темряві віків.

Від Ланга годі чекати якогось соціального, близького нам підходу до матеріялу. Його геніальні «Нібелунги» лишаються тільки цікавою казкою, в той час, коли О. Довженко в далеко слабшій формально «Звенигорі» розв'язує проблему величезної соціальної ваги, перекидав мистецький міст між двома Українами.

Старовинна казка, романтична легенда оживав й починає вигравати всіма кольорами сучасності, коли її відтворює близький нам по духу справжній пролетарський митець.

Велетенські завдання «Звенигори» підказали її творцям способи уживання матеріялу.

Два світогляди, дві України, що між ними лежить тисячолітнє провалля… Казка про скандинавів — і європейська війна 1914 року… Гайдамаччина — і пролетарська революція.

---

[100] «Нібелунги» (1924, реж. Ф. Ланг).

[101] Фріц Ланг (повне ім'я — Friedrich Christian Anton Lang; 1890–1976) — німецький кінорежисер, з 1934 року жив і працював у США. Один з найвидатніших представників німецького експресіонізму.

Сива давнина: пливуть, урочисто й повільно сунуть гайдамацькі коні… — затримана зйомка, і на екрані — туман тисячоліття.

Неясні, туманні образи України «варязьких часів». Це — монумент, героїка, легенда.

А поруч — Україна фабрик, заводів, важкої індустрії… — математично-точний рух, швидкі зміни кадрів, реальність, сьогоднішній день.

Ще не мішанина стилів, не кіновінегрет, а вдумливий, справді мистецький підхід до матеріялу.

«Тільки той поверховий та лінивий глядач, той», — як каже Ф.Якубовський, — «що проспав еволюцію кіно від Дурашкіна й Віри Холодної до сьогоднішнього дня», — тільки такий глядач не відчує в «Звенигорі» крови й м'язів країни, що відроджується й будує соціалізм.

Серед того пересічного доробку наших Вуфківських і російських фільморобів — «Звенигора» справжнє свято нашого кіно.

Глядачу, — каже Довженко, — коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм.

Творці «Звенигори» (режисер О. Довженко, сценаристи М. Йогансен та Юртик) — тільки піонери. За ними йдуть нові кадри справжніх кіномистців, що їх висуне й висуває із себе робітничий клас.

Культробітник. 1928. №5(52). Березень. С. 5–9.

Євген Деслав[102] **Звенигора — сенсація паризького екрана**

Відбувся перегляд «Звенигори» Довженка. Про цей фільм на Україні вже багато писали. Французька кінокритика зустріла його прихильно. «Ля Сінематографі франсез», щоденник «Ентра-нсіжан» дають дуже гарні оцінки: Фільм світового масштабу, яким Радянська Україна може пишатися. «Звенигорою» Радянська Україна вносить свій культурний доробок в загальну історію кінематографії. В «Звенигорі» нова сюжетна концепція —компроміс ігрового фільму з документальним, продовження й розвинення ідеї авангардних фільмів: «Тільки години», «Симфонії

[102] Євген Деслав (Eugène Deslaw, Євген Антонович Слабченко; 1899–1966) — французький та іспанський кінорежисер українського походження, активний діяч українського емігрантського руху. Працював у галузі кіножурналістики (журн. «Кіно», «Нове мистецтво»).

міста»[103] Рутмана[104]. Добре використано новий для закордону прийом образового нездійснення призначеної титром дії — слова Павла — «я кінчив» і невиконання очікуваної акції. Дуже вдалий суто кінематографічний спосіб вжиття напису. Монтаж, найслабкіше місце всіх українських фільмів, в «Звенигорі» багато ліпший ніж в інших фільмах ВУФКУ.

Крім громадського перегляду 7 березня «Звенигори» було показано в Паризькім клюбі «Вільній Кіно-Трибуні». Вся шоста частина фільму «Україна праці» пройшла під рясні оплески залі.

Цими оплесками й палкими промовами в пізнішій дискусії інтелектуальний Париж вітав Радянську Україну<…>

Нове мистецтво. 1928. №10/11(80/81). 27 березня. С. 5.

Б. Загорський **Кіно і глядач**

Кіно посідає у нас значне місце в низці інших галузів мистецтва. В це, не перечуючи, вірить велика кількість людей, що їх зовуть кінороботниками. Вірять міцно в те, що кіно стало у нас могутнім фактором в справі будівництва та зміцнення пролетарської культури. І це аксіома.

Я запевняю, хай парадоксально, що ця аксіома, як і ціла низка інших, вимагає, щоб правильність її було доведено ще раз.

Кіно, фактично, ще не є фактором пролетарської культури. Воно ним стане в майбутньому, воно ним повинно стати. А для того, щоб це сталося найшвидше, — треба особливо чітко і об'єктивно переглянути питання про глядача, як і про нашу продукцію. Дійсність настирливо висуває положення, що не для дрібнобуржуазного і міщанського одвідувача кіно головних вулиць, а для селянства, робітників та трудової інтелігенції, що стоять тепер у фокусі нашої радянської сучасності, твориться, живе і міцніє радянське кіно.

Але на сьогодні поки що підсумки впливу кіно на піднесення культурного рівня мас досить незначні.

В чому він, вплив, позначається? Звідки цьому впливові взятися? Адже ж не після перегляду «100 милі, на годину», «50,000 нагороди», «Крижаний будинок», «Меч бродяг», то що (я не перераховую назв радянських картин)? А сотні картин, що на різний лад смакують красу

[103] «Берлін — симфонія великого міста» (1927, реж. В. Руттман)

[104] Вальтер Руттман (1887–1941) — німецький художник і режисер, яскравий представник кіноавангарду.

одвічного трьохкутника: чоловік, дружина і любовник? В якій мірі вони підвищують культурний рівень глядача? Вони тільки рафінуючи культуру хуліганства, збільшують досвід карних елементів та зводять на манівці юнацтво та дітей.

Вийшовши з кіно після перегляду перерахованих вище, або подібних до них картин, глядач перших місць, перших екранів не лається. Частіша таких глядачів захоплюється тим, що вони бачили, на підставі наведених мною причин, а друга частина більша спить. Спить непробудним сном їхня думка, бо вони не йшли сюди, щоб думати, — та й ніхто їх не примушував це робиш. Бо одвідувач цих театрів належить до верстви, що ми її звемо непманом, або декласованим елементом. Робітника тут важко зустріти.

Чому ж тоді такий інертний та байдужий потрібний нам глядач і до своєї, радянської картини? На це питання можна відповісти, чітко проаналізувавши нашу продукцію.

Архітектоніка теми, як і побудований драматичної колізії, оповідального забарвлення її, виявлення внутрішньої суті дієвих осіб, а звідси й природи іменне таких, а не інших вчинків їхніх, напруженості, та насиченості розвитку дії, що обумовлюється певним ставленням творця картини до твореного ним матеріалу, так само як і цільового наставляння не було в наших фільмах.

Звідси показ, що нікого не хвилює, показ холодним, бездушним, що доходе іноді до хронікального засвідчення фактів, що до них в достатній мірі наш глядач за останні десять років встиг привикнути, коли не як самовидець, то через літературу її театр.

Чим глибша думка творця, тим сильніші рефлекси глядача, тим глибший вплив фільму. Глядача привчили до того, що на кіно він повинен приходити з невеликою кількістю примітивних рефлексів.

Так він і зробив, прийшовши й на «Звенигору», але відчув, що його обдурили.

Він не одержав чого, що звик одержувати. Він був одірваний картиною од звичних кінопроцесів, він не міг і не знав, куди вмістити те, що він бачив на екрані.

Звідси й походить природній наслідок цього всього негативне ставлення до картини. Акцент по лінії найменшого опору — не в самому собі шукати причин того, що сталося.

Зрозуміло, що «Звенигора», в кожному кадрі якої проглядає гостра, чітка думка, де в суворій, в ритмічній гармонії розв'язано, поставлено

кінематографічні крапки, що об'єднують тисячоліття з миттю, кілометри з сантиметрами, де відповідно з незвичністю тематичної архітектоніки своєрідно розв'язані формальні завдання: композиція кадру, вибір знімальної точки і характер зйомки, в цій самій «Звенигорі» глядач побачив вовчу яму, потрапивши до якої він тратив енергію не на те, щоб вистрибнути з неї, а на лайку за те, що він опинився в ній.

Чи ж винний він в сьому нещасті? Відповідь: менше, ніж нього в цьому обвинувачують.

Треба мати мужність признатися, що глядач вихований на наших помилках. Витягти його з ями, навчити ходити по плацдарму кіно, покопирсаному шрапнелями картин, можуть лише кінематографісти, піднісши на високий культурний рівень якість своєї продукції.

Одна «Звенигора» викликає у глядача негативне ставлення, десятки «Звенигор» викличуть у нього буйний вибух радості за те, що аксіома про кіно, як фактор пролетарської культури, знов доведена, доведена радянськими кіноробітниками.

Від редакції: Ми не можемо погодитися зі всіма твердженнями тов. Загорського. Він забув, що не лише кіноробітник впливає на маси, але й маси впливають на кіноробітника. Активність пролетарського кінематографіста й пролетарського глядача — запорука того, що наше кіно від усіх своїх хвороб вилікується.

Кіно. 1928. №4(40). Квітень. С. 10.

Успіх «Звенигори» у Парижі [ред. ст.]

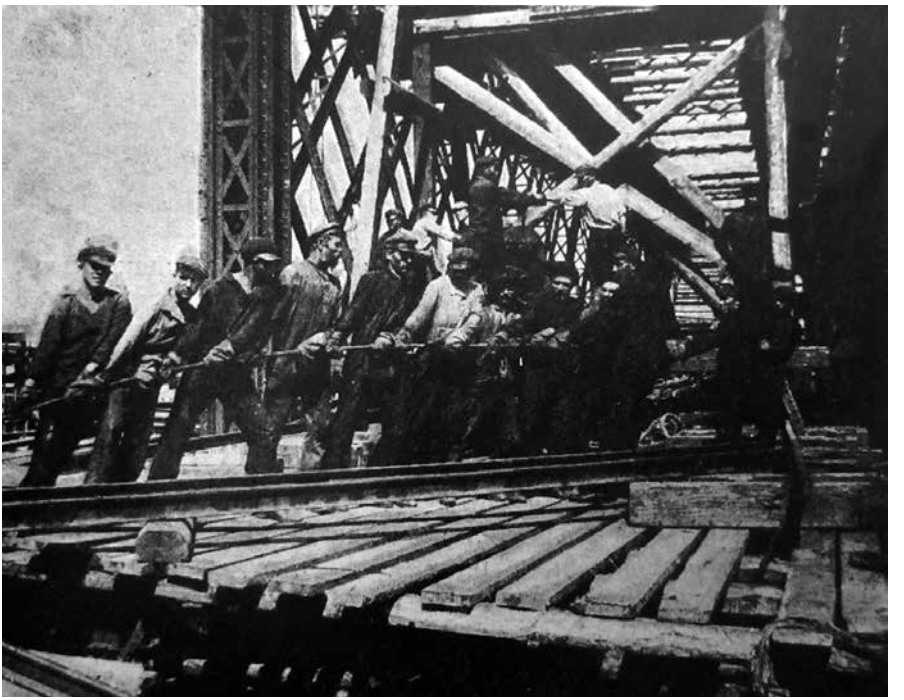
31–го березня у Парижі відбулося ще два великих громадських перегляди «Звенигори». Глядачі зустріли «Звенигору» овацією.

Кінокритики зазначали, що «Звенигора» є велике досягнення радянської кінематографії.

Незабаром «Звенигору» покажуть у Ліллі, фабричному місті північної Франції.

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №6. 20 квітня. С. 2.





Будівництво декорацій до фільму «Звенигора»

Євген Деслав **Успіх «Звенигори» в Парижі**

(ВУФКУ в Фільм-Клюбі, Сорбоні, «Сіне-Латен»)

Успіх «Звенигори» в Парижі перебільшив найоптимістичні припущення. Після громадського перегляду в Торгпредстві СРСР та першого дебюту в Вільній Кіно-Трибуні, — переповнені залі та вибухи бурливих оплесків при демонстраціях в Фільм-Клюбі Парижа, Сорбоні та «Сіне-Латен».

У французькій мові є вислів — «успіх першого кроку». Цим реченням коротко можна схарактеризувати паризький виступ ВУФКУ та української кінематографії на міжнароднім терені. П'ять проглядів одного й того ж фільму в найкращих залах інтелектуального Парижа, складеного зі світових імен представників різних націй, — це бував не часто. Українська кінокритика Харкова й Києва не помилилась й не перебільшила оголошуючи Звенигору фільмом світового масштабу…

Перегляд Звенигори, улаштований «Фільм-Клюбом» Парижа в авангардному кіні «Otndio 28a», де йде зараз фільм Абеля Ганса: «Як я крутив Наполеона» та радянський фільм — «Троє в підвалі», відбувся 31 березня. Був присутній весь кінематографічний Париж. Перший фаховий іспит для ВУФКУ — ніхто з присутніх не бачив ні одного кадру українського виробництва. Три рази гасне світло, — тут не буває звонків. «ВУФКУ показує»…

Поволі скаче перший козак… Жодного музичного супроводу. Будинок Уряду, напис: «Пролетарі всіх країн єднайтесь» і грім оплесків. Відомий французький кінотехник відмічав — «Блискуче фото. Найкраще сфотографований фільм з усієї баченої радянської продукції — певно кліматичні умови України так сприяють цьому»…

Сорбона. Зала Декарта. Екран на чорній дошці, де ще помітно тригонометричні формули. «Група філософічних студій» влаштовує лекцію Л. Мусінака — «Сучасні тенденції радянського кіна». «Звенигора» йде першим фільмом, далі частина «Шагай Совет» Вертова[105], кінець

[105] Дзиґа Вертов (справжнє ім'я — Давид Абелевич Кауфман; 1896–1954) — радянський кінорежисер, один із засновників і теоретиків документального кіно. Збагатив кінематограф безліччю операторських прийомів і технік, включаючи методику «прихована камера». Його фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) часто називають найкращим з усіх документальних фільмів в історії. У 1927–1930 — на Київській к/фабр. ВУФКУ / «Українфільм».

«Потьомкіна» й «Матери». На долю Звенигори, що показує реальний здобуток сьогоднішнього дня, випадав найбільший успіх. «Це фільми, що відіграють величезну роль не тільки в історії світової кінематографії, але й в історії світової революції» — закінчує свою промову Л. Мусінак.

Сіне-Латен. Найпопулярне кіно Латинського кварталу. Перегляд для французького студентства. Багато журналістів, представники паризьких кінофірм.

Успіх фільмів ВУФКУ в Парижі вже відомий й поза межами Франції: Сіне-Клюб в Женеві, Сіне-Клюб в Брюсселі, Фільм Сосайті (Фільм-Товариство) в Лондоні пропонують організацію проглядів українських фільмів в цих країнах. Представник Голландської Фільм-Ліга та член Комітету Міжнародної Кіновистави в Гаазі Е. Пелстер, що бачив продукцію ВУФКУ в Парижі — висловився що Вистава обов'язково мусить мати «Звенигору» й Фільм-Ліга зі свого боку усім допоможе, аби продемонструвати цей фільм в більших містах Голландії.

Паризьке представництво ВУФКУ дістало запрошення прийняти участь в першому кінематографічному конгресі латинських країн, що відбудеться в Мадриді початком літа 1928 року, очевидно ліпші фільми ВУФКУ підуть і там. За два тижні «Звенигору» буде показано екскурсії кінодиректорів Центральної Європи, що в кількосте ста п'ятдесяти чоловік приїздять в Париж. В травні відбудуться перегляди в Лілі, Монпельє, Ніці.

Нове мистецтво. 1928. №14/15(84/85). 24 квітня. С. 12.

Є. Деслав **Українські фільми в Парижі**

…У першому журналу Люсі Дерен, віддаючи належне «Трясило», зазначає «Звенигору», як велике досягнення ВУФКУ. «Ентрансіжан» пише щодо «Звенигори»: «фільм, в якому є артисти, яких треба відзначити», «цікава стилізація історичного оповідання» і кінчає свою оцінку — «Треба вітати завжди продукцію країни, яку ми досить не знали з боку кінематографічного».

Інші французькі кіножурнали «Сінемагазін», «Синьо-Синьо», і художній «Кайе д'Ар» критику цих фільмів, також прихильну, надрукують в числах, які вийдуть між 15 і 17 березня. Значний крок вперед

у виході ВУФКУ кордоном зроблено і цей крок потрібно визначити цілком успішним.

7 березня на черговому сеансі Паризького Кіноклюбу відбулася демонстрація фільму «Звенигора» було показано шосту частину «Україна Праці». Голова Трибуни Шарль Леже в передмові зазначив, що кілька днів тому йому довелося бачити чудову продукцію молодого українського режисера ВУФКУ О. Довженка — «Звенигора» і він радий, що зараз може дати членам Трибуни одне з кращих місць фільму, блискуче показує Україна сьогоднішню — Україна робітника і селянина. Перші кадри «Звенигори» було зустрінуте оплесками. Сцени маршу піонерів, фізкультурників, картини молотьби, будівництва України викликали щиру овацію всій залі.

Після «Звенигори» йшла американська картина. Незважаючи на певну вартість технічну та художню цього фільму, при демонстрації було чутно невдоволення публіки, яке потім в диспуті вилилося в бурхливий протест проти кіноамеріканізма і констатації перемоги «молодого, свіжого духу українського радянського фільму над заяложеною американською кіно концепцією». З промовами виступали Едмон Гревіль, Жорж Оріоль, секретар авангардного кінематографа «Студія 28» М. Варі. З найбільшим захопленням прийняла присутня публіка привітання «Звенигори» молодого французького робочого «француза маси», як він сам себе назвав: «Ми дуже добре знаємо американців, їх ковбоїв, їх буржуазний склад життя, їх солодкі фільми — це нам набридло і я із захопленням дивлюся на прості, невибагливі кадри цього українського фільму, такого зрозумілого і близького для мене».

Кіно. 1928. №4(40). Квітень. С. 14.

Ф. Олійников **«Звенигора» в провінції**

Довгожданий фільм «Звенигора» демонструвався вже в Мелітополі. Занадто багато говорилось і писалось про цей фільм для того, щоб він пройшов для нас непомітно, як звичайний фільм, але, на превеликий жаль, «Звенигора» не зробила гарного враження на наших глядачів, не виправдала надій і, навіть, не вподобалась.

Після таких гарних рецензій, критичних розглядів, що їх було оголошено в пресі, проглянувши фільм робиться прикро від того, що цей фільм незаслужено розхвалено й рекламовано.

З фільму видно, що це щось надзвичайне, не подібне до інших фільмів, але ж мова його така нова, важка й не зрозуміла, як от футуристичний вірш, що складається з невимовних частин речення.

За словами фахівців-кінематографістів, в ньому саме й «краса» фільму, ми ж звичайні глядачі тієї краси не бачили. Очевидно, вона є тільки в уявленні фахівців, що можуть легко уявити собі з одного кадру настрій, побут та патос боротьби цілої епохи.

Краще було б цей фільм не випускати в прокат в такому вигляді, а залишити його для кіностудій, бо тільки для фахівців цей фільм цінний і корисний, для масового ж глядача він не підходить. Масовий глядач ще не настільки кінематографічно вихований, щоб перетравити цей фільм. Про сільські екрани можна заздалегідь сказати, що такий фільм там не знайде свого глядача.

Безперечно, фільм має певну частину прекрасних кадрів, але їх так без послідовно й чудернацько показано, що вся їхня художня вартість зникає. Незрозуміло, для чого показано загальмованим рухом легендарних гайдамаків і тут же відразу їх показано звичайним рухом, сцени з скандинавами, хоч і оригінально показані, але для пересічного глядача вони не зрозумілі. Кадри про відродження індустрії, лекція Павла в Празі, дід з бажанням найти скарби, все це і взагалі всі кадри миготять монтажною футуристично-безглуздою чехардою перед очима глядача, не зачипаючи його емоцій.

Висновок такий: раз фільм не зумів завоювати симпатій у глядача — значить фільм зроблено погано. О. Довженко кепсько справився з роботою, за яку взявся, бо треба бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації протягом кількох епох і щоб з того щось путнє вийшло. Краще було б розгорнути цю роботу на кілька серій і не скупитись на написи при крутих «перевалах», що в символістичнім трактуванні не зрозумілі.

Ось яке враження зробила «Звенигора» на глядачів Мелітопольщини. Бажано було б на сторінках «Кіно» почути відгуки на «Звенигору» і з інших округ. Мелітополь.

Від редакції: Редакція вміщує допис тов. Олійникова тому, що гадає цим листом викликати серед наших читачів обговорення цього

епохального фільму — «Звенигори». Звертаємося до читачів з проханням надсилати до «Кіно» свої думки та враження від «Звенигори».

Кіно. 1928. №5(41). Травень. С. 13.

Навколо «Звенигори» [ред. ст.]

На громадському перегляді в Москві фільм «Звенигора» мав великий успіх. ВУФКУ отримало пропозиції від зарубіжних кіноорганізацій продати їм «Звенигору».

Культробітник. 1929. №10(82). Травень. С. 15.

ВУФКУ за кордоном [ред. ст.]

Протягом останніх двох тижнів ВУФКУ продало закордон 8 картин свого виробу до 10 різних країн.

З цих картин «Два дні» й «Звенигору» продано до Голандії, Бельгії, Латвії, Аргентини, Мексики, Канади, Англії, Туреччини, Греччини та Сполучених Штатів.

Так, поволі, українська кінематографія виходить на широкий світовий ринок <…>

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №7. 5 травня. С. 2.

К. Фельдман[106] **Українські кінорежисери**

<…> Довженко — глибоко національний митець, він цілком належить сучасній радянській Україні, яка напружено шукає шляхи розвитку своєї національної культури. Можливо, саме тому Довженко, чудово відчуваючи український матеріал, так безжально прагне зруйнувати вже застарілі образи старого українського національного епосу.

---

[106] Костянтин Ісідорович (Ізраїлевич) Фельдман (1881–1968) — критик, драматург. Член Спілки письменників СРСР. З 1924 — член правління Акц. т-ва «Пролеткіно», дир. 1-й фабр. «Пролеткіно», потім «Совкіно». З 1927 — ред. Одеської к/ф-ці ВУФКУ. В якості ред. брав участь у створенні фільмів «Лісова людина», «Звенигора» та ін. У 1928–1929 — виступав зі статтями на сторінках журн. «Радянський екран».

Однак Довженко не знає почуття міри; він не розбирається в стилі та засобах. Поряд із дивовижною за своєю тонкою технікою пастеллю (кадр «пливуть вінки» у фільмі «Звенигора») у Довженка можна побачити найгрубіший лубок (наприклад, монах у тому ж фільмі). Іронію та пафос, фантастику й реальність, символіку та оголений натуралізм — усе це із суто варварською стрімкістю Довженко кидає у величезний казан, де на добрих українських дріжджах сходить культура сучасної радянської України <…>

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 115.

Д. Порхун **«Звенигора» й селянство**

Чи зрозуміла «Звенигора» для широких селянських кол?

Звичайний глядач, міський, а тим паче сільський, не багато може сказати про своє враження від фільму, хоча б і досить примітивного. Проте це не доводить, що він не зрозумів, не відчув фільму, і чим художніша картина, чим правдивіше вона історично, тим більший вплив зробить вона і на найтемнішого…

І от, на мій погляд, селянин відчує, зрозуміє «Звенигору», бо він пережив сам те, про що в картині розповідається. Адже тільки селяни, як той самий дід, довгими ночами, взимку на посиденьках, влітку на нічних коло коней, розповідають один одному про все своє життя, й про минувшину, й про скарби в могилах, й про те, як горіли їхні стріхи, підпалені «Павлами».

Що кілька слів про те, як просовували «Звенигору» в маси.

Нема чого казати, вся українська преса багато писала про цей фільм. Але ось в провінції десь, як от у нас, на Уманщині, починають її демонструвати. Крім кількох звичайних афіш і плакатів — жодної іншої і більшої реклами.

«Вар'єте» рекламувалося за два місяці до того, як воно мало йти. На всіх газетах і листах стояв штамп про «Вар'єте».

Сеанси були не тільки вечірні, але й денні.

«Звенигора» цього не зазнала. Широка громадськість не була оповіщена про ту величезну подію, що нею мусило бути демонстрування «Звенигори» на провінції. І от «Звенигора» в Умані не мала належного

поспіху, бо дивився її випадковий глядач і для пояснення нього складного фільму нічого не було зроблено.

Тепер має йти «Звенигора» на село. Треба було б, щоб окружні газети приділили їй належну увагу, підготували селянського глядача, зворушили його.

«Звенигора» на це заслуговує.

Кіно. 1928. №9(45). Вересень. С. 2.

С. Ейзенштейн **Народження майстра**

Надзвичайно хвилює можливість бути присутнім при народженні людини, стояти біля її колиски. Або трохи пізніше бачити, як вона народиться вдруге, починаючи самостійно ходити.

Ще більше хвилює можливість бути присутнім при народженні нового художника, коли його перші самостійні кроки невіддільні від його першої появи на світ як творчої особистості!

«Благаю, приїжджайте, — повторює мені по телефону представник ВУФКУ в Москві, — благаю, подивіться, що нам надіслали за фільм. Ніхто нічого не може зрозуміти, а називається "Звенигора"».

«Дзеркальний зал» театру «Ермітаж», що в Каретному ряду, довгаста коробка, оздоблена по боках дзеркалами. Крім основного екрану, у стінах видно ще два. Надзвичайно невідповідне кінотеатру приміщення!

Біля входу маленький столик і стільчик. На ньому Зуєв-Інсаров. За рубль на місці повідомляється графологічний аналіз почерку. За три рублі в запечатаному конверті доставляється конфіденційно додому. Трохи подалі, у клумбі — чавунний Пушкін. Щоліта його фарбують в інший колір. То він блищить, як чорний лаковий кузов автомобіля, то набуває біло-сірого матового забарвлення садових меблів.

Йдемо до «Дзеркальної зали», де відбудеться громадський перегляд цього незрозумілого фільму; «Це добре чи погано? Допоможіть розібратися», — просить представник ВУФКУ.

Під надійним дахом проходить бойове хрещення молодий українець.

Під історичним дахом. Тут починався «Чайкою» Художній театр.

Тут починали майстри умовного театру.

Я дуже пишався тим, що й мені театральну біографію довелося в 1920 році починати саме тут. Тут йшла моя перша робота «Мексиканець».

Тепер — ще одна.

Виходить певна спадкоємність від театру до кіно.

Сідаємо разом із Пудовкіним. Ми щойно увійшли в моду. Але ще не стали маститими! Протягом менше ніж року вийшли «Броненосець» і «Мати» і тільки-но встигли пробігтися по земній кулі.

У сутолоці нашій знайомимося з режисером. Називає він себе Олександром Довженком.

І на трьох екранах — одному справжньому і двох віддзеркалених — застрибала «Звенигора».

Мамо рідна! Що тут тільки не відбувається!

Ось з якихось подвійних експозицій випливають гострогруді човни.

Ось пензлем у білу фарбу вимазують зад вороному жеребцю.

Ось якогось страшного ченця з ліхтарем то викопують із землі, то закопують знову.

Присутні сопуть. Цікавляться. Перешіптуються.

Ти мучишся думкою, що ось зараз закінчиться фільм і доведеться сказати щось розумне про свої враження.

Для нашого брата «експерта» це — теж іспит… А на трьох екранах, що своєю чисельністю ще збільшують фантастику, далі й далі скаче сам фільм.

І ось уже «дід» — символ старовини, підбурюваний злим сином, кладе на рейки символу прогресу — поїзда — динаміт.

У поїзді — добрий син. Наш, радянський. П'є чай. В останню хвилину катастрофи не відбувається.

І раптом «дід» — символ старовини — сидить собі, як живий дідусь, у відділенні вагона третього класу і п'є із сином чай зі справжнього чайника…

Я, можливо (і навіть напевно), безбожно спотворюю зміст сцен (нехай вибачить мені Сашко), однак твердо пам'ятаю свої враження. І в них я, безперечно, не помиляюся!.. Однак картина дедалі більше починає звучати чарівною привабливістю. Привабливістю своєрідної манери мислення. Дивовижного поєднання реального з глибоко національним поетичним вимислом. Гостро сучасного і водночас міфологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського.

Утім, завтра вранці під враженням картини я сяду за статтю, яку за це поєднання планів реального і фантастичного я назву «Червоний Гофман», і не допишу її. Від неї залишаться лише три вузькі смужки паперу, списані червоним чорнилом (у той час я принципово писав тільки червоним чорнилом), сповнені захоплення тим сміливим поєднанням реального та образно-поетичного планів, яке зачаровує в цій першій спробі молодого майстра.

Однак це буде завтра вранці, а нині усі три екрани заповнилися чорними прямокутниками титрів «кінець». Нехотя запалюється світло червонуватого відтінку. І навколо — море очей. І в очах — знаки питання. Усі відчувають, що це чудово. І водночас бояться в цьому зізнатися. Адже картина дуже не схожа на фільм, або фільм… на картину.

А все просто: справа не в картині, а в людині. Людину крізь картину видно. Вона чудова.

І коли ця людина, якась особливо струнка, з тростиновою стрункістю й поставою, хоча вже зовсім не така молода за віком, підходить із напіввинуватою посмішкою й запитує: «Ну що ви скажете за мою Індію», — ми з Пудовкіним від щирого серця тиснемо йому руки і радіємо такою ж радістю, з якою тринадцять років по тому, «у тому ж складі» радіємо його прекрасному Щорсу.

Навколо зітхання з полегшенням. І осяйне обличчя представника ВУФКУ: «Добре».

Добре. Дійсно добре. І від фільму до фільму краще й краще.

*

«Відсвяткували» ми прем'єру «Звенигори» «трохи пізніше — одночасно з виходом «Арсеналу» і теж утрьох — у форматі товариської зустрічі. На найвищому із щойно надбудованих над колишнім ліанозовським особняком поверсі нинішнього Комітету з питань кінематографії, у Малому Гнездниковському провулку, 7, ми були в розпалі монтажного періоду Старого і Нового. Однак один вечір оголошуємо собі вихідним для зустрічі з Довженком. Це перша зустріч віч-на-віч. І двом москвичам — Пудовкіну та мені — дуже цікаво розпізнати, чим дихає новоявлений киянин. Він теж придивляється дещо насторожено. Але дуже скоро вся офіційність зустрічі та спроби говорити «на високому рівні» летять до біса. Ми все ще в тому щасливому віці, коли слова потрібні насамперед для того, щоб дати волю розмаїттю почуттів.

Та й обстановка цього «пікніка» під дахами «Совкіно» надто «студентська» для офіційності.

Між монтажною кімнатою та переглядовою кабінкою споруджено щось на зразок столу! Мінеральна вода та якісь бутерброди! Гарячі, але короткі репліки один одному щодо проблем кіно, які хвилюють. Відчуття молодості та творчо насиченої атмосфери нового Ренесансу. Незмірність творчих перспектив нового мистецтва попереду… Великий порожній будинок установи навколо… Великі майстри культури позаду… І як нині на карнавалах надягають маски котів, гусей, Євгенія Онєгіна чи Чарлі Чапліна, так, сп'янілі дивовижним мистецтвом, у якому вони працюють, троє молодих режисерів розігрують між собою ролі велетнів минулого. Хто не розважався цим? Мені випадає Леонардо. Довженко — Мікеланджело. І люто розмахуючи руками, Пудовкін претендує на Рафаеля. На Рафаеля, який красою та витонченістю поведінки підкорював усе й усіх на своєму шляху. Зіскакуючи зі стільця, Пудовкін намагається відтворити цю чарівність урбінця. Але він, мабуть, більше схожий на Флобера, коли той, засунувши собі за пояс скатертину у вигляді шлейфу, намагався відтворити для Еміля Золя характерну ходу імператриці Євгенії на придворних балах Наполеона III.

Та ось уже перекинуто подобу столу, стільці й табурети, і Леонардо, Мікель та Рафаель намагаються вразити один одного залишками акробатичного тренування та фізкультурного тренажу. Каскадом летить через стільці Пудовкін. І сцена закінчується майже як чеховський «Гвинт» — здивованим прибиральником Совкіно з відром і щіткою в руках і повною розгубленістю на обличчі, що з'явився з-за дверей…

Так зустрічали й святкували ми «Звенигору».

Так стояли ми над купіллю бойового хрещення чудового майстра й художника Олександра Довженка.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 115.

«Арсенал»: «це велике здивування...»

Тов. Довженко

Почав знімати фільму «Арсенал». Сценарій написав я. Перші дві частини — бої арсенальських робітників у Києві. Решта частин — 17–й і початок 18–го року по всій Україні. Закінчується фільма заняттям Києва червоним військом.

Моменти — російсько-німецький фронт, вихід війська з позицій, діяльність Центральної Ради в Києві, її бутафорські з'їзди, казарма 17–го року, своєрідний казан, де варилися сотні найважніших людей та проблем, перший з'їзд Рад, повстання проти Ради і т. д. Захоплю в картині — Харків, Донбас, Катеринославщину, Полтавщину, флату. У фільмі також буде показано й обивателя. Через усю картину пройде один образ — арсенальця Тимка, що повернувся з війни.

Я поставлю фільму за принципом атракційних, ув'язаних в одну цільову установку. Буду старатися розвивати свої погляди на необхідність розширювати кінотематику та кіноприйоми. У «Звенигорі» мої принципи ледве доходили до деяких прослойок глядача через величезне охоплення часу. В «Арсеналі», де дія буде йти протягом одного півріччя, мої кіноприйоми доходимуть до глядача легше.

Уже знято низку моментів. Знімання буде в Одесі й Києві. Оператор Демуцький, асистент Бодик, помічник Каплер. Фільму гадаю закінчити в серпні.

Театр, клуб, кіно. 1928. №37(138). 11 квітня. С. 7.

«Арсенал» [ред. ст.]

Режисер О. Довженко ставить нову картину «Арсенал»

Фільм має подати героїчну революційну боротьбу Київського Червонопрапорного Арсеналу за Владу Рад.

В масових сценах, знятих у Києві брали участь арсенальці та інші київські робітники.

Нове мистецтво. 1928. №14/15(84/85). 24 квітня. С. 17.


АРСЕНАЛ
сценарий и постановка ДОВЖЕНКО
оператор - ДЕМУЦКИЙ


АРСЕНАЛ



«Арсенал» [ред. ст.]

До Одеси приїхала група режисера Довженка, що здіймає тепер велику фільму «Арсенал». Зміст картини — Жовтнева революція на Україні, а також один із видатних епізодів українського Жовтня — повстання робітників київського арсеналу проти Центральної Ради.

В «Арсеналі» буде показане життя касарні 1917–го року, братання, вихід з фронту, діяльність Центральної Ради, ставлення української інтелігенції до подій, чорноморська флоту, тощо.

Здіймали в Києві натурні моменти. В Одесі здійматимуть сцени в теплушці, в лазареті, у начальника арсеналу та інші.

Здіймання в Одесі закінчується. Звідси група виїздить у Київ і Ленінград. Картину закінчать у серпні.

Театр, клуб, кіно. 1928. №43(144). 10 липня. С. 17.

Нові фільми ВУФКУ [ред. ст.]

Група режисера Довженка працює тепер у Києві — знімає масові сцени на місці історичних подій для картини «Січневе повстання в Києві 1918». Головну роль у цій картині грає арт. Свашенко <…>

Зоря. 1928. №8(44). Серпень. С. 28.

Музика й плакати до «Арсеналу» [ред. ст.]

Композиторові, професорові Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенко І. Ф. Белзі[107] замовлено спеціальну музику до фільму О. Довженка «Арсенал». Музика має бути написана до 1–го грудня.

Художник К. Болотов[108] малює кілька плакатів до цієї картини.

Кіно. 1928. №12(48). Грудень. С. 14.

---

[107] Ігор Федорович Белза (1904–1994) — український і російський музикознавець, композитор, історик культури, педагог. Засл. діяч мистю РРФСР (1974). В 1925 — закінчив Київську консерваторію по класу композиції Б. Лятошинського. Довгий час викладав у ній. Очолював музичний відділ на Київській к/ст (1930–1937), у 1938–1941 — працював у видавництві «Мистецтво» — був там зав. муз. сектору. З 1942 — працював у Москві.

[108] Костянтин Григорович Болотов (1892–1934) — український режисер, художник. Навчався в Харківському декоративному уч-ще і худ. шк. На початку 1920-х — працював в т-ре Б. Глаголіна в Одесі, худ. в книговидавництві «Книгоспілка». З 1925 — худ. ВУФКУ (Харків, Київ), з 1927 — реж. на Київській к/фабр. ВУФКУ.


АРСЕНАЛ


ВСЕУКРАИНСКОЕ ФОТО-КИНО
УПРАВЛЕНИЕ
В У Ф К У
БЛИЖАЙШИЙ ВЫПУСК:
АРСЕНАЛ
Сценарий и постановка—О. Довженко
Оператор—Д. Демуцкий
В главной роли—С. Свашенко



М. Бажан **Монолітний фільм**

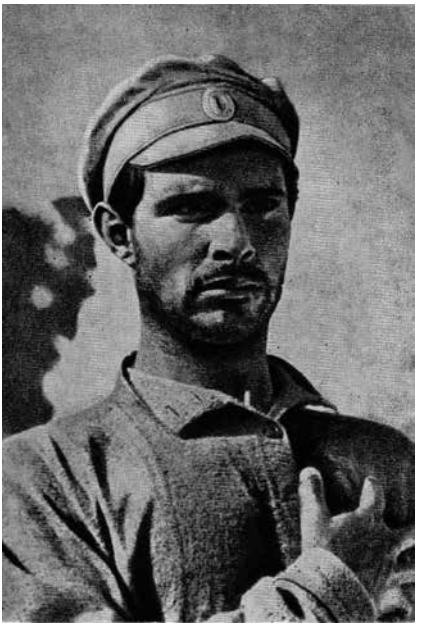
Вона трагічна — оця картина. Патос великої трагедії і великої болючої сатири насичує кожен кадр «Арсеналу», нового фільму режисера О. Довженка. Коли хтось гадає, що мистецтво кінематографії по самій суті своїй, технічно-індустріяльній суті, не може перейнятися і не може відтворити високої ліричності високої емоціональності, що хвилює художника, то він, проглянувши «Арсенал», мусить кардинально свої гадки змінити. Адже напружена, аж тяжка, так сконденсована емоціональна атмосфера буяє в «Арсеналі», лише здерідка сіяючи глибоким і тужливим ліризмом, а частіше вибухаючи в одчайдушному соціяльному протесті, в бунтарському патосі в гіркій розлюченій сатирі, яку породив біль і яку виплекала зненавида.

Немає в «Арсеналі» просто людей, зо всіма можливими в людині дрібними закрутасами психології. Там діють представники психології соціяльної, виразники соціальних верств, груп, класів. Проте, зроблено це не методою математичним, проте, абстрактно «середньої» людини професорів статистики ви не побачите в цьому фільмі. Живі люди несуть у собі ідеї своїх кляс, борються за них, і їх захищають, кожен по своєму, кожен так, як то підказує йому психологія його кляси.

Довженко зробив свій фільм про українського робочого, про його право на революцію, про його право на перемогу. Вся невиразної відповіді на запит «ты украинец?», Тиміш, центральна постать фільму, доходить до чіткої формули «я — український робочий». На захист і за здобуття своєї України б'ють з гармат повстанці робітники, б'ючись за свою Україну, йдуть вони до стінки, де механічним рухом пустить в них кулю «рідний» кат.

О. Довженко про національне в соціальній революції говорить, як революціонер, як більшовик, що національне не заховає від нього справжнього соціального обличчя. Боротьба й ідеї українського пролетаріату надихають його.

«Арсенал» — монолітніший, злютованіший за «Звенигору», хоч ми й не спостерігаємо тут тих блискучих, утілених з конденсовані, лаконічні образи історичних формул-істин, які дозволили події тисячоліть викласти на двох тисячах метрах плівки, яка й дозволила «объять необъятное».







І. Дніпровський[109] **Незабутні картини і туманні символетки**

Після «Звенигори» від режисера Довженка, знавши нову його тему, можна було сподіватись великої епопеї, зухвалого задуму, недосяжного виконання.

Демонстрація фільму переконала, що режисер Довженко — весь в динаміці росту, на крилах свого молодого таланту. Але своїм «Арсеналом» він не дав ще шедевру. Взявши його (Арсенал) як образ, Довженко дав галерею революційних, зворушливих, незабутніх картин, але не дав великого цілого. Задум не вистиг. Режисер узяв широко, але не подолав, заплутав і кінчив гуманними символетками. Мистецьки зробив одну половину картини, а потім фатально почав нищити малими дрібницями. Фільм не має кінця.

Надзвичайно складні історичні події, з яких взято «Арсенал», спрощено до карикатури, що дає невірне враження про ворожі сили, поборені пролетаріятом, а значить і про силу переможця. Така спрощеність одбирає від фільму значну долю його пропагандистської сили, і місцями зводить його на агітку.

В. Поліщук **Фальшивий «Арсенал»**

«Арсенал» дав зовсім не те, на що можна було сподіватись. Замість найкращого фільму, Довженко дав фальшивий фільм.

Окремі шматочки з художнього боку зроблено блискуче. Поїзд і гармошка — безперечно шедевр, психологічні риска остраху перед обстрілом міста й сам обстріл зроблено майстерно. Артист Свашенка грав, як нова кінозоря, але всі оті цінні шматки подано неглибокою побутовою хронікою часів Центральної Ради, а ті добрі якості якраз збільшують фальшивість всього фільму, та викликають досаду, як, припустимо, цінні книжки на смітникові.

Прекрасно зроблені, хронікальні, не зв'язані поміж собою, шматочки, що не обґрунтовують соціальних сил боротьби, а дають лише поверхову плівку подій, змішані в купу, вони утворюють мішанину, так би мовити, смачних оселедців, добрих пирожних, розкішної капусти

[109] Іван Данилович Дніпровський (справжнє прізвище — Шевченко; 1895–1934) — український письменник, перекладач. Писав вірші, п'єси, оповідання, повісті. Був членом Спілки пролетарських письменників «Гарт», літературної організації ВАПЛІТЕ.

зі справжнім голландським нацукрованим какао: усе це окремо взяте дуже добре, а разом нічого не дає, крім прикрості.

Це мінуси сценарію й установки фільму. А фальш картини полягає ось у чому: Довженко не дав соціальних сил і їх наростання в боротьбі. В «Арсеналі» подано лише карикатурні одиночки, якихось учителько, гімназистів, кількох куркуликів, дурних, як буряк у телескопі, чудачка-професора й акторів у романтично-бутафорських костюмах і ще дещо. Це так карикатурно й несолідно подані сили Центральнорадського фронту. По-перше, це не зовсім вірно. У національному русі Центральної Ради брали участь солідніші сили, інакше ці чудачки не могли б узяти й розбити героїв-арсенальців, інакше робітництво Арсеналу треба було б вважати за цілковитих шлапаків, що попалися до рук цих чудачків-націоналістів. Це ж наклеп на робітництво, що викриває фальш фільму.

Не можна ворога робити дрібного карикатурою, з якою в героїчній жертовності борються, розкриваючи груд — стріляй! — робітники і чомусь не перемагають. Боротьба була зовсім не така. Сили робітництва тож були й організованіше і з більшовицькими партійними керівничим зв'язками. Але як це скупчувалось, гуртувалось — теж не показано, а вийшло дрібно, хронікально. Якийсь плакат, де з одного боку карикатурні постаті, а з другого — герої-великомученики.

Повторення в варіантах розстрілів і кадрів «Звенигори» доводять, що Довженко, починав шлях аналогічний до Сосюриного, робити під себе.

А взагалі — навіщо ці побутові епізоди, як от, що обиватели бояться, вояки їдуть на село хоронити. Їдуть солдати поїздом й т. інш. — конструктивно це невиправдане: може бути, а може й не бути.

А запитання все не вгаває: чому деякі йшли за Центральною Радою, а інші за Арсеналом? Фільм навіть натяку на цю відповідь не дає, а показує невдалий плакат. За що йшла боротьба? Можна подумати, що Довженко хотів сказати, — за те Арсенал повстав, що українські актори наділи національно-історичні костюми в час відродження української нації. А коли не так, значить — фальш, значить — викривлена історична правда, Картина, бажаючи показати занадто велику ідеологічну витриманість, перетримала цю ідеологію й обернулася на свою діалектичну протилежність.

А звідси й весь нехудожній хаос картини «Арсенал».





Ф. Лопатинський **Плюси й мінуси «Арсеналу»**

«Арсенал» Довженка — натхненна пісня про революцію, про силу й гарт пролетаріяту, про бездонні глибини його волі до перемоги.

«Арсенал» Довженка — в кіномистецькому відношенні — найкращий твір, що дало кіновиробництво СРСР.

Такої глибокої хватки, такого проникання в саму суть речей, такої згущеності і разом із тим виразності й ясності за непомірної скупості затрачування засобів художнього вияву ми ще не бачили. Ця сконденсованість образу породжує в декого розмови про символічність Довженківської роботи. Це помилка.

Коли ми бачимо на екрані робітника, що стоїть перед наганом, нерішучого інтелігента — ми самі, ми, глядачі, зв'язуємо цих реальних конкретних людей із тими клясами, до яких вони належать.

Довженко показує нам сухий факт; вулицею, де стоять безпорадні, прибиті горем і бідою жінки, проповзає каліка-інвалід. Це конкретно. Режисер не говорить більше нічого. І ми самі вже узагальнюємо цей факт у символ кривавої бойні 1914 р. Це не є символізм, який, до речи, завжди адресований до інтуїції, а не до інтелекту, чи до емоції. Навіть оперування символами не можна ще назвати символізмом.

Зрозуміло, що й «Арсенал» має свої помилки, бо без помилок взагалі не можлива ніяка робота.

Є помилки чисто формального характеру, але про них не хочеться й згадувати. Це дрібниці проти того величезного враження, яке справляє фільм у цілому.

Але треба й слід говорити про помилки ідеологічного характеру. Таких помилок у фільмі дві: насамперед, Довженко лютневу революцію на Україні підмінив опереткою Центральної Ради останніх днів її існування.

Національне відродження, національна боротьба лютневих днів — факт революційний, факт позитивний, в якому брали участь не тільки пришелепуваті «учительки», товстозаді кооператори та шмаркаті гімназисти.

Друга помилка: Довженко глибоко, добре й економно подав ті соціяльно-економічні причини, що викликали лютневу революцію. Довженко ж вважав за можливе ділком зігнорувати ті соціяльно-економічні чинники, що вияснили б причини дальшої боротьби поміж національним рухом та соціяльною революцією.

Ці дві кардинальні помилки шкодять фільмові остільки, що, на мою думку, без попереднього виправлення їх (та деяких іще дрібніших) картину на екран пускати не слід.

Таке виправлення піде на користь в першу чергу самому «Арсеналові» й тому Довженко повинен його зробити.

М. Майський **Замість епопеї — фарс**

«Арсенал» це галерея часом чудових картин, а в багатьох кадрах дешевих плакатів. Але це не суцільно художній фільм, як «Звенигора».

Маючи на меті дати епопею боротьби арсенальців, Довженко не справився з завданням. Боротьба арсенальців — це трагедія, а в Довженка вийшов фарс.

Арсенальні, за Довженком, гинуть не від серйозного, розбурканого петлюрівщиною куркульського руху, а від опереткового натовпу кооператорів, учителів, бабусь, гімназистів та опереткових петлюрівських загонів. Замість епохальної трагедії, ми маємо в фільмі напівфарс, а замість епопеї — непорозуміння.

Лишаючись високим художником у побудові окремих кадрів — Довженко знизився до дешевої плакатної символіки, загубив у цілому почуття художньої міри і спаплюжив, зрештою епос революційної боротьби арсенальців.

Комсомолець України. 1928. Ч. 296(789). 21 грудня. С. 4.

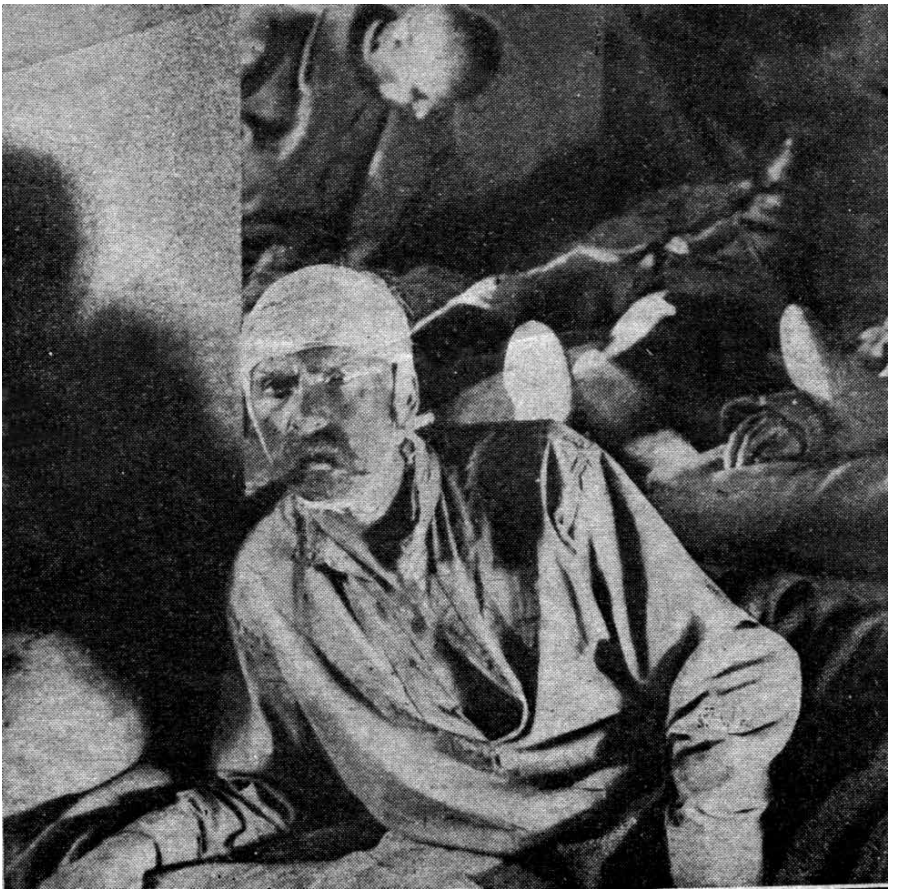
В. Хмурий **Арсенал**

Я дивлюся кінокартини не в кіно, а в себе дома, чи гуляючи міськими вулицями після того, як вийду з кінотеатру. Тоді вони виглядають зовсім по-новому, перебігають на екранній уяві в новім монтажі — одні кадри забуваються, другі міняють місце, треті зв'язуються поміж собою новими, витвореними власною фантазією, кадрами. Цей кінотеатр моєї уяви для мене є справжнє кіно, і тільки заради нього я ходжу, як ходять і люди всіх станів та професій до кіна ім. Карла Лібкнехта, Комінтерну, Маркса та інших.

Але це справжнє кіно не після кожної картини приходить. Власне, воно приходить дуже рідко. Переважно на наших екранах ідуть фільми, що зникають з пам'яти слідом за фінальним кадром.







Я ж люблю ті фільми, які люблять і широкі маси. Люблю трюкові, де можна по-всякому комбінувати трюки й доходити того, що з них виходять несподівані й дуже смішні комбінації, і де, принаймні, можна дошукуватись секрету того чи іншого трюку. Люблю Бастера Кітона й «Два друга, модель и подруга», бо на них не заснеш у кіно й довго потім згадуєш, посміхаючись, їхні комічні ситуації. Люблю ще багато гарних фільмів, а над усі — фільми німецького режисера Мурнау[110], руських режисерів Пудовкіна та Ейзенштейна і українського режисера Олександра Довженка.

Довженкові фільми я люблю найбільше, а демонструю їх у своїм справжнім кінотеатрі по десять і більше раз, і кожного разу «Звенигора», приміром, більше забирала в мене часу на демонстрацію, тому цей фільм я вважаю за найкращий з поміж усіх мені відомих фільмів.

Про «Арсенал» на диспуті говорили: «Арсенал» не зрозуміють широкі маси».

Так завжди говорять людці, що не мають чого сказати, а люблять розписуватись за нібито неписьменні широкі маси.

В «Комсомольці України» українські письменники написали:

«Монолітний фільм», «Незабутні картини і туманні символетки»… «Замість епопеї — фарс».

Надзвичайно голосні заголовки та тільки перший з поміж них сяктак намагались підперти, а останній либонь сам, своєю розперезаною зарозумілістю мав підперти подивугідної глибин; фразу: «Довженко знизився до дешевої плакатної символіки, загубив у цілому почуття художньої міри і спаплюжив (неприємне слово з лексикону баби Параски — Нечуя-Левицького — В.Х.), зрештою, епос революційної боротьби арсенальців».

Коли ви читали «Бабу Параску та бабу Палажку» — Нечуя-Левицького, то знаєте, що паплюжити людей не зовсім почесна професія і для горластої перекупки й для українського письменника. Коли вас змалку татко й мама вчили поважати людей і їхню працю, то ви знаєте, що, вирікаючи присуд людській праці, треба тримати на цугах язик чи руку. Коли ви і незарозуміла людина і читали Нечуя-Левицького, то значить ви не повірите на слово українським письменникам і мені, бо тільки дурні вірять на слово — сказав Ленін, — а підете самі подивитися «Арсенал» Довженка, і самі над ним подумаєте.

[110] Фрідріх-Вільгельм Мурнау (1888–1931) — німецький режисер періоду німого кіно.

А тимчасом, що ж таке «Арсенал»? Я почуваю, що ви чекаєте почути від мене — трагедія, епопея чи ще щось таке гучне.

Та такого не почуєте. Я не вимагаю від Довженка ні трагедії, ні епопеї, ні шедевру. Я йшов подивитись на нову картину Довженка про київське січневе повстання 1918 року і тепер хочу розповісти про неї, тільки прошу не забувати, я дивлюсь картини не в кіно, а у себе дома.

Напис з іменами сценариста-режисера, оператора, композитора.

Чого той механік так повільно пускав ці написи?

Нарешті…

«Було в матери три сини».

А далі кадри:

«І була велика імперіалістична війна».

Поїздами ковтала вона синів.

Жахом обняла галицьке Поділля, Волинь, Полісся, Білорусь.

Туга невтішна розлилась по Україні.

Жінки й матері виплакали сльози.

Я не помічаю чи словами, чи кадрами співає режисер думу про велику імперіалістичну війну. І коли спостерігаю це, говорю Довженкові: «Сашко, як ви дійшли того, що кадри в манері картин Кети Кольвія, такі подібні на екрані на наші думи.

Слухайте.

Це ж далебі українське кіно. Ви, Сашко, цими кадрами перегорнули сторінку історії всесвітньої кінематографії. Ви відкрили колорит кіно, і після цього кінематографісти, либонь, кинуть дошукуватись способів, чи зробити екран розфарбованою фотографією в манері славнозвісного харківського фотографа Довбні.

Серйозно ви можете робити шедеври. І коли геніяльність у тім, щоб, навчившись у німців, потім самому німців учити, — то у нас є щось від неї.

Я не знаю, чи зумисне ви дошукувались цієї неповторної тонально-ритмової аналогії своїх кадрів із думою, але, безперечно, це те, чим ви виросли над парадоксальні кадри «Звенигори». Але, Сашко, навіщо ви перетримали на екрані німецького жовніра, отруєного сміхотворнім газом, і кадр дали з мертвим німцем, що захолов з усмішкою на лиці? Адже за нього вам можуть закинути повторення «Ведмежого весілля».

На цім я уриваю розмову…

З поста Волинського на Київ летить поїзд так, що кадетський гай здається сірою плямою.

Зачекайте. Це ж інший стиль і ритм.

І знов я уриваю думку, забачивши, як падав на землю гармошка й випростується. Так випростується тепер у корчах тисячі жертв самодемобілізації під уламками поїзда.

Ви рішуче не даєте мені сказати силу розумних речей про кінематографію. Хіба можна говорити, коли я після репліки гайдамаки: «Триста років нас душили», і відповіли самодемобілізованця: «Это я то?», регочу п'ять хвилин?

А я хочу серйозно поговорити про той розділ «Арсеналу», що зветься — імперіалістична війна, або чого революція почалася в лютому 1917 року. Тому перериваю демонстрацію фільму.

Я не пам'ятаю, на чім кінчається перша частина вашого фільму й чим починається друга, третя, шоста. Це мені дуже подобається. Проте, з імперіалістичною війною у вас, мені здається, не все гаразд. Адже в цім розділі «Арсенал» показано тільки руйвничі функції війни.

Тимчасом вона була й великий організуючий чинник. Вона зібрала в окопи всі гноблені верстви населення російської монархії, всі нації, і, одмежувавши цю много-мільйонну масу від гнобителів, що засіли в запіллі та штабах, дала народові відчути свою силу. Вона вбила в голову покірного руського, консервативного українського і затурканого білоруського селянина думку — гірше смерті не буде, — міцно посадивши її на це місце, де раніше сидів обов'язок перед незнаною батьківщиною, вірою та царем. Словом, тільки після імперіалістичної війни соціяльна революція стала можливою реальністю, а не далекою мрією. І до цього війна привела не тільки як чинник руйвничий, а стільки ж як чинник організуючий. Цього може не бути в хронікальнім фільмі, але в «Арсеналі» мусить бути. Бо, коли я правильно зрозумів вас, то ключ до філософії «Арсеналу» в словах Тимоша:

«Я робочий» і «я український робочий» та в фінальнім кадрі, де три вояки з українського націоналістичного табору не поцілили в Тимоша, здобувши Київський арсенал.

Проте, ми забігли наперед. Вернімось і почнемо далі дивитись фільм.

Далебі, це борода проф. Грушевського — він читає «Універсал до українського народу на Україні й поза Україною сущого». Мені один оцей кадр говорить більше, ніж увесь «ПКП»[111] з довготелесим Петлюрою.

Тепер — другий український військовий з'їзд.

[111] «ПКП» («Пілсудський купив Петлюру», 1926, реж. Г. Стабовий)

Президія. Зала. Трибуна. З'їзд зустрічає Петлюру. Його не видко, але на обличчях у залі я впізнаю його дотепну мову й уміння опанувати свою авдиторію й настрій цієї залі, дарма, що ви хотіли тут сказати тільки останнє.

Біля Богдана.

Мені не подобається це. Не тому не подобається, що подачею всього ворожого табору в карикатурі ніби губиться вірне враження про «ворожі сили, поборені пролетаріятом, а значить і про силу переможця». А тому, що ви могли б усі ці карикатури зробити значно дотепніше.

Але ми знову примушуєте мене кинуть говорити розумні речі, своїм: «Ой, они, кажется, уже начинают».

Невже про це місце картини співав В. Поліщук в «Комсомольці України»? «Навіщо ці побутові епізоди, як от, що обиватели бояться, вояки їдуть на село хоронити, їдуть солдати поїздом й т. інш. — конструктивно це не виправдане». А на мою думку — не могло краще й економніше передати на екрані «напружену» атмосферу чекання. Бо ж міщанин є найкращий політичний барометр.

Конструктивізм діло темне, звичайно, але й про нього говорячи, треба знати, де побутовий епізод, а де трагічний образ. До речи, Довженкові надзвичайно вдався цей образ. В нім героїчно трагічний момент і сентименталізм, притаманний кожній людині на війні, підносяться до подиву гідного відчуття реальності, і зовсім не важно, що справді, ніхто ніколи не возив ховати свого товариша додому, хай би туди було за п'ять хвилин, а не «за півгодини». Тут знову ви переступили через «Звенигору», як і в тім кадрі, де інтелігент не може розстріляти робітника, як і в кількох кадрах, про які я забув своєчасно сказати, де факти виростають у вас до соціальних явищ.

Фільм от-от кінчиться.

Уже нема для гармат набоїв.

Зараз гайдамаки візьмуть арсенал, повезуть на страту його героїв і замовкне останній кулемет Тимоша.

Але невже не скаже жоден кадр проте, чому 1918–1919 року розкололась Україна на два ворожі табори?

Ні!

Тільки Тиміш «український робочий», лишився непереможений підставивши груди під кулі, як колись у «Звенигорі».

А де третій син?

Один став у вас українським робочим.







Другий прийшов інвалідом під селянську стріху й не дійшов далі шолудивої ниви своєї, впавши знесилений на землю.

Третього ви лишили в «Звенигорі». Він там пустив собі кулю в лоб, щоб дід його напився теплого чаю.

Але ж цей третій і двоюрідний брат другого воювали «Арсенал». Чому вони воювали й що з ними сталося?

І чому у вас так перемішані плани подачі матеріалу в «Арсеналі» від гострих реалістичних кадрів до натуралізму. Адже кожен з них не виправданий сюжетним матеріялом, як, приміром, гайдамаччина чи Варяги в «Звенигорі», тому вони тільки додають дьогтю в мед і компрометують того прекрасного поета, що назвав «Арсенал» монолітним фільмом, злютованішим за «Звенигору».

Коли б «Арсенал» мав ще сотню хиб, крім перелічених рецензентами, то тоді б я сказав: «А ви спробуйте перелічити його плюси, два їх варті більше, ніж усі «Бурі», «Наговори», «Примхи», та всякі «Села» ВУФКУ».

І коли Довженко чимсь справді схибив з «Арсеналом», то це тим, що він забув приказку: «Етюдів не слід показувати дітям і анальфабетам». Для всіх же інших треба було сказати: товариші, це експеримент, етюд.

Від редакції: В статті в кілька суперечливих думок, що з ними редакція не погоджується. Проте, статтю друкуємо, бо гадаємо, що остання слово про цей видатний фільм скаже робітничий глядач. Треба тільки культробітникам подбати проте, щоб викликати навколо фільму серйозні розмови.

Культробітник. 1929. №2(74). Січень. С. 36–39.
Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. Харків: РУХ, 1930. С. 82–89.

Анрі Барбюс[112] **«Арсенал»**

Орелович, директор одеської секції ВУФКУ, показав мені на закритому перегляді новий фільм «Арсенал» — роботу українського кінорежисера Довженка. «Арсенал» знятий частково в Києві, частково в Ленінграді та Одесі і, на мій погляд, належить до таких видатних творів

[112] Анрі Барбюс (Henri Barbusse; 1873–1935) — французький письменник, журналіст і громадський діяч. Член Французької комуністичної партії (з 1923). Іноземний почесний член АН СРСР (1933).

кінематографічного мистецтва, як роботи Ейзенштейна та Пудовкіна. Це видатний фільм.

На околиці Одеси, на одній із величезних вулиць, що зливаються із заміським простором, є відокремлена ділянка землі, обгороджена стіною. Це володіння кіно. Тут місцева група кіноорганізаторів, артистів і робітників наскільки можливо відображає на екрані живе життя. Тут же розміщується невеликий театр на кілька сотень місць для попереднього перегляду картин.

У цьому театрі, майже зовсім порожньому, — нас там було четверо, — я побачив новий фільм. Ніхто з товаришів, що були зі мною, не знав французької мови достатньо добре, щоб перекладати мені за потреби український текст. Таким чином, я дивився ніби картину без написів. Можливо, саме тому окремі епізоди фільму здалися мені так міцно й переконливо пов'язаними між собою. Справді, коли нитка сюжету здається загубленою, драматичне враження безперервно зростає й надає трагедії необхідної єдності.

«Арсенал» — це історія робітничого повстання в Києві, на заводі військового спорядження (в арсеналі). Повстання було придушене солдатами та поліцією, а його організатори страчені. Фільм закінчується серед крові повстанців, серед криків мук, у пароксизмі прокльонів і гніву.

І картина загалом, і її окремі кадри яскраві, виразні, захоплюючі й часом — геніальні.

Ось, у першій частині, сцена з ешелоном. Поїзд, наповнений солдатами, не може зупинитися. Він летить уперед із усе більшою швидкістю, і часом здається, що він налітає прямо на вас.

Радянські кінорежисери — визнані майстри в плані таких ефектів. Кілька місяців тому мені довелося бачити щось подібне в Москві, коли Пудовкін показував мені в «Межрабпом-Фільмі» окремі уривки зі свого фільму «Нащадок Чингісхана», який він тоді закінчував. Жахливий галоп кавалерії.

Довженко, перш ніж стати кінорежисером, був карикатуристом. Це цілком нормально. Уміння виокремлювати основні риси, найбільш характерні жести, найбільш виразні пози Довженко чудово використав у своєму фільмі.

Постановник «Арсеналу» досягає чудових ефектів не лише за допомогою руху. Окремі кадри залишаються на екрані нерухомими більшменш тривалий час, і це справляє надзвичайне враження.

Наприклад, така сцена. Біля стіни будинку, поруч із дверима, стоїть нерухомо, нахилившись уперед, жінка. Її голова пов'язана хусткою. Вона молода, але абсолютно знесилена й нерухома. З'являється офіцер, шабля волочиться за ним по панелі. Він іде вулицею, зупиняється перед жіночою постаттю, бере її за руку, торкається грудей. Вона не рухається. Він проходить. Це все. Ця сцена сповнена найглибшого драматизму.

Поранений диктує санітарці листа до дружини. Він закінчив диктувати і мовчить.

Санітарка запитує адресу. Поранений не відповідає. Він лежить нерухомо, з відкинутою назад головою. У руках санітарки — лист без адреси.

А ось на екрані суб'єкт з доглянутою борідкою та артистично зав'язаною краваткою (подія відбувається після поразки робітників). Він тримає одного з робітників під дулом револьвера.

Він кричить йому: «Марш до стінки!». Той беззбройний і слухається. «А тепер повертайся до мене!» Робітник повертається і йде прямо на простягнутий револьвер. Він такий дивно спокійний, що той, інший, у міру наближення жертви, втрачає голову, ніби побачивши щось надприродне. Він тремтить від страху, він не в змозі вистрілити. Тоді робітник простягає руку, хапає револьвер і стріляє…

Картина справляє незабутнє, глибоко зворушливе враження.

Чудова вона і з технічної точки зору: надзвичайно багата за змістом, водночас зроблена вкрай стисло й вражає чудовими деталями.

Працівники радянського кіно створили новий чудовий фільм, поряд з яким сміховинними здадуться кінотвори меркантильного Заходу.

І ми раді вітати ім'я нового славного солдата радянського мистецтва, кінорежисера Довженка.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 129–132.

Кіно-рядки [ред. ст.]

<…>

І справжній подарунок кіно-України — це «Арсенал» Довженка. Ось один з багатьох московських відзивів.

Розказуючи про сцену з «Арсеналу», коли інтелігент-петлюровець не в силі розстріляти робітника-більшовика, а робітник-більшовик

спокійно розстрілює петлюрівця, московський рецензент правильно відзначає, що:

«В цій сценці Довженко буквально висаджує в повітря буржуазну мораль».

Він дає негативному персонажеві всякі традиційні чесноти, також і гуманність, протиставляє їм мораль своєї класи, класи пролетарських бійців. Для Довженка характеристичне нове, справжньо-більшовицьке ставлення до людей, що їх він виображає. Це робить його фільму що-найсільнішим засобом формування потрібної для нас людини і це примушує нас уважати «Арсенал» за великий здобуток української пролетарської культури.

Шквал. 1929. № 8(193). 23 февраля. С. 11.

Глядач[113] **«Арсенал»**

Культурні зв'язки між РРФСР та УРСР починають зміцнюватися. Проведений у Москві «тиждень українського мистецтва» є, щоправда, запізнілим, але, безсумнівно, першим відчутним поштовхом у цьому напрямі.

Міжнародна радянська кінематографія збагатилася новим великим революційним полотном. Це — «Арсенал» О. Довженка (виробництво ВУФКУ). Фільм є законним правонаступником шедеврів радянської кінематографії і передусім пудовкінського «Кінця С.-Петербурга» та «Жовтня» Ейзенштейна.

Які ж ті прийоми формальної майстерності щодо сюжету та монтажу, якими послуговується Довженко в «Арсеналі»? Картина абсолютно позбавлена фабульності — цієї звичної форми оповіді. Сюжет «Арсеналу» поданий у суто поетичному плані й позбавлений будь-якого документально-історичного та хронікального значення; у цьому сенсі фільм найбільше нагадує билинну казку про український Жовтень. Творча індивідуальність режисера Довженка постає перед нами в ролі народного трубадура.

Чи є формальна майстерність Довженка оригінальною? Не зовсім. Застосовані ним прийоми монтажу майже цілком запозичені

[113] Матвій Петрович Смирнов — журналіст. Співпрацював з періодичними виданнями «Вісті», «Рабітнича газета», «До Світла та Знання», «Голос рабітника» та ін.

в Ейзенштейна, Пудовкіна та Вертова. Однак це аж ніяк не є недоліком картини, оскільки використання цих прийомів в «Арсеналі» не є голим копіюванням, а проходить крізь творчу індивідуальність Довженка. Як поет української кінематографії Довженко є національно самобутнім і глибоко ліричним. Широке використання символів, на яких побудована майже вся картина, часом підноситься до гострої сатиричної іронії (хресний хід із портретом Шевченка, 300-річна «ненависть» до кацапів, «чи можна офіцерів і буржуїв вбивати?») і високого трагічного пафосу (боротьба знесилених арсенальців з петлюрівщиною, сміхотливі трупи імперіалістичної війни). Водночас слід зазначити, що символи, не завжди однаково значущі в соціальному плані, — перевантажують картину й знижують її художню силу.

Щодо суто образотворчої манери, Довженко, як видно з картини «Арсенал», перебуває під впливом німецької художниці Кете Кольвіц, мистецтво якої характеризується безнадійним песимізмом і занепадництвом. Треба сподіватися, що це захоплення є тимчасовим, оскільки воно органічно не пов'язане з буйним творчим темпераментом режисера.

До недоліків картини належить і її надзвичайна еклектичність, що проявилася в змішанні стилів, прийомів та відсутності цілісної ритмічної побудови.

За своїм ідейним спрямуванням «Арсенал» є блискучим зразком комуністичної агітації, що намагається охопити основні принципи нашої політичної боротьби. Це — рішучість і твердість, як головні риси істинного революціонера, класовість і колективність, як природа соціалістичної революції.

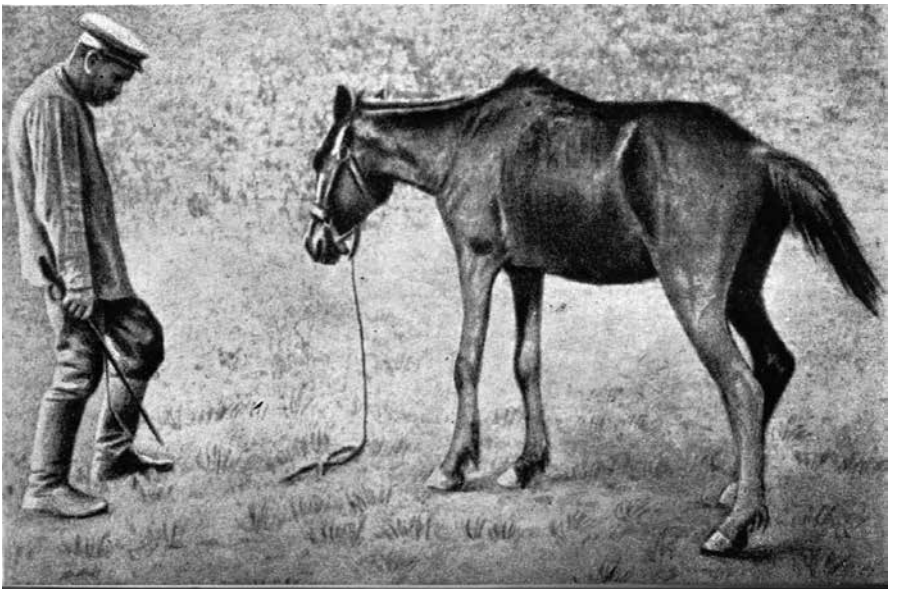
На українському побутовому матеріалі боротьби із «самостійністю» Довженко талановито виявив усю звірячу потворність і реакційність націоналістичного шовінізму.

На жаль, своєрідність поетичної мови Довженка та велика кількість символів применшують популярність картини й зводять її певною мірою до вузьких меж талановитого експерименту.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 132–133.









С. Третьяков[114] **Уроки люті**

У кінопрацівника, як фахівця, щодо кожної нової картини, яку він бачить, є певна професійна байдужість.

Вразити кінопрацівника чимось у кінофільмі так само важко, як, скажімо, розчулити бійця промовою голови Товариства захисту тварин або змусити співробітника Інституту імені Скліфосовського знепритомніти від вигляду рани.

Рефлекси безпосереднього сприйняття професійно притуплені, річ сприймається абсолютно формалістично. Так кравці запам'ятовують ходи швів і помилки крою, але абсолютно не пам'ятають якості матерії і того, що це за річ, — сюртук, піджак, шуба.

Ось чому особисто мені майже нестерпні (може, теж професійно) кінопокази АРРКа, так само як і збори поетів, які заслуховують вірші.

Адже звичайна розмова у фойє АРРКа, приблизно, має такий характер:

— Як він її, пес, висвітлив. А?

— А який кадр, там, де рука піднята, пам'ятаєте?

— А ви помітили, у кого зіпсована сцена вбивства?

— У монтажі хвіст затягнутий.

Коли вони бачать якийсь розпливчастий портрет, поданий «крізь сльози», у них зривається захоплений вигук:

— Ах, які в цього негідника шикарні малярські лінзи! Він їх з-за кордону вивіз.

А побачивши людину, що стікає кров'ю, яку зарубують шашками, бурчать:

— Помідори тонше протирати треба, а то кров шматками відвалюється.

Ось чому доводиться цінувати ті доволі рідкісні випадки, коли дієвий ефект речі виявляється сильнішим за технічний формалізм і коли фільм може перетворити техніка-дегустатора на глядача.

Таке перетворення себе на глядача мені довелося випробувати перед фільмом Довженка «Арсенал».

1. Край окопу оповитий по сірому небу звивинами колючого дроту.

---

[114] Сергій Михайлович Трет'яков (псевд. — Асготрет, Буль-Буль, Жень-шень, Тютін) (1892–1937) — письменник, поет, драматург. У 1922 — приїхав до Москви, працював в ЛЕФе, в рабфаківських об'єднаннях, в те-рі В. Мейєрхольда (1922–1926). Був одним із теоретиків ЛЕФа. Редагував останні п'ять номерів жур. «Новий ЛЕФ». Потім був ред. журн. «Література світової революції». Був репресований.

2. Над краєм окопу виростає динамітний стовп бризантного вибуху.

3. Стовпом посеред хати стоїть виснажена, отупіла жінка.

А далі напис про те, як у матері було троє синів… так починається «Арсенал». Запам'яталося точно, кадр за кадром. Таку запам'ятовування мені доводиться спостерігати в собі вперше.

Однак не в запам'ятовуванні сила фільму. Сила його в шаленому темпераменті памфлетного публіциста, який тут проявив Довженко.

Ми вміємо звично жартувати над Чемберленами та Штреземанами, але цей «жарт» не викликає навіть посмішки, тому що Чемберлен далеко й великої хоробрості для цього не потрібно.

Ми чудово навчилися подавати в кіно та театрі драматичні твори зі згладженими кутами та кінцями. Твори, побудовані за таким врівноваженим принципом:

«Звісно, є якісь відхилення, і навіть дуже значні, але загалом і в цілому»…

Кінцівки наших театральних п'єс і кінофільмів значною мірою витримані й благополучні, реалістично мотивовані та водночас безмежно безпомічні, оскільки не потрібні й не доходять.

Дієва відчутність памфлету насамперед у тому, що памфлетист поставлений віч-на-віч із такою силою, яка здатна його розчавити й розтрощити на друзки.

Таких сил і в нас, у радянських умовах, скільки завгодно, але рука бурхливого мистецтва на цю силу або не піднімається, або піднімається з обережністю, торкаючись дрібниць, «крокодилячих анекдотів» або, що ще гірше, у вигляді стерилізованих дидактичних повчань і риторичних вигуків, які вже давно перестали шокувати будь-кого.

Мені доводилося якось думати у зв'язку із самогубством Єсеніна про те, який чудовий фільм можна було б зняти, причому, звісно, не в плані замордовування поета-одинака, а навпаки, взявши на глузування всю атмосферу такого собі панського заступництва «талановитому пісняру-забулдизі», всю атмосферу ліричного сюсюкання навколо ритмічних записів фізично і соціально хворої людини, сюсюкання, яким були одержимі не тільки якісь «представники третіх позицій», але й багато дуже відповідальних радянських верхівників.

Я впевнений — такий фільм поставити не вдалося б, оскільки він по-справжньому, а не умовно, порушив би занадто багато спокою.

Один із найстрашніших ідолів, підняти на яких руку означає справжні реальні незручності, — це ідол войовничого націоналізму.

У нас, у РРФСР, цей ідол проявляється в антисемітизмі, у напівпогромних слівцях і розмовах.

У Тифлісі цей ідол проявляється в тому, що кожен, хто вийшов на проспект Руставелі подивитися на людей і показати себе, найдрібніший радянський різночинець, рухами своїх плечей, погойдуванням стегон і манерою оглядати жінок, що проходять, копіює баронів, дворян, князів, феодалів.

Я згадую, як півтора року тому в Держкінпромі Грузії виникла ідея поставити фільм — «Повернення меншовика», щоб міцним памфлетом вдарити по клубку з дворянства, меншовицького інтелігентства та націоналістичної пихи. Не знайшлося жодного режисера, який би взявся за цю постановку, крім Миколи Шенгелая, що перебував у далекій подорожі, і мотиви режисерів були відверті:

— Ви хочете, щоб мені відмовили в усіх будинках у тому суспільстві, у якому я обертаюся.

А в Україні це втілюється в ненависті до Москви, у нескінченних зітханнях про Раду та в зосередженні всіх естетичних можливостей в одному Шевченку.

І ось на цю брилу підняв блюзнірську руку Довженко.

Усі його фільми в умовах шовіністичного розквіту є такою ж нетактовністю, якою в самому фільмі виявляється наполегливе запитання солдата, поставлене ним розбещеній інтелігенції:

«Чи можна вбивати на вулиці офіцерів і буржуїв, якщо вони натраплять на очі?»

Суть довженківської роботи в тому, що він вміє класово розшарувати не тільки типажну масу на екрані, а й глядацьку емоцію в залі, а це дано дуже й дуже небагатьом.

Обвинувальним актом проти своїх соціальних ворогів у Довженка є не сюжетна ситуація і не напис (саме той образ, яким він наділяє ворогів).

У підборі типажів Довженко є майстром, що стоїть поруч з Ейзенштейном і через нього зростає.

Адже треба пам'ятати, що типаж — це літери емоційної мови кіно. Жодними монтажними трюками, жодними написами, жодними сюжетними переробками, словом, жодним смисловим втручанням не можна перекрити надзвичайну силу того елементарного емоційного знаку, який називається типажем.

Фігури, знайдені Довженком, застрягають у пам'яті й не тільки в пам'яті, вони застрягають у ненависті й у симпатії, у презирстві й у почутті спорідненості.

Не забудеться мордатий дядько, що очолює мітинг перед солдатами, і збентежені «куркулі» (українські куркулі), коли над ними простягають гнівні долоні матроси верхи на конях, — найпарадоксальніші кадри, що чудово замінюють, здавалося б, необхідні тут за сюжетом портрети броненосців і крейсерів.

Міцно запам'ятовується сцена з портретом Шевченка, якому якийсь запилений педагог запалює лампаду. Портрет повертає голову й плювком гасить лампаду. Це суперечить не лише шанобливому ставленню до застарілої старозавітної інтелігенції, хай там як — російської чи української. Це суперечить і традиції реалістичних обґрунтувань.

З погляду реалізму історія з портретом, звісно, є фантастикою та нахабством, але з погляду влучання в правильну соціальну ціль — це те, що потрібно.

Втім, таких похибок проти кінематографічного реалізму в Довженка більш ніж достатньо.

Я вже не кажу про його смисловий монтаж, що розгортається колосальними стрибками й вже показаний у «Звенигорі» у фронтових сценах.

Там, де режисер зазвичай скрупульозно монтує ланцюг смислових фрагментів так, щоб кожна попередня ланка сама обумовлювала наступну, там Довженко викреслює весь проміжний ланцюг і відразу від першої ланки перескакує до останньої, надаючи глядачеві самому прокладати між цими двома точками смисловий телеграф. Зухвальств в «Арсеналі» немало. У сцені з листом, де сестра милосердя записала болісне запитання солдата, що помирає, про вбивство офіцерів і буржуїв, але не змогла дізнатися адреси, тому що солдат помер, Довженко застосовує небувалий в історії кінематографії метод суто театрального виходу сестри на авансцену та її розмови з аудиторією:

«І писав він ВАМ

І запитував він ВАС, чи можна»… тощо.

Цілком реальний поїзд їде під ухил, під уламками горять люди, але той, кому в п'єсі судилося провадити лінію революції, залишається неушкодженим і каже: «Стану машиністом».

Памфлет ніколи нічого не відображає. Він є ланцюгом переконань і знеславлень. У ньому є обов'язкове накопичення емоційних одиниць,

доки їхня кількість (емоційна) не перейде в якість (смислову). Довженко працює цими ораторськими темпераментними одиницями, залишаючи десь далеко на третьому плані плентатися фабульну лінію історичного епізоду. Ось чому в цьому фільмі, здавалося б, за своїм матеріалом історичному, немає нічого історичного. Він весь адресований сьогоденню, і не дивуєшся, коли дізнаєшся, що ті чи інші націоналістичні кола української інтелігенції готові за «Арсенал» вести Довженка мало не на розп'яття.

У кого вчиться Довженко? Він цього не приховує. Це випливає з кожного кадру. Його вчителі вельми різноманітні.

У його роботі бореться статика живописного кадру й динаміка радянського кіномонтажу. Іноді здається, що картину робили дві різні людини.

Солдати-інтелектуали, поїзд, маніфестація, вуличні бої — все це від Ейзенштейна — від радянської кінотипової традиції, а водночас сцени зі скам'янілими жінками, імперіалістична війна, фінальний розстріл — це найчистіша Німеччина. Кете Кольвіц дивиться з українських селянок і застиглих дружин, яких допитують чоловіки. Явний Георг Гросс у німецькому офіцері, що помирає від веселящого газу.

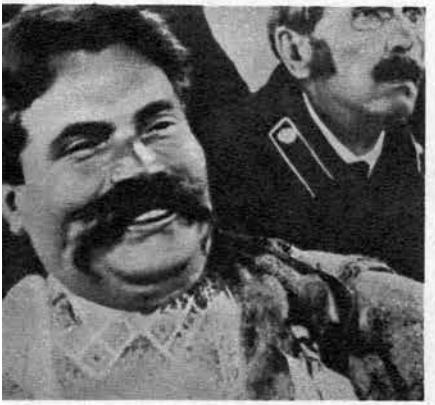
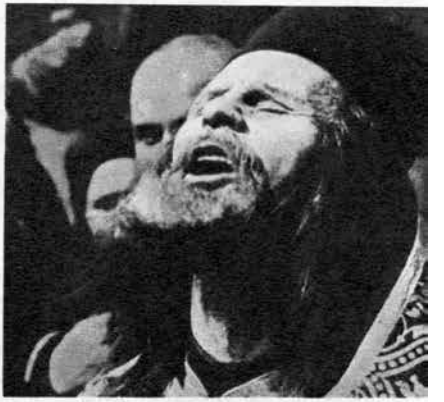
Фільм Довженка мені здався більш німецьким у цих своїх частинах, ніж будь-який німецький фільм, більш ніж «Нібелунги» і «Вар'єте».

Смислова робота кінокадрів — створення кінопонять — часто приводить Довженка до створення кіносимволіки — і символіки не завжди доброякісної. Особливо це проявляється в епізоді з підривом броньовика «Вільна Україна» і з подальшою сценою поєдинку двох воль, точніше — світоглядів двох суперечливих суспільних таборів.

Сумнівна й перетягнута сцена з механічним розстрілом із револьвера переможених повстанців, за якою «ховається» остання довженківська зухвалість — кінцівка, де петлюрівці стріляють по більшовику і не можуть його вбити, хоча він перед ними з відкритою груддю. Так реалістичний більшовик-одинак переростає в поняття більшовика-водія робітничого класу, і неприпустима з погляду звичайного реалізму фантастика стає простою і буденною реальністю великих історичних процесів.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 134–139.





С. М. **Барбюс про «Арсенал»**

Славетний французькій письменник Анрі Барбюс, що перебуває зараз в Радянському Союзі, вмістив у тижневику «Монд», що виходить у Парижі, велику статтю про «Арсенал».

На думку А. Барбюса «Арсенал» належить до високої кляси визначних кінематографічних творів.

Відзначивши, що через незнання української мови та відсутність на перегляді осіб, що знають французьку мову, йому довелося сприймати фільм без написів, А. Барбюс зазначив, що через це йому, мабуть, здалося, що не всі епізоди фільму завжди суворо й точно зв'язані один з одним: «Як би то не було, не була б єдина критична увага, яку може викликати цей фільм, й до того поверхова критична увага. В дійсності, там навіть, де керівна нитка, здасться, зникла, драматична емоція не перестає виникати, вона без ухилу зростає, вона накопичується й приносить одність та зв'язаність, потрібні, щоб розуміти трагедію, що проходить блискавками. Кінцевий висновок: твір в цілому має непереборимий та гострий ефект».

Далі А. Барбюс подає коротку довідку про січневе повстання у Києві й характеризує послідовні сцени, що конкретизують цю тему: «вони всі реальні, напружені, дивовижної насиченості й місцями геніальні, а послідовність їх глибоко хвилює».

О. Довженко за А. Барбюсом має почуття головної риси, важливішого жесту, сильного скорочення. Все це режисер надзвичайно використовує у фільмі «водночас рясному й схематичному, який розвивається так би мовити, скоками та ударами. Найчастіше сцени несподівано перериваються, щоб продовжитись після інших. Їх режисер ламає на шматки, іноді посеред жесту. Це прискорене поділювання (дивізіонізм) підтримує напружену увагу з початку до кінця».

А. Барбюс далі докладно описує всі сцени фільму й приходить до висновку, що ім'я О. Довженка це ім'я ще одного борця за передові форми світової культури.

Кіно. 1929. №5(53). Березень. С. 3.

К. Фельдман **«Арсенал»**

На сторінках Теа-кіно-преси вперше було відзначено високу майстерність кіномистецтва українського режисера Довженка*.

Перший фільм Довженка «Сумка дипкур'єра» був лише доволі невиразним підсумком першого знайомства молодого режисера з технікою кіно. Однак уже в другому фільмі «Звенигора» Довженко розкрився як спостережливий, гострий і сміливий митець. Відмінна риса Довженка в тому, що, як глибоко національний український митець, він водночас боляче б'є по шовіністичних настроях петлюрівської націоналістичної України. Якщо в «Звенигорі» Довженко безжально висміяв «легендарну» Україну, то в новій картині «Арсенал» він нещадно викрив соціальну реакційність новітнього петлюрівського періоду української історії.

Довженко йде тут надзвичайно скороченим шляхом. На кількох типажах православного духовенства, чиновництва, військових і цивільних діячів петлюрівської України він показує, як за гаслом демократичної України сховалися представники російських та українських панівних класів. Переходом гасла «хай живе Україна» у «Христос Воскрес» він оголив і реакційність політичного фронту петлюрівщини. Нарешті, прийомом, яким Рада відповіла на вимогу «фабрики землі», висунуту українськими робітниками та селянами, Довженко викрив класову природу руху українських націоналістів. «Ці чудові за своєю іронічною насиченістю кадри настільки переконливі, що абсолютно зайвим є навіть той додатковий іронічний прийом, коли Довженко змушує ожилий портрет Тараса Шевченка плюнути в обличчя українського патріота, одягненого у форменну тужурку царського службовця.

Таким чином у картині «Арсенал» Довженко продовжує тему, розпочату в «Звенигорі», з всебічною повнотою та переконливістю Довженко показує тут радянські шляхи вирішення національного питання. Цим фільмом Довженко остаточно утверджує абсолютно новий жанр у кіно — загострений політичний памфлет. Світське кіно неодмінно скористається цим жанром як новим потужним засобом агітаційного впливу на маси.

Зрозуміло, вже цього одного достатньо, щоб визнати значущість нового твору Довженка.

Однак, окрім цих сатиричних кадрів, Довженко намагався намалювати ще більшу емоційну картину, що охоплює цілий цикл людських почуттів. Він порушив питання війни та повстання, скорботи й гніву поранених війною народних мас. У прийомах досягнення емоційних

ефектів криється велика небезпека для подальшої творчості цього великого митця. Про це треба висловитися з усією відвертістю.

Для вираження скорботи та гніву Довженко вдається до прийомів кричущого імпресіонізму. Орач — інвалід війни — у відчаї б'є змарнілу шкапу і сам падає від виснаження обличчям до землі; мати в оскаженілій печалі б'є своїх діточок, які вимагають хліба; старенька, яка втратила трьох синів на війні, кульгає по своїй ділянці і падає, збита втомою та скорботою (паралельний монтаж). Кат з точними рухами заведеного механізму розстрілює робітників. Не задовольняючись цим ефектом, Довженко вдається для посилення емоційного впливу і до написів.

«Де коваль?», «Де слюсар?», «Де батько?», «Де чоловік?» — кричать написи після падіння тіл розстріляних робітників.

Імпресіонізм виник спочатку в живописі, як проста технічна революція у прийомі нанесення фарби на полотно. У цьому сенсі він відіграв позитивну роль у розвитку мистецтва. Імпресіонізм у літературі, живописі, театрі, музиці, як засіб емоційного впливу (передання настрою), завжди був свідком соціальної безвиході та творчого безсилля митця. Художники-імпресіоністи мали, щоправда, певний успіх; але сам успіх перетворювався на похоронний дзвін митця. Чи пам'ятає хтось цих ефемерних письменників, які так багато галасували при своїй появі? Імпресіоністичне вираження емоцій привело вже Довженка в цій же картині до статуарності німецького художника Штука[115], використаної свого часу Мейєрхольдом[116] у його постановках на сцені колишнього Олександрійського театру. Ці прийоми дуже швидко привели Мейєрхольда до реакційного «Маскараду»[117].

Однак можна користуватися всіма «ізмами», якщо художник вирішує з їхньою допомогою поставлене перед собою завдання. Чарівність «Звенигори» й полягала в тому, що в цій картині Довженко вдавався до найрізноманітніших прийомів, щоб висловити всі свої думки. «Звенигора» — картина, де спостерігається найбільше змішання стилів; і водночас фільм, де все виправдано. Навіть горезвісний незграбний католицький монах «Звенигори» є закономірним, тому що він передає

[115] Франц фон Штук (Franz von Stuck; 1863–1928) — німецький живописець і скульптор.

[116] Всеволод Емільович Мейєрхольд (справжнє ім'я — Карл Казимир Теодор Майєргольд; 1874–1940) — російський театральний режисер, актор і педагог. Теоретик і практик театрального гротеску, автор програми «Театральний Жовтень» і творець акторської системи, що отримала назву «біомеханіка». Нар. арт. РРФСР (1923).

[117] Вистава «Маскарад» за М. Лермонтовим була поставлена В. Мейєрхольдом у 1917 р.

думку митця про те, що гайдамаки охоче приймали всі забобони, навіть забобони ворожої католицької церкви. Тому «Звенигора» і є таким переконливим і по-людськи теплим твором мистецтва.

Вірний собі і в картині «Арсенал», Довженко без жодного сорому вдається до найрізноманітніших прийомів. Але тут перед митцем постало головне завдання картини: знайти емоційне вираження всієї Жовтневої епохи української історії. І він урочисто, зціпивши зуби, все підпорядкував цьому завданню.

Художник у процесі створення — це те саме, що полководець на полі бою. Добре мати заздалегідь розроблений план битви; але поганий той полководець, який, попри тактичні рухи ворога, за будь-яку ціну поведе свої війська по лінії генеральної диспозиції. Толстой у «Війні й мирі» намалював такого генерала. "Die erste Kolonne marshhiert, die zweite Kolonne marshhiert"… і битва програна. Матеріал завжди ворожий художнику; дуже часто в результаті роботи над ним матеріал, змінюючи думки художника, відкриває перед ним можливості абсолютно нових і несподіваних для нього побудов. У цьому сенсі кожен твір мистецтва значною мірою випадковий. Довженко не захотів зважати на цей закон мистецтва; опинившись перед відзнятим матеріалом, він будь-що-будь бажав здійснити свою генеральну диспозицію. Отриманий матеріал не задовольняв цьому призначенню, але "die erste Kolonne marshhiert, die zweite Kolonne marshhiert"…

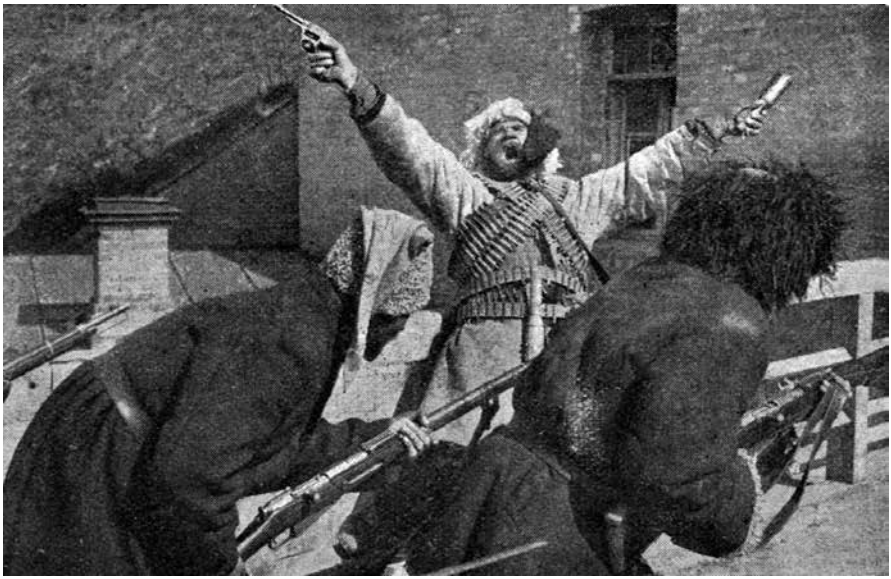
Звідси цей поїзд, який пустили під укіс. Довженко використовує його як засіб найсильнішого емоційного впливу. Але він не досягає цієї мети, тому що глядач не може визначити його місце в загальній смисловій побудові картини. Звідси цілий ряд невиправданих кадрів бою, розстрілу тощо. І найголовніше — якась навмисність і холодна пишність усієї композиції картини.

Водночас в «Арсеналі» є чудові за своєю людською теплотою кадри в польовому госпіталі, де сестра милосердя пише листа під диктовку червоноармійця, що вмирає. За простотою своєї побудови, за своєю м'якою іронією та стриманою емоційністю ці кадри нагадують найкращі твори мистецтва. На цей шлях Довженку слід якомога швидше остаточно звернути.

[*] Див. «Радянський екран», № 44, 1928, «Українські кінорежисери».

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 141–144.





Б. Алперс[118] **«Арсенал» Довженка**

Довженко — видатний митець. Він вміє по-своєму бачити світ. У нього є свій особливий шлях у кіно. Роботи Довженка можна впізнати одразу за 2–3 кадрами. Його майстерність характеризується схильністю до етнічного оповідання. Речі та люди, показані Довженком на екрані, набувають збільшених розмірів. Вони вражають своєю масивністю, своєю урочистою важкою ходою. Вони повертаються перед глядачем, як величезні брили, зрушені з місця вітром грандіозних подій.

Як ніхто інший, Довженко вміє насичувати матеріал глибоким символічним змістом, залишаючись водночас реалістом навіть тоді, коли він намагається заглибитися у сферу фантастики («Звенигора»).

Довженко — художник великих полотен. Він наділений особливим відчуттям історичних подій, що відбуваються. Той кишеньковий годинник або ручний хронометр, за якими ми складаємо розклад нашого робочого дня, для Довженка завжди — годинник часу, стрілку на якому переставляє сама історія.

Від того так повільно й урочисто рухаються на екрані безіменні герої довженківських картин. Від того вони так часто надовго зупиняються в нерухомій позі, оточені вогнем і димом снарядів, що розриваються, або потоками натовпу, що біжить і кричить. Тому навіть стрімкий біг коней в «Арсеналі» здається таким важким, що відбивається на землі кожним ударом копит. Годинник історії має свої хвилини й секунди. І ці повільні секунди відлічуються в «Арсеналі» крізь події великої революційної епохи, що швидко пробігають.

З чудовою виразністю створені окремі епізоди фільму, що передають це особливе світовідчуття художника, його вміння слухати кроки історії.

Селянин, виснажений безплідною працею, у припадку відчаю безглуздо б'є свого коня розмореними важкими ударами. Це — не жанр, не побутова сценка. За кожним помахом кулака, у такому епічному ритмі, розгорнутому на екрані, постають десятиліття боротьби за існування, що затуманює розум. Повільний ритм підкреслює значущість цієї сцени. Він говорить про поворотний момент в історії темного, пригнобленого

---

[118] Борис Володимирович Алперс (1894–1974) — російський театральний критик, театрознавець і педагог. Із 1921 — у Петроградській політосвіті, був дир. Лиговського народного т-ру. До 1924 — худ. кер. Т-ру Нової драми. У 1924 на запрошення Мейєрхольда приїхав до Москви. До 1927 — керував літ. част. у Т-рі Революції.

селянства. Обличчя війни, реальний жах безглуздого руйнування й загибелі, втілені в цьому солдаті, що сміється своїм останнім сміхом.

Важко перелічити всі кадри «Арсеналу», створені з такою ж внутрішньою силою та гострою виразністю.

В «Арсеналі» Довженко виростає в найбільшого митця радянського кіно, а це ж лише перші етапи його творчого шляху.

І якби всі ті чудові якості, що вирізняють творчість Довженка, поєднувалися з умінням композиційно будувати фільм, ми мали б в «Арсеналі» твір, що відповідає нашій епосі та має величезну силу впливу на глядачів.

При ясності задуму, при всій точності художнього прийому, при всій образній насиченості окремих кадрів, «Арсенал» композиційно зроблений надзвичайно елементарно й безпорадним чином.

На перший погляд може здатися, що й в «Арсеналі» ми маємо справу зі своєрідним імпресіонізмом у кіно: художник накидає окремі плями, подає розрізнені фрагменти, які на відстані нібито мають створити цілісне враження.

Насправді ж «імпресіонізм» Довженка — вимушений. Він зумовлений невмінням художника впоратися з різноманітним матеріалом, організовувати окремі образи у стрункий твір.

«Арсенал» — не картина. Це ще лише матеріал для картини, першокласний і блискуче оброблений матеріал, що чекає на свій сценарій, щоб зажити на екрані повноцінним життям.

В «Арсеналі» Довженко повторює помилки «Звенигори», хоча й у більш пом'якшеній формі. Він бере відрізок історичного минулого і стає таким собі «оглядачем», що розповідає про події цього «відрізка» в хронологічному порядку. «Арсенал» не має ані початку, ані кінця. Він цілком випадково починається із часів імперіалістичної війни і закінчується повстанням арсенальних робітників у роки громадянської війни.

Фінал виконаний суто механічно. Недарма Довженко змушений наприкінці вдатися до алегорії: відкриті груди робітника, від яких відскакують кулі білогвардійців. Сам образ робітника-арсенальця створений блідо і проходить ледь відчутною тінню через численні події.

Режисер рухається від однієї дати до іншої, прагнучи охопити зміст цілої епохи. Це надзвичайно виснажливий шлях, пов'язаний для митця з марнотратством своїх засобів вираження та страшною думкою, а для глядачів — з надзвичайно ускладненим сприйняттям фільму.

Довженко змушений вдаватися до розгортання дії стрибками і миттєво перекидаючи глядача від однієї події до іншої. Він не дає глядачеві ключа для розгадування своїх змістовних і глибоких образів. Кожен кадр «Арсеналу» постає перед аудиторією як новий ребус. У результаті прекрасна майстерність Довженка залишається доступною лише для висококваліфікованого глядача.

Прекрасний режисер може створювати дуже погані сценарії. «Арсенал» доводить це твердження. Відсутність розробленого сценарію не виводить фільм із ряду незавершених лабораторних експериментів.

Потужна й виразна мова довженківських кадрів, своєрідне світовідчуття художника тому й не піднімаються на той щабель, де мистецтво стає ясним і простим виразником своєї епохи.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 144–147.

М. Блейман[119] **«Арсенал» Олександра Довженка**

Так склалося, що найкращі, серйозні революційні фільми з'являються майже одночасно. «Новий Вавилон», «Генеральна лінія», «Золотий дзьоб» виходять протягом майже місяця. До цих наочних доказів сили революційного та винахідницького сектору нашої кінематографії нині приєднується «Арсенал».

Ця робота — явище великого масштабу.

Тема «Арсеналу» — громадянська війна в Україні, боротьба робітничих мас за втілення гасел Жовтневої революції не тільки з дореформеними поміщиками та капіталістами, а й з новоявленими українськими націоналістами — Радою та Скоропадським. Історія повстання київського арсеналу — найкращий приклад для характеристики історії революції в Україні. Довженко, опрацьовуючи цю надзвичайно відповідальну тему, повністю відмовився від ілюстрації та копіювання історичних подій. Його «Арсенал» — не збірка історичних матеріалів, не інсценування подій, а їх аналіз, розказаний людиною сьогодення, розказаний з наголосом на актуальному політичному висновку.

---

[119] Блейман Михайло Юрійович (1904–1973) — російський сценарист. У кіно працював з 1924 р. У 1937–1939 роках спільно з М. В. Большінцовим і Ф. М. Ермлером створив сценарій одного з видатних російських фільмів «Великий громадянин».

Фільм про громадянську війну в Україні обертається звинуваченням проти націоналізму, викриттям українського шовінізму. «Влада українська, а земля чия?» — цей напис із чудовою політичною чіткістю ставить питання про коріння українського націоналізму.

І в цьому — велике політичне значення фільму.

У цьому — тріумф революційного методу нашої кінематографії, яка відмовляється від ілюстрацій і робить активний висновок з будь-якої політичної події, яку вона трактує.

Це споріднює історичну картину Довженка з «Кінцем Санкт-Петербурга» Пудовкіна, «Новим Вавилоном» і «Жовтнем».

Однак методи, якими користується Довженко для оформлення своєї теми, індивідуальні й глибоко національні. Його картина працює на пролетаріат, на його світові завдання, методами національної культури.

Як і «Звенигора», «Арсенал» — абсолютно казкова картина. До соціальних узагальнень, до політичних характеристик Довженко приходить через казкове звеличення образу, через часом фантастичну його характеристику, різко підкреслюючи її комічними епізодами.

І абсолютно вільно поводиться з матеріалом, дбаючи не про збіг його з дійсністю, а про виразність і політичну його чіткість. І тому в «Арсеналі» коні відповідають людині, тому шматки зимових пейзажів несподівано поєднуються з літніми, тому, нарешті, мати чекає сина біля заздалегідь викопаної могили. Ця фантастика, ця казковість надають картині високої емоційної напруженості, підносять кожну її подію до значення символу і, нарешті, надають стрічці цілком своєрідного віршованого характеру. Якщо можна говорити про кінематографічну поему, то її ми знаходимо в «Арсеналі».

Одночасно із цим Довженко користується методами американського «комічного» кіно.

У цьому — його близькість до інших наших революційних майстрів, які підносять американський «комічний» жанр до соціальної патетики та надзвичайної смислової наповненості кожного епізоду.

Комічні фрагменти картини Довженка несподівано переходять у серйозність і наповнюються чітким змістом. Так старий комічний трюк портрета, що оживає, працює в «Арсеналі» з глибоким політичним змістом.

Це — характерно для будь-якого нового мистецтва, у якому нові прийоми працюють із комічним підкресленням. І в «Арсеналі»

це використано для іронічних характеристик ворогів, для суто викривальних цілей.

Смислова тканина картини надзвичайно складна. Символіка «Арсеналу» при всій її напруженості та патетичності вимагає надзвичайно пильного погляду глядача, надзвичайно серйозного підходу. Картина дещо перевантажена символікою, ускладненою тим, що в ній персонажі працюють не як постійні символи. Окремі епізоди надзвичайно складні.

І це з новою силою ставить питання про культурне оточення кінематографа. Майже всі найкращі наші картини орієнтовані на передовий прошарок глядача. Усі вони вимагають до себе надзвичайно серйозного ставлення й немислимі без того, щоб відсталі глядацькі верстви до них так чи інакше підтягувалися.

Завдання всіх наших культурних організацій — ЛЕНАРКу, преси, кінопрокату — у проведенні роз'яснювальної кампанії як щодо «Арсеналу», так і щодо інших найкращих наших стрічок.

Тут потрібно бути у всеозброєнні, щоб війна невизнання не поглинула чудову кінематографічну роботу.

«Арсенал» недарма названо українським «Жовтнем».

Політична зрілість і винахідливість картини ставлять її в один ряд з найкращими роботами нашого кінематографа.

«Арсенал» — це не лише індивідуальна перемога майстра, не поодинока удача Довженка, а й зміцнення високої тематики та винахідливих прийомів революційної кінематографії.

Від редакції: Надаючи місце статті тов. Блеймана, ми не вважаємо за можливе обмежуватися однією рецензією на стрічку, оскільки «Арсенал» є однією з найцікавіших робіт наших радянських режисерів.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 147–150.

С. Гец **Українська кінематографія**

Дотепер уся наша преса зустрічала продукцію Всеукраїнського фотокіноуправління з неприязню. І цілком заслужено. З кожних десяти фільмів навряд чи два-три були відносно задовільними. Про «бойовики» взагалі годі й говорити. Такі фільми, як «Звенигора» чи «Проданий апетит», були винятками.

Цього року в українській кінематографії очікується різкий прорив до кращого. Правда, і нині на один бойовик припадає кілька зіпсованих, нижче середнього та середніх картин. Правда, і нині український ринок ще заповнений такою низькоякісною продукцією, як «За монастирською стіною», «Гребля прорвана» або «Буря». Однак відсоток браку цього року вже значно менший, ніж у попередні роки, хіба це не знаменний факт, що свідчить про зростання української кінематографії? За останні три місяці ВУФКУ подарувало нам чотири фільми високої художньої якості: «Арсенал» (реж. Довженко), «Нічний візник» (реж. Тасін), «Бенефіс клоуна Жоржа» (реж. Соловйов) і «Людина з кіноапаратом» (реж. Вертов). Остання кінострічка вже знайшла собі оцінку в «Життя мистецтва». Тому в цій статті розглянемо лише перші три фільми.

Арсенал

О. Довженко — найцікавіший і найсвіжіший серед українських режисерів. «Звенигора», випущена ним минулого року, одразу вивела його в авангард радянських кінорежисерів, які шукають і відкривають нові шляхи в розвитку кіномистецтва. Нова робота Довженка «Арсенал» свідчить, що цей талановитий режисер не стоїть на місці, а йде далі, випробовуючи все нові й нові прийоми своєї майстерності.

«Арсенал» — це велике етичне полотно про бурхливі події, що відбувалися в Україні під час громадянської війни. «Як були в матері три сини» — з такого напису починається картина. Її ритм, епічний спокій, з яким розгортаються перші частини «Арсеналу», — нагадують співучу казку кобзаря, що співає про історичне минуле своєї країни. Довженко любить символи. Відкидаючи символіку — як прапор, чому б не використати її, щоб поглибити образи сучасності? І Довженко майстерно володіє символами, тонко їх застосовуючи.

Безлюдна сільська вулиця. Нею переходить безногий каліка, ведучи за руку босу дівчинку. Тільки й усього. Однак і цього достатньо, щоб ми відчули: відбувається небачена кривава бійня, яка вичерпала із села всю молоду й здорову силу.

А ось і театр військових дій. Десятки наших режисерів, щоб наочно це показати, інсценували справжні баталії, муштрували тисячі статистів, будували величезні споруди. Довженко — економ. Він показує

лише кілька десятків солдатських тіней у газових масках із гвинтівками на плечах, що механічно «просуваються вперед». Ось одна тінь зупинилася. Вона хоче йти далі. Ззаду з'являється постать офіцера, який цілиться з револьвера в застиглого солдата. А потім гази. Знову текст. Знову гази. Стає моторошно. Хочеться якомога швидше відірвати очі від цього солдата, що корчиться в гримасі божевілля.

Однак Довженко не тільки володіє пафосом героїзму, він водночас і доволі тонкий сатирик. Хіба можна краще розвінчати «знамениту» Центральну Раду, ніж цим буфонадним походом на площі Хмельницького? Похід розгорнувся біля пам'ятника Богдана Хмельницького. Артисти в гримі сидять на конях у пишних костюмах гайдамаків.

— Хто такий Хмельницький? — запитує володар сірої шинелі.

— Якийсь хохлацький генерал.

Коротка репліка, а скільки тут розуміння настроїв трудящих мас у дні панування Центральної Ради в Києві!

Однак талановитому Довженку бракує одного: почуття пропорції. Експозиція (вступ) займає у нього набагато більше місця, ніж розкриття власне теми. За такої композиції основна тема картини — героїчний подвиг арсенальців — дуже постраждала. Робітник Тимош — цей узагальнений образ більшовика-арсенальця — після аварії поїзда сказав собі:

— Стану машиністом!

Прекрасний символ! І в міру того, як розгорталася картина, глядач нетерпляче горів бажанням дійти разом із Тимошем до того моменту, коли він стане справжнім машиністом, що вірно й неухильно веде поїзд нового життя.

На превеликий жаль, Довженко не довів нас до цього моменту. Його Тимошу розстріляли петлюрівці. Розстріляли — і крапка. На цьому й картині кінець. Звідки такий песимізм? Адже Довженко оспівує не історію Паризької Комуни, а історію київського арсеналу, який не тільки живе, а й процвітає і донині разом з нами, бере активну участь у соціалістичному будівництві під керівництвом сотень тисяч машиністів-Тимошів. На нашу думку, режисер поспішив закінчити картину, від чого вона багато втратила.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 151–152.





А. Піотровський[120] «Арсенал» і проблеми історичного кіно

Блискуча картина Довженка чудова не лише як зразок української кінематографічної творчості, не лише як збірка найцікавіших формально-технічних прийомів. Вона надзвичайно важлива тому, що намагається по-новому порушити проблему радянського історичного кіно. Історичний фільм для нас обов'язково є картиною, що порушує соціальні конфлікти, а рушійною силою соціальних конфліктів є маси. Проблема радянського історичного фільму переростає, таким чином, у проблему соціального масового кіно. Це жанр, що не має коренів у буржуазних стандартах. Ми є свідками найрізноманітніших спроб радянських кінорежисерів знайти форми цього жанру. Залишаючи осторонь якісні відмінності та не вдаючись до порівнянь, можна визначити тут дві основні лінії.

Перша умовно представлена «Жовтнем». Тут завдання масового соціального кіно ставиться, так би мовити, на перше місце. Протягом усього фільму діють маси, протиборчі сторони представлені колективами, що конфронтують, динаміка історичних подій розгортається в безперервності конфліктів. Цей метод на практиці виявився дуже важким для глядача, оскільки емоційна складова тут відсунута до крайності, поглинена діалектичним розгортанням фактів. Це — вкрай важкий для сприйняття, хоча й значною мірою серйозний жанр.

На іншому полюсі можна поставити (знову-таки умовно) «Бунт». Лінія масових конфліктів пролягає тут поряд із фабулою, що охоплює обмежену кількість героїв-одинаків, які проходять через весь фільм. При цьому сама фабула неминуче набуває авантюрного характеру. Такому жанру не можна відмовити в цікавості та напрузі, але й те, й інше купується ціною ослаблення соціального розмаху картини, ціною зведення її до одиничної, приватної події, ціною привнесення в неї елементів буржуазної мелодрами. Це — не стандарт для радянських історичних картин.

В «Арсеналі» Довженка немає наскрізної фабули, немає інтриги, що об'єднує групу героїв-одинаків, тим більше немає ознак авантюрності. Але, на відміну від «Жовтня», тут немає також зіткнення безособових масових сил. Метод Довженка в основному полягає в тому, що він

[120] Адріан Іванович Піотровський (1898–1937) — російський перекладач, філолог, драматург, літературознавець, театральний критик, кінознавець, художній керівник к/ст «Ленфільм». У 1924 — очолив худ. відділ ленінградської губполітосвіти. У 1920–1930–х роках виступав в якості дослідника мистецтва, театрального критика, драматурга.

бере окремих героїв, надає їм узагальнених соціальних та класових ознак, і підносить їх, таким чином, до символічної висоти. Ці символічні фігури — солдат, робітник, селянка-мати, білий офіцер — ставляться ним далі в емоційні стосунки одна до одної, але стосунки такого роду, які мають знову-таки не випадково авантюрний, а узагальнений символічний зміст. Так створюються вже не фігури-символи, а символічні дії. Сцена аварії поїзда, керованого стихійним і нестримним поривом демобілізованої солдатської маси, сцена сутички робітника та білого офіцера, фінальна сцена розстрілу робітника-арсенальця, від оголеного тіла якого відлітають кулі, — ось приклади такого роду символічних дій. Подані в чистому вигляді, вони могли б зійти за холодні алегорії, але художня сила режисера полягає саме в тому, що він оточує ці символічні дії емоційним піднесенням, досягає в них величезної суто драматичної напруги, зав'язує на них вузли емоційних атракціонів. Перед катастрофою поїзда показано величезний трамплін, рух поїзда, що викликає співчуття до солдатів, які їдуть у ньому, і лише після такої підготовки відбувається фінальна катастрофа. На подібних прийомах складних ігрових сцен побудовані й інші символічні вузли картини. Це дає можливість глядачеві сприймати їх, окрім абстрактного змісту, також безпосередньо драматично. Кожен із подібних епізодів знятий лаконічно. Довженко уникає характеристики явищ кількома дрібними, послідовними ознаками. Він вибирає якусь одну і зі сміливою гіперболічністю, з жахливим перебільшенням доводить її до розміру монументальності.

Так складаються символи не тільки позитивні, героїчні, а й сатиричні, негативні. На них ведеться вся та лінія «Арсеналу», яка спрямована на викриття українського шовінізму та буржуазного азарту. Маніфестація київської буржуазії показана на галереї тупих і блазнівських соціальних масок, а особливо чудова за силою символічної сатири сцена, де Шевченко, виходячи зі свого портрета, задуває лампадку, запалену оскаженілим патріотом, — приклади цих прийомів.

Яке ж місце «Арсеналу» в розвитку радянського історичного кіно? Мабуть, надзвичайно велике. Більш ніж можна припустити. Щоправда, у картині Довженка є низка труднощів, що пояснюються своєрідністю патетичної мови режисера. Є й низка «темноти», що випливає з особливостей місцевого українського матеріалу. Але ці труднощі й темні місця можна подолати, і вони не послаблюють основного. Основне в тому, що метод Довженка дозволяє передавати історичні події, аж ніяк не применшуючи їхнього змісту, не спотворюючи соціальної залежності

між ними, не вдаючись для цього до мелодраматичних авантюрних прийомів. І водночас показ цих історичних подій через узагальнення, по-людськи хвилюючі й по-людськи емоційні образи, дозволяє художнику перекинути до глядача величезний міст безпосереднього співчуття. Метод історичної символіки, розкритий в «Арсеналі», виявиться, ймовірно, центральним у створенні радянських історичних картин найближчим часом. У цьому — його величезне значення, що далеко виходить за межі лише українського кінематографічного досягнення.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 152–155.

І. Айзенберг **«Ваше слово, товариші робітники»**

З ініціативи ТДРК за участю ВУФКУ в Києві було проведено низку обговорень останніх фільмів ВУФКУ. Фільм «Арсенал» особливо широко демонстрували по київських клубах перед робітниками.

— Що ж з того, що типаж «Арсеналу» чудовий, що техніка чудова, раз ми, загалом і в цілому не можемо зрозуміти цієї картини?..

Подібні виступи робітників з приводу «Арсеналу» переважали і в клубі ТДРК, і в клубі арсенальців, і в клубі металістів.

— Надто тонкий сенс, — говорили, наприклад, робітники з приводу того ж «Арсеналу». Довженко має кадр з романтичним інтелігентом. Невже він проти революції? Але навіщо його показувати мрійником, що його вбиває робітник?..

Або з приводу кадру з «гонкою коней»:

— Це розмазана символіка, — казали робітники.

Або кінець:

— Брак відповідного напису робить зовсім незрозумілим, чому в Тимошку стріляють, але не можуть його розстріляти.

Треба побажати, щоб ВУФКУ надалі поширило свою практику громадських переглядів, звертаючи особливу увагу на забезпечення участи в цих переглядах широких мас робітників.

Культробітник. 1929. №10(82). Травень. С. 41.

«Арсенал» у Ленінграді [ред. ст.]

У Ленінграді фільм «Арсенал» було випущено одночасово на п'яти найбільших екранах. Користувався він там величезним успіхом. Організований робітничий глядач з захопленням зустрів цей високомистецький фільм українського кіна.

Кіно. 1929. №9/10(56/57). Травень. С. 14.

І. Анісімов[121] Фільми О. Довженка

Довженко починав зі «Звенигори». Для української кінематографії ця картина була, власне, першою спробою створити твір великого революційного стилю. Так «Звенигора» стала своєрідною кульмінацією. Оскільки ми дуже мало аналізуємо класові явища нашого кіномистецтва, не дивно, що й цей найбільший з українських фільмів не отримав хоч якогось задовільного висвітлення.

Тепер, коли з'явився «Арсенал» — нова, набагато досконаліша й складніша інтерпретація тієї ж теми, питання про Довженка, про те, якими соціальними передумовами визначається творчість цього найвидатнішого радянського кінематографіста, стає особливо актуальним. Крім того, ми маємо справу з художнім матеріалом величезної виразності. Це безперечно велике, глибоко потужне мистецтво.

Кожен, хто намагався усвідомити характер «Звенигори», не міг не помітити явної подвійності цієї картини. Розмежування здійснюється у визначеному напрямі: з одного боку, ми маємо фантастику, що розкривається в манері високої патетики, з іншого — конкретну правду епохи війни та революції. У структурі картини ця двоплановість оголена у вираженій відмінності кінематографічної мови. Для фантастики ми маємо відверту ілюзорність зображення — блакитне забарвлення, уповільнений рух, завуальованість, — всі ці суто технічні прийоми кіно виявляються тут глибоко відповідними характеру жанру. Залучається не тільки лірично-солодкуватий, сентименталізований український пейзаж, а й архаїчна бутафорія казкових міфів. Образи людей і речей сприймаються як мертва, позареальна дійсність. У сонному ритмі тягнеться тут дія, навмисно розконкретизована, звільнена від усякої

[121] Іван Іванович Анісімов (псевд. — Прим; 1899–1966) — літературознавець, критик, журналіст. Співпрацював з журн. «Червона новина», «Друк і революція», «На літературному посту», «Вісник іноземної літератури». З 1928 — викладав історію зарубіжної літератури в Ін-ті червоної професури та інших вищих навчальних закладах.

життєвої тяжкості, ніби невагома. Феєрія, солодкава, фальшива й порожня, як будь-яка феєрія. При цьому весь час триває гра в поетизацію цієї вигаданої дійсності, гра в романтику.

Куди ж спрямована ця блакитна фантастика «Звенигори»?

До минулого, до переказів горбистої, селянської України, до тієї запорізької екзотики, яка колись зачарувала Гоголя. Це прагнення не є випадковим, воно органічно узгоджується з усім світоглядом художника. Весь блакитний період «Звенигори» наповнений випарами селянської містики, ніяк не можна відокремити художника від найтіснішого зв'язку із сільським корінням. Саме тут криється основа світосприйняття художника, тільки в такому контексті міг виникнути надзвичайно глибокий, часом явно солодкуватий фантастичний живопис «Звенигори».

Цікаво, як цей блакитний період картини мотивований.

Зовні це схоже на викриття. Стара селянська містика оцінюється з іронією. Але вже сам характер цієї іронії, надзвичайна, явно співчутлива м'якість її — симптоматичні. Важко повірити, що перед нами викриття. Ні, набагато більшою мірою це — поетизація.

Звісно, коли в Німеччині, у епоху інфляції (буржуазний лад хитався у своїх основах), Фріц Ланг створював «Нібелунгів» (цьому фільму О. Довженко багато чим зобов'язаний), героїзація національного епосу виявлялася набагато послідовнішою, відвертішою і радикальнішою. Тоді клас, що втрачав свою стійкість, звертався до історичних переказів минулого, тому що була потреба в якомусь героїзмі. «Звенигора» виникає зовсім в іншій соціальній ситуації, тому різниця в мотивації, її зовнішня іронічність. Але й тут в основі лежить найглибше співчуття, про що свідчить весь контекст блакитного циклу «Звенигори».

Є у фільмі основний образ. Це — Дід, хранитель давніх переказів. Він нереальний і розщеплюється на дві половини: з одного боку, він учасник і очевидець подій блакитного ілюзорного плану, з іншого — він діє і в конкретному побутовому плані. Дід з'являється не тільки у фантастичному Запоріжжі, а й у подіях війни та революції. Цей образ дуже повно виражає основну стихію картини. Патріархальний сільський уклад, що розламується в умовах сучасності, знайшов тут своє втілення.

Разом із блакитною фантастикою і Дід потрапляє в річище критичної іронії. Однак і тут немає не лише злості чи суворості, чого, природно, можна було б очікувати від революційного художника, а є майже нудотна м'якість, поблажливість. Є, мабуть, і відчуття гіркоти від того, що блакитна ілюзія має бути викрита.

Ми підходимо до дуже характерного протиріччя в художнику. Він, безперечно, охоплений революційним прагненням, абсолютно щиро хоче дати революційну інтерпретацію матеріалу, але тут починають діяти такі сили, над якими вже не має влади свідомість, — проривається підводна течія класової психіки, у якій художник може й не розуміти себе.

Така характеристика фантастичного плану «Звенигори» та її основного образу знаходить своє підтвердження і в змісті реально-побутового плану картини. Тепер характер подвійності стає цілком зрозумілим. Два мотиви знаходять у побутовому періоді «Звенигори» найбільш повне вираження — це сонний спокій ситого селянського побуту (згадаймо тут абсолютно виняткову за свіжістю розробку цього мотиву в епізоді «перед війною» — скупчення глибоко статичних за своїм змістом кадрів, раптово нав'язуваних у фільмі, так, що відразу зупиняється його рух, створює дуже повний образ важкого, щільного, нічим не порушуваного сільського спокою), а також мотив героїчної, але доволі відчайдушної партизанщини. Ось, по суті, чим рухається і заповнений побутовий цикл «Звенигори». Як бачимо, картина має доволі чітке спрямування. Перед нами — селянський фільм. Він звернений до революційної теми, але сама тема звужена до розмірів участі селянських мас у революції. Художник із чудовим умінням відтворює пафос селянського повстання, з найглибшою природністю він показує його високу героїку — у цьому зовсім не відкриваються риси, які можна було б сприйняти як штучні. Ніщо не здається тут вигаданим, все вражаюче правдиве. Проте відразу ж стає зрозуміло, що саме хаотичність, безформна дика стихійність відчувається художником як найяскравіше, найбільше, захоплююче в подіях. Він поетизує анархічний екстаз.

Саме тут пролягає дуже чітка, незаперечна межа його творчого бачення. Він розуміє революцію в дуже вузькому, дуже специфічному сенсі. Не раз доводилося нам чути про «скіфську міць» Довженка, це — звісно, доволі неграмотне визначення, але в цьому обивательському формулюванні є зерно правди: атмосфера селянського бунтарства є дуже близькою і зрозумілою нашому художнику. У всякому разі, він відчуває її не менш тонко й глибоко, ніж атмосферу селянського благополуччя.

«Звенигора» має обриси монументального фільму. Художник мислить тут великими поняттями й хоче підняти глибокі історичні пласти. Однак ця тенденція виявляється не повною мірою реалізованою.







Зрештою, консервативні елементи твору заважають йому стати тим, чим має бути монументальний твір революційної епохи.

У «Звенигорі» відбувається боротьба найглибших протиріч, перед нами надзвичайно заплутаний хаотичний світ, у якому виникає живе прагнення стати на один рівень з революційною епохою. Тому «Звенигора» і була радше питанням, ніж відповіддю. Слід було очікувати нового кроку талановитого художника, який дозволив би судити про нього більш визначено й рішуче. Від «Звенигори» можна було йти в різних напрямах.

«Арсенал» є не тільки очевидним продовженням «Звенигори», але й значною мірою ревізією цієї вихідної картини. Художник рухався не назад, а вперед, що й зробило новий фільм набагато ближчим до революційної дійсності, ніж його першоджерело. Насамперед виявився усуненим блакитний фантастичний план. Це не зовсім — як ми побачимо нижче — звільнило картину від подвійності, але все ж значно сприяло її цілісності. Пил застарілої селянської патріархальної містики виявився стертим. Широке поле діяльності було розчищене. Відразу стало дихатися вільніше, відразу стало свіжіше. Разом із блакитною ілюзорністю зник і Дід, що тягнув «Звенигору» в минуле, і вся солодкава сентиментальність казкової романтики.

«Арсенал» є твором мужнім і дуже суворим. Центр уваги перенесено тут на той революційно-побутовий план, який у «Звенигорі» сусідив із казковою романтикою й відтіснявся нею. Таким чином відбулося характерне переміщення.

Основний образ «Арсеналу» має свій початок у «Звенигорі», а саме — образ селянського хлопця, який відповідно до всього устрою картини перетворювався на образ якогось шукача правди. Тепер перед нами солдат-більшовик (Свашенко дає тут надзвичайно природну й живу інтерпретацію), але відомий відтінок правдошукання і тут ще продовжує відчуватися. Найкраще це можна побачити з піднесеності цієї фігури над рівнем загального революційно-побутового плану, з надлюдського значення цього образу. Він сприймається не як проста жива, конкретна людина, не як вождь, висунутий революційною масою — перед нами спроба дати певну абстракцію. Це призводить до цікавих взаємин між цим образом та іншими складовими твору — він рухається по своїй замкнутій орбіті, не зливаючись з основною лінією: ніде ми не бачимо перетину. Таке відокремлення позначається й на тому, що сама інтерпретація образу подана не у зв'язку з усім контекстом оповіді, а самостійно

(тут цікаво нагадати про народження героя: з хаосу поїзда, що розбився на друзки, з жаху крові та попелу він піднімається, як новий фенікс — наївність цієї міщанської характеристики не заважає їй бути дуже вульгарною) — перед нами надреальний герой, новий варіант надлюдини. Здається, що тут відчувається дух Блакитного Діда зі «Звенигори», у всякому разі основний образ «Арсеналу» взятий так само нереально, у символічному абстрагуванні, як це було в «Звенигорі».

Ця тенденція має велике значення, вона показує, що не зовсім подолані суперечності першого досвіду, але сам образ, звісно, незрівнянно значніший і сповнений революційного змісту, ніж картонний і солодкий Дід «Звенигори».

Імперіалістична війна. Громадянська війна. Місяці демократичного лицемірства. Героїчне повстання робітників київського арсеналу. Ось — основні центри, до яких зосереджується побутовий зміст картини. Тут зовсім неоднакові образотворчі якості твору. Безперечно, що найяскравішою і разючою в розробці Довженка виявляється тема громадянської війни, яка повертає нас до тієї самої героїки селянського повстання, яку вже в «Звенигорі» він показав вражаюче. Тут навіть прямо повторені деякі мотиви цього плану (наприклад, чудовий, воістину приголомшливий поїзд), але тільки на більш досконалій і поглибленій основі.

Можна сказати, що тут подано виключно цікаві й глибокі образи, до яких наша кінематографія в цій галузі ще не піднімалася. Величезну простоту поєднує тут митець із грандіозністю задуму, з високою, але найщирішою патетикою — кожна фраза тут живе повним, схвильованим життям. З переконливою природною легкістю виникають образи — кожен малий мотив, кожен обмежений комплекс зображення розвивається з бурхливою безпосередністю, жваво, захопливо. Як два центри, що стягують до себе всю енергію твору, виникають два образи, що повторюють один одного, взаємно доповнюють: мчить партизанська артилерія (це поєднано в нерозривну єдність із зимовим сільським пейзажем, вся гра тут побудована на контрасті мертвого зачарування спокійної зимової природи під сонцем і шаленої, несамовитої гонитви — ідеальний спокій зустрічається тут із гарячковими рухами) і поїзд, що мчить, на якому партизанський розгульний загін прямує в нікуди, у смерть — цей образ розкритий у божевільному вихорі кадрів, приголомшливих за побудовою, у яких усе зміщене, виведене з природного стану. Цей патетичний поїзд незабутній.

Як бачимо, в обох випадках акцентовано на стихійній динаміці, некоординованому, сліпому русі — ось що з дивовижною силою розкрито в найзначніших образах «Арсеналу».

Тут народжується й найглибше, найпотужніше в картині — її дивовижна ритмічність. Саме на цих кульмінаціях (поїзд, що мчить, і партизанська артилерія, що мчить) ритм «Арсеналу» знаходить своє розкриття. Цими образами визначено весь ритмічний вираз фільму. Тут полягає справжній сенс фільму. Образи селянської партизанщини — ось вихідний ґрунт ритміки «Арсеналу», що пронизує тканину кінематографічного оповідання.

Все це набуває цілком певного вираження, якщо ми звернемося до іншого, за задумом, основного, що зовні визначає весь зміст «Арсеналу», епізоду, присвяченого повстанню робітників, у якому, звісно, було не менше героїзму, ніж у селянській партизанщині. Цей епізод розкритий зовсім інакше. Від монументальних, дуже ущільнених, охоплених найглибшою внутрішньою єдністю, цілком цілісних, сформованих у найтісніші комплекси зображень селянської партизанщини, ми переходимо тут у сферу множинних, дробових, швидкоплинних, сумарних характеристик, у сферу своєрідного імпресіонізму, швидких, поверхневих ритмів, у сферу характерної децентралізації.

Система першого плану організовувалася навколо небагатьох образних центрів, що робило її художнім явищем великої ємності. Нова система вже не піднімається до такої монументальної стрункості — багато ОСІБ, вчинків, рис, дедалі частіше зустрічаються тут фрази, що не здаються живими та свіжими. Враження величезної внутрішньої сили, створюване образами першого плану, тут явно розсмоктується. Від конкретної, образної системи ми переходимо до дуже характерного заміщення. Фільм звернений до символіки. Не тільки розконкретизований образ солдата-більшовика з правдошукацькою психологією висувається тут на перший план — й інші складові кінематографічного зображення починають відхилятися в бік символічної абстракції. Дуже характерно, що дві найзначніші кульмінації епізоду (своєрідний поєдинок між комуністом і примиренцем та завершальний для фільму розстріл головного героя) представлені як звернення до символіки.

Тут ми бачимо характерну розгубленість міщанської психіки, спробу нав'язати образам пролетарської революції сентиментальну, міщанську оцінку. Найбільш переконливо тут позначається нездатність художника освоїти тему пролетарської революції, він сприймає її не зсередини,

не органічно, як це було із селянським повстанням, а ззовні, як співчутливий, але сторонній свідок. Звідси — схематизм, невірність тону, символічні хитрощі.

Знову-таки абсолютно безсумнівним є щире прагнення художника піднятися на висоту революційно-пролетарської теми — він зривається незалежно від своєї волі. Тут слід зазначити, що цілком очевидним є наближення художника до революції, що досягається через відмову від дрібнобуржуазної психіки, через рішуче перевиховання себе під впливом ідеології революційного пролетаріату. Шлях від «Звенигори» до «Арсеналу» в цьому сенсі є доволі виразним. Але це подолання забобонів дрібнобуржуазної психіки, ця відмова від традицій селянської романтики є зовсім не простою справою. У всякому разі, в «Арсеналі» є ще багато моментів, що захаращують цей загалом чудовий фільм традиціями дрібнобуржуазного світосприйняття.

Тут ще раз потрібно повернутися до основного образу фільму, солдата-більшовика з правдошукацькою психологією. Яка спрямованість цього образу? Художник розкриває його як якусь абстрактну ідею революції, як якийсь символ. Навіщо це знадобилося в революційній картині, як виникла необхідність персоніфікувати історичну діалектику революції? Хіба не очевидно, що її слід було шукати в самих подіях, а не добувати якийсь алхімічний екстракт. Для Довженка це виявляється даниною, пережитком дрібнобуржуазної психіки, своєрідним атавізмом. У цілісному творі пролетарського художника такий образ, звичайно, не міг виникнути.

І абсолютно безсумнівно, що подальше наближення Довженка до завдань пролетарського мистецтва буде пов'язане з тим, що цей образ виявиться закресленим на наступному етапі, як на минулому етапі була закреслена блакитна романтика старого Діда. Така логіка розвитку.

Проблема О. Довженка постає таким чином у всій повноті. Перед нами видатний художник, що йде до пролетаріату. Процес розвитку його творчої індивідуальності пов'язаний із боротьбою за звільнення від влади застарілих традицій дрібнобуржуазної свідомості. Два найцікавіші фільми Довженка знайомлять нас не лише з процесом зростання революційного художника, а й з процесом відмирання дрібнобуржуазних атавізмів у його світосприйнятті.

Зрозуміло — ця проблема виходить за межі творчої індивідуальності О. Довженка. Видатним майстрам нашої кінематографії — С. Ейзенштейну, В. Пудовкіну — можна було б поставити приблизно

таке саме питання. Тут ми підходимо до одного з основних вузлів кінематографічної ситуації. На даному етапі проблема виховання пролетарських художників кінематографії з кращих художників-попутників, що тяжіють до пролетаріату, має величезне значення.

Та обставина, що автор «Арсеналу» настільки впевнено просувається революційним шляхом, дозволяє поставити питання про класовий зміст його творчості з усією відвертістю й чіткістю. Безсумнівно, що в майбутньому від Довженка можна очікувати великих творів, революційність яких нічим не буде затьмарена. Про це свідчить весь перебіг його творчого розвитку.

«Арсенал» — набагато глибший і приголомшливий твір, ніж «Звенигора», тому що це твір більш цілісний та органічний у революційному сенсі, менш охоплений застарілою традицією. Це означає, що розвиток Довженка як справді революційного митця пов'язане з повним розкриттям його творчих можливостей. Коли дрібнобуржуазні атавізми будуть остаточно подолані, відкриється шлях до справжніх монументальних творів.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 156–165.

Г. М. **Арсенал**

В короткій авторецензії на «Звенигору» О. Довженко назвав цей фільм «більшовицьким» — характеристика, що цілком пасує й до «Арсеналу», нової його роботи 1928 року. «Арсенал» не так продовжує, як стверджує лінію шукань попередньої роботи, від деяких із них відмовляючись, деякі знижуючи, частково лишаючись тим же суперечливим (подекуди в цій суперечливості навіть переконливим) фільмом. Розгляньмо коротко найхарактерніші його риси, частково користаючи з принципу порівняльної аналізи: «Арсенал» — «Звенигора».

Головна риса останньої — монументальна широчінь узятої теми — позначає й «Арсенал». Що правда, тема його — перший подих Жовтня на Україні та його «передісторія» — немов становить відтінок із теми «Звенигора», що намагається охопити сенс цілої історії України від стародавніх, легендарних часів і до наших днів мирного революційного будівництва. Критика частково закидала Довженкові цю монументальність, що рокована на схематизм; однак, навряд чи тут можна вбачати причину звуження теми «Арсеналу» в порівнянні до «Звенигори». Отже,

кадрові збіги — в малюнках війни, повернення війська з фронту, нарешті спільність персонажів (Тиміш) — промовляють за єдність обох фільмів.

Щойно відзначена головна риса теологічно впливає й на композицію, сюжетне складання: обидві картини відмовляються від сюжету у вузько-авантурницькому, детективно-пригодницькому сенсі слова; і «Арсенал» — ще більше за «Звенигору». Тут же криється й запорука міцного єднання поміж фільмом і його українським глядачем: репрезентуючи етапи революції на Україні, режисер основними рисами, втілення (що про них докладніше — нижче) пропонує глядачеві бути найактивнішим співучасником у роботі і чи не вдруге — стисліше, компактніше пережити вже раз пережите. Формальне здійснення цього — мінімум титрів — написів — подекуди примушує навіть побоюватися, чи не звузив режисер зрозумілість фільму згаданим мінімумом тлумачень, чи буде ясний фільм глядачеві — не українцеві, чи не потрібуватиме він у цьому випадку збільшення словесного додатку, що безперечно порушить лаконічну стислість досягнення.

Як же здійснюється композиція фільму, що відмовляється від сюжетності? Лишається: 1) хронологізм, як найголовніший стрижень подачі матеріалу та 2) спільність персонажів, що здійснює його єдність. Такий, приміром, голова ревкому, що фігурує в кінці I частини, кидає Гранату в панцерник у VI частині і там же карає на смерть діяча-шовініста (кінцева сцена VI ч.). Така й постать Тимоша, що пронизує весь фільм, набуваючи значіння героя. Поряд із цим варто відзначити, що класифікація дієвих осіб (властива сюжетному фільмові) на сюжетно-важливих (герої) і неважливих персонажів (статисти) модифікується, хоч і не зникає остаточно у фільмі безсюжетному, типу «Арсеналу»: вага персонажів розподіляється тут рівномірніше і лише частота появи певної особи (в данім разі Тимоша) відокремлює її, як «героя» (до характеристики персонажів доведеться ще повернутися в аналізі стилю, трактування матеріалу фільму). Щоб завершити абзац, відзначаємо, що спільність персонажа формально здійснюється в повторі кадрів, що становить зовнішній засіб зв'язку безсюжетного фільму.

До головних композиційних принципів цього останнього — хронологізм та повторна єдність персонажів — додається в характеристиці «Арсеналу» ще конкретна риса, показова для загального стилю картини: це — його кадрова мозаїчність. Її raisond'etre ясна: хронологічний принцип (та ще такого значного й насиченого історичного періоду,

що його обрав О. Довженко) постачає надто багато матеріалу для тих 21/2 тисяч метрів плівки, що становлять межу фільму, «її ще не прейдеши». Принцип серійности, на зразок довжелезних американських series, тут очевидно не до речі. В наслідок і збудовано фільм різкими плямами, що сусідують між собою і в ритмічній тісноті кадрового ряду дають несподівані й блискучі, багато змістовні й глибокі сполохи кіномови. Для прикладу досить пригадати хоч би першу частину «Арсеналу»: вибухи снарядів, загороди колючого дроту, нерухомі постаті-статуї жінок, спустілі села, «жарти» поліцая, поранений із нагородою — хрестом, зомліла жінка, що перед тим засіває поле і одразу ж Микола II, що немов на неї дивиться глибокодумно, пишучи «убіл ворону» — все це саме в зіставленні дістає своє значення, а — що найголовніше — критичне освітлення: все бо вершить німець, отруєний «веселящим» газом; його сміх, що переходить у спазму, а потім і корчі; нарешті, маска (та не обличчя), забитого в стані отрути, який дивиться з землі — ці кадри буквально незабутні, «впечатляють»: такого жаху війни екран ще не знає.

На перший погляд здається, що таке зіставлення кадрів-вислідів, кадрів, що концентрують величезні поклади матеріялу, здібне давати по суті лише статичне віддзеркалення процесу. І дійсно, вільність таких кадрових концентрів, що зліплюють масивне груддя матеріалу — епічна характером: синтез об'єднує, підсумовує довгі періоди часу, підносячись над ними, немов гостре кінооко, що визбирує з матеріяльного багатства потрібні плями, освітлюючи їх яскравим променем синтезу.

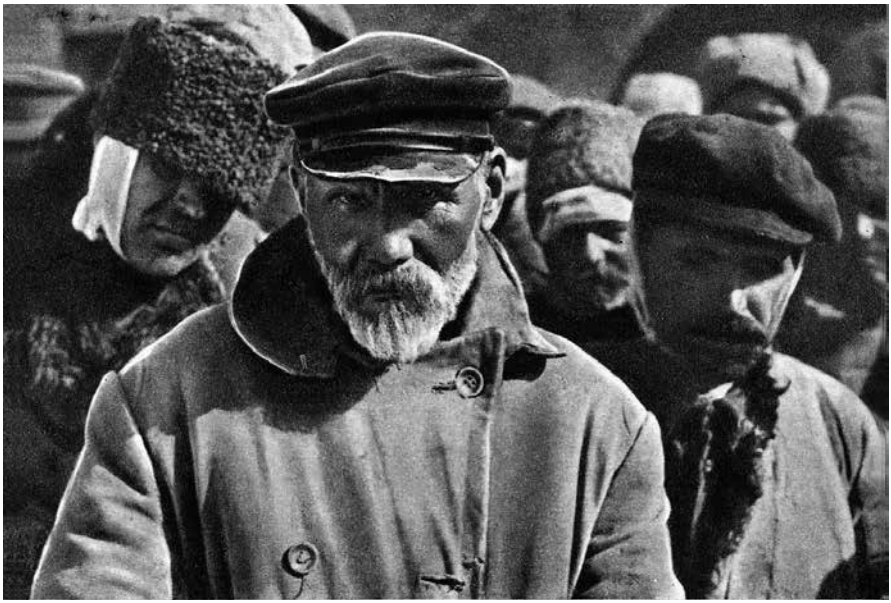
Та не з самої статики складено фільм: це б суперечило динамічній суті кіномистецтва. Епічні картини режисер влучно прошаровує динамікою, що одночасно дав й тематичний зв'язок. Так статичну картину війни закінчено запитанням: «де ж ворог?», що за ним стоїть згадувана само демобілізація, а значить, і фактичний кінець війни. Це ж становить логічний ступінь до II частини з її майстерно поданим «Крути, Гаврило». Не зважаючи на рух потягу, епізод по суті статичний, але за ним іде надзвичайно цікавий монтажний кадр: солдати повернулися, одразу ж владно відчувається побут у запитаннях до дружини з «чужою» дитиною — «это», Wer Qui і, нарешті, «кто», що показує Тимоша перед руським урядовцем (регресивно читач з'ясовує собі семантичну зміну цього «кто» в порівнянні до попередніх «батьківських» запитань). III частина знов епічно-статична та завершує її кадр жефу з боку Тимоша, — жефу, конкретизованого в його несхибному вирішенні «я — робочий»; епізоди цієї частини продовжено в IV ч. (картини з їзду), але тут знову

починається динаміка: на прохання голови уряду «голосувати за помилку» висловлюються проти — чорноморський флот, Донеччина, а звідси й — органічний крок до боротьби за радвладу, до тої динаміки, що вже не вщухатиме до кінця фільму (її компонент — повстання арсенальців), перебиваючись статикою-картинами обивательщини в місті (прислухання до канонади, одміна потягів) та подорожжю забитого арсенальця розстрілом їх і ін.

Отже, щодо співвідношення статики й динаміки в фільму, останній чітко розподілено на дві частини: в першій переважає епос з динамічними прошаруваннями, — епос, що його внутрішню динаміку здійснює хронологізм, ритмічна послідовність у зміні картин; в другій, навпаки, динаміку розряджено статикою. Не можна не додати, що перша половина вражає незрівнянно сильніше за другу: причину цього слід шукати, звичайно, не в зазначеному характері чергувань статики й динаміки, а скоріше в тому, що перша половина постачає значно чіткішу етапізацію матеріялу в часі, виразніші хрононологічніші межі епізодів-картин; друга ж, виображуючи повстання Київського арсеналу, не має матеріялу для такої етапізації, пропонує зміну симуляних та несукцесивних картин, і чи не в наслідок цього менш виразна.

Оцінка композиційних засобів «Арсеналу» (особливо третього — мозаїчності кадрів) та співвідношення його епічної статики до динаміки щільно підводить до характеристики засобів трактування матеріялу. З цього боку фільм цілковито реалістичний: від кожного кадру відгонить безперечною проворою, та сила його в тому, що фільм не бере цю правду «в лоб», а узагальнює її до степені міцної алегорії та символу (останній ужито не в розумінні відповідного світогляду, а в сенсі ейдологічного терміну).

Прикладів цьому можна навести безліч — насамперед з 1 частини, де кожен кадр стає за проекцію відповідного образного узагальнення. Хороший кадр, на жаль, тиражний — слова Тимоша про потребу полагодити тормоза. Найліпший же приклад — кінцевий кадр фільму, що стає висновком із попереднього змальовання класової боротьби: Тиміш, що його не можуть розстріляти прибічники петлюрівщини, не мов утілює тих легендарних героїв, що їх і куля не бере. Такий відгук на народну поезію, водночас позбавлений будь якої містики, майстерно вершить фільм. Нарешті, відзначаємо, що реалізм, як найголовніша трактувальна домінанта «Арсеналу», ніколи не знижується до непотрібного натуралізму, що його негативні приклади постачає хоча б «Трипільська трагедія».





Друга домінанта трактування матеріалу — сатирична, що розпочата машкарою мерця, отруєного газом: ця машкара сміється з жаху й безглуздя війни, з перших проявів шовінізму; і сміх цей лунає в змальовуванні національної революції» на Україні, що з її діячів здерто брехливу машкару «національних визвольників»; погляньте лише на цей типаж: глитаї, захекані «прапорщики», кооперативні «наполеони» (з малої літери), гімназисти й куркуленки різного ґатунку — увесь «чад» за назвою повісти Б. Тенети; всі ці «вельми шановні добродії» намагалися врятувати свою земельку (відповідні запитання селянина на з'їзді), владу («вілянси» агітатора на запитання, — чи можна вбивати офіцерів), затемнюючи очі робітництву й селянству, підмінюючи його справжні класові інтереси — брязкотінням шовіністичних гасел». Авторові цих рядків довелося бути свідком прокату фільму в одному з провінціальних кінотеатрів: саме в середині IV частини дехто з глядачів, чудесно подібних до щойно показаних на екрані, облишив кіно з виявленням очевидного незадоволення — безперечний факт того, що картина «дійшла», жартований типаж допоміг «самовпізнанню» і — «самопізнанню», сатира досягла мети.

Оцінка засобів трактування (символічно-узагальнювальний реалізм та сатира) разом із засобом зовнішньої композиції (мозаїчність плями — кадру) одночасово характеризують і стиль фільму, в ньому слід ще зауважити незрівняну лаконічну стисліcть кіномови, лапідарність у складанні шматків мозаїки. І — що найголовніше — простоту, яка лунає з першого ж кадру назви, позбавлено будь яких візерунків, що у випадках інших фільмів загалом вражають, як несмак. Сюди ж прилучається відсутність довгих психологічних «буферів», що виконували б роль прелімінарного упередження: кадри чергуються рвучко; кожен новий крок несподівано вражав глядача. Єдине зауваження, як «длінnота», викликає кадр чи можна вбивати», що його тривання здається непотрібно й не мотивовано довгим.

Всі ці стилістичні риси органічно захоплюють компоненти зовнішньої форми, і в першу чергу, монтаж, що саме й здійснює їх якнайкраще. Інше зіставлення кадрів — і все буде зруйноване. З цього з'ясовується органічне споріднення компонентів зовнішньої та внутрішньої форми «Арсеналу»: засоби першої не перетворюються на самоціль, а міцно підпорядковані художній цілеспрямованості цілого. В суто кінофікаційному плані монтажу слід відзначити використання порціального його принципу (показ війни, катастрофа потягу) замість

натуралістично-тотального; це ж своєю чергою дозволяє говорити про застосування до кіномонтажу таких принципів суто-літературного і мажинітивного побудування, як pars pro toto частина замість цілого.

Та не лише монтаж становить собою інструктивний момент «Арсеналу», цікаві пошуки режисера і в галузі титражу, написів, що їх деякі кінотеоретики взагалі ладні вважати за Ахіллесову п'яту кіномистецтва: головний мінус титру той, що часом він становить цілком самостійну лінію фільму, повідомляючи глядача про те, чого той аж ніяк не може підозрівати з зорового матеріалу кадрів (прим. «Чикаго»); в цьому випадку допоміжна роль титру змінюється на домінантну; коли ж зважити, що матеріал титру —слово, то принциповий дисонанс поміж ним і специфікою кіномистецтва ще збільшиться. Шукання Довженка й спрямовано в напрямку органічного потвердження упереджує титр: коли голова ревкому кидає в петлюрівський панцерник гранату, то це дає повну підставу для відповідного ворожого обвинувачення: «Ти перекинув нашу «вільну Україну». Що правда, цей титр, фіксуючи попередній учинок, не обмежується речовим значенням своїх слів: кожен розуміє, що перекинуто не панцерник, а цілу владу, і що перекинув її не окремий робітник, а цілий клас; та ця символістична роль цілком у згоді коли титр упереджує своє матеріальне обґрунтування: цьому приклад — з узагальнювальним цілеспрямуванням фільму. Гірше стоїть справа тоді, слова Тимоша про потребу лагодити тормоза, це безпосередньо виправдано дальшим кадром і знову ж цілком стоїть у згоді з загальним організаторським характером діяльності Тимоша, несхибної у своєму ідеологічному настановленні. Поза тим режисер дав спробу титрової розмови з непевними речами: фільм постачає цьому два приклади у розмові з кіньми, що немов беруть свідому участь у революційній роботі людей, і в кінці VII частини, де титри розмовляють із машинами, що позбулися своїх керівників: «Де коваль?» — «Немає коваля…». Нарешті, слід зауважити, що загальну кількість титрів зведено до мінімуму.

Поруч із титражем і монтажем «Арсенал» ілюструє ще одну цікаву рису в роботі режисера те, що руські кінотеоретики узивають «обыгрыванием» кіноактора. Справа в тому, що вага людини в кіно ще остаточно не висвітлена. Дефакто ця вага найчастіше є тотожна до ваги актора в театрі, з тією лише різницею, що кіно має змогу докладніше, детальніше показувати цю людину, наближаючи її до глядача різними засобами, що з них «крупний план» чи не найголовніший. Цей стан,

що в ньому й досі порпається значна частина режисерів, само собою не можна вважати задовільним; робота найталановитіших із них спрямована, щоб відшукати нові боки людини, як матеріалу в кінопоказі — це не театральний актор і не мертвий типаж американських зірок — «stars», — людина повинна обернутись в кіно якимись новими боками, відповідними до засобів кіномистецтва. Тут слід згадати вже раз названі нерухомі постаті жінок у І частині «Арсеналу»: їх пози статуй ново й оригінально проектують село, придавлене тягарем війни; далі починається й рух, але це рух калік — не вільний, не живий і не бадьорий, а по суті пересування таких же нерухомо-закам'янілих скульптур.

І раптом — злам: матір, що немає чим прогодувати дітей, б'є їх з горя й жалю і поруч, у тому ж нелюдському розпачі, б'є шкапу інвалід над убогою нивкою, що однаково його не прогодує.

Без перебільшення можна констатувати, що переказані кадри додають нові й цінні обертони до графіки жесту в кіно; до того ж і принцип паралелізму, що вже досить набрид у фільмі, використано в «Арсеналі» так само свіжо, органічно, з тематичним поповненням і ствердженням.

Єдина шкода — це фотографія, незрівнянно чіткіша у «Звенигорі», що до неї наближаються в «Арсеналі» лише деякі з пейзажних кадрів (гай і ялинки взимку); це прикро поготів, бо навіть у суто-технічному операторському плані помітна велика дбайливість — особливо щодо кута знімання: приклад — рух поїзду; останній не наближається прямо на глядача (це свого часу справляло великий ефект, особливо на «треті» місця, в «перших рядах» кінозалу): його сфотографовано або згори, або ж ще краще — він перетинає екран по діагоналі, ідучи кудись угору і цим немов інтерпретуючи швидкість руху, інтенсивність прямування до домівок.

Підсумуємо все вищесказане. «Арсенал» О. Довженка становить безперечне досягнення української революційної кінематографії, так у плані ідеологічному, як і формальному. Перший пакт характеризується чіткою робітничо-пролетарською ідеологією, втіленою в зорових кінообразах; що правда, сила фільму нерівномірна: критична частина його (перша половина) сильніша за позитивну: вільна сатира на чад жовто-блакитництва вражають.

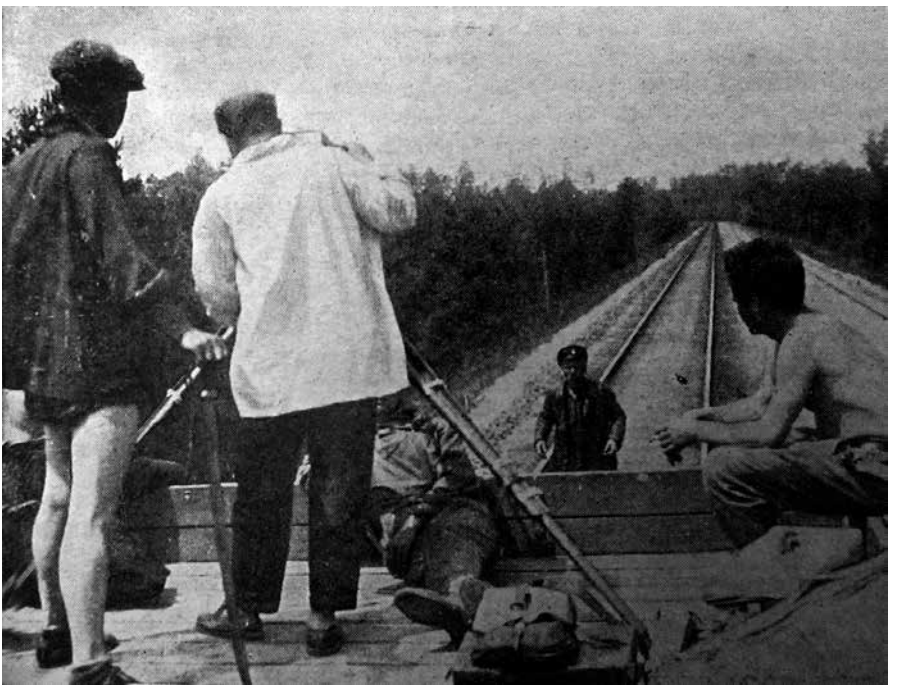
У другому, формальному, пакті маємо загальне ствердження попередньої лінії шукань режисера, що просякає, як момент внутрішньої форми (тема витрактування матеріалу, стиль), так і зовнішньої (монтаж, титраж тощо).

Дальша риса загального значення з'ясовується з аналізи співвідношення поміж «Арсеналом» та «Звенигорою». Як зауважено на початку цього етюду, тематично «Арсенал» становить частину «Звенигори», в наслідок фільм справляє враження дещо незакінченого, бо тематично це так і є: користаючи з термінології німецької поетики, можна до цього фільму застосовувати терміна Ungeschlosene Komposition незамкнена композиція; справді, якщо сюжетний фільм потрібує зведення і з'ясування усіх ліній, то Арсенал розв'язується в широченному перспективному плані: пролетаріату, робітництва знищити не можна — ось безмежна Yista, що її відкриває останній кадр «Арсеналу», що стимулює надії на його продовження: зміцнення влади, могутній розвиток соціалістичного будівництва з його невідомим чинником, «Дніпрельстаном» — на це натякає й «Звенигора», це ж повинна розгорнути й нова епопея Довженка, що на неї має сподіватися глядач; так встановиться не серійність, а органічний зв'язок кількох картин, самостійних зокрема і глибоко, внутрішньо (мовляв, підземно) сполучених між собою. Глядачеві сподівання стверджує ще й зауваження про поділ «Арсеналу» на дві частини, що з них друга — слабша: не зважаючи на перспективний кінець фільму, глядач облишає кіно, вражений тими муками, що в них народжувалася нова влада; це зовсім не означає, що фільм потрібує в кінці поцілунку (дуже добре, що Арсенал позбавлений happy end а в традиційному сенсі американських бойовиків). Але він потрібує тематичного балансу, вже ствердженого й життям. Доказ цьому — така деталь: після катастрофи з потягом, Тиміш вирішує стати машиністом; глядач цього чекає, та не бачить: було б наївним припустити, що кадр лишився у фільмі через недогляд режисеру, чи як кінцівка, що завершує епізод із потягом — формальні витівки an Sich «Арсеналові» органічно чужі. По-перше, згаданий кадр гармонує зі згадуваною організаційністю ролі Тимоша, з його непохитним світоглядом робітника-хазяїна, який прагне власною рукою владнати розхитане життя; по-друге, цей кадр луною відгукується и до «Звенигори», де Тиміш — інженер; і по-третє, він стверджує глядачеві надію побачити Тимоша — «машиністом» не коротко, як у «Звенигорі», а докладно, на тлі будівництва, показаного не в трафаретно-заяложених маховиках, а розгорнутого на всю широчінь, відповідно до величі індустріалізації країни.

Молодняк. 1929. №9(33). Вересень. С. 93–99.







На зйомках фільму «Арсенал»

«Арсенал» в Нью-Йорці [ред. ст.]

Протягом листопаду та грудня 1929 р. фільм ВУФКУ «Арсенал» демонстрували з великим успіхом у Нью-Йорку.

Серед рецензій звертає на себе увагу велика стаття в журналі «Нейшонель Борд оф Рев'ю Магазин». Ця стаття закінчується так:

«Арсенал» — фільм цілком новий для нас, бо ми призвичаєні до іншого. Перше враження, що його лишає по собі фільм, — це велике здивування. Але він криє в собі велику міць, що викликає емоції, значно глибші від здивування. Подібно до найвидатніших витворів музики та поезії, «Арсенал» викриває своє значення поступово. Що більше дивитися його, то красномовніше й глибше він промовляє до нашої душі. Фільм остільки прекрасний, що повторення перегляду й ознайомлення з деталями не може набриднути. Приміром, епізод, де коні шаленим галопом везуть забитого солдата до відкритої могили, що перед нею стоїть його мати так начеб вона завжди чекала там на нього й знала, що лише мертвим її син верне додому, — цей епізод завжди впливає з однаковою силою, як Бетховенова симфонія. Але цей епізод є лише окремий серед тих багатьох, що ставлять «Арсенал» на цілком особливе місце серед кінофільмів.

Такої височини й глибини може досягти лише німий екран.

Кіно. 1930. №3(75). Лютий. С. 4.

П. Грідасов **Арсенал**

Роки 1926, 27, 28 відзначалася запеклістю клясової боротьби на Україні. Партія, врахувавши вказівки товариша Сталіна, дані ним в історичному «Листі до тов. Кагановича[122] та других членів ЦК» (1926 р.)

[122] Лазар Мойсейович Каганович (1893–1991) — російський державний, господарський і партійний діяч, близький сподвижник Й. Сталіна. Канд. в члени ЦК РКП(б) (1923–1924), член ЦК партії (1924–1957), член Оргбюро ЦК ВКП(б) (1924–1925, 1928–1946), секр. ЦК ВКП(б) (1924–1925, 1928–1939), канд. в члени Політбюро ЦК ВКП(б) (1926–1930), член Політбюро (Президії) ЦК (1930–1957). У 1925–1928 — ген. секр. ЦК КП(б)У. З березня — по грудень 1947 — перш. секр. ЦК КП(б)У.

Вела рішучу й безпощадну боротьбу з ворогами українського народу — Шумським[123], Хвильовим[124] та іншими.

Партія и радянська громадськість громили українських фашистів на всіх ділянках культурного фронту.

О. Довженко в цій боротьбі брав найактивнішу участь. У 1928 р. він створив бойовий революційний фільм «Арсенал», в якому відобразив період з моменту імперіалістичної війни до повстання робітників київського арсеналу в січні 1918 року. У цій картині О. Довженко з усією силою навалюючи на найлютіших ворогів українського народу, націоналістів усіх мастей, з усією яскравістю свого таланту він викрив у картині їх лицемірство и зрадницьку роль.

Режисер-орденоносець О. Довженка створив фільм, про який говорив, що в його виробництві автор був «відповідальнім від початку

---

[123] Олександр Якович Шумський (1890–1946) — український державний і політичний діяч. Активний поборник українізації у 1920–1930-х рр. З 10 липня до кінця серпня 1919 — нарком освіти УСРР. В 1920 — нарком внутрішніх справ, в 1921 — представник УСРР у Польській республіці. У 1923–1924 — ред. журн. «Червоний шлях», «Радянська освіта», керував відділом агітації та пропаганди КП(б)У. З В 1924–1927 – нарком освіти УСРР. У листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК ВКП(б)У» від 26.06.1926 Сталін поклав на Шумського відповідальність за поширення антиросійських настроїв в Україні. Під тиском розгорнутої проти нього політичної кампанії на червневому (1926) пленумі ЦК КП(б)У визнав «помилковість» своєї позиції. В 1927 — звільнений за посади наркома освіти, переведений до Москви на другорядну роботу в профспілці. 13.05.1933 — заарештований за звинуваченням у приналежності до Української військової організації. У 1933–1935 — перебував на Соловках. 09.10.1937 — був знову заарештований у зв'язку зі справою боротьбистів. У листопаді 1939 — справу через відсутність матеріалів було припинено. 18.09.1946 — був убитий.

[124] Микола Хвильовий (справжнє ім'я Микола Григорович Фітільов, 1893–1933) — український поет, прозаїк, публіцист. один з основоположників пореволюційної української прози. На початку 1921 — почав друкуватися в газ. і журн., в альман. «Штабель», «На сполох». Активно заявив про себе, як один із організаторів літературно-художнього життя, член-засновник багатьох тогочасних літ. орг.: «Гарт» (1923), ВАПЛІТЕ (1924), ВУСПП (1927), «Пролітфронт» (1930). У 1920-ті — повністю підтримував і впроваджував у життя політику «українізації», виступав проти русифікаційного і «просвітянського» векторів розвитку української культури. У січні 1928 — у листі до газ. «Комуніст» вимушено засудив своє гасло «Геть від Москви!». Продовжував втілювати попередню ідеологічну орієнтацію ВАПЛІТЕ у створених ним журн. «Літературний ярмарок» (1928–1930) та «Пролітфронт» (1930–1931). Після закриття обох журн. пробував писати, дотримуючись «партійної лінії», однак був майже цілком ізольований від літ. життя радянським режимом. В атмосфері шаленого цькування, можливо, передчуваючи наближення тотального терору, 13.05.1933 — покінчив життя самогубством.

до кінця геть за весь творчий процес»[*)] — і за сценарій, і за режисерську роботу, і за постановку в цілому.

Згадуючи про цю постановку, молодий радянський художник зазначав: «"Арсенал" — фільм яскраво політичний. Він має для мене величезне значення. В "Арсеналі" я, в умовах тодішньої української обстановки, виходив насамперед як політичний боєць. Я поставив собі дві мети: в "Арсеналі" буду громити український націоналізм и шовінізм, з другого боку, буду поетом и співцем робітничого класу України, що здійснив соціальну революцію. Ці два завдання в тих мовах и в той час були для мене найважливіші»[**)].

І треба сказати, учто ці завдання О. Довженко виконав. «Арсенал» народився як велика революційна поема, що оспівує боротьбу робітничого класу. В жодній радянській картині того часу не було поставлено стільки гострих політичних питань, скільки в «Арсеналі». В цій картині художник розкрив своє ставлення до імперіалістичної війни і до царського уряду, він розповів про бідування народу, що виніс весь тягар цієї війни на своїх плечах; він показав, як стійко мужньо, героїчно йшли до перемоги пролетарі в громадянській війні; він говорив про братерство українського і російського народів, про їх ворогів — націоналістів, що намагались шляхом нацьковування й зрадницької і дворушницької політики та; нарешті, відкритою найлютішою розправою зруйнувати єднання и солідарність народів Росії, паралізувати революційні сили країни и тим самим зірвати и душить пролетарську революцію. Автор з пафосом и оптимізмом революційного поета оспівав славетне повстання київських арсенальців, героїзм і непереможність робітничого класу.

Ось демонстрація націонал-демократів у трактуванні Олександра Довженка. «На Софійському майдані у Києві хресний хід. Сорок чотири попи, Народ. Митрополит. Корогви. Кадила. Несуть ікони. Несуть портрет Тараса Шевченка»[***)]. Попи моляться «За богоспасенну вільну неньку Україну, кадять перед портретом.

Режисер вириває з натовпу окремі портрети націоналістів і, характеризуючи їх у сатиричному аспекті, подає глядачеві. Захопленометушливі гімназисти повзають на пам'ятнику Богданові Хмельницькому, прив'язують жовто-блакитний прапор до булави, кричать у націоналістичному екстазі. Петлюрівські чиновники, попи, кооператори, вчителі, офіцери, архаїчні бабусі — все це плаче сльозами розчулення, кричить, захлинається в істеричних захопленнях, сміється крикливиться, христосується…

Проходять артисти у старовинних національних убраннях гетьманів, гайдамаків, запорожців. Режисер, виявляючи своє ставлення до демонстрації, підкреслює оперетковість її, фальш, лицемірство організаторів, що утворили всю цю буфонаду.

Нищівну сатиру дав у цих епізодах О. Довженко на істеричний «пафос», націоналістичної зграї. Розвінчуючи український шовінізм, режисер показав українського «патріота» — чиновника, який у припливі шовіністичного екстазу запалює лампадку перед портретом Шевченка. Він співає з захватом: «Ще не вмерла Україна» і раптом… ожив Тарас Шевченко, гнівно блиснув очима і загасив лампадку. Цим прийомом О. Довженко зло висміяв націоналістів, відняв у них Шевченка, ім'я якого в натугах своєї націоналістичної боротьби вони намагалися використати як прапор. Художник цим епізодом сказав їм, що захисник пригнобленого українського народу належить не купці «кооператорів», чиновників, попів, гімназистів, трудовому українському народові, з надр якого вийшов великий народний поет. «Він не з вами, — неначе говорив режисер, — скільки б ви не виявляли йому пошани. Ви спекулюєте його добрим іменем і робите поклеп на нього і на всю його творчість!»

І дійсно, — один з натхненників українського націоналізму — фашист Хвильовий з безсилою ненавистю наклепника писав, що Шевченко ніби затримав культурний розвиток української нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю.

О. Довженко викрив лицемірство українських фашистів, розкривши їх дворушницьку і спекулятивну тактику по відношенню до творчості і імені великого українського поета.

О. Довженко в цілому ряді епізодів з усією силою свого таланту розвінчує ворогів українського народу.

Ось українські націоналісти агітують у казармі, намагаючись схилити на свою сторону солдатів одного з полків. Виступає український «соціал-демократ». І поки він говорить, у натовпі один солдат весь час підіймає руку, просячи слова. Нарешті, його помітили. Він встає і питає: «А ось чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, як попадуться?»

Промовець і всі, що були в президії, зніяковіли, засовались. Вони не сподівалися від солдата такої різкої постави питання. Це було питання про протиставлення сил революції і контрреволюції у клясовій боротьбі. «Соціал-демократ» примушений був дати цілком певну відповідь — з ким він: з більшовиками, чи з капіталістами? Промовець почав

хитрувати. З його жестів видно, як він викручується і уникає прямої відповіді. З його обличчя і рухів можна прочитати, що «воно, звичайно, можна, але бачите… не можна».

О. Довженко показав, що соціал-шовіністи викрили себе перед солдатською масою — цією відповіддю вони довели, що борються не на стороні пролетаріату, а на стороні його ворогів. Вони розкрили свою клясову сутність — лакеїв буржуазії і зрадників робітничого класу.

О. Довженко, як художник, не тільки зображує ставлення солдатських мас до українських націоналістів під час боротьби за владу в Києві, але говорить і про своє ставлення до клясової боротьби і в цілому ряді епізодів виступає як полум'яний партійний і революційний промовець. Неначе продовжуючи епізод у казармі, О. Довженко переносить дію у госпіталь, що є в арсеналі. Тут лежать поранені бійці. Сестра милосердя пише листа біля ліжка одного з бійців. Поранений диктує:

— Кланяюсь низьким поклоном…

Ще кланяюсь вам до сирої землі…

І питаю я вас, чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, коли попадуться?

Сказав це і вмер. Сестра вкладає листа в конверт. Питає в бійця адресу. Але він уже не відповідав. Тоді вона встає і читає листа в зал глядачам:

— Кланявся вам до сирої землі…

І питав всіх вас, чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, коли попадуться…

Можна! — Кинулися робітники-арсенальці в багнети![****)]

Режисер відповідає стверджуюче. Він розуміє, що можна боротися тільки або на стороні пролетаріату, або ж на стороні буржуазії і їх приспішників-націоналістів усіх мастей. Він розкриває наше партійне ставлення до цього питання і агітує за нього з усією силою художнього впливу.

Викриваючи дворушницьку позицію українських націоналістів, О. Довженко показує епізод розстрілу робітника. Націоналіст націлився. Він готовий вистрілити, але його рука дрожить, він не може дивитися в лице робітникові, він просить його відвернутися. Той відвертається, але й тепер націоналіст не може вистрілити, тоді робітник повертається лицем, підходить до свого ката, спокійно і впевнено відбирає в нього револьвер і… вбиває його. В цьому епізоді О. Довженко відбив велику

революційну думку. Соціал-зрадники боягузливі. Вони не можуть відкрито стріляти в лице робітничому клясові. Їх тактика — це тактика ренегатства і зради за спиною робітничого класу. Соціал-шовіністи можуть стріляти тільки в спину робітничого класу, тобто лукаво і віроломно.

Інша справа — робітник. Він може стріляти, дивлячись у лице своїм зрадникам тому, що він не приховує своїх поглядів, своєї програми і дій.

І в цьому епізоді О. Довженко розкриває себе як великий революційний художник. Він з партійних більшовицьких позицій громить соціал-зрадників.

О. Довженко розумів спільність інтересів трудящих мас Радянської України та інших братерських республік. Його інтернаціоналізм пролетарського характеру, і це відмічається у фільмі неодноразово. На залізничній станції, переповненій солдатами, що повертаються з фронту, з'явилися гайдамаки. Вони загрожують російським солдатам, вимагають, кричать, роздягають:

— Віддай, враже, нашу українську шинелю!..

— І наші українські чоботи віддай! Біля вагона обірваний, стомлений солдат, молодий, круглолиций, і такий же молодий круглолиций гайдамака лає солдата. Кричить:

— Триста років мене мучив, кацап проклятий.

Повертається обірваний солдат:

— Это я то?

О. Довженко, знімаючи картину, в цьому епізоді в обох ролях зняв одного і того ж актора, який грав і гайдамаку, і російського солдата. Цим прийомом режисер підкреслював їх пролетарську природу. О. Довженко словами «Это я то?» неначе говорив: «Я такий же солдат, як і ти, і тебе і мене гнали на фронт, так як гонять худобу на заріз… Я такий же змучений, бідний і безправний, як і ти. Я, російський солдат, все життя працював на своїх господарів так само, як працював і ти — український солдат. Мене мучили "триста років" так само, як і тебе. Ми не вороги. Ми друзі. Ми так схожі один на одного…».

В цьому епізоді відбиті знаменні слова товариша Сталіна, сказані ним ще в 1917 році: «Між українським і російським народом немає і не може бути конфлікту. Українські і російські народи, як і решта народів Росії, складаються з робітників і селян, з солдатів і матросів. Всі вони спільно боролися проти царату і керенщини, проти поміщиків і капіталістів, проти війни та імперіалізму. Всі вони разом проливали кров

за землю і мир, за свободу і соціялізм. У боротьбі з поміщиками і капіталістами всі вони брати і товариші. В боротьбі за свої кревні інтереси у них немає і не може бути конфлікту»[*****)]

Ця ж думка ще яскравіше розкривається в іншій сцені. До українського солдата Тимоша підходить націоналіст. Він готовий його обняти, але Тиміш холодно відповідає на його «дружні почуття».

— Та ти ж українець? — питає його націоналіст. Тиміш презирливо дивиться на нього і відповідає:

— Так, робітник!

Важлива не національна відміна, а клясова. Тиміш пролетар — український пролетар, і це є основне і головне. Національне, але без клясової відміни, — це тлумачення буржуазне. Воно потрібне буржуазії для того, щоб нацьковувати українських робітників на російських, російських на євреїв, євреїв на вірмен, вірмен на грузин, грузин на росіян і т. ін. О. Довженко протиставив українським націоналістам, цим лютим ворогам українського народу, клясову точку погляду, їх дрібно-буржуазному націоналізмові він протиставив наш пролетарський інтернаціоналізм.

Центральна рада, очолювана Петлюрою і Винниченком, жорстоко придушила повстання київського пролетаріату в січні 1918 року. А. Сівцов у книзі «Киевская Красная Гвардия в борьбе за власть Советов» пише, що коли місто опинилося в руках оскаженілих гайдамацько-куркульських банд, «почалась розправа, перед якою бліднуть навіть багато епізодів Паризької Комуни. Сотнями розстрілювались робітники, досить було лише однієї ознаки — мозолястих рук». У цих боях загинули сотні кращих бійців, що до останнього билися за справу робітників і селян.

Режисер у ряді епізодів показує найжорстокішу розправу озвірілих петлюрівських й гайдамацьких банд з робітниками арсеналу. Офіцер розстрілює робітників. У гіперболічних написах, неначе звертаючись до глядача і намагаючись викликати його осуд, режисер питає:

— Де батько?

— Де чоловік?

— Де син?

— Де слюсар?

— Де коваль?

Стріляє офіцер методично і точно. Падають один за одним полонені.

І арсенальці, але Тиміш — головний і герой фільму «Арсенал» — не здається. Він продовжує відстрілюватись із кулемета. Вороги вже близько, і вони підбігають до Тимоша і кричать:

— Стій. Хто?

Тиміш задирливо відповідає:

— Український робітник. Стріляй! Гайдамаки стріляють, але Тиміш стоїть. Він розриває комір своєї сорочки, оголюючи груди. Гайдамаки знов дають залп по Тимошу. Вони стріляють в упор, буквально з двох кроків, але Тиміш залишається живим.

У цьому епізоді, правда, умовному, відбито велику революційну думку. О. Довженка: «Можна розстріляти полонених арсенальців, можна вбити сотні бійців пролетарів, але робітничий клас не можна вбити. Він непереможний».

Минуло 20 років з часу захоплення влади робітничим класом нашої країни. Робітничий клас під керівництвом партії іде від перемоги до перемоги, трощачи на своєму шляху всіх своїх ворогів. Він змів зі свого шляху уряди Мілюкова, Керенського, банди Корнілова, Каледіна, Краснова, Колчака, Юденіча, Денікіна, Врангеля, Петлюри, Махна, Тютюнника, війська Вільгельма II, білополяків, англо-французьких, японських, американських і грецьких інтервентів та сотні дрібних і великих банд

Із скаженим виттям, з піною коло рота зустріли українські націоналісти і фільм О. Довженка. Вони побачили, що він зумів навіть споріднену їм форму використати для відображення наших революційних ідей. Ворог народу Ф. Лопатинський[125], викритий тільки недавно, писав тоді: «Довженко лютневу революцію на Україні підмінив опереткою Центральної ради останніх днів її існування… Довженко вважав за можливе ігнорувати ті соціально-економічні фактори, які з'ясували б причини дальшої боротьби між національним рухом і соціальною революцією»[*******)]

Ворог українського народу, бачите, образився за те, що О. Довженко викрив лицемірство українських фашистів. Лопатинський обурився з того, що О. Довженко не виявив «причин дальшої боротьби між національним рухом і соціальною революцією». Про які причини говорив Лопатинський? Про яку боротьбу? Хіба можуть бути причини,

[125] Фавст Львович Лопатинський (1899–1937, Київ) — український режисер, сценарист, актор. У 1914–1915 — акт. т-ру товариства «Руська бесіда» у Львові, 1915–1916 — акт. трупи т-ру «Тернопільські театральні вечори», 1916–1920 — акт. «Молодого театру» у Києві, 1920–1922 — акт. т-ру ім. Шевченка, 1922–1926 — акт. і реж. т-ру «Березіль», один з його засновників. Соратник Леся Курбаса. Стояв на чолі другої експериментальної робочої трупи. У 1926–1933 — реж. к/фабр. ВУФКУ у Одесі, «Українфільму» (Київ та Одеса). Заарештований у червні 1937. Розстріляний 1937 у Києві.

що породжують боротьбу між українськими робітниками і російськими робітниками, між Стахановим і Сметаніним, між Марією Демченко і Марусею Виноградовою, між Радянською Україною і Радянською Росією? Нема таких причин і не може бути. Боротьба була і буде, велася і буде вестися, але це боротьба російських, українських та інших робітників з українськими і всякими іншими буржуазними і дрібно-буржуазними націоналістами всіх мастей, як з найлютішими ворогами трудового народу Радянського Союзу.

Не вдалося опорочити українським націоналістам революційної ідеї О. Довженка. Він зважив на свої помилки, що були в «Звенигорі», і з усією силою свого великого таланту накинувся на ворогів українського народу. Ось чому в день XX роковин Великої Жовтневої революції, незважаючи на наявність «лівих» тенденцій в О. Довженка у художній формі «Арсенала», ми пригадуємо цей най-бойовіший революційний фільм з усіх ним створених. Ця картина міцно увійде в історію радянської кінематографії, як перший фільм, поставлений на службу найбільш злободенним і найгострішим питанням нашої революції.

*) «За велике кіномистецтво», Кіно-фотовидав, 1935 р., виступ О. Довженка.
**) Там саме.
***) «Книга сценаріїв», 1935 р.
****) «Арсенал». «Книга сценаріїв», стор. 171.
*****) Й. Сталін. Статті та промови про Україну. Партвидав ЦК КП(б)У 1936 р. стор. 20.
******) «Комсомолець України» 21 грудня 1928 р.

Радянське кіно. 1937. № 7. Листопад-грудень. С. 22–28.

«Земля»: «кращий фільм усіх часів і народів»

Постанова нових художніх фільмів ВУФКУ [ред. ст.]

«Земля». Режисер О. Довженко з групою виїхав в с. Яреськи Полтавської округи для зняття натури, яка становитиме 80 проц. усього фільму. Сюжет фільму: боротьба сільського активу за тракторизацію села.

Зоря. 1929. №7. липень. С. 30.

Земля [ред. ст.]

Автор «Звенигори» й «Арсеналу» Олександр Довженко закінчує свій новий фільм «Земля». Це буде перший тонфільм виробництва ВУФКУ.

Побудовано фільм на дуже нескладному сюжетному тлі (Довженко не лише постановник, але й автор сценарію), що показує одмирання старого і потужну силу нового життя на селі.

Село. Звичайне українське село — хати, річка, садки, ниви, городи, Сім'я. Старовинний дід доживає свого віку і вмирає спокійно, рослинно. Смерть цю близькі сприймають просто: «любив грушки».

Онук вмерлого діда — здоровий, міцний хлопець, повний запалу збудувати нове життя, активіст, гуртує молодь і дістає трактор для села. Його любить хороша дівчина. Але життя його переривається раптом. Його вбиває звичайнісінький сільський хуліган.

Нова смерть. Але сприймається вона по-іншому. Вона об'єднує все село в єдиному почутті втрати і наростання цього почуття автор подає надзвичайної сили кадрами. Спочатку за труною йде невелика купка, а дедалі з дворів виходять нові й нові люди і до цвинтаря вже йде все село — старі й малі.

А тимчасом старий піп, що від його послуг відмовився батько вбитого, сам один в церкві безпорадний і не потрібний — питає у своїх богів — де ж істина?

На натовп біля могили починав крапати дощ. І дедалі тяжкі й густі краплі змочують голови, плечі тих, що стоять біля свіжої могили.

Земля повна невичерпаних потенціальних сил — і Довженко щедро перенизує сюжетну канву свого фільму натурними кадрами, що переростають іноді у витвори могутньої художньої сили. Ниви половіють на сонці, переливаються хвилями, хилять тяжкі колоски; сади


ЗЕМЛЯ


АВТОР РЕЖИССЕР О. ДОВЖЕНКО
ЗЕМЛЯ
ОПЕРАТОР Д. ДЕМУЦКИЙ


ЗЕМЛЯ
АВТОР-РЕЖИССЕР
ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
ОПЕРАТОР
Д. ДЕМУЦЬКИЙ.


ЗЕМЛЯ

з обважнілими гілками яблунь та груш; городи з перистими гарбузами та соняшниками.

Любов на землі така ж проста й сильна, як і все в природі.

Дівчина, що любила онука дідового — тужить, вона в розпачі, горе розтинає груди. І батько вбитого потішає її, коли йдуть за труною: «не плач дочко», хоч у самого теж ллються сльози. — І Довженко закінчує свій фільм, кадрами, що має глибокий філософський задум. — Поховали хлопця. Минув час, знову ніч і на тлі місячного пейзажу дівчину ту саму, міцно обнімав новий хлопець. Життя, земля буяє.

Лейтмотив фільму — «Землі» — її невичерпані родючі можливості, що прагнуть розумної руки — нового господаря — автор О. Довженко — подає сильними, соковитими кадрами. Підсилені тоновою ілюстрацією — вони повинні справляти враження — симфонії родючості і праці.

Всесвіт. 1930. №3. 25 січня. С. 17.

Яків Савченко **Майстер синтези**

(«Земля» — новий фільм Довженка).

I

Кожна нова робота Довженкова стає за об'єкт жвавих дискусій. Межі і обсяг їх — дуже широкі. В центрі уваги дискусійної боротьби завжди повстають складні й поглиблені явища ідеологічного спрямування та наснаженості; максимально розгорнута від Довженка система формально-стилевих засобів; його творча метода синтезувати і філософічно об'єктувати дійсність. Коротко кажучи, творча Довженкова продукція викликає широкий громадсько-теоретичний резонанс.

Цей факт, по-перше, свідчить про те, що Довженко не ствердив себе в свідомості сучасности під знаком загального й незаперечуваного признання. Для кінематографічної дійсности і для Довженка-режисера, що стоїть, безперечно, на авангардних позиціях не тільки українського, ба навіть і світового кіномистецтва — такий факт обопільно корисний.

Загальне визнання — непевний критерій і поганий стимул.

По-друге, цей же факт — усією силою аргументує за Довженка, як режисера-новатора з величезним творчим розмахом, що має органічну сміливість думати поза штампом — і відповідно до своєї, — якісно

відмінної від штампованої індивідуальности — об'єктувати й відтворювати світ.

Штамп дає або загальне признання, або — на високому рівні культури — цілковите заперечення.

Довженко — абсолютно поза таким пляном поцінувальних ставлень.

Проте, Довженко виходить із дискусій щасливо: він має, авторитетно мотивовані, характеристики визначного майстра-синтетика, майстра з своєрідними, лише йому притаманними, формально-стильовими ресурсами великого творчого наснаження.

Ці характеристики можна загалом отак резюмувати: Довженко — потужний організатор революційної радянської кіно-культури. З цим не можна не погодитися.

II

То більше, що остання робота Довженкова «Земля» не тільки повнотою потверджує ті висновки, а й додає до них ще один потужний аргумент. Тобто «Земля» — творчий поступ і Довженків, і всієї української кінематографії. Цим висловлюванням ми, звісно, не хочемо встановити знак рівняння поміж даними двома явищами. Із формальних, а то більше — посутніх міркувань — він неприпущенний. Проте Довженко органічний мистець в українській кінематографії. Він — поки що — основні етапи її історії. Творчою енергією найбільше стимулює українську кінематографію так само Довженко. Тим то, кінематографія не може не орієнтуватися на нього.

III

Є в «Землі» такі істотні ознаки, що кладуть виразну межу між нею і попередніми Довженковими картинами «Звенигорою» та «Арсеналом», не зважаючи на суцільну для всіх творчу методу.

Відмінність «Землі» позначена великою скупістю матеріялу. Навіть патосом скупости. Спільність — повстає від творчої методи Довженкової — напруженого патосу синтези. В цьому розумінні «Земля» блискучий документ глибокої філософічно-художньої свідомости.

IV

Сюжет «Землі» повстає на мінімальній фабулі, через те — на мінімальному зовнішньому матеріялі. Обмеженість матеріялу — скрайня. Але одночасно сюжет у великій мірі наповнено нашою епохою, тою проблематикою, що є центральна на даному історичному відтинкові: — клясовою боротьбою на селі, смертельним герцем двох світовідчувань і світоглядів: куркульського та незаможницького; двох тенденцій:

одної — що є вияв тупої інерції, статики, старих побутових, економічних і культурних взаємин, і другої — революційної, пройнятої великим напруженням прорватися в майбутнє, радикально перебудувати і перевстаткувати всі підвалини соціяльної організації. Ця тенденція має чіткі формули соціяльного прогресу: усуспільненої економіки, усуспільненої техніки, побуту, культури тощо.

З такого, приблизно, усвідомлення нашої епохи та її основних силових ліній історичного розвитку виникає сюжет «Землі». Сюжет мотивовано не фабулою: —боротьба за колектив і тракторизацію та вбивство організатора колективу, незаможника Василя, — це лишень вузький каркас, де зведено основні фабульні етапи, — сюжет мотивовано від широкого узагальнення всього соціального комплексу епохи та тих спрямовань її, яким підпорядковано історичний процес. Тобто —сюжет абсолютно не спільномірний із фабулою. Він — не арифметичний показник. В ньому немає механіки складання, що заспіль з нечуваною упертістю й бездарністю трапляється в багатьох наших фільмах.

Такий, широко закроєний сюжет неминуче говорить про соціяльні процеси та про порушну соціяльну енергію нашої епохи. Окремі факти громадської практики, що про них розповідається в фабульному пляні «Землі», рішуче не мають прикмет ізольованости чи випадковости. Вони є ніби конкретні аргументи, що закономірно виникають і від яких уся картина іде до синтетично-філософічної свідомости про нашу дійсність.

У цьому, власне, основна і велика цінність «Землі». Вона не тільки розповідає про те, як умирають на селі старі економічні взаємини, побутові форми, рештки релігії, як народжується нова психіка людини і в яких муках повстає новий світ, — а найголовніше — яскравими мистецькими способами оформляє реальне передчуття і бачення дальшої історичної перспективи.

Перемикаючи мову логіки на мову емоційного сприймання, можна сказати, що «Земля» — патосна пісня про катастрофу старого світу і про народження нового. Але там і тут мусить бути неодмінне означення: — соціяльного. Пісня про переможний похід нових соціяльних сил, нової соціяльної істини. А разом із тим, це є урочиста — на повні легені та на повний голос — пісня про біологічну радість життя, про пристрасть і буйну плодючість землі, про її творчу, повнокровну, шалену плоть.

Проте цей суцільний і потужний мотив біологічної екстази наскрізь соціяльний, бо він повстає від соціяльного здоров'я нової суспільної людини.


тор-режиссер
ЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
ератор—ДАНИЛО ДЕМУЦКИЙ
систенты—Ю. СОЛНЦЕВА, А. БОДИК
ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ





Через те «Земля» є такий кінематографічний документ, що великою мірою поглиблює наш соціяльний досвід, поширює поняття життя і стимулює нові світовідчування.

Тобто фільм дає художню методу якогось нового пізнання об'єктивної дійсности і нові позиції для психоідеологічних ставлень до неї.

Тим-то «Земля» не короткочасний, не зовнішньо-ілюстраційний кінематографічний факт про нашу епоху. «Земля» — високий щабель кіно-мистецтва. Нам тут знову хочеться сказати: не лишень українського, але й світового.

V

Тон кінематографічної розповіді «Землі», тон, якщо так можна висловитися, становлення сюжету — на початку епічний і навіть урочистий. Але щодалі фільм підноситься до величезного драматизму й напруження. В колізію заходять клясові світогляди. Фабульно виявлено її в боротьбі за колектив і трактор, і в убивстві організатора колективу. Майже кожний фабульний момент у «Землі» стає як синтезований показник глибокого процесу: соціяльного або світоглядного.

У «Землі» майже все рівноцінне з погляду художнього й соціяльного навантаження. Але є чимало поодиноких кадрів і сцен, що залишають по собі враження потужної сили.

Є кадри «вічні» своєю найвищою довершеністю і своєю простотою. А втім уся композиція картини з цього погляду — явище високої майстерности.

Варто спинитися на кількох сценах. Незаможники організували колектив. Колектив набуває собі трактора. Момент приїзду трактора виявляє на всю глибочінь непримиренну ворожнечу поміж куркулями й незаможниками. Цю сцену організовано незвичайно чітко, майже вирізьблено, надано їй великої сили художнього вислову: у блискучому типажі, в найтоншому зіставленні бурхливих і суперечливих психологічних станів ворожих селянських соціяльних груп, у підкреслюванню цілої гами настроїв, безсилля, розпуки, зловтішности,—з одного боку, і певности перемоги, непохитної рішучости, — з другого.

На цих контрастних зіставленнях, на великому навантаженні деталей напруженими емоціями, на блискучому монтажі кадрів і, навіть, на монтажі ледве помітних внутрішніх переживань учасників цієї сцени, — повстає викінчений образ глибокої соціяльної ваги й драматизму. Через те, що цей образ не ізольований від усього сюжетно-сенсового пляну цілої картини, — власне тут саме дано соціяльну й психологічну

характеристику колізії поміж двома світоглядами, двома системами світоставлення, — в ньому, в цьому образі, чуємо різку пульсацію нашої епохи. Щодалі цей образ доходить найтоншого ускладнення, обважнюється сенсовою многозначністю найрізноманітніших соціяльно-психологічних комплексів нашого життя, підноситься на рівень філософії епохи.

Драматизм клясової колізії виростає й завершується на такій фабульній лінії. Незаможники перемогли. На старий селянський побут, на страшну інерцію селянського думання і світоставлення переможно наступає новий світ, нові форми соціяльних і виробничих взаємин, нові психологічні категорії. Щоправда, це не фабула. Це психо-ідеологічний резонанс цілої картини, це та позитивна реакція сприймання, на яку наставлено й розраховано «Землю».

А фабула така: незаможник Василь, що стоїть на чолі колективу, і взагалі найпоступовіша людина в селі, вертається вночі додому. Колектив збудовано. Трактор привезено. Зламано опір. Село стало на нові рейки. Василь до краю наснажений емоціями перемоги радістю ініціятиви, будівництва. В його уяві повстають далекосяжні перспективи нового, прекрасного життя. І до всього: молодість, молодість, молодість.

У захваті, в буйній екстазі, в непереможному безпосередньому пориві починає Василь танцювати серед ночі дикого танцю. Сил у ньому надміру. Б'є Василь підборами, здіймається юга. Б'є Василь підборами, аж хребет землі вгинається.

Та раптом лунає (звісно, на картині він не лунає) постріл. Кінець Василеві і танцеві. Фабульно на цьому моменті колізію закінчено. Але, власне, від цього саме моменту виростає колізія до розмірів епохального значення. Від цього ж моменту напирає на глядача всією силою сюжет картини, її філософія, її повнокровні, урочисті соціяльні інтонації.

VI

Починається в «Землі» знаменита шоста частина — «Похорон».

У цій частині блискучий, неперевершений монтаж, чудесна простота композиції кадру; точне, майстерне врахування матеріялу і часово-темпових одиниць; до краю доведене нагнічування образів горя, посудомленої оскаженілости, розпаду й моральної смерти засудженої від соціяльного колективу людини; образи радости й перемоги нових людей, незважаючи на загибель керівника; образи катастрофи старих понять, релігійних уявлень про «істину». Ці образи стикаються в шаленому натискові один на одного, в драматичних контрастних зіставленнях

і взаємній боротьбі. Через них увесь час звучать потужні ляйт-мотиви завмирання старого селянського світу і народження нового. Звідси росте Грандіозна пісня біологічної плодючости. Звідси ж повстає широка символіка прекрасного майбутнього.

Та вернімося до творчої методи Довженкової: — драматично-контрастно зіставляти образи, підпорядковувати їх завданням унутрішнього співвідношення по лінії становлення усіх образів, і з цієї співвідношености йти до найширших узагальнень та філософічности.

Ось їх зовнішній сценарний плян: незаможника Василя несуть у домовині. Селянська молодь, революційне село співає пісень. Мати Василева родить дитину.

Над домовиною секретар осередку виголошує жалібну промову. Але промова ця сповнена якоїсь унутрішньої радісної енергії.

Убійник втрачає будь-які психічні підпори, бо довкола труни об'єднані непоборною волею, рішучістю і спільними соціяльними інтересами всі молоді селянські сили. В цьому — смертний моральний присуд убійникові. Несамовито, в безумі б'ється він перед монолітною одностайністю нового селянського колективу. Колектив урочисто, піднесено слухає енергійну, радісну жалібну промову, не звертаючи жодної уваги на убійника. У цій страшній байдужості до морального розпаду злочинця, у цьому глибокому зосередженні на якихось прекрасних, потужних і яскравих словах промовця, — виростає образ органічної, нерозривної соціяльної єдности революційного села, великої певности свого теперішнього і майбутнього. Убійник чи убійники — це лишень неминуча перешкода на шляху, що летить уперед. Смерть Василя чи Василів це лишень неминуча жертва.

Не при розумі танцює убійник. Піднесено промовляє оратор.

У порожній церкві істерично запитує піп свого бога:

— Господи Ісусе Христе! Де ж істина?

Промовляє промовець. Раптом, слідом за жестом промовця, підносяться голови селян догори, назустріч аероплянові.

— Ось наша більшовицька істина, — кидає промовець.

Соками, буйними випарами пристрасної сили дихає земля.

І в цій переможній пісні життя основний мотив співає людина — переможець, організатор, творець.

VII

А втім — тут логіка зраджує. Белетристика — здрібнює. Найкраще розповісти може — око і безпосереднє сприймання. Бо про

співвідношення образів, про силу їхнього наснаження, про той величезний емоційно-художній ефект, що залишає картина, — розповісти не можна.

VIII

Довженко сміливий майстер, майстер максимального пляну, максимального творчого дихання. У нього винятково-гостре почуття матеріалу. Матеріял — взагалі в Довженкових картинах, а особливо в «Землі», категорично не знає інерції, не знає такого трактування, що вказувало б на будь-який трафарет. Довженко завжди знайде таку точку для зорового ставлення та емоційного відчуття матеріялу, що він звучить, як новий факт, як не пізнаний і не пережитий ще феномен. Тобто, між матеріялом і сприйманням виникають нові, попереднім досвідом не дані, емоційно-пізнавальні взаємини. Через це матеріял майже ніколи не тисне на свідомість механічно помноженою кількістю, а повстає переважно, як факт якости. Навіть узятий поза композиційним чи іншим художньо-цільовим завданням, матеріял у Довженковій подачі — має якусь мистецьку значущість. Справа тут не лише в особливих ракурсах, не в скрайній здібності Довженковій почувати простір, що в ньому розміщено ті чи ті речі матеріяльного порядку, а в органічній, великій властивості режисера навантажувати матеріял многозначним сенсовим знаком, у його глибокій зоровій культурі, що допомагає йому винятково точно орієнтуватися в речовому оточенні і добирати з нього найхарактерніше і найяскравіше. Можна припускати, що довша творча робота Довженкова в галузі образотворчого мистецтва спричинилася до вироблення якихось принципів особливо гострого й активного зорового ставлення до різних рядів речей, відчувати тонко зв'язки між ними, і виявляти нові світло- і просторо-площин.

У «Землі» всі оці дані творчої індивідуальности Довженкової появлено блискучо і найвищою мірою переконливо.

На початку ми вже сказали, що матеріял у «Землі» надзвичайно скупий, навіть увесь час почуваємо щодо цього суворе самообмеження. Це, так би мовити, своєрідний аскетизм, що може виникнути, як творчий імператив, на високих щаблях художньої свідомости цілком дозрілого, певного себе майстра.

Та поруч того — яка колосальна якість матеріялу, яке величезне навантаження сенсу на нього і як, у зв'язку з ним, неминуче виникають найскладніші пляни асоціятивного думання, — до того ж — активного і підвищеної температури.









Само собою зрозуміло, що такого ефекту досягає «Земля», насамперед, через те, що з погляду матеріялу в ній принцип витиснення випадковости і будь-якої нецілеспрямованости доведено до завершення. По-друге, матеріял підпорядковано єдиному композиційно-сенсовому завданню і єдиній, суцільній філософічній концепції авторовій.

IX

Як навантажується сенс і соціяльна емоція на матеріял, композиційно організований, і як виникає філософічна концепція авторова з «Землі»?

Тут доводиться говорити безпосередньо про способи Довженкові. Але, насамперед, треба відзначити знаменне явище: способи Довженкові ніколи не бувають нейтральні чи механічні. Вони не тільки результат культури кінематографічної техніки, вони органічно й неминуче зумовлені світовідчуванням Довженковим. Тут виникає момент адекватности. Світовідчування Довженкове — бурхливого тонусу, емоційно насичене, активне й темпераментне. То того ж — воно широкого охоплення. У тому, як Довженко патосно сприймає і переживає об'єктивну дійсність і як між ним (суб'єктом) та нею (об'єктом) відтворюється найактивніша, навіть пристрасно інтонована, єдність, — відчуваємо міцну мускулатуру Довженкової психіки. Вона не знає рефлексів, щоб розривали цю єдність чи послаблювали підвищений творчий акт зустрічі художника з дійсністю. Довженко у своєму творчому становленні монолітний. У нього немає внутрішніх дискусій чи сумнівів.

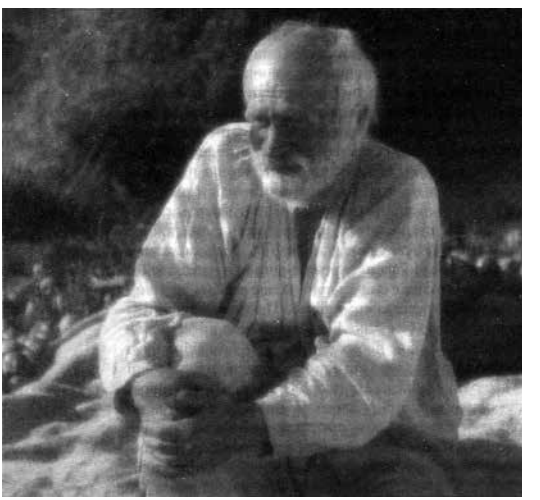
Тим-то на матеріял, що його добрано і обкреслено для передчуваної чи вже знайденої композиції, Довженко провадить максимальний натиск своєї психіки, навантажує його сенсом та емоціями до повної міри. Кінематографічно це реалізується через спосіб потужних, іноді скрайніх і навіть гіперболізованих пропорцій світло- і просторо-площин, що з них виникає також гіперболізований образ фільмованого об'єкта. Ефект такий: якщо в фокусі широкий плян чи окремі явища природи — вони повстають динамічним своїм рухання, появляють свою внутрішню суть: велику біологічну насиченість, значущість офарблення, підвищений тон буття.

А коли в фокусі — соціяльний образ людини, він (образ) залежно від місця в сюжеті і в темі — появляє найвищі градації соціяльно-психічного акту. Нейтральних станів свідомости в Довженка, як правило, не буває.

Ось кілька прикладів.







У фокусі широкий плян поля. Для нього знайдено гострий, активний ракурс, що дає відчуття якоїсь могутньої первісности, безмежности і невичерпаної плодючої сили. Тут ніби дано ідеальний, від суворої майстерности Довженкової санкціонований: обрахунок світла і площини, рельєфу і деталі, точки об'єктива і темпу навантаження часом на даний об'єкт знімання. Тут дана блискуча форма, так би мовити, внутрішнього монтажу кадру.

Другий приклад ще характерніший: в невеликому етюді з фільму відтворено виробничий процес: від оранки землі до готового споживного продукту — хліба. Фактура різна: трактор, поле, жито, женці, місто, машини, що виготовляють хліб. Що з неї можна зробити? — Ілюстрацію процесу, процес складання 1+1+1. Тобто тему праці механічно збільшувати чи перемножати на ізольовані акта даної виробничої дії.

У такому випадку — це мертве місце в картині.

У Довженковій «Землі» ми маємо, насамперед, колосальної майстерности зразок зовнішнього і внутрішнього монтажу, глибокого соціяльного озмістовлювання кожної речі й деталі виробничого процесу, а найголовніше: величний, абсолютний, бездискусійний образ людської праці.

Цей образ набуває яскравої ідеологічної цілеспрямованости саме через те, що він органічно виникає на межі боротьби двох світоглядів серед селян, у центрі соціяльного конфлікту сил, історично засуджених на загибель і історично поступових та перспективних. Образ виробничого процесу дійшов високих рівнів художньої свідомости Довженкової, зазнав наснаження від його творчої пристрасте, від повнокровного і радісного вибухання соціяльного патосу, і зреалізувався способами адекватної техніки довершеного оформлення.

У даному випадкові ми так само бачимо натиск об'єктива на повноцінну соціяльно річ, на динамізацію її, на несподівану точку показу, на виявлення внутрішнього зв'язку речевого комплексу. Всьому надається величезного соняшного пронизування, бездоганної чіткости знімальній площині чи взагалі, знімальному об'єкту; нарешті непережито-нового і непередчувано доцільного розміщення речей в процесі, і все це зазнає глибокого перетворення в багатющому ритмічно-інтонаційному образі. А через те, що даний кінематографічний образ виробничого процесу зміцняє образ соціяльної людини — ми маємо перед собою явище вищого мистецького сенсу.





Нарешті, останній приклад. Приклад, що дає нам, по-перше, найкращу ілюстрацію Довженковому способові безмірно навантажувати матеріял многозначним, значущим і многоасоціятивним змістом, а, по-друге, встановлює критерії поняття «вічні кадри».

Ми тут дозволимо собі довше спинитися.

Під урочисті революційні пісні село несе труну свого найактивнішого діяча. В житті Василь, за тим образом, що його створив Довженко дорівнює решті центральних образів «Землі». Ми бачили могутні торси волів, пристрасну плоть чорнозему, п'янючі випари степу і річок; ми повно відчували міць м'язистих стегон і рубенсовських грудей у жінок; ми майже намацували брондзові профілі селян, що їх вирізьбила й зміцнила страшною силою праця; ми, нарешті, пережили, взявши у свій, ніколи незабуваний досвід образи клясової ворожнечі, смертельної іронії, одчайдушної злоби тощо.

Образ Василя — мужній і потужний. В ньому бурхає сувора енергія епохи. Навіть лежачи в труні, — він випромінює силу.

Якась щаслива догадка чи геніяльна інтуїція спобудила Довженка дати в разючому, в прекрасному контрасті два образи: — мужнє, суворе обличчя мертвого Василя і безмежне поле соняшників, напоєних соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньо-філософічної мислі, — ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діялектичну боротьбу, виноситься на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не загиблі, не розпад, а процес вибухання плодючих сил.

Такий емоційний ефект сприймання і такий філософічний результат від контрастних образів — мертвого Василя і буйних від сонця та чорнозему сояшників.

Та щоб досягти синтези кількох рядів: змістового й емоційного, абстрактно-філософічного і конкретно-соціяльного, — треба було в хаосі фізичного середовища знайти дрібну, але виняткову й поодиноку, для творчого задуму найпридатнішу річ — сояшники, пережити їх, як активний, повноцінний матеріял для композиції даного кадру, пройняти їх екстазом надмірної біологічної насиченості, і, нарешті, способом контрастного відштовхування образів смерти і життя — в одноразовості і в однопляновості часовій та просторовій — дійти, через внутрішню суперечність, єдності одного образу, образу, що стверджує

життя. Саме тут повстала символіка поглибленого соціяльного сенсу. Обґрунтування її — поза можливостями логіки. Ця символіка — результат вищої художньої свідомости.

Емоційне сприймання глядачеве, не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакцію потвердження.

X

Можна припустити, що режисер не міг вважати даний образ за достатній вияв своєї філософічної концепції. Через те він поглиблює його темою вічної плодючости, мотивуючи, чи виводячи її з почуття переможнього походу нових соціяльних сил, із патосної свідомости великої будівничої енергії нашої епохи.

Конкретно ця тема почала могутньо звучати ще на початку картини, ввесь час виникаючи на темах, і образах клясової боротьби, підкреслюючи, через плян біологічної потужности, творчу потужність і перспективність нашої соціяльної дійсности. Така тема не випадкова і не штучна. Навпаки, вона глибоко органічна, вона зумовлена самим матеріялом «Землі». Вона безпосередньо виростає з тих конкретних умов, де одбувається клясова боротьба. А клясова боротьба, в даному випадку, виникає з проблеми землі в широкому розумінні.

Наприкінці картини тема плодючости підноситься до біологічної екстатичности. Земля починає пахнути непереможно і п'яно. Нечуваних розмірів гарбузи і дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними, — утворюють враження шаленого буяння, проросту й пристрасного запліднення. На цей образ Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світла, і гостре, пронизливе почуття матерії та речевости.

З погляду жанру «Землю» дуже важко визначити. Вона руйнує цілковито досі бачені, або вже навіть канонізовані жанри в нашій кінематографії. В «Землі» є такі елементи, що дають передчуття зародження якогось нового великого жанру, найдоцільнішого для кінематографічного мистецтва в наших умовах. Такого жанру, що він може бути активним на будь-якому матеріялі і з будь-яким спрямованням. Ці елементи: — колосальне почуття активности й свіжости суб'єктивної і об'єктивної дійсности, динамічне й напружене рухання її, широке охоплення світла й просторових площин; неминуче, без мотивацій попередніх дане, проєкціювання конкретних образів дійсности на грандіозний образ майбутнього, нарешті — навантаження кожного кінематографічного,

технічним способом поділеного, акту максимальним знаком соціяльного сенсу.

До цього конче треба додати, що напис, як знак зв'язку і логічного переходу між ситуаціями чи певними сюжетними шматками, взагалі в Довженкових картинах, а надто в «Землі» — це ми ще раз підкреслюємо — втрачає свою дотеперішню функцію, а набирає інших, дієво-активних функцій повноцінного матеріялу. І через те написи виконують не лишень композиційні завдання, а й мають у собі своєрідні показники жанру, принаймні вони посилюють почуття його.

Загалом кажучи, тобто уникаючи застосування певного термінологічного визначення жанру «Землі», можна приблизно схарактеризувати його, як таку художньо-кінематографічну своєрідну систему побудовання і об'єктивізації дійсности, що в своїй (в системі) мистецькій природі несе посилене й переповнене почуття героїки соціяльного, його потужної мускулятури, його динамічної сили натиску на світ. Нарешті, в природі цієї жанрової системи органічно виникає патос максимального образу, максимального змістово-психологічного знаку і широкої філософічної значущосте процесів.

Жанр є категорія стилевої свідомости. Він перебуває в діялектичному зв'язку з стилем. Відсутність стилевої свідомости — показники відсутности поняття майстерности в кожному окремому випадку. Підвищена стилева свідомість — по-перше, конкретний знак наявности стилевої культури в даного майстра; по-друге — це критерій підвищеної якости майстерности.

У Довженка стилева культура перемножена на органічність стилевої свідомости. Від цього ефект — значущий і повноцінний.

В «Землі» — панування дозрілого, монолітного стилю. Водночас — це панування майстерности.

Як можна визначити стиль «Землі»?

Застосувати якийсь вичерпний термін до цього поняття, в даному випадку, так само, як і до жанру, дуже важко. Стиль «Землі» складний. Він поза інерцією наших уявлень і означень. Він потребує не термінів, а поширених формул.

Проте, як термін для дискусій і як робочий термін, допущенно запропонувати: героїко-романтичний експресіонізм.

Першу частину означення — саме героїко-романтичний можна обґрунтовувати підвищеним, динамічним почуттям героїки соціяльного. Точніше: героїчність соціяльного для режисерового світогляду — не є

догматичне завдання зовні, не є якась теза. Героїчність соціяльного — є та вища, надлогічна даність, що органічно живе в світовідчуванні Довженковому, в його сприйманні реальної об'єктивности. Одність суб'єкта й соціяльного об'єкта, соціяльної течії речей і явищ саме й характеризується в емоціяльних актах, переповненим почуттям героїчности, патосом її, навіть екстатичністю.

Романтичний плян об'єктивізації соціяльного і речевого почасти обґрунтовується самою внутрішньою природою переживання героїчного. А ще більше — спрямованням на максимальний образ, на скрайню градацію найрізноманітніших актів людської психіки, на рельєфну й згущену яскравість речевости явищ, характерних їхніх деталів тощо. Але цей романтизм позбавлений елементів прикрашування, орнаменталізму чи будь-якого естетизму. Він — вольовий і соціяльно насичений.

Нарешті, другий член терміна — експресіонізм — можна аргументувати від Довженкового способу навантажувати на річ, на ситуацію, на дрібну речеву деталь максимальну повноту змісту якогось психічного акту; залучати речі і деталі в плян психологічно-соціяльної боротьби, як додаткові, але повноцінні показники її. Їхня функція — не лише ілюструвати внутрішні психічні явища, ба брати в них активну участь і посилювати узагальнення.

До всіх тверджень, як конкретні приклади з «Землі», можна застосувати кадри: оранка землі, приїзд трактора, похорон і виробничий процес хліба.

Треба одразу відзначити найхарактернішу особливість Довженкового експресіонізму: він наскрізь матеріялістичний.

До речі, тут зробити побіжну аналогію з буржуазним експресіонізмом, як філософічно-мистецькою методою. За нею — загально кажучи — гіперболізований психічний акт, доведений навіть до істеричних інтонацій, навантажується на розірвані, абстрактні явища, на образи і речі, виведені з соціяльного порядку. Буржуазний експресіонізм у своєму творчому вияві оперує категоріями індивідуалістичного, ізольованого духу. Філософічне спрямування його — на відтворення гіперболізованого психологічного, рефлексами ускладненого й розпорошеного, образу індивідуума, загубленого в хаосі буржуазної соціяльної практики.

Довженків експресіонізм, як мистецько-філософічна метода,— стверджує дійсність. Він монолітний, через свою діялектичність, бо випливає із гострого почування внутрішньої односте і взаємної

зумовленості психічних та матеріяльних категорій. За цією методою — людина не ізольована. Вона — в процесі, в становленні соціяльних зв'язків. Навантаження емоціями, сенсом і підвищеним психічним переживанням речевого світу — іде не тільки від людини соціяльної, а й від людини великого соціяльного патосу. Патос цей спрямовано на поступові і на далекосяжні тенденції соціяльного розвитку даного етапу.

Через те експресіонізм, як стиль, у Довженкових картинах, а надто в «Землі», — революційний, вольовий, активно-потужний. Він спроможний об'єктивувати світ у великих художніх образах, у широких узагальненнях процесів, — тобто, як синтетичну даність.

Ця художня синтетична даність не невтральна, не пасивна. Вона цілеспрямована, динамічна. Вона пройнята і насичена темпераментними переживаннями соціяльного.

XI

«Земля» — безперечно, досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стилевим досвідом, високої, по своїй художній суті, культури і широкої перспективности. Це той досвід, що дає найбільшу можливість кінематографії поступати наперед, розроблювати й посилювати кіно-поетику.

«Земля» приносить нам оригінальні композиційні спроби, нові методи чинного й яскравого кіно-вислову.

Соціяльний еквівалент картини: синтетично довершений образ клясової боротьби на селі, глибоко відтворені і філософічно поглиблені явища революційної самосвідомости нової людини. Картина насичена міцним тонусом радости й бадьорости. Вона збагачує наш соціяльний і психічний досвід, і стимулює світовідчування.

А це все те, що виносить «Землю» на рівень блискучих документів кінематографічного мистецтва.

Життя й революція. 1930. Книжка І. Січень. С. 141–154.

В. Л. Манухін **Навколо «Землі»**

(під час публічних дискусійних переглядів)

«"Земля" — талановитий кінофільм, велике досягнення радянської кінематографії. Фільм наповнює глядача бадьорістю, надихає новою силою та волею до боротьби з класовим ворогом.

Поряд із досягненнями картина має недоліки: переважання біологічного над соціальним, у зв'язку із чим недостатньо чітко висвітлено кулацький прошарок села.

Збори зауважують, що фільм «Земля» побудований формально просто і водночас високохудожньо. Військова громадськість вітає ВУФКУ з приводу випуску надзвичайно цінної картини «Земля» і закликає домогтися рішучого перелому своєї виробничої діяльності, спрямованого на створення подібних до «Землі» кінотворів.

У клубі ім. Сталіна, де перегляд був організований з ініціативи Головреперткому, із заключним словом виступив тов. Бляхін. Він говорив про те, що «Земля», блискуче сприйнята в аудиторіях АРРК, Будинку преси та Комуністичної академії, є картиною, що прокладає нові шляхи радянської кінематографії. У «Землі», звісно, є недоліки. Неправильно, що історія сама працює на нас і що наші вороги знищені. У фільмі немає достатньої ненависті до нашого класового ворога. Не показано залежність бідняка від куркуля. І біологічний аспект перекриває соціальну установку.

Однак, попри всі ці недоліки, картина життєрадісна, повнокровна, бадьора. Співчуття глядача цілком на боці нового життя, паростки якого б'ють із кожного кадру картини. «Земля» — бадьора картина, наша картина, революційна картина.

У клубі ім. Сталіна Довженко різко заперечував Дем'яну Бєдному і говорив про свої творчі шляхи та методи своєї роботи. У ЦБЧА Довженко заявив, що виступ Пушкарського може слугувати блискучим заключним словом і що після нього він — Довженко — вийшов на трибуну з розстріляною гільзою».

Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КіМУ, 2012. Том 4. С. 94–95.

Преса про «Землю» [ред. ст.]

Остання робота О. Довженка «Земля» викликала надзвичайне зацікавлення серед митців усіх галузей. На жаль, українська преса дуже мало відгукнулася на цей фільм. Найбільше про це пишуть газети РСФРР.

З українських газет велику рецензію про картину подала газета «Пролетарська правда». Рецензент М. У. зазначає, що серед радянських фільмів 1930 року «Землі» належить перше місце.

Докладніше розглядає фільм газета «Комсомольська правда». Газета словами рецензента Чарова зазначає, що суперечки навколо картини, їхня жвавість, показують, що «Земля» — справді гострий твір, справді не рядова річ.

Схема картини, підкреслює він, дуже проста й нескладна. Чимало картин такого змісту ми вже бачили, але вся річ в тому, що Довженко на основі цієї схеми дав майстерно зроблену картину. Він в дуже художній спосіб показав село, людей і натуру. Окремі знімки та, мабуть, всі кадри картини зроблено з великою майстерністю.

Зазнаючи, що в деяких місцях Довженко впав в естетство, не зміг дати гострішого, правдивішого показу сил на селі, що борються, рецензент проте говорить, що картина безперечно має велику художню цінність і являє собою велику перемогу радянської кінематографії.

Рецензент «Правди» П. Бляхін так само говорить, що «Земля» є один з найвидатніших і найоригінальніших творів радянського кіномистецтва. Чуються вже голоси, що картиною «Земля» О. Довженко перевершив таких майстрів кіна, як Айзенштейн та Пудовкін. Він розв'язав питання про справжній пролетарський напрям в кіномистецтві.

Нам здається, зазначає рецензент, що все це потребує довгого обговорення. Безперечно тільки те, що своєю емоціональною насиченістю, оригінальністю і виразистістю образа та ритмічністю в радянській кінематографії ми не маємо твору подібного картині Довженка.

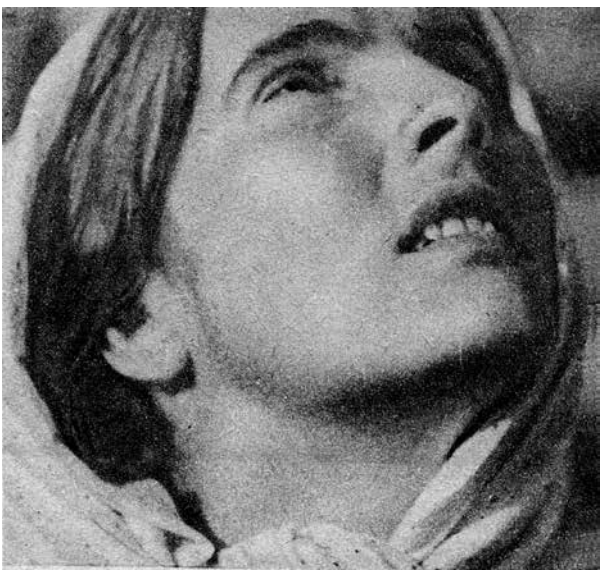
Рецензент дає оцінку негативних моментів та помилок режисер картини, в основному зазначаючи, що Довженко втратив почуття міри і дав волю своєму здоровому, пожадливому до біологічного, талантові, вихаластавши клясовий зміст фільму, змінивши його політичне настановлення.

При всіх своїх хибах, закінчує рецензент, фільм «Земля» є величезною подією на кінофронті, він ставить нову віху в галузі форми. Картина являє собою один з потрібних етапів зростання радянського кіномистецтва, і її помилки мають далеко більше значення ніж найбільший успіх «Таньки трактирщицы» та їй подібних.

Надзвичайно добре так само усі рецензенти розцінюють і роботу кіно-оператора Демуцького.

Гарт. 1930. № 4. Квітень. С. 230-231.





В. Левчук[126] **Земля**

Писати про «Землю» річ не легка, бо не підшукати тих рис, тих висловів, що ними можна було б відтворити на папері бодай неповне враження від цього справжнього шедевру не тільки радянської кінематографії, ба Я світової. Гармонійне сполучення високохудожніх образів з чітким ідеологічним спрямованням твору, — це його основна цінність. Наша кінематографія має поєднати в собі потужні, всюдисущі елементи класової боротьби з високохудожньою подачею їх. Та з цим далеко не завжди щастило.

У «Землі», як ні в одному мистецькому творі, високо піднесена філософія класової боротьби на всю височінь.

Творити на такій фактурі художній фабульний ігровий фільм може лише Довженко, що, створивши «Арсенал» на легшому (порівнюючи) ігровому кінематографічному матеріалі, в фільмі «Земля» значно виріс, не вважаючи на нескладність сюжету, на невигадливість ігрового матеріалу. Тому «Земля» далеко вище стоїть за «Арсенал».

Цільове спрямування «Землі» — це показати природу класової диференціації на селі, соціальних зламів, що до них спричиняється машинізація, як один з найважливіших економічних чинників, як один з наймогутніших заходів партії на селі.

Психологічний перелом, що його робить трактор в психіці всіє! бідняцько-середняцької частини села. Завзяте, вперте прагнення кращої більшовицької групи села, що переносить на своїх плечах увесь шалений наступ селянської некультурності, недовір'я до нових заходів. І цей наступ щільно, тісно поєднано з організованою, вже чітко оформленою, свідомою роботою куркульні на чолі з автокефалістом. Ця переконлива віра сільського революціонера в ідею, в перемогу якнайкраще відбилася в епізодах «Землі»: голова сільради каже: «трактор не може стати, чи зусилля бідняка, зпитнілого, виснаженого, зрушити самотужки руками трактора, бо ж «село висипало», село, яке з такою характерною для селян недовірливістю чека на нового більшовицького коня, що мусить зробити переворот у всій економіці і, разом з цим, в побуті та психіці села.

Навіть й коні, й воли реагують на прибуття свого конкурента, що їде їм на зміну. Яскраво показано, як окремі, класово визначені одиниці та групи реагують на приїзд трактора. Куркуль, середняк і наймит.

[126] Василь Левчук — секретар партосередку Київської к/фабр., ред. худож. від., дир. Київ. к/фабр.

Наймит болiє, мучиться тоді, коли трактор став. А поруч з ним куркульський синок регоче, свистить, задоволений з цієї події.

І от, врешті, весело, бадьоро клекоче життя жінок, а поруч них машини-снопов'язалки викидають сніп по снопу. За стерном сидить енергійний Василь, керує трактором, веде свою машину.

Вбивство Василя, цього дійсного будівника, повного здоров'я, повного надій, вбивство саме тоді, коли він, радіючи, тріумфує з перемоги, впивається своїй буйним, молодим, бадьорим життям. Куркульська рука прикорочує це життя. Але смерть Василя не прикоротила буяння молодого життя, вже сталася революція у всій селянській масі. Це видно з того похорону, де тисячі людей, старих і малих, чоловіків і жінок, ідуть, співаючи бадьорих, радісних пісень про перемогу нового життя.

Майстерно й натурально подано типа середняка Панаса, що зовні, здавалося, критично ставився до всіх новшеств, до «мітингів» партосередку, але ж органічно, глибоким своїм чуттям відчуває, що «красота хлопці!»

Переворот у закоренілому віками побуті теж мальовничо подано в картині. Коли селянин, в такому розпачі втрати єдиного сина, жене попа, що прилетів, як чорне гайвороння на похорон, кажучи «нема бога і вас нема», коли він потім іде до сільради з проханням поховати сина по-новому — ми відчуваємо, як руйнуються, розпадаються тисячолітні забобони. Навіть старий дідусь, — церковний сторож, і той зневірився в силі попів, силі бога. А сам піп молиться в церкві за воїна Хому, щоб укріпити його і підтримати сили його в боротьбі з біднотою.

Прекрасна, повна надій промова секретаря партійного осередку, — не скидається вона на звичну, сльозоточиву промову на похоронах, бо ж це промова, що з'ясовує ті багатющі перспективи, які відкриває більшовицька перебудова села.

Отже, «Земля» є перший матеріалістичний твір в кіномистецтві. Цей фільм доводить, що колектив, клас, громада, яка спільно творить своє вільне, своє розкріпачене життя, завжди бере гору над всякими «найвищими» почуттями поодинокої людини. Кінець картини це яскраво показує.

Біологізм «Землі» має під собою соціально-матеріалістичний ґрунт.

В цьому творі Довженко виявив своє обличчя справжнього художника, художника-марксиста, що дав українській пролетарській культурі прекрасний твір, який відбиває дійсний, справжній патос перебудови села та запеклої класової боротьби на селі.





Могутність матеріалістичного світогляду, вміння аніколи не губити перспективи, великий творчий темперамент, глибоке знання соціального матеріалу — ось що спричинило велике ідеологічне наснаження, широкий філософський масштаб, глибину образів, якими позначено Довженкову «Землю». Довженко — художник-революціонер, художник-матеріаліст, художник пролетарської культури.

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 8–9.

Новий монументальний фільм ВУФКУ «Земля» [ред. ст.]

Найближчим часом виходить у широкий прокат по робітничих, селянських та комерційних екранах новий твір режисера Олександра Довженка (поставника фільмів «Звенигора» та «Арсенал») — фільм «Земля».

Приймальна Комісія Управи ВУФКУ відзначила, що «Земля» так формою, як і змістом є цінний вклад у загальні здобутки не тільки української, а й усієї кінематографії. Своїм ідеологічним спрямованням «Земля» відповідає лінії й заходам партії щодо перебудови сільського господарства й цю актуальну політичну тему оформлено з художнього погляду високо майстерно. Роботу режисера Довженка, оператора Д. Демуцького оцінено, як найвищу. Також відмічено високу якість роботи артистів: О. Максимової. М. Надемського П. Масохи, С. Шкурата та С. Свашенко.

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 14.

Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля» [ред. ст.]

Підчас перебування у Києві голландський режисер Йорис Івенс[127] переглядав фільми ВУФКУ «На весні», «Арсенал» та «Землю».

Зокрема про «Землю» Й. Івенс висловився так:

«Як кінематографіст, я мушу сказати, що кінематографісти всього світу мають радіти з того, що цей фільм створено. Не лише пролетаріат Радянського Союзу, а пролетаріат всього світу вітатиме появ нього фільму й братиме в нього свіжі сили для своєї боротьби. Це пояснюється тим, що в «Землі» досягнуто абсолютної гармонії між формою й змістом, а, оскільки існує ця гармонія, фільм буде зрозумілий для найширших

[127] Йоріс Івенс (Joris Ivens; 1898–1989) — нідерландський режисер-документаліст.

мас. За найбільшу заслугу тов. Довженка я вважаю те, що він зробив цю річ у широко інтернаціональному масштабі. Її зрозуміють абсолютно всі.

Фільм «Земля» — свіжий, молодий: у ньому відчувається та силу, молодість, темперамент, що їх доклав Довженко в свою роботу.

Трактор у фільмові Довженко, — це не тільки машина, потрібна в сільському господарстві, це справжній носій нової ідеї. І його подано так, що мимохіть віддаєш серце тій ідеї й розумієш, що вона — єдиний правильний шлях боротьби.

Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчуває документальність «Землі». Цей фільм є найвизначніший витвір так радянської, як і європейської кінематографії. Я сподіваюся, що мої слова не бринять фальшиво й надто галасливо, бо я виголошую їх з глибини свого почуття».

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 14.

П. Бляхін[128] **«Земля»**

Фільм «Земля» безсумнівно є одним із наймасштабніших і найоригінальніших творів радянського кіномистецтва. Ще не з'явившись на екрані, він вже викликав найзапекліші суперечки не тільки щодо самого фільму, але і щодо цілого ряду загальних принципових питань і насамперед щодо подальших шляхів радянської кінематографії.

У чому ж справа?

Сюжет картини надзвичайно простий і актуальний.

Дія відбувається в Україні.

Син середняка Василь, покладаючись на допомогу сільського осередку, організовує колгосп, дістає трактор і розкуркулює куркуля, зоравши і його землю разом із громадською. Дізнавшись про оранку землі, син куркуля Фома вбиває Василя, сподіваючись на розпад колгоспу. Смерть Василя сколихнула все село. Селяни приєднуються до борців за справу колективізації.

[128] Павло Андрійович Бляхін (1886–1961) — радянський партійно-державний діяч, письменник, сценарист, автор героїко-пригодницької повісті «Червоні дияволята» (1923–1926). В 1926–1927 — працював заст. зав. відділом друку ЦК ВКП(б), членом колегії Головліту від відділу друку ЦК ВКП(б). В 1927–1928 — член правління «Совкіно». В 1928–1934 — заст. голови Главреперткому

Про що ж тут сперечатися?

Все, здається, ясно і правильно: куркуль присоромлений, середняк і бідняк тріумфують, ідея колективізації стає знаменням усього села — від малого до великого.

Суперечка розгорілася тому, що фільм знятий талановитим і вкрай своєрідним режисером, який усього лише на п'ятій картині стає в один ряд з Ейзенштейном і Пудовкіним. Крім того, вже наполегливо лунають голоси, що картиною «Земля» Довженко перевершив їх, що він уже вирішив питання про гранично «ємну» кіномову, про справді пролетарський напрям у кіномистецтві тощо.

Нам здається, що все це надзвичайно суперечливе й вимагає тривалого обговорення. Безперечним є лише те, що за своєю барвистістю, за емоційною насиченістю та виразністю образу і, мабуть, за ритмічністю в радянській кінематографії ми не маємо твору, подібного до картини Довженка.

Що ж у цьому фільмі не так?

Неправильним є найголовніше — політична спрямованість й остаточні висновки фільму.

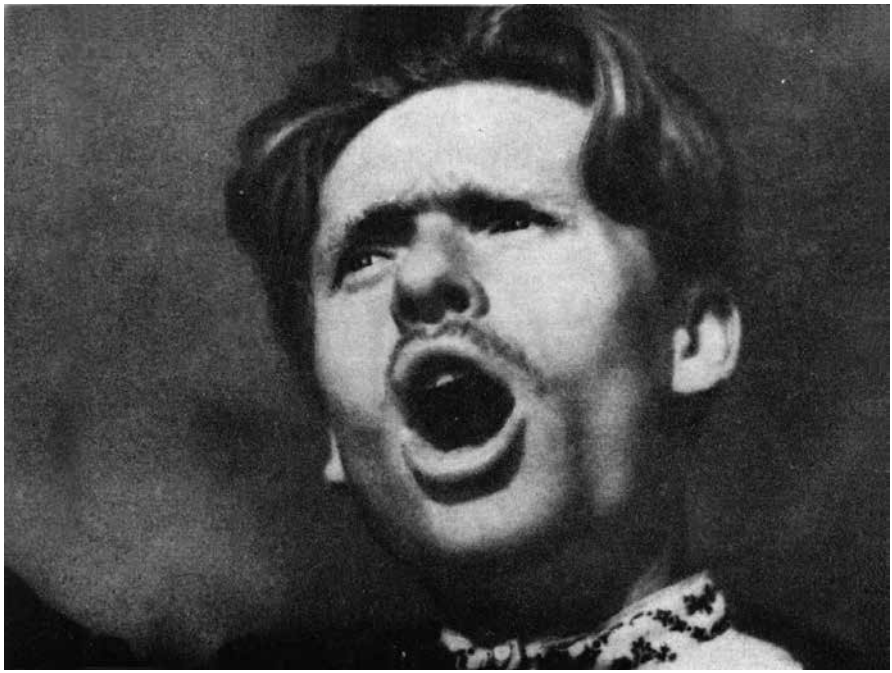
Чи показав Довженко у фільмі «Земля» обличчя найлютішого нашого ворога — куркуля та церкву, яка йому допомагає? Чи мобілізує він ненависть глядача до кулацтва? Чи попереджає робітника і селянина про те, що ворог ще сильний, що ми ні на секунду не можемо складати зброю, що треба вдесятеро збільшити енергію, якщо ми хочемо його знищити?

Ні!..

В останній, найбільш яскравій частині кулак показаний таким самотнім, таким ізольованим і нікчемним, що може викликати лише презирство.

Так само показаний і другий не менш небезпечний ворог у селі — піп. Вся заключна частина побудована так, щоб переконати глядача, що кулака вже немає, церкви немає, і всі вони разом узяті — нуль, а отже й боротися ні з ким, нікого ненавидіти, нікого побоюватися…

Таке трактування ворога на даному етапі абсолютно не прийнятне, оскільки демобілізує глядача, послаблює його волю до боротьби, пом'якшує класову ненависть. У цьому випадку Довженко бажане сприйняв за дійсне, забувши про те, що глядач дивиться його картину очима сучасника, який перебуває в оточенні класових ворогів.





Ще однією не менш важливою помилкою ми вважаємо майже повну відсутність класових характеристик дійових осіб і сил, відсутність соціально-економічних мотивів їхньої поведінки, переважання біологічних мотивів.

Дійсно, з чого глядач повинен зробити висновок, що Фома є куркулем, а Василь і його батько — середняками? Василь з батьком і сім'я куркуля — майже однаково здорові сильні люди, їхні хати нічим помітно не відрізняються одна від одної, вони однаково пристойно вбрані, вони не перебувають у жодній залежності один від одного. І взагалі, жодних середняків і бідняків у цьому дивовижному селі не видно, немає ніякої експлуатації, ніякого кулацького засилля і взагалі немає ніякого класового розшарування на економічній основі. Про те, що Фома є куркулем, а Василь середняком, глядач здогадується з написів і тому, що батько Фоми намагається вбити свого коня, а сам Фома вбиває Василя.

Навіть найгостріший соціальний мотив, що став безпосередньою причиною вбивства, а саме: оранка куркульської землі громадським трактором, не показаний у кадрах і наведений лише написом. Більше того, і на початку, і наприкінці Довженко зображує це село надзвичайно родючим, пишним, що потопає в садах, нивах і бахчі. Це село сповнене суто української лірики, здорової плотської любові, чудових і щасливих дітей, які обіцяють продовжувати прекрасне покоління упродовж століть. Зрештою стає абсолютно не зрозумілим, через що люди «б'ються» між собою?

Після перегляду фільму «Земля» можна зробити лише один і зовсім не марксистський висновок: сама природа створила людей різними — одних добрими (це комуністи, середняки та бідняки), а інших злими (це куркулі).

Біда Довженка полягає в тому, що він втратив почуття міри і, давши волю своєму здоровому, жадібному до біологічного таланту, ґрунтовно знівечив класовий зміст фільму, змінив його політичну спрямованість. У цьому напрямі йому, безсумнівно, сильно «допоміг» оператор Демуцький, який саме такі сцени знімав з особливим смаком, підсилюючи біологічний аспект картини.

Фільм «Земля» призначений не для робітничо-селянського масового глядача, а для кваліфікованих одиниць.

Звісно, виникає питання, чи варто випускати його на екран?

Можливо, картина настільки шкідлива, що її не можна показувати масовому глядачеві, як вважають деякі товариші?

Нам здається, що таке рішення буде крайністю. Попри всі свої недоліки фільм «Земля» є значною подією на кінофронті, він становить якусь нову віху в галузі форми, він є одним із необхідних етапів розвитку радянського кіномистецтва, і його помилки мають набагато більшу вагу, ніж найбурхливіший успіх «Таньки-трактирниці»[129] та їй подібних. Необхідно лише ці помилки своєчасно й різко зауважити.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 180–183.

«Земля» [ред. ст.]

Довженко, безсумнівно, «суперечливий» митець. Його перша картина «Звенигора», у якій він намагався надати старій українській легенді нового змісту, викликала суперечки. Наступна картина «Арсенал» викликала ще гострішу полеміку. Нарешті оцінка «Землі» викликала бурхливу дискусію.

А тим часом зміст «Землі» вкрай нескладний. Ось він. Син бідняка Василь організовує колгосп, дістає трактор і з його допомогою оре кулацьку землю. Син куркуля Фома вбиває Василя, сподіваючись на розпад колгоспу, але, на своє здивування, досягає протилежного. Міцнішає колгосп, об'єднуючи навколо себе бідняків і середняків, організовуючи нове світобачення в селі.

Про що ж тут сперечатися? Адже все ніби на своєму місці.

Річ у тім, що, намагаючись показати класову боротьбу в українському селі, Довженко місцями збивається з курсу і починає з любов'ю обігравати природу. Біологічні моменти (смерть старого, вагітність жінки, кохання дівчини, цвітіння яблунь) часом починають переважати над соціальними. Ущільнені наприкінці картини, вони переводять увагу глядача з класової боротьби, що розгорнулася між куркулями та бідняками в українському селі, на всеосяжну, нібито вічну боротьбу між життям і смертю й дають не той ефект, якого робітничий глядач має право очікувати від радянської картини.

Ці помилки Довженка невіддільні від інших. Довженко нечітко уявляє собі класове розшарування українського села. Кулаки, наприклад, показані не як грізна, об'єднана сила, а поодинці й настільки жалюгідними, що відчуваєш до них лише презирство. Піп теж показаний не як підручний кулака, а як жалюгідна людина, що метушиться.

[129] «Танька-трактирниця» (1928, реж. Б. Свєтозаров).

















Таке зображення куркулів, безумовно, є великою помилкою. Проте чи слід, подібно до Дем'яна Бєдного, ганьбити Довженка як «співака куркульської ідеології» та оголошувати «Землю» шкідливим і небезпечним фільмом? Звісно, ні! Дем'ян Бєдний має рацію, коли обурюється з приводу кількох епізодів картини, але їх легко виправити при більш вдумливому редагуванні. Ми вітаємо його вимогу, щоб нові фільми, перш ніж випускати їх на екран, показували старим марксистам, але не сумніваємося, що вони поставилися б до Довженка так, як поставилася до нього робітнича аудиторія, якій показували «Землю». Вони б суворо критикували Довженка, але загалом картину прийняли б.

Згадаймо одне з найсильніших і найзахопливіших місць картини, коли натовп, що йде за труною Василя, дедалі збільшується й починає співати на прохання батька вбитого «нові пісні про нове життя». Хіба це не свідчить про те, що Довженко знає і вірить, що лише такі, як Василь, — справжні рушії нового, що перебудовують села. А рішуча відповідь батька Василя: «Бога немає і вас немає»? Хіба він не говорить про справді непримиренне ставлення Довженка до релігії?

Довженко ще не повністю опанував пролетарську ідеологію. Наше завдання — допомогти йому в цьому вже тому, що він майже самотньо бореться в українській кінематографії з махровою квіткою українського шовінізму.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 183–185.

Дем'ян Бєдний[130] **«Філософи»**

Пофілософствуй, голова закрутиться...
Їсиш три години, а за три дні не звариться.

О. С. Грибоєдов.

Про філософів доморощених,
Кіноупрощених.
Про політичну безпристрасність і про кінокартину «Земля» зокрема.

[130] Дем'ян Бєдний (справжнє ім'я — Юхим Олексійович Придворов; 1883–1945) — російський радянський письменник, поет, публіцист і громадський діяч. Член РСДРП(б) з 1912 року.

<…>
Новоявленій кінокартині «ЗЕМЛЯ». Вуаля!
Кіноспеци в Москві нині «ЗЕМЛЮ» показують.
Недолугим глядачам словесно додають
Те, що останніми «не розуміється»,
Ними «неправильно сприймається».
Не всім ця чудо-картина зрозуміла.
Бурмоче дехто, з усмішкою дивлячись:
— У городі бузина,
А в Києві дядько! —
У картині зіткнулися два різних мотиви;
Родючості та колективу.
Біологічний фактор
І забруднений трактор
Так «закручені» обидва,
Що часом не розплутаєш кавардака:
Тут і мітинг біля труни, тут і гоп-гопака!
Всі образи цієї паралелі
Ніби одуріли,
Чи то з радості, чи то з переляку,
Повзуть один на одного.
То кулак зуби вищиряє серед метушні,
То з'явиться попик зі скорботою на лиці.
— «Ой, кум до куми!»
— «Помилуй мене, боже!»
Нісенітниця?
Нісенітниця!
Махнути б рукою на неї остаточно.
Та ось у чому біда:
Ця нісенітниця
Оформлена — треба визнати — чудово.
Для простаків
— Та й для хитрунів! —
Стільки тут льодяників!
Слинки ліворуч і праворуч.
Привабливо-солодка кіноотрута!
Рука майстра відразу помітна.
Я сам чув, як одна

Явно ялинова
Порожньоголова
Чергова «літературна вождь»
Проливала словесний рясний
Дощ
Нестримних похвал і нескромних битв
На спайщика «дядька і бузини»:
— «Цю картину оформив нам геній!
Їй — чарівній, небаченій — немає ціни!»
І потім без сорому
Цей критик поплескував генія
На естраді по м'якому місцю:
— Стався, мовляв, спокійно до протесту
Робітників, що тебе критикують, голосів:
У суддів-робітників, мовляв, немає вусів.
Філософські важко їм розгадувати шаради.
Я зараз поясню їм з естради…
— І почав він знову без сорому
Давати пояснення:
— «Я дивився цю «Землю» вже п'ять разів,
Захоплювався нею знову і знову.
Незвиклому, недосвідченому оку
Вловити всі її досягнення відразу
Вкрай важко. Не можна її відразу зрозуміти,
А вам особливо.
Не судіть про неї поспішно!»
І понесла тут пустоголова
Такі слова.
Викручувалася так скоморошно,
Що слухати її було нудно.
У такт її естетським словам
Тряслася естетськи її борідка.
Щоб стримати себе, я втішав себе сам:
— «Не хвилюйся! Адже це ж поденка.
Хіба вона винна,
Що вона
Літературі радянській на горі
У випадковому фаворі

У випадкового літературного мандарина?»
На ній показана нам Україна,
Кулацько-рум'яна,
Сита, п'яна,
Дебела, міцна,
Ошатна, соковита.
Буйною плоттю бунтуючи,
Солодкопристрасно — «жартуючи»,
Ненатуральна,
Суцільно театральна,
З оперетково-вульгарним душком,
З гопаком,
З любовними парами,
З шаблонними аксесуарами.
Віковий уклад, старовина —
Ось її підґрунтя.
Трактор у ній — новизна —
Як у дядька біля київської бузини:
Ні до ладу ні до прикладу.
А точніше: ПРИЙОМ МАЙСТЕРНОСТІ
ДЛЯ МАСКУВАННЯ ЇЇ СУТНОСТІ,
Радянській цензурі подачка.
Ось, дивіться, мовляв: трактор!
Не тачка.
Не тачанка, тим більше!
І, справді, у полі
Брудний трактор біжить,
На кіноекрані миготить, тремтить.
За трактором колективісти,
Сільські активісти.
Все село театрально красується.
Чекає,
— «У полі трактор їде!»
Хто сміється, хто похмуро лається
Як годиться.
Натовп цікавих людей валиться валом.
На наречену, хвилюючись, чекає тракторист.
Раптом трактор у степу — перед самим селом

— Зупинився!
Застряг! І ні з місця!
Ну куди йому до чорта! Мотлох!
Мотлох!
Мотлох!
Отож знайшли конкурента кулацьким волам!
А воли на картині — гіганти! Гіганти!
І таких околхозувати? Та краще під ніж
(Режисер тут свої таланти виявив і симпатії теж!
Воли — капітальні! Монументальні!
Режисер тут своїх захоплень не приховує.
Так! Хіба не шкода покинути цих волів?
Ще б їх раз-другий оком оглянути!
А трактор стоїть і стоїть!
Стоїть і стоїть!
Сто-ї-ї-їть!!
Ніякою силою його з місця не зрушити.
Активні хлопці, розчепірівши ноги,
Понуро сидять і стоять посеред дороги
— Ех-ма!
— Ех-ма!
— Ех-ма!
— Ідею, Хома, загубили!
— Як-то нам бути, Хома?
— Та води в радіаторі, хлопці, немає.
— Нема, брате!
— Нема! —
Раптом хтось схаменувся:
— А ми пиво, товариші, в місті пили?
— Пили!
— Пили!
— Пили!
(І по обличчях видно!)
— То чого ж нам, хлопці, гадати?
Нехай рятує ідею пивна зарядка! —
(Не оперета, до того ж поганенька?)
Почали хлопці викручуватися —
У радіатор… мочитися!

Ось які в картині бувають моменти! Краса!
Можна ж так відзначитися?!
І пивна сеча справу відразу врятувала:
Забризканий трактор дійшов до села.
Стоїть, пашить жаром,
Весь оповився парою.
Бр-р-р! Кипить сечовина!
Знаєш: це — картина!
І ці пари — лише промені.
А весь час відчуваєш запах сечі.
Ось як трактор красиво змонтували!
Як «ідею» старанно скомпрометували!
Але зате три бики!
Три бики!
Що за шиї у них, за боки!
Так! На цих поїдеш!
Хоча й не швидко,
Та зате вже доїдеш, брате, напевно!
Промайнули бики, і ось три хлопці,
Три, мабуть, ошатних кулацьких синочки,
На екрані стоять, закинувши руки за спину завзято!
Це все не даремно.
Філософії ви не хочете?
Хлопці та бики — це життя! Краса!
Це — виробники!
Незламний, вічний рослинний світ!
Зачаття — чарівний бенкет!
Брудний трактор тут — вигадка.
Так. Випадкова.
А справжнє життя,
Вічне життя — ось:
Живіт вагітної жінки,
Ржане поле,
Яблуко соковите,
Соняшник, кавун на бахчі…
А не трактор у гарячій сечі!
Адже поле-то, поле — куркульське! Чиє ж?
І куркульське яблучко теж!

І кавун на бахчі на куркульській, звичайно!
І ось це все — вічно! Так, вічно!
І ось із «ЗЕМЛІ», що росте, вибивається,
Прикрашається
Вічною красою,
Ось що дощем — не сечею — поливається,
Зрошується Чистою росою!
Це все родюче-рослинне,
Таке кулацько-чарівне,
Таке дурманно-наркотичне,
ЦЕ ВСЕ — НЕ КОЛХОЗНЕ!
ДОКОЛХОЗНЕ, ПРОСИМО ЗРОЗУМІТИ.
І ТАКЕ ЖИТТЯ НА КОЛХОЗИ МІНЯТИ?
Ось старий. Прожив трудове життя.
Ну, пора на вічний спокій.
З'їв він яблуко, і опустився.
Ляг і з миром попрощався.
Помер з доброю посмішкою. Пристойно.
— «Помираю!» Сказав. І йому — «Помирай!» —
Тож сказали з посмішкою, спокійно.
Рай! Воістину рай!
Все так просто, так статечно, розсудливо.
ТРАКТОРИСТ-ПОРУШНИК ТАКОГО БЛАЖЕНСТВА!
Філософії знову не хочете?
Тракторист, починаючи з волами боротьбу.
Посягнув на вічний закон, на долю.
Тож милуйтеся! Ось він — «переможець» долі.
Гордо величається — у сосновій труні!
Його, мертвого, яблуко за ніс зачепило!
— «Укокошили? Так-то! За справу!
Не тобі мене, яблуко стигле, з'їсти!
У тебе, у вбитого, дівчина є,
За тобою вона вдома зараз вбивається,
До гола, до гола, до гола роздягається,
Незачата мати, несамовита,
Як вона гарна оголена,
Який безсоромний її палкий погляд!
Це її плоть шаленіє невгамована! Нічого!

Її сьогодні ж її вгамують!
За вічні закони!
Ось — навіщо ж нам далеко ходити? —
На кіноекрані відбувається явище:
Ось саме це — вгамування:
Новий хлопець цілує дівчину взасос.
Дурневі ж убитому — яблуко в ніс!
А вбивця-кулак, трохи збентежений.
Викликає до себе — ви подумайте! жаліть!!
Він мучиться, бідний кулак! Він мучиться!
Він совістю, бідний кулак, гризеться!
Він батька рідного сердито штовхнув.
Його вигляд похорон, можливо, налякав.
Але він завтра впевнено вийде з хати:
НА КАРТИНІ НЕ ВИДНО МАЙБУТНЬОЇ РОЗПЛАТИ.
Нізвідки в картині вона не проглядається.
КУЛАКУ ЖОДНА БІДА НЕ ГРОЗИТЬ.
Що ж побачить у картині нехитрий глядач
Крізь «навод», крізь майстерний, блискучий лак?
ЩО ОДИН ТІЛЬКИ Є НА ЗЕМЛІ ПЕРЕМОЖЕЦЬ
І ЦЕ КУЛАК!
Є в картині частинка, що зовсім дурманить,
Дуже підозріла,
(Як тут сказати: хитра вона чи дурна?)
Це — образ попа
Баті старенького, облинялого,
Беззахисного, млявого,
Забитого, валкого.
Жалюгідного, жалюгідного!
Якщо ми, козирним цим дивним типажем.
Якщо ми цю гниль за кордоном покажемо
У вигляді чіткої, живої ілюстрації,
Як змучений цей лагідний, сивий ієрей,
Так не буде талановитішої агітації
Проти нас, «некультурних, безбожних звірів».
Тут не злісний церковник, не наш запеклий ворог,
А святитель змучений, боязкий, покірний,
Що розпластався перед вівтарем,

Перед небесним царем:
— «Що є істина? Боже мій, боже!» —
Розчулення, страждання на обличчі.
Піп став явно шаленіти:
Не попівська клітка,
(Це теж на правду схоже?)
Батьку істина, бачиш ти, дорожча!
Як же батю-філософа не пожаліти
Що ж? Станемо ми цю дурну сльозницю
Посилати за границю,
Вражаючої вульгарності славу трублячи
Агітуючи проти самих же себе?
На картині хлопці жартують з дівчатами,
Ті й ці з дурнуватими обличчями.
У хлопців — видно — руки стирчать
— Де? За пазухами у дівчат.
Стан жартівливих пар божевільний
Зовсім одурілий.
З котячих розширених очей
Вирівається екстаз,
(«Філософському» слідуючи завданню,
Підсвідомо-чуттєвому трепету)
Наближається солодкий улюблений момент…
Пошукай-но таких кінострічок!
— Експеримент!
Знавці розчулюються: — Фотогенічно!
— Чудово!
— Сценічно! —
А на мою думку — просто ЦИНІЧНО!
Дивись, краплена вже з'явилася колода,
Починають нам червону масть підбирати:
«І нехай біля труни
Молода буде життя грати!»
Ось Пушкін намагається взяти нас на гачок.
Причому ж, однак, наш мудрий поет?
Не за Пушкіним «жарти» написані, ні,
А непристойну нам пред'явили частушку:
— Вийди, мила, у двір,

На любовну розмову.
Я не довго буду базікати:
Дай за цицьки побрякати!
Перед нами герой цієї самої частушки
Захопився грою в брязкальця,
Обхопивши дівчину.
Швидше цей фільм за кордон!
У наші дитячі клуби,
Нехай підлітки оближуть рум'яні губи,
Збуджуючись до терміну духовно, тілесно:
— «До цього інтелектуально!»
Особливо гарна розпалена
Дівчина оголена.
Ось де показ так показ!
У самий раз!
У справжню точку!
Здерли з дівчини сорочку
Всенародно, пристойно!
Це що ж? Не цинічно?
Це що ж? Терпимо?
У театрі на сцені неприпустимо?
А допустимо в кіно?
Це — розумно?
Це — НЕОБХІДНО?!
У нас посилалися не раз і не два
На ленінські слова:
«З усіх мистецтв для нас
найважливішим є кіно»
І головного в цих словах не помітили,
Основного не побачили:
Не найважливіше саме по собі,
А ДЛЯ НАС, у нашій гострій боротьбі
Наших ворогів НЕ ЖАЛІЙ.
Бойовий, ударний засіб
А НЕ САМОЗАДОВОЛЕНА
КІНОЕСТЕТИКА
Поширити здорове кіно серед масів
у місті, а ще більше — у селі.

Так сказав Ленін.
А в картині ЗДОРОВЕ що нам показано?
Це псевдо-земля,
Дівчину для всіх оголює,
Показавши нам обличчя напружене,
Буйно похоттю спотворене,
А не юне жваве,
Цнотливо-тверезе,
Діловито-суворе
Це що ж, явище ЗДОРОВЕ?
І не вже ж ми ці СТАТЕВІ ГРИМАСИ
Будемо гнати, «просувати» в пролетарські маси?
Ну, а якщо картина дійде до села,
Не додасться сили в кулацьких погрозах:
— «Брати, бачите? Дівчат і жінок до гола
Комуністи роздягнуть у безбожних колгоспах!
Немає у них, комуністів проклятих, сорому» —
Ось ми з голою дівчиною встрянемо куди!
Хіба Ленін нас не інструктував,
Не декретував:
«Організувати спостереження за кінопоказами і систематизувати цю справу».
…Розважальні картини спеціально для реклами і доходу
(звичайно, без непристойності та контрреволюції).
БЕЗ НЕПРИСТОЙНОСТІ ТА КОНТРРЕВОЛЮЦІЇ!
А у нас вже виносять подекуди резолюції,
Розгуділися кіношмелі,
Рекламою кричать невтомно На честь кінокартини «ЗЕМЛІ»
Контрреволюційно-непристойної!
Ось до чого ми дійшли!
Залишається у нас кінофронт без уваги.
У нас розвелася компанія Майстрів-недоторків,
Які не пускають нас на заборонений поріг,
Надуті, зарозумілі своєю дешевою
Філософією дурною, копійчаною.
Зарозумілі ці недоучки
Вигадують кіноштучки,
Втирають нам кіноокуляри.

А у що нам обходиться все? Дрібниці?
Що не кінорежисер, то геній.
Від генія чекають одкровень,
Геній морщиться,
Геній настовбурчується,
Геній поважно кривиться,
Чорт знає, за що він чіпляється,
Які виводить часом вензелі,
Він заздалегідь галасує, величається,
А потім виходить,
Виходить кіноземля!
Чоботи із чимось розмазані!
БОЙОВИХ, НЕВІДКЛАДНИХ, ТВОРЧИХ ТЕМ,
А НЕ СЛИНЯВЕ СМАКУВАННЯ СТАТЕВИХ —
«ФІЛОСОФСЬКИХ»! — ПРОБЛЕМ!!
Посилаюся на комуністів,
На ленінських «старих марксистів»,
На всіх, хто мав найбільше щастя
Брати участь у більшовицькій роботі
Поряд з Іллічем,
Хто бачив, хто знає, на чому
Його погляд відпочивав у годину дозвілля з любов'ю,
Всі вони підтвердять беззаперечно,
Що я вірно пишу, не пишу, а кричу:
Кіноштучка «ЗЕМЛЯ» Іллічу
Була б не в радість, —
Він її оцінив би презирливим слівцем:
— «Нестерпна гидота!»
І справа з кінцем.
З КІНЦЕМ КІНОФІЛЬМУ І ПОДАВНО,
ДЕ КУЛАК ТОРЖЕСТВУЄ, ПЕРЕМОЖНО РИЧИТЬ
Не можу Ілліча я уявити інакше!
А я все-таки знав Ілліча!

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 185–197.

В. А. Гранка **Дискусія щодо фільму «Земля»**

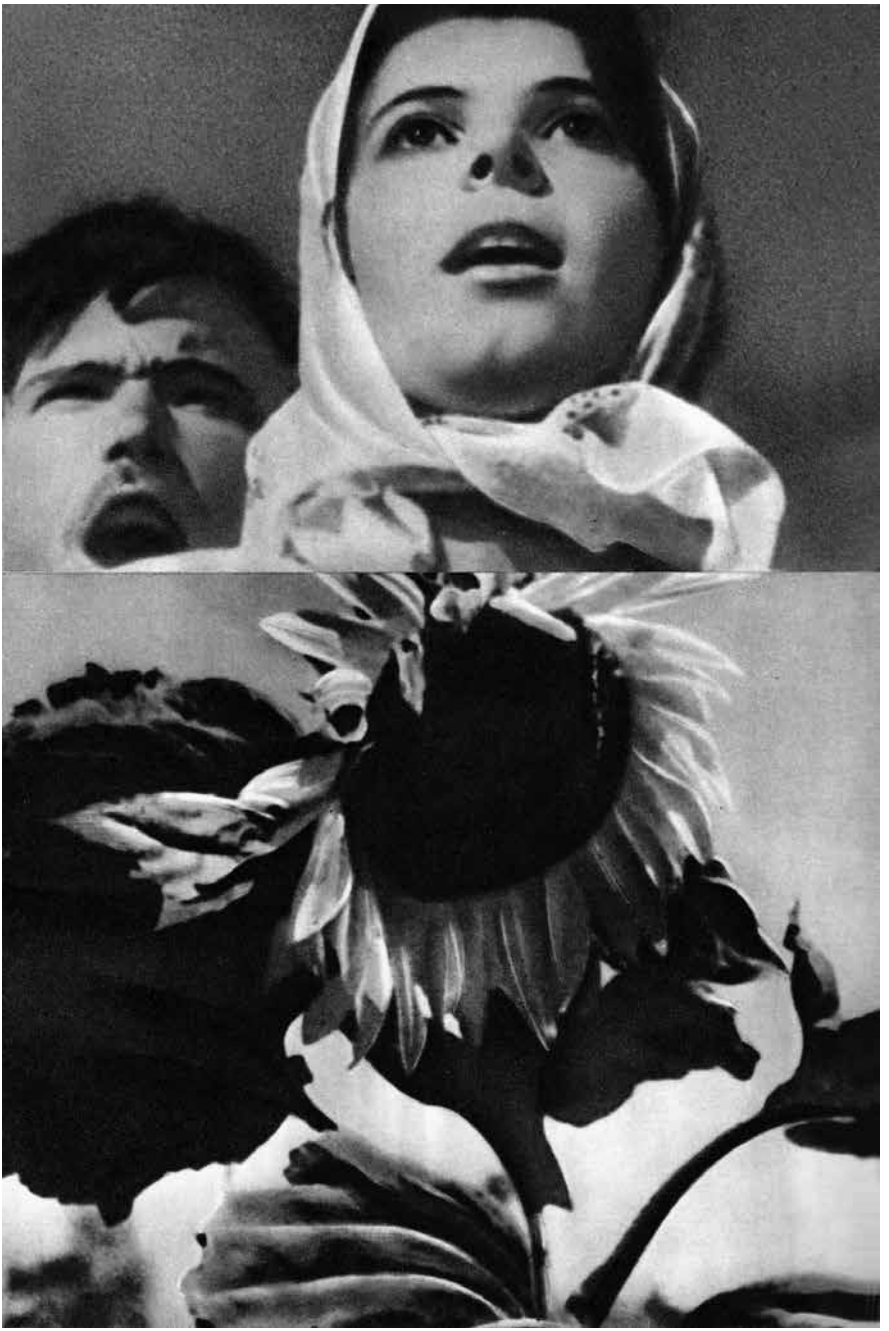
«Землю» обговорювали на десятках переглядів. Аудиторії АРРК, Будинку преси, Комакадемії, активу художньої ради ВЦРПС та численних робочих переглядів ухвалювали вітальні резолюції. У резолюціях побіжно відзначалися неминучі в кожному великому творі мистецтва окремі помилки, недомовки та неясності, але ніде не применшувалося значення цієї роботи талановитого майстра Довженка, який уперше в радянській кінематографії визначив шляхи створення нової кіномови, такої, що в незначну кількість плівки вміщує величезний, насичений великим соціальним змістом матеріал.

У клубі імені Сталіна тов. Бєдний дав різко негативну оцінку фільму. Якщо на дискусії йшлося про те, що кожна помилка Довженка є помилкою, помноженою на його обдарованість, то слід мати на увазі, що кожна помилка Дем'яна Бєдного, кожен його перегин, множиться на його авторитетність, на той великий резонанс і на те гучне відлуння, яке навколо його голосу лунає.

У клубі ім. Ілліча, при заводі «Червоний Богатир», 5 квітня «Землю» переглядала тисяча робітників. Перед переглядом виступив Дем'ян Бєдний. «Недосвідчений глядач» був підданий попередньому випробуванню. І безпосередньо після Дем'яна на трибуну вийшов голова Головмистецтва Фелікс Кон і говорив про переваги «Землі», то це мало на меті, за його власною заявою, лише нейтралізацію виступу Дем'яна Бєдного. Ф. Кон закликав робітників бути у своїх судженнях об'єктивними.

В основному суперечки виникали навколо зображення класової боротьби в селі. Деякі робітники, як-от тов. Козлов-Майський, Шпіц, Бобков, — вважали, що біологічні елементи переважають над соціальним змістом, що кавуни та яблучка затуляють питання класової боротьби. Інші, і їх було більшість, цілком поділяли точку зору Фелікса Кона. «Земля» — значний художній твір, який тільки виграє від тих купюр, які затвердило Головмистецтво.

Вони навіть вважали, що в картині класова боротьба показана доволі чітко. Вчинки дійових осіб визначають їхню класову приналежність і зовсім не обов'язково, щоб кулак неодмінно був «пузатим, з витріщеними очима». Добре сказав робітник Гольбен, що село, його життя показані у всій розмаїтості і що найскладніші питання класового розшарування села та індустріалізації сільського господарства подані не «парадно», не за «агіткою», а просто і буденно.



У результаті тригодинної суперечки робітники «Червоного Богатиря» прийняли резолюцію, у якій вони схвалюють рішення Головмистецтва (дозвіл картини за 1-ю категорією з купюрами) і просять Головне управління мистецтва взяти до відома все, що про «Землю» сказали робітники.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 197–198.

В. Кіршон[131], А. Фадєєв[132], В. Сутирін[133] **Про картину Довженка «Земля»**

Мільйони читачів звикли з великою увагою ставитися до творчості пролетарського письменника Дем'яна Бєдного. Немає жодної галузі, жодного бойового рубежу, де б не лунав його голос.

Саме тому, що мільйони звикли вірити Дем'яну, його оцінка того чи іншого факту набуває великого значення. Не можна не зважати на неї, але не можна також пройти повз те неправильне, що є в оцінці Дем'яна, тому що його помилка (а від помилок ніхто не застрахований) має також суспільний характер.

У даному випадку Дем'ян Бєдний допустив, на нашу думку, помилку в оцінці фільму українського режисера Довженка «Земля». На зборах в Асоціації працівників революційної кінематографії і ще до того на одному з перших переглядів «Землі» в українському представництві ми вказували Довженку на помилки його картини. Ми пропонували йому викинути з картини і голу жінку, що метається в статевому екстазі, і попа, який домагається істини, і надуману та фальшиву «історію» з трактором.

Однак чи справді проблема полягає саме в цих помилках? Чи не є ці окремі помилки похідними від головного, найбільшого недоліку, що віддаляє від нас блискучу за майстерністю картину Довженка?

---

[131] Володимир Михайлович Кіршон (1902–1938) — російський радянський драматург. Протеже Г. Ягоди. З 1925 — один із секретарів РАПП а (Російської асоціації пролетарських письменників) у Москві, був в числі найбільш радикально налаштованих комуністичних літфункціонеров.

[132] Олександр Олександрович Фадєєв (партійний псевдонім — Булига; 1901–1956) — російський радянський письменник і громадський діяч. З 1938 по 1944 та з 1946 по 1954 роки керівник Спілки письменників СРСР. У 1926—1932 роках один із організаторів та ідеологів РАПП.

[133] Володимир Андрійович Сутирін (1902–1985) — російський радянський письменник, сценарист, кінодраматург, літературний критик, партійний працівник.

Так! Справа саме в цьому!

Основний гріх картини Довженка полягає в тому, що біологічні мотиви часом затьмарюють у нього питання класової боротьби.

Нав'язлива ідея врожайності, родючості та щедрості землі проходить через всю картину й змазує ті соціальні зіткнення, які показує Довженко і для показу яких і створена картина.

Справді, адже коли в момент похорону мати вбитого Василя починає народжувати іншого сина, — чи не примиряє це глядача з думкою про смерть вбитого кулаками колгоспника? Хіба не сушить сонце наприкінці картини сльози дощу на символічних яблуках, хіба не так само соковиті кавуни й дині на бахчі, хіба не так само солодко цілується наречена вбитого з іншим хлопцем? Ні, так само! Все цвіте як і раніше, і соняшники ласкаво хитають головою вслід труні з убитим Василем.

Все мине, все зміниться, вічні лише одні закони біології, і вони — головне — ось до якого висновку, можливо й мимоволі для себе, приходить у картині Довженко. Зрозумівши цю основну помилку, легко зрозуміти й усе інше. Поганий філософ Довженко грає злий жарт із прекрасним художником Довженком і буквально псує йому картину.

Гола жінка, сцена з трактором, попик — усе це, насамперед, антихудожнє й фальшиве. Усі ці моменти суперечать суворій реалістичній манері художника, оскільки введені в його творчість штучно з наївної та примітивної натурфілософії. Хибна ідея жорстоко мститься за себе, вона прориває художню тканину твору, і твір постає перед глядачем із зяючими дірками та провалами.

Однак, чи означає все вищевикладене, що картина «Земля» «контрреволюційно-похабна», як пише Дем'ян?

Чи означає це, що наприкінці фільму «кулак тріумфує, переможно гарчачи» і що «режисер виявив свої кулацькі симпатії»? Тільки в стані сильного роздратування можна написати такі вочевидь несправедливі речі.

«Земля», попри всі недоліки, безперечно революційна картина. У ній майстерно, що визнає і Дем'ян, показано ділянку класової боротьби в селі та дійові особи цієї боротьби. Можна дорікати Довженку за надуманий «трюк» із трактором, але не можна, як це зробив Дем'ян, стверджувати, що трактор показаний жалюгідним, а воли — могутніми й непереможними. Адже це правда! Трактор працює в полі, трактор у картині Довженка наочно доводить, що він сильніший за волів, сильніший за коней.

Можна дорікнути Довженку за те, що він зобразив попа не як ворога, хитрого й спритного, як це є насправді, а шукачем «істини» — кволим чоловіком, але не можна ж не побачити за цим кволим чоловіком мужнього чоловіка, який суворо відганяє попа від дверей — «Бога нема і вас нема».

Не можна забути чудового епізоду, коли батько Василя просить ховати сина «без попів і без дяків, а щоб співали нові пісні про нове життя».

Можна дорікати Довженку в чому завгодно, але не можна ж, як це робить Дем'ян, звалювати на нього наклеп, заявляючи, що

«А вбивця-кулак, трохи збентежений,
Викликає до себе — ви подумайте! жаліть!!
Він мучиться, бідний кулак! Він мучиться!
Він совістю, бідний кулак, гризеться!»

Це ж абсолютно неправда, — кулак не «гризеться», кулака мучить його нікчемність, безплідність його вбивства, безсилля привернути до себе хоча б увагу натовпу, що слухає комуністичну промову. Б'ється головою об землю кулак, тому що бачить: навіть убитий Василь веде за собою «голоту» і ніколи не зможе повести її він, Фома.

Не тріумф кулака, а тріумф «голоти» стверджує картина Довженка, і саме цей тріумф та радість показує Довженко у своєму Василі, що танцює на самоті серед ночі бурхливого гопака. І Дем'ян тут даремно сміється — справжній революційний пафос керував надзвичайно емоційно насиченою і темпераментною творчістю Довженка.

З усіх цих питань можна сперечатися, різні оцінки одного й того ж твору — явище поширене. Але при будь-якому розборі художнього твору обов'язок критика-комуніста — зважати, про кого пишеш, з ким ти маєш справу. Якщо це ворог, — його треба викривати нещадно, якщо це друг або попутник, — його помилки потрібно висвітлювати для того, щоб допомогти їх виправити, критикувати товариську, як це пропонує резолюція ЦК.

Довженко вже зарекомендував себе як революційний режисер. Його чудовий твір «Арсенал» відіграв чималу роль у боротьбі з українським шовінізмом і заслужив справедливу ненависть українських націоналістів, інтелігентів єфремовського штибу. Довженко — селянин-бідняк, який лише після революції навчився читати, у громадянську війну був бійцем Червоної армії.

Чи можна так писати про Довженка, як це зробив Дем'ян Бєдний?

Недоліки Довженка криються в тому, що він ще не опанував пролетарський світогляд. Наше завдання, комуністів — художників і критиків, допомогти йому стати на позицію пролетаріату, дружньо виправляючи його помилки.

Чи є це допомогою з боку Дем'яна Бєдного, чи виправленням помилок?

Ні, це знищення художника, це зневага до нього, відштовхування його від нас.

За роки революції вийшла величезна кількість бездарних, вульгарних і ворожих картин, всілякі «Кульгаві пани», «Веселі канарки», «Ведмежі весілля», «Білі орли», «Крижані будинки», «Темні царства», «Аммокі» тощо. Про них і про їхніх режисерів Дем'ян ніколи нічого не писав: на одного з небагатьох, по-справжньому близького нам режисера він накинувся несправедливо, злісно і дуже роздратовано.

Це — безперечна помилка Дем'яна Бєдного.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 198–202.

«Земля» Довженка [ред. ст.]

Не викликає сумніву, що О. Довженко є видатним майстром радянського кіно. Його фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля» — це видатні твори, що привертають увагу всіх, хто цікавиться розвитком кіно як мистецтва.

Ця загальна оцінка митця не повинна ховати від нас небезпеки на шляху його художнього розвитку, що заважають Довженку стати майстром справді пролетарських кінотворів, здатних обслуговувати робітничі та селянські маси. Такого роду небезпеки у творчості Довженка, звісно, не випадкові, оскільки вони випливають із соціальної природи самого митця, його світогляду, його світовідчуття. Довженко — не пролетарський художник. Він є представником кращої частини попутників революції, які, за висловом Ф. Кона, «йдуть до нас, але ще не цілком наші».

«Земля» якнайкраще ілюструє це твердження. Ця картина суперечлива за своєю суттю і містить елементи, що то наближають художника до розуміння революційних процесів, які відбуваються в нашому селі, то значно віддаляють його від цього розуміння й перекидають у табір дрібнобуржуазного естетизму.

Це явище цілком закономірне, оскільки в тому й полягає соціальна суть однодумця, що, з одного боку, він суб'єктивно тягнеться в бік пролетаріату, з іншого — над ним ще тяжіють внутрішні сили

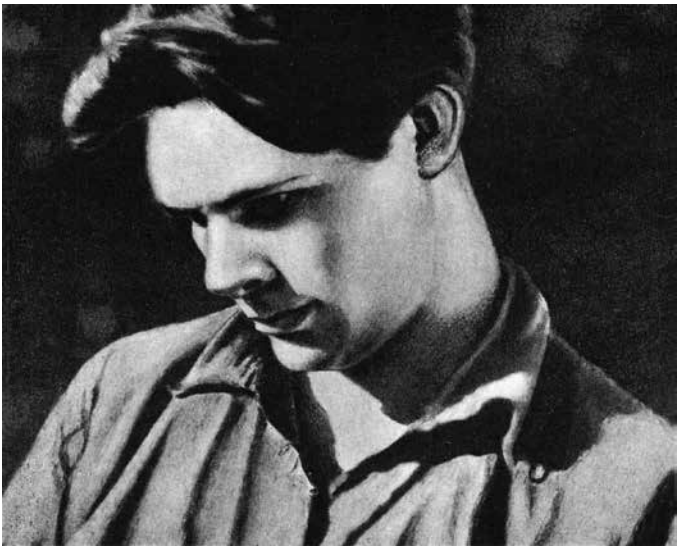
соціальних мотивів його творчості, які зближуються з дрібною буржуазією. Завданням партії в мистецтві є саме звільнення таких верств однодумців зі сфери впливу дрібнобуржуазного естетизму та переорієнтація їх на обслуговування широких мас пролетаріату й селянства, допомога процесу відштовхування такого роду художників від табору дрібнобуржуазного мистецтва й наближення їх до пролетарського мистецтва.

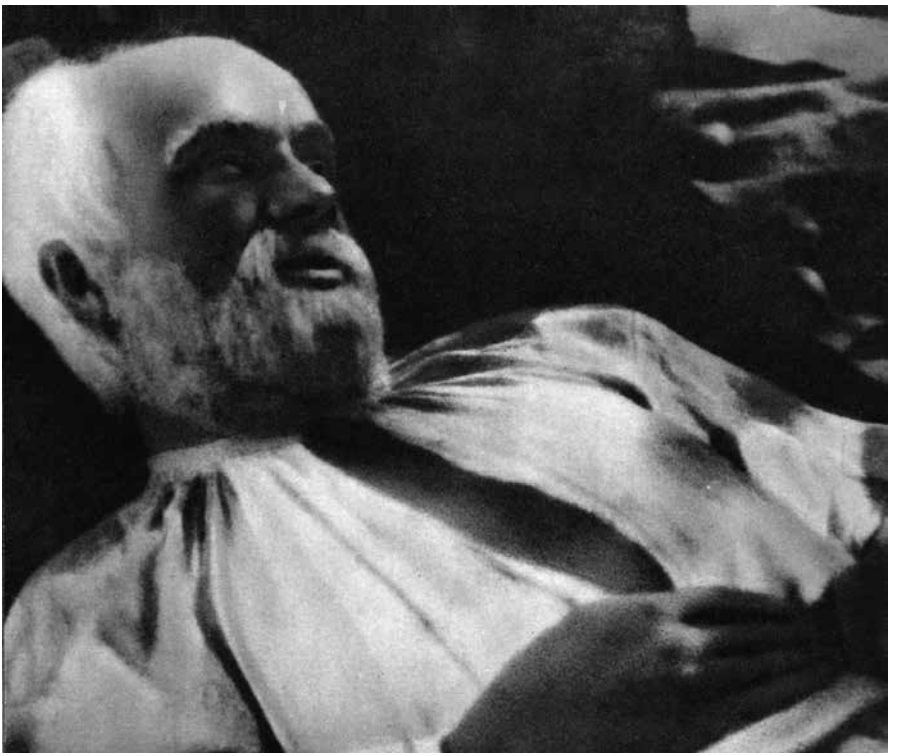
«Земля» із цього погляду є, на нашу думку, переломною картиною в сенсі підходу Довженка до соціальної тематики, актуальної для нашого соціалістичного будівництва.

О. Довженко поставив правильне завдання — показати соціальну структуру села нинішнього періоду з усіма суперечностями, що там існують. Але він цієї проблеми не зумів політично правильно вирішити і в процесі своєї роботи далеко відійшов від основного соціального завдання: зробити фільм насиченим пафосом боротьби соціалізму з капіталізмом у селі. Немає потреби доводити всю високу художню цінність «Землі», яку відзначили багато товаришів. У цьому плані фільм може сміливо змагатися з найкращими зразками кіномистецтва у нас і за кордоном. Все ж необхідно відзначити ще одну позитивний художній бік картини. Він вирішує певною мірою завдання єдності високої художності із зовнішнім оформленням, зрозумілим масовому глядачеві. Саме тому, що образи в цій картині гранично виразні й художні, вони стають зрозумілими. У цьому плані картина «Земля» далеко відходить від формалістичних штампів, «миготіння кадрів, що мають нібито показати діалектичність» твору.

Щодо змісту картини «Земля», слід зазначити, що в ній виявляється суперечність між високою художньою формою та убогістю соціального трактування змісту. Довженко, попри те, що він порушив найскладніші питання класової боротьби в селі, не зумів їх політично усвідомити й розгорнути на екрані так, щоб вони дали соціальну характеристику села епохи колективізації, ліквідації куркуля як класу. Завдяки захопленню іншими явищами суто біологічного характеру, Довженко дійшов навіть до спотворення соціальної перспективи класової боротьби в селі.

Центральним моментом з цього погляду є дві фігури, показані в «Землі» — куркуль і піп. Куркуля Довженко показав нам як розпаленого, неврастенічного, остаточно обеззброєного персонажа, з яким вже не доводиться боротися, а просто потрібно викреслити його зі списку активних соціальних сил у селі. Чи відповідає це дійсності і чи є це правильною перспективою? Кулак у наш час — доволі живуча й чіпка





постать, яка хапається за будь-які можливості в боротьбі зі своїм ворогом-бідняком, об'єднаним у колектив.

Кулак ще зовсім не здав своїх позицій. Ми поки що не маємо ослаблення класової боротьби в селі, а навпаки, її розпал. Кулак ще показує свої ікла, рано співати йому відхідну. Показ такого куркуля, як у «Землі», тільки може обеззброїти соціальну активність бідняцьких верств нашого села. Таке трактування куркуля призводить до спотворення соціальної перспективи. Правильно зазначали деякі робітники, що куркуль ніби «кається» у вбивстві Василя. Тому можна сказати, що фігура кулака в Довженка значно спотворена. Адже це основа картини. Те саме стосується й попа, який, за Довженком, нічого більше не знаходить у своєму житті, як тільки «пошуки істини». Наче церква вже склала свою зброю боротьби з атеїзмом, із розвитком культури.

Показ прогресивних сил села — осередок, рада, також вельми незадовільний. Осередок не активний. Не видно справжньої більшовицької реакції на підступи куркульства з боку партії, комсомолу та бідноти. Промов на похоронах і написів ще замало для характеристики революційного бойовизму кращих сил села. Після вбивства Василя всі якось опускають руки, безпорадно метушаться й впадають у певний ліризм. Також спотворено перспективу боротьби нового зі старим. Сам по собі трактор, та ще й такий кволий, некрасивий, не є достатнім показником соціалістичного будівництва в селі.

Трактор, як і будь-яка машина, технічний засіб у руках одного класу — капіталістів, є засобом кабали й експлуатації. У руках іншого класу — пролетаріату — стає важелем будівництва нового життя в інтересах мас.

А в Довженка не показано, як трактор у руках бідноти стає такого роду знаряддям. Вистачило ж у нашого майстра художньо-емоційної сили, щоб намалювати символ української сільської старовини (воли) з такою яскравістю, величністю, які викликають захоплення цим образом. У світлі цих кадрів трактор блідий, немічний і серйозної революції нездатний зробити. Така художня пропорція не може дати енергію сільському глядачеві в потрібному нам напрямі. Навпаки. Ми маємо тут у Довженка справжню ідеалізацію старовини, захоплення показом старого, на шкоду новому, поетизацію «волів» замість показу соціально-економічної революції в селі.

Не маючи можливості детально зупинитися на цьому аспекті, ми повинні зазначити, що показ села нинішнього періоду Довженку не вдався,

що завдяки естетичним захопленням автора картини, не діалектичному проникненню в розуміння сільської дійсності, О. Довженко значною мірою спотворив у своїй картині цю дійсність, не показав правильної соціальної перспективи класової боротьби в селі. Це органічний порок «Землі».

Разом з тим мають рацію товариші, які зазначають, що центром тяжіння всієї картини є біологія, а не соціологія. Та й сам Довженко цього не заперечує. Однак, як видно з його виступів, він вважає це цілком законним. Не можна заперечувати можливість показу в мистецтві явищ біологічного порядку. Не в цьому суть. А неправильно робити акцент на біології у картині, що покликана показати соціальну тканину нашого села. Біологічний момент, якщо виходити з правильної настанови, має бути забарвлений у яскраві соціальні кольори, має концентрувати увагу глядача саме на соціальних моментах, найважливіших для будь-якого марксиста. У Довженка ж ми якраз цього не знаходимо. У нього біологія переважає не тільки кількісно, але й якісно (сцени ночі в селі, показ голої жінки, що метається, кінцівка тощо). Біологія в Довженка позасоціальна або «безпартійна», на думку товариша Дем'яна Бєдного. Вона спрямовує емоції глядача в цей бік, відволікає його від класової боротьби до любовного відпочинку. Це друга вада картини, що заважає їй стати гострим соціальним чинником у мистецтві.

Картина показує біологічні процеси в позакласовому, позасоціальному трактуванні, перетворює їх на «вічні» категорії (кохання, родючість землі тощо) і цим випорожнює соціальне внутрішнє наповнення твору. Не будемо повторювати того, що в картині багато зайвих, непотрібних і навіть шкідливих місць.

Наостанок вважаємо за необхідне зазначити, що всі недоліки картини не є випадковими і випливають із своєрідних ознак творчості художника. «Земля», як високохудожній твір, у політичному плані безпорадна й серйозного політико-виховного значення для сільського глядача не матиме.

Цінуючи високу майстерність Довженка, ми повинні всіляко сприяти йому відмовитися від помилок, які, на нашу думку, цілком можна подолати і вийти на широкий шлях справжнього революційного мистецтва, що служить найширшим масам робітників і селян.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мисловський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 198–202.





Дискусія про «Землю»

Фільм «Земля» викликав бурхливі суперечки серед робітничої аудиторії, а також серед працівників нашої кінематографії. Ці суперечки набули доволі гострого характеру. З цього погляду величезний інтерес становлять наведені нижче думки низки товаришів щодо картини «Земля».

Редакція

Фелікс Кон, керівник «Головмистецтва»

Я поділяю попутників на дві категорії. Перша — ті, хто йде з нами, щоб нас використати. З такими «Головмистецтво» боротиметься до кінця. Другі — ті, хто чесно й щиро прагне стати нашими, але ще не є цілком нашими. На них ми повинні впливати, зближувати їх з нами, але аж ніяк не відштовхувати.

Довженко належить до другої категорії попутників. Є речі, що викликають невдоволення у фільмі «Земля». Старий Некрасов казав: коли «Буря рве і щоглу нахиляє», «Не час у шахи грати й пісні милі співати». Цього-то не вловив Довженко. У селі дедалі більше загострюється класова боротьба. У даний момент вона має переважати над усім. Тим часом Довженко лише вплітає класову боротьбу, створюючи картину, де на першому плані не соціальне, а біологічне начало. З цього аж ніяк не випливає, що класова боротьба в «Землі» відсутня, і ні на чому не ґрунтується звинувачення картини в кулацькому ухилі. Навпаки, вбивство Василя, активного діяча колективізації, згуртовує селян навколо осередку та ізолює куркуля.

Правда, у фільмі немає звичного шаблону розправи з куркулем, проте є щось більше — згуртування села для подальшого будівництва соціалізму. Це чітко й виразно показано на похороні Василя, коли представник осередку прощається від імені осередку й від імені всього села з тілом вбитого. У художньому плані картина прекрасна. У ній є і недоліки, виправні й невиправні, але величезної цінності цієї картини не можна заперечувати. На завершення хочу додати одне.

Якби Довженко та інші кінорежисери працювали б у тіснішому контакті з Головним управлінням мистецтва, їх можна було б скерувати на правильний шлях; що ж до виправлення картини, вже знятої, в її основному задумі змінити її не можна. Виправлення, внесені до фільму Головним реперткомом і затверджені Головмистецтвом, зроблені до появи фейлетону Дем'яна Бєдного. Вони мають подвійний характер.

Основні вирізки зроблені для того, щоб, по можливості, послабити в картині біологічний елемент. Такими є — усунення з картини кадрів з голою жінкою та вирізка останнього кадру, коли ця жінка, кохана вбитого, знову з'являється на екрані, але вже з іншим хлопцем. Інші виправлення мають естетичний характер. Наприклад, надто підкреслена сцена зі своєрідним запуском трактора, що зупинився. Деякі кадри просто скорочені для того, щоб після скорочення кадри, що стосуються класової боротьби, вийшли на перший план і посіли б у фільмі більше місця.

Дем'ян Бєдний

Кінофільм «Земля» представлено широкій громадськості з вилученням з нього тих «пересолів», які були відзначені в моєму фейлетоні «Філософи». Операція «очищення» фільму пішла навіть далі, ніж я міг очікувати. Отже, повторювати про недоліки картини те, що мною вже сказано і взято до уваги тими, кому слід, тепер немає потреби.

Суперечка навколо картини була гарячою. І це не погано. Буде погано, якщо працівники кінематографії не поставляться з належною серйозністю до того уроку, показового уроку, який їм дав випадок, ризиковане оформлення «Землі».

Немає сенсу витрачати слова і викручуватися там, де треба прямо сказати: йдеться про головне, про ґрунтовне; про взаємозв'язок того, як — технічно — картина показується, з тим, що — ідеологічно — показується. Це питання, яке стосується не лише кіномистецтва, а й всього мистецтва.

Достатньо придивитися до тих боїв, що точаться на літературному фронті навколо цього питання, щоб зрозуміти гостроту суперечок, яку викликав кінофільм «Земля». Це давня суперечка — про співвідношення «що» і «як». І суперечка тим гостріша, чим художньо талановитішим, виразнішим є той твір, який дає привід до не першого і не останнього спалаху суперечок на основну тему в мистецтві.

Ці суперечки в наш час, у радянській країні, загострюються на темі про пролетарське мистецтво з революційною цілеспрямованістю (тенденція). Один мій опонент, який занадто захопився, захищаючи картину «Земля», так і випалив: «Робітникам набридли агітки!».

Погані агітки, фальшиві агітки, бездарні агітки, нехудожні агітки, халтурні агітки могли набриднути, сказав би я. Але ми боремося за справді революційні й високохудожні агітки.

Агітувати — означає збуджувати, піднімати, надихати, заражати, концентрувати в певному напрямку розум, волю і почуття. Чиї? Пролетарських мас. Що може так агітувати? Пролетарське мистецтво. За допомогою чого?

За допомогою образів, близьких пролетаріату і зрозумілих йому. Найширшим, тобто масам.

Все, що «закручено-перекручено», то від лукавого. Простота і зрозумілість насамперед. Інакше буде так, як на одному заводі під час перегляду не скороченої «Землі»: найбільш «закручені» місця викликали глузливий сміх.

«Не доходять до глядача», виправдовуються тонкі фахівці. А в цьому «не доходять» і є весь вирок: нема чого, отже, і мурувати. Потрібно, щоб дійшло! І щоб дійшло те, що потрібно!

І ось останню зазначену мною умову картина «Земля» ні якою мірою не задовольняє. У цьому вся заковика. І урок.

Б. С. Ольховий[134]**,** «Молода гвардія» та «Літературна газета»

«Земля» порушує надзвичайно важливе для кінематографії питання про створення нової, вкрай виразної та ємної форми кіномови. У фільмі матеріал подається синтезовано, усупереч побутовізму. Звідси певна складність кіномови та низка непорозумінь.

Ті, хто дивується, чому кохана Василя не на похоронах — розглядають її сцени лише в побутовому розрізі. Те саме щодо танцю Василя. Це не просто «хлопець розтанцювався» — це буйна радість нового життя, що перемогло.

Неправильно, що картина побудована на біологічних, а не на соціальних процесах. Усі біологічні моменти в ній повністю підпорядковані соціальному змісту. Якщо картину й можна в чомусь звинуватити, то це в недостатній філософській чіткості, але аж ніяк не в безкласовості.

Автор, якщо й не пролетарський художник, то дуже близький нам попутник. Найкращий тому доказ — чітке протиставлення бикам індустріалізації сільського господарства, прояв якої багато хто не хоче помічати. Цей прояв показано також не в побутовому плані, а синтетично.

---

[134] Борис Семенович Ольховий (1898–1937) — радянський партійний функціонер, журналіст, літературний критик. З березня 1928 р. по січень 1930 р. заступник завідуючого Відділом агітації, пропаганди та друку ЦК ВКП. Наприкінці 1929 — початку 1930 рр. головний ред. журн. «Молода гвардія». З квітня 1930 р. протягом півроку був головним ред. «Літературної газети».

Ні містики, ні еротики в «Землі», звісно, немає. Треба спеціально шукати еротику, щоб її побачити.

Загалом «Земля» — твір глибоко національний за формою, але аж ніяк не націоналістично-тенденційний, як це зазначали деякі товариші.

«Землю» слід пустити на сільський екран, не лякаючись її недостатньої популярності. Картина знаменує зростання радянської кінематографії, але ж зростає й кіноглядач, і якщо не сьогодні, то завтра вимагатиме кінокниги, а не букваря. Книгу, яку захочеться перечитувати кілька разів.

Жорсткі суперечки навколо картини потрібні. Вони допоможуть наблизити картину до глядача. Але, звісно, не можна сперечатися так, як це робить Дем'ян Бєдний у своєму першому фейлетоні. Другий же його фейлетон я розглядаю як спробу схаменутися. Сказати про картину: «промах був», це зовсім інше, ніж сказати про неї: «картина кулацька».

Р. А. Кедрова, генеральний секретар ЦС ТДРК

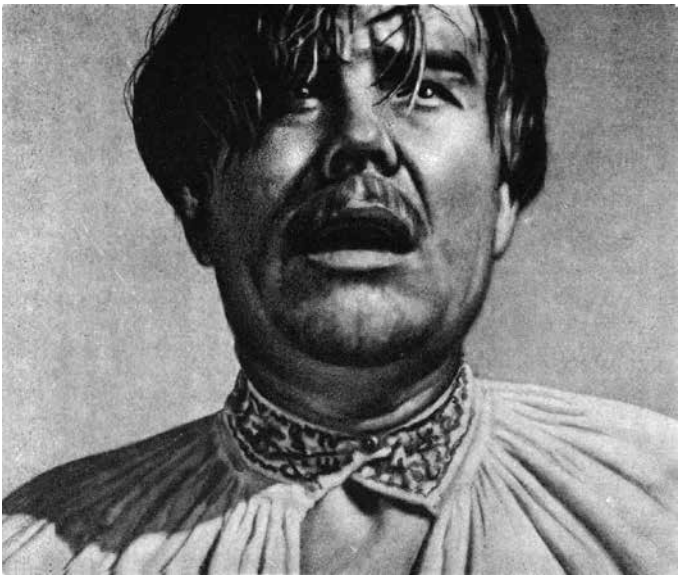
Чим вищим є твір у художньому плані, тим сильніше він вражає глядача.

«Земля» технічно зроблена блискуче. Однак деякі епізоди цієї картини просто незрозумілі й дають привід для суперечливого тлумачення задуму автора. Так, наприклад, глядач не розуміє поведінки куркуля — що це: каяття чи лють? Не показано розгорнутої класової боротьби в селі.

Основними ідеологічними вадами «Землі» є: 1) недооцінка наших класових ворогів — куркуля та попа, які не викликають у глядача класової ненависті та показані вже знесиленими, 2) за думкою автора, джерелом усього є біологічні, а не соціальні процеси. Що б не відбувалося на землі, все одно земля залишиться родючою і жирною, і жодні класові бої не можуть завадити людям народжуватися, помирати, кохати й насолоджуватися дарами землі.

У картині є елементи нездорової еротики, а такі місця, як «нічні парочки» і сцена запуску трактора, просто порнографічні. Ні сюжетно, ні художньо не виправдані кадри з оголеною жінкою.

Фільм, безумовно, непридатний для сільського екрану. Фільм не мобілізує масового глядача до подальших класових боїв і розмиває основні політичні завдання. Тому «Земля» — не наш фільм.





П. А. Бляхін, кіносекція Головного репертуарного комітету

Основний ідеологічний недолік фільму — переважання біологічних мотивів над соціальними. Родючість землі, достаток і пишність її дарів сприймаються глядачем не як багатство землі, а як багатство села. Окремі моменти, де біологічний початок особливо висвітлений, такі: 1) смерть старого, 2) пологи, 3) «ніч кохання», 4) оголена жінка («бунт плоті»), 5) заключний «поцілунок у діафрагму».

Другим ідеологічним недоліком картини я вважаю відсутність класових та економічних характеристик дійових осіб. Класова боротьба на селі в картині показана, але не видно, яке економічне коріння її визначають.

І, нарешті, третій недолік — це спотворення образу класового ворога. Фігури кулака та попа принижені, недооцінені та показані вже переможеними, що викликає в глядача ґрунтовно неправильне уявлення про ворога та демобілізує маси в боротьбі з класовим ворогом.

Погано, що в картині не все зрозуміло. Не все розуміється глядачем так, як того хотів би автор. «Ніч кохання», наприклад, сприймається масовим глядачем сатирично. Внаслідок цього і сцена вбивства не доходить. Тому що кадри з голою жінкою не пов'язані сюжетно і ґрунтуються лише на суто біологічних мотивах, вони незрозумілі, викликають сміх і знижують прекрасну сцену похорону. Не розуміючи задуму автора, глядач продумує за нього мотивацію, доопрацьовує автора і відволікається від основного соціального стрижня картини. Звідси нейтралізація революційного значення сцени похорону. Тут формально-художній недолік перетворюється вже на ідеологічний недолік.

Так само не зовсім зрозумілі сцени бійки батька із сином і кадри із «забалаканим істиною» попом. Відзначаючи всі ці недоліки, не слід нехтувати значними перевагами картини. Надзвичайна барвистість, емоційна насиченість кожного кадру, чіткість ритмічного малюнка та виразність образів висуває «Землю» в ряди найкращих творів радянської кінематографії.

При всіх своїх недоліках «Земля» все-таки, — а особливо тепер, коли Головком репертуарних питань зробив купюри (у сценах з голою жінкою та ще в кількох місцях, що ускладнюють сприйняття картини), — цілком працює на нас і сміливо може бути допущена на сільський екран.

Слід зазначити, що Довженку вдалося показати оголену жінку так, що ці сцени жодних емоцій сексуально-еротичного характеру в глядача

не викликають і їх вирізають лише тому, що вони не виправдані сюжетно і затуляють соціальний зміст фільму.

Наостанок, побажання автору. Хотілося б, щоб Довженко зважив на помилки «Землі» і взяв тверду установку на простоту та повну зрозумілість. «Землею» він довів, що може працювати на маси. У наступній своїй картині він повинен повністю вирішити це завдання.

Д. Заславський

Фільм розпочинається символічною смертю лагідного й мудрого старця невідомого класового походження. Він так мирно й лагідно помирає серед тихої та лагідної природи, що про нього навіть не можна сказати: «помер», а треба сказати — «відійшов».

Закінчується фільм настільки ж символічною картиною дивовижних і чудових кавунів, про які теж невідомо, на якому городі вони виросли: на колгоспному чи приватному. Між цією чудовою за виконанням символікою тихого, мудрого й щедрого у своїй продуктивності безпартійного світу розігрується епізод класових пристрастей. Люди явно псують добру мудрість анонімного творця лагідної природи. На щастя, все минає, річка життя тече, не зупиняючись, і під лагідним небом знову розквітає зворушливе життя. Хтось сказав, ніби Довженко — це український псевдонім Рабіндраната Тагора. Це твердження є неправильним. Навіщо їхати до далекої Індії? Картину написав український філософ Григорій Сковорода, людина зворушливого життя та християнського благочестя.

Серед вибуху класових пристрастей автор зовсім не безпристрасний. Його симпатії цілком явно на боці тракториста Василя. Він ставиться до колгоспу із сердечною теплотою. Він, утім, і до інших ставиться з теплими почуттями: до попа, наприклад.

Таких добрих зворушливих попиків любив зображати свого часу Потапенко, а в живописі — Пимоненко. Навіть у кулаці-вбивці, і в ньому кіно-Сковорода відкрив риси совісності. Як не схожий попик Довженка на петлюрівських попів-бандитів, яких ми знаємо з процесу СВУ.

Сердечна теплота пройняла всі кадри картини. Автор із любовним, теплим усміхом спостерігає з боку за тим, що відбувається в сучасному селі. Його симпатії, безсумнівно, повторюємо, на боці колгоспників. Але жорстокий, ще домарксівський закон будь-якої справжньої боротьби вимагає: будь гарячим або холодним.

Теплоті, як відомо, загрожує випаровування. А «Земля» відображає не лише особисту теплоту її автора. Тепле ставлення до класової боротьби стає лінією в літературі та мистецтві.

Десь неподалік від цієї лінії розташувалися й письменники та ідеологи київського «неокласицизму», про яких мимоволі згадуєш, коли милуєшся еллінським сприйняттям української дійсності в кінофільмі «Земля».

А. Д. Мокєєв упр. позапланової інспекції НКРКІ РРФСР

«Земля» безперечно належить до високохудожніх картин. Шкода тільки, що окремі епізоди, такі як сцена біля зупиненого трактора, хлопці з дівчатами вночі та гола жінка в останній частині, знижують художній рівень картини загалом.

Погано, що художня за формою «Земля» залишиться незрозумілою багатьма селянами. Це ще одна селянська картина про селян і не для селян.

В основному ця картина політично витримана, значних ідеологічних вад я в ній не бачу, хоча момент колективізації села висвітлено недостатньо повно, схематично і якось поверхнево. Прекрасно показано село, розворушене появою трактора. Гарні сцени зернової та хлібної фабрики.

Це свідчить, що автор відчуває і вміє працювати з новим, нашим, радянським матеріалом. Виразно показано безсилу лють куркуля, що метається по полях.

Дуже шкода, що окремі невдалі місця (їх три: запуск трактора, ніч і гола жінка) псують картину. Якщо їх вирізати — «Землю», безумовно, можна буде пустити на сільський екран.

Н. М. Яковлєв, ЗІФ

Тема картини — поза часом: Земля, Земля з великої літери, Земля не в економічному, а в пантеїстичному розумінні. Дійові особи в картині — це не тракторист Василь, не кулак і не піп, а люди взагалі і кожен з них — Людина з великої літери. І діють герої картини не стільки за мотивами соціально-політичного порядку, скільки під дією вічних законів: Життя, Смерті та Родючості, що тріумфує в будь-якому кадрі картини — у полях, динях, у дощі, людському тілі.

У світлі філософської концепції Довженка здаються незрозумілими ці люди, що борються і вмирають у розквіті сил, але й це не біда

з погляду вічних законів Землі. Вмирає один, народжується інший, недарма похорон Василя перемежовується сценами з породіллею. Одні вмирають, інші народжуються — у цьому сенс життя, у цьому відповідь на болісне запитання сільського священника, навіщо ж істина.

Істина у вічній родючості землі, у цьому рясному дощі, який запліднює ґрунт, живить її плоди. Закони біології вищі за всі інші закони — це основна думка, що пройняла всю картину. Тільки з цієї точки зору зрозуміла несамовита трагедія нареченої Василя, плотська трагедія самки, позбавленої самця, яскраво виражена в сцені з оголеною жінкою. Цю ж пантеїстичну ідею картини підкреслює і фінал — поцілунок у діафрагму — незрозумілий з погляду сюжету картини, але такий, що розкриває глибинну філософію цього талановитого твору Довженка.

У повній відповідності до пантеїстичної ідеї картини Довженка знаходиться її стиль — уповільнений і монументальний. Майже вся картина знята крупними планами, причому композиція більшості кадрів свідчить про те, що Довженко великий і справжній художник.

Кіномова Довженка гранично виразна, і «Земля» з точки зору формальної майстерності ставить Довженка в перший ряд радянських кінорежисерів. Але блискуча майстерність Довженка не повинна заважати нам виявити його ідеологічні провали.

Він повинен їх подолати, якщо хоче залишитися великим, справжнім митцем нашої великої, справжньої епохи.

«Земля» на «Червоному богатирі»

Дискусію в клубі ім. Ілліча при заводі «Червоний богатир» відкрив начальник Головмистецтва тов. Фелікс Кон, який повідомив про рішення Головного репертуарного комітету щодо картини. Цікаві репліки, що лунали в залі під час перегляду. На трибуні людина іноді відчуває себе прикутою увагою тисячі слухачів і говорить, головним чином, те, що вони думають. Вигуки ж, сміх, вигуки з місця в темному глядацькому залі свідчать про те, що відчуває глядач. Регіт, усмішки, несхвальні вигуки супроводжували кадри з оголеною жінкою.

— Дивись, як її прорвало!

— Не зрозумієш, чому роздяглася!

— Краще б пішла на похорон!

Сильно критикували режисера «Землі». Довженко хоче змусити біологічні функції служити соціальній цілеспрямованості.







І виходить, що біологічні мотиви перекривають соціальний настрій картини; питання класової боротьби, розгорнуті в «Землі», до глядача не дійшли.

Ось що каже робітник Сазонов: «Не наша ця картина. Відчувається ось, що були в автора добрі наміри — показати нам село таким, яким воно є в період реконструкції, але показав він його не з пролетарської точки зору».

Гольбен — інший робітник, вважав, що для села картина не підходить. Для нього багато чого стало зрозумілим лише після розлогого пояснення Фелікса Кона.

Третій — товариш Лазуткін, поставив питання про обговорення на робітничих зборах сценаріїв, щоб режисер міг отримати попередню оцінку.

Поряд із недоліками відзначалися й переваги картини: чудово показано індустріалізацію сільського господарства, де зернова фабрика переходить у хлібну, і в стрімкому монтажі показано весь шлях від зернятка до запашного чорного хліба, шлях, на якому людина лише керує машинами. На думку робітників, у Довженка добре висвітлена ідея про те, що загибель окремих працівників не є загибеллю їхньої справи. Смерть Василя не діє гнітюче, а його похорон дає сильну революційну, тверду класову установку глядацькій залі.

Суперечка навколо «Землі» — це давня суперечка між майстром і глядачем, суперечка, яка, як виявили численні дискусії про «Землю», вирішується не на кінематографічних висотах, а на робітничих зборах. Робітникам потрібні високохудожні, але цілком зрозумілі їм картини. Таких картин вони чекають від наших майстрів кіно.

Робочий перегляд у клубі ВЦРПС

24 березня ц.р. відбувся перегляд фільму «Земля» робочим активом художньої ради ВЦРПС.

Більшість робітників, які виступили, висловилися проти фільму, вважаючи його цікавим з художньої точки зору, але абсолютно ідеологічно невитриманим. Запальність, яку внесли під час обговорення цього фільму представники ВУФКУ та окремі кінопрацівники, що намагалися зірвати збори, а також те, що в голосуванні взяли участь особи, які не мали на це права, призвели до того, що незначною більшістю у 4 особи було ухвалено резолюцію, що фільм є прийнятним.

Друга резолюція тов. Борембайма, яка набрала на 4 голоси менше за першу, різко ставить питання про ідеологічну невитриманість картини. Поправки, які були прийняті на зборах на додаток до картини (під час голосування за поправки були вжиті заходи, щоб голосували лише члени переглядового активу), вказують, що прийнята резолюція абсолютно не відображала думки активу робітників. Були внесені такі поправки:

1. Сценку з кулаком, що розкаюється, викинути або переробити так, щоб замість каяття було видно, що кулак небезпечний.

2. Переробити сцену з попом таким чином, щоб він не був поданий у вигляді «шукача істини», а показаний як ворог радянської влади і запеклий натхненник та пособник кулака.

3. Гола жінка, як і поцілунок наприкінці картини, особливо наголошують, що в картині переважають проблеми біології, які відволікають глядача від класової боротьби. Необхідно вилучити кадр із голою жінкою.

4. Необхідно картині дати інший фінал, який би давав заряд у боротьбі з кулацтвом як класом.

Вважаємо абсолютно безвідповідальним з боку ВУФКУ висвітлювати питання таким чином, що ці поправки були прийняті з великими суперечками і що резолюція нібито була прийнята одноголосно.

На зборах активу від 29 березня всі ці поправки були обговорені активом і прийняті одноголосно.

На цих зборах було ухвалено додаткове рішення, що без внесення зазначених поправок фільм «Земля» не є прийнятним для демонстрації в робітничих клубах.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 207–218.

Про критику кінематографічної творчості [ред. ст.]

<…> Все це повинно знайти своє місце в тій великій роботі, яку ми хочемо назвати кінокритикою. І коли ми зможемо як слід організувати цю справу, налагодити й забезпечити її від різних збочень, формальних тенденцій тощо, тоді не буде траплятися й тих неприємних колізій, що мали місце навколо таких прекрасних творів, як «Звенигора», «Арсенал», «Земля!. Хіба ж міг би трапитися за всіх тих умов, за які ми говорили раніше такий прикрий випадок, як виступ Дем'яна

Бєдного — славнозвісний фельетон якого, не говорячи вже за його форму, надто й надто гіперболізує собою «критику» й корисного тій справжній критиці навряд чи може щось дати. Крім того, творчість такими засобами просовується не вперед, а відсувається назад <…>

Кіно. 1930. №8 (80). Квітень. С. 1.

Л. Варпаховський[135] **«Земля» О. Довженка**[*)]

У своїй останній роботі О. Довженко показує нам епізод класової боротьби в українському селі. Найбідніша частина молоді на чолі з партійним осередком та головою сільради агітує за створення колгоспу. З міста надсилають трактор. Середовище куркулів у сум'ятті та злобі. Вночі куркуль Фома вбиває з-за рогу активіста-колгоспника, який переорав трактором межу. Терористичний постріл спричиняє перелом у настроях селян. Похорон загиблого активіста перетворюється на масову демонстрацію за колгосп, за нове життя. Кулак витіснений. Зламаний незламним рухом мас, він втрачає ґрунт під ногами. Така нескладна фабула, побудована на численних конкретних фактах реальної боротьби останніх років; фабула фільму подана як певний загальний, типовий випадок цієї боротьби.

Центральний епізод фільму обрамлений показом низки абстрактних мотивів, безпосередньо з ним не пов'язаних.

У пролозі зображено смерть старого селянина, який сімдесят п'ять років поспіль орав землю. У показі смерті підкреслено, що вона є явищем звичайним, закономірним. «Ну, прощавайте, вмираю», — каже дід, посміхається, лягає і вмирає. На те, мовляв, і жив чоловік, щоб померти. Помирає старий в оточенні маленьких, здорових хлопців. І дід, і хлопці їдять яблука. Це одночасно і протиставлення, і злиття життя та смерті. Людина і природа підпорядковані загальним законам біології, — каже Довженко, — знімаючи молоду, здорову дівчину поруч із розквітлим соняшником (див. кадр 1). Помирає старий, і на одну мить нерухомо завмирають колосся. Так закінчується пролог.

Далі розгортається основна тема картини — боротьба за колгосп. Постріл з-за рогу вбиває активіста Василя. В епілозі сильна злива змінюється яскравим сонцем, що висушує землю від сліз. Як і раніше, квітнуть соняшники, наливаються яблука, цілуються закохані, здорові, витривалі

[135] Леонід Вікторович Варпаховський (1908–1976) — театральний режисер, сценарист.

творці нового життя. Епілог заспокоює глядача щодо факту трагічної смерті Василя. На зміну померлому борцю прийдуть сотні, тисячі нових людей. Класова боротьба — явище минуще, закони біології — вічні. Природа заліковує всі рани, тому що життя перемагає смерть. Таким чином, функціональна роль обрамлення полягає в біологічному вирішенні соціального конфлікту. Ідея примату біологічного (як категорії незмінної) над соціальним знаходить свій розвиток і в основній частині картини. Наприклад, повторюється мотив дитини (символ життя), що протиставляється смерті. (Убитий Василь і дворічна дитина, яка їсть кавун, показані в суміжних кадрах). Під час похорону Василя його кохана, охоплена любовною тугою, метається гола на ліжку. Цей кадр змушує згадати не вбитого борця, а вбитого чоловіка, самця (біологічне). Поки опускають у землю його тіло, природа поспішає заповнити вирване соціальною катастрофою — мати Василя народжує.

З одного боку, рушійною силою розгортання сюжету є класова боротьба, а з іншого — асоціальне, біологічне вирішення теми. Подібний дуалізм неважко виявити у творчості художників, що вийшли із середовища дрібнобуржуазної інтелігенції, політично стали на бік пролетаріату, але ще не усвідомили цілком його світогляд. Звідси низка непослідовностей, зривів. Марксистська постановка теми розбивається об її абстрактно-біологічне, вульгарно-матеріалістичне тлумачення, що загрожує незмінною в усіх таких випадках ідеалістичною концепцією життя.

Спробую це твердження обґрунтувати детальніше в подальшому аналізі фільму.

У картині багато дійових осіб. Усі вони поділені на групи за соціальною ознакою. Кулаки наділені в «Землі» лише негативними рисами. Вони жорстокі, боягузливі, підступні й зарозумілі. А підкулачники до всього цього ще й підлабузники. У всіх кулаків вигляд відразливий. Обличчя кожного з них — уособлення пороку (див. знімки 2 і 3). Епізод, у якому п'яний Фома, танцюючи, кричить: «Качай мене, заплачу!», особливо красномовно свідчить про непримиренно вороже ставлення автора до кулацтва.

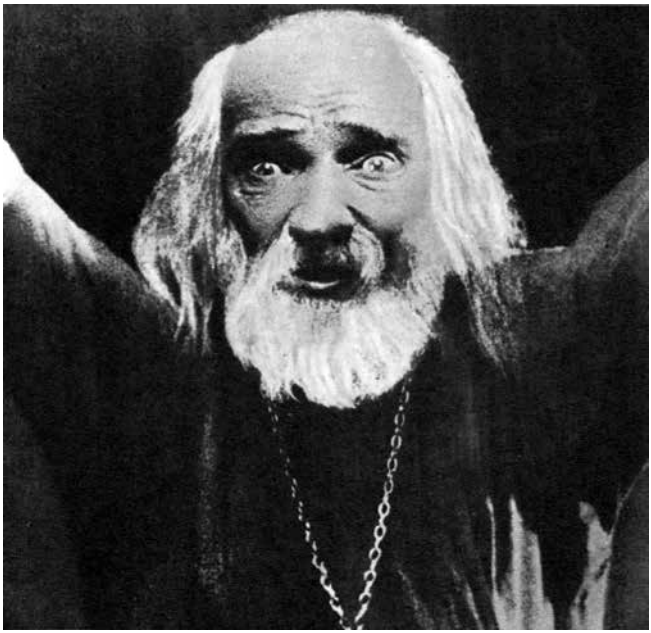
Кулакам у картині протиставлені ініціатори та будівничі колгоспу. Це переважно партійна та бідняцька частина села. Симпатії автора явно на боці останніх. Усі колгоспники зображені в позитивних тонах (див. знімки 4 та 5). Виразно відчувається бажання автора показати їхній ентузіазм і силу. Однак найменше вдалося Довженку змалювати саме цю групу селянства. Образи колгоспників, за винятком двох-трьох

епізодів, мало запам'ятовуються. Основним представником цієї групи є син середняка — Василь, який відіграє в розвитку картини одну з головних ролей. Попри це, образ Василя мало розроблений, нечіткий. Довженко його майже не показує. А в епізоді, де він прагне розкрити те, що наповнює Василя, що виривається назовні — тріумф і радість, — Довженко зривається. Перехід до танцю мені видається надзвичайно фальшивим і надуманим. Його безпідставність ще раз свідчить про нездатність художника охопити цілком образ сільського комуніста.

Натомість надзвичайно переконливо і яскраво розкрито образ середняка Панаса. Батько Василя — найсильніший образ фільму. Еволюція його свідомості художньо виправдана й показана з великою майстерністю. Акторові та режисерові вдалося створити найкращий, поки що неперевершений у нашій кінематографії збірний образ селянина-середняка. Протягом майже всієї картини Панас знятий крупним планом. Грають спина, частина обличчя та очі. Засоби передання спрощені й оголені до межі. Коли Довженко працює з матеріалом усвідомленим, близьким — тоді йому немає потреби звертатися до зовнішніх ефектів (танець Василя і смерть у танці, безсумнівно, розраховані на ефект). Сила Довженка — це влучність спостереження і лаконічність, насиченість мови. Панас не робить жодного зайвого руху. Панас відчуває і мислить без підписів. До катастрофи він пасивний, лінивий, обережний, добродушний. Вбивство сина пробуджує його свідомість, робить у горі величним. Згадайте самотню грізну постать у полі, коли він кричить: «Гей, Івани, Степани, Грицьки! Ви мого Василя вбили».

Особиста трагедія ніби витягує на поверхню закладену в ньому потенційну силу. Рішення ховати сина «без попів і без дяків, а щоб хлопці й дівчата самі співали нові пісні про нове життя», підготовлено внутрішньою боротьбою. Це пробудження волі показано в картині чудово (наприклад, у сцені приходу священника). Драма батька набагато зрозуміліша й ближча художнику, ніж драма громадського діяча.

У картині образ середняка-селянина найбільш повно узгоджений із переломленою в ньому соціальною дійсністю. Звідси його величезна художня цінність. Однак класова природа середняка, близька автору, ні в якому разі не тотожна йому. Панас — селянин, який майже повністю ще перебуває у владі темної дрібновласницької психіки. Довженко — революційно налаштований дрібнобуржуазний інтелігент, який перейшов на бік пролетаріату.







Виправдовуючи поведінку дійової особи як класово обумовлену, Довженко розкриває соціальну природу образу через його ставлення до колективізації.

Простежимо цей прийом характеристики в експозиції. Спочатку показано куркулів. Те, що це куркулі, видно з епізоду, у якому факт розкуркулення змушує одного з них кинутися із сокирою на свого коня. У наступному епізоді одночасно показані колгоспники (бідняки та партійна молодь) і нерішучий середняк. Бідняки вмовляють середняка вступити до колгоспу.

Колгоспники йдуть до міста за трактором, середняк залишається вдома. Він не йде за ними, палкі промови вислуховує, відвернувшись, але до організації колгоспу не ставиться вороже. «Ну й хлопці, сучині сини. Краса», — каже він добродушно, коли роздратовані його впертістю агітатори йдуть. Трактор — опора колективізації, бики — опора старого способу виробництва, отже, за даних конкретних умов — опора кулацтва.

Селяни, пов'язані з трактором, надісланим із міста, — бідняки. Селяни, яких порівнюють із биками, — куркулі. Однакова композиційна побудова кадрів (див. знімки 6 і 7), що йдуть у картині один за одним, дає повну соціальну характеристику зображених в останньому кадрі селян. Перед нами куркулі. Тут прийом дещо ускладнений асоціацією. Тим же прийомом Довженко розкриває ставлення всієї селянської маси до колективізації. Трактор, що наближається до села, несподівано зупиняється.

Частина селян свистить, зловтішно сміється, частина — у розгубленості, частина — продовжує вірити в непохитну силу трактора, силу колективізації (голова сільради на повідомлення про зупинку трактора відповідає: «Трактор не може зупинитися»). Думаю, що наведених вище прикладів достатньо для ілюстрації прийому характеристики образу в досліджуваній картині. Цей прийом не випадковий. Його зумовлює відсутність у «Землі» провідного образу.

Щодо провідного образу всі інші головні образи художнього твору є такими, що характеризують і виявляють його, а із зіткнення з ним зазвичай вимальовуються і їхні власні соціальні характеристики. Тому логічно, що відсутність провідного образу привела Довженка до такої схематизації характеристик. У фільмі немає безпосереднього зіткнення дійових осіб на основі суспільного конфлікту. Усі класові прошарки села показані ізольовано. Ось чому кулака ми впізнаємо в експозиції не за

його експлуататорськими ознаками, а за його ворожим ставленням до трактора, до колективізації. Навіть підготовка вбивства колгоспника не мотивована безпосереднім зіткненням його з убивцею. Активіст розорює межі на кулацьких нивах в оточенні колгоспників; кулак напідпитку танцює в компанії підкулачників.

Про оранку своєї землі (причину вбивства) кулак дізнається із чуток. Художник, який відштовхується від свого класу, що йде до пролетаріату, часто не здатний створити провідний образ. Ця закономірність поширюється на тих «попутників», які прагнуть справді по-пролетарськи вирішувати поставлені проблеми. Довженко — представник саме цієї групи художників. Надзвичайно характерною для його творчості є композиція «Землі». Фільм поділяється на наступні основні частини:

1. Пролог.

2. Експозиція.

а) Кулаки.

б) Бідняки та середняки. Догляд за трактором.

в) З'єднувальний побічний епізод на могилі Семена.

г) Характеристика настроїв села (очікування та прибуття трактора. Мітинг).

3. З'єднувальна частина (перехід від експозиції до колізії).

а) Демонстрація нової форми обробки землі як утвердження ідеї колективізації.

4. Колізія.

а) Кулак дізнається про розкуркулення.

б) Вбивство колгоспника.

в) Трагедія батька. Перелом у його свідомості.

5. Кульмінаційний момент.

а) Похорон. Перелом суспільної свідомості.

6. Епілог.

У схемі чітко простежується роз'єднаність композиції. Відсутність провідного образу визначила структуру картини, зумовила механічне з'єднання окремих епізодів. Кожна частина поданої схеми являє собою цілком завершений, самостійний епізод. Зв'язок з попередніми та наступними епізодами не випливає безпосередньо з внутрішнього розвитку теми. Схематизація в побудові картини, штучність розвитку дії тісно пов'язані з вже раніше мною розібраним прийомом ізольованого показу класових прошарків села.

Для підтвердження зазначеного можна навести приклад з будь-якої частини картини. Так, в експозиції епізод «а» та епізод «б» — два ізольовані, самостійні фрагменти, наповнені різною тематикою. Зв'язок між ними зовнішній, обумовлений розвитком загальної теми. Він визначений ззовні своєрідною суспільною позицією близького до пролетаріату, співчутливого художника, що активно допомагає. Наведені епізоди не становлять винятку. Така композиція всього фільму.

Непослідовність, незавершеність, суперечливість світогляду, характерні для всіх художників типу Довженка, неминуче призводять і до своєрідного дуалізму у творчому методі. Частина картини побудована в соковитих реалістичних тонах, реалістичних у широкому, глибоко сучасному сенсі слова [з В. Маяковського, переклад Л. Первомайського. — В. М.]:

І ми — реалісти,
але не на підніжнім корму,
не з мордою,
що вперлась вниз, —
ми в новім,
грядущім побуті,
помноженнім на електрику
і комунізм.

Інша частина — у полоні дешевої романтики та символіки декадентського штибу. Я аж ніяк не збираюся стверджувати, що романтика взагалі погана. Але буває романтика і романтика. Я хочу сказати, що особисто довженківська романтика погана. Вона не відповідає тим творчим завданням, які прагне вирішити цей винятково сильний художник.

Отже, переходжу до розбору двох стильових тенденцій, що борються в його творчості й відображають ту бурхливу еволюцію, яку переживає кожен художник, що стає на позиції іншого класу. Наводжу знімок 8 і знімок 9. Різниця в принципі їх організації настільки велика, що легко може виникнути сумнів у тому, що вони належать руці одного художника. На знімку 8 ми бачимо виразні живі обличчя в природному оточенні, яке відіграє підпорядковану роль. На знімку 9 перед нами — статичне декоративне панно. Гра світла. Обличчя взяті напрокат у французьких кубістів. Точнісінько ранні портрети Андре Дерена. Тут в організації кадру людина не відіграє головної ролі. Її обличчя — лише одна

з композиційних точок полотна. Цей принцип побудови придатний у тих випадках, коли зникає потреба показати людину, здатну мислити й відчувати. Розчинення людини в природі, перетворення її на «натюрморт» врешті-решт призводить до утвердження ареального. Те саме враження викликає позбавлення живого організму взагалі будь-якого «оточення». Так показані в картині бики (див. знімок 6). Бики розташовані в безповітряному просторі. У тому ж плані знято Василя, що йде вночі селом. Він воскрешає образ покійного Левка. Солодкуватий пейзаж, синювата мряка, місячне освітлення та гопак. Не дивно, що образ Василя не вийшов цілісним. Нічний, оперний Василь зовсім не схожий на простого, засмаглого селянського хлопця, що лагодить трактор. Протягом усього фільму Довженко-реаліст бореться з Довженком-романтиком.

Аналіз ритмічної структури фільму ще раз підтверджує це твердження.

З одного боку, ми спостерігаємо надзвичайно повільний, спокійний темп і ритмічну пасивність, що вирішується зрештою великою кількістю статичних кадрів (див. знімки 6, 9), з іншого — неспокійний, нервовий темп, короткий монтаж, що змінюють один одного accelerando і ritardando, ритмічна напруженість.

Пасивність [**)] завжди виявляється у зв'язку з мотивами «України». Це в більшості випадків картини природи (особливо нічні знімки), родюча земля, соковиті плоди та дівчата. Ритмічна напруженість пов'язана з мотивами революційного будівництва (моменти класової боротьби, показ нової форми обробки землі, утвердження трактора тощо). Довженко-романтик — пасивний, аритмічний. Довженко-реаліст — гостро сприймає темп нашого будівництва, ритмічна пульсація чітка, активна, стрімка. Однак не слід думати, що в картині всі ці елементи акуратно поділені на групи і їхній закономірний зв'язок легко встановити. Художній твір — організм вельми складний. У «Землі» всі елементи стилю перебувають у складній взаємодії. Лише послідовний марксистський аналіз дає змогу встановити певну закономірність.

Хибна ідея (тобто ідея, що суперечить дійсним суспільним відносинам), закладена в художньому творі, спотворює дійсність. «А коли художній твір спотворює дійсність, — пише Плеханов, — тоді він є невдалим».

Картина Довженка багато в чому спотворює дійсність. І це завжди неминуче призводить до невдачі. Найхарактернішим прикладом, що підтверджує тезу Плеханова, є виведений у картині образ священника. Яку роль духовенство відіграє в реальному житті і яка роль

відведена йому в подіях, що відбуваються в «Землі»? Думаю, що не варто в тисячний раз викривати добре всім відому контрреволюційну сутність церкви. А якщо взяти до уваги ті сюрпризи, які готує релігії колективізація, стане зрозумілим, що духовенство ще тісніше пов'язується з кулацьким табором села. Кулак і піп — непримиренні вороги пролетарської революції та всіх «її диявольських підступів» (колективізація). А як показаний «товариш піп» у Довженка? Чи видно в картині його класову природу? Його зв'язок з кулаками виявляється лише в одному незначному написі: «Зміцни, Господи, раба Твого Хому — воїна (вбивцю), що бігає нині по полю». Але написати можна все, що завгодно. Зв'язок попа з кулаками треба показати. А у картині він не тільки не показаний, але й відкинутий. Піп зображений як істота надкласова і «божественного характеру».

Це типовий образ правдошукача, що блукає в пошуках істини. Бідолаха зовсім самотній у своєму храмі! Крім того, що таке трактування образу священника надзвичайно шкідливе, воно не є художнім, оскільки наскрізь неправдиве.

Піп — не аполітичний одинак, а непримиренний, ще дуже небезпечний класовий ворог, що спирається на всі темні сили села.

Природно постає питання, як міг Довженко, вирішуючи проблему класової боротьби в селі, припуститись такої грубої помилки. Дрібнобуржуазне світовідчуття перемогло ще не усталене пролетарське світосприйняття. Нагадую, що сільський священник також є представником дрібнобуржуазної інтелігенції. Тут, безсумнівно, ховається розгадка. Таким же спотворенням дійсних суспільних відносин є поведінка вбивці наприкінці картини. Під час похорону Василя він біснується в полі. Усвідомлення свого безсилля перед обличчям розбурханої маси доводить його до несамовитості. У припадку сильного хвилювання він кричить натовпу: «Гей, голота. Я вбив його вночі. Бийте мене. Помру — не здамся!». Але його ніхто не слухає: чи варто звертати увагу на таку нікчему? Хіба це не є спотворенням справжньої боротьби?

Замість пролетарської, непримиренної ненависті до класового ворога — християнське (читай — дрібнобуржуазне) непротивлення злу. Мовчазна зневага — найкраще покарання, — красномовно говорить постать Фоми, доведеного до психічного нападу.

У підсумку — слабке, незрозуміле місце картини. Таким же характерним прикладом невідповідності виконання задуму може слугувати кульмінаційний момент «Землі»: у ньому задумано показати похорон

Василя як демонстрацію за колгосп, за нове життя, а показано хресний хід. Відкиньте кадр, що містить промову секретаря осередку. Придивіться до натовпу. Скільки в ньому урочисто-святкового, білого. Чоловіки співають як хористи. Вони співають не нові пісні про нове життя, а церковні гімни.

Еволюція Довженка на даному етапі, коли всі протиріччя виявляються з особливою силою, неминуче піддає його творчість вельми ризикованим випробуванням. Ідеалізація старої України й одночасно співчутливе змалювання її руйнівників роблять цю картину нижчою за талант художника.

Довженко — великий художник. «Земля» — картина багато в чому чудова. Це перший твір кіномистецтва, де чітко вимальовуються величезні перспективи розвитку «німого» кіно. У деяких частинах настільки виявлений власний ритм картини (нова форма обробки землі), що постає питання про непотрібність музичної ілюстрації [***)].

Однак усі великі художні переваги «Землі» послаблені подвійністю та суперечливістю провідних мотивів. Окрім того, що світогляд Довженка не пролетарський, його філософія на кожному кроці грішить проти методу діалектичного матеріалізму, яким він хоче користуватися.

Довженко безсумнівно йде до пролетаріату. Це добре. Буржуазне мистецтво вже давно нездатне дати цінних зразків. Але Довженко йде до пролетаріату стихійно, «наосліп». Так він може й не дійти. Поглиблене й вдумливе заняття філософією, справжнє оволодіння марксистським методом, — правильний спосіб стати «зрячим». І тоді, я в цьому глибоко переконаний, Довженко з успіхом подолає «дистанцію», що відокремлює його від пролетаріату, і подолає суперечності дрібнобуржуазної свідомості.

Від редакції: — Стаття тов. Варпаховського містить низку суперечливих тверджень. Проте в ній правильно окреслено напрями обговорення останньої роботи найбільшого радянського кінохудожника, а також більш-менш правильно охарактеризовано окремі сильні та слабкі сторони «Землі». Редакція запрошує читачів і кінопрацівників висловлювати на сторінках «Друку і революції» свої думки про «Землю». Разом з тим «Друк і революція» заздалегідь заявляє про свою незгоду з вочевидь несправедливою та перебільшено різкою оцінкою довженківського фільму, що належить перу тов. Дем'яна Бєдного (див. «Вісті» від 4 квітня ц. р.).

*) Стаття написана про картину в першому варіанті.

**) Щоб уникнути неправильного тлумачення моєї думки, нагадую, що поняття «ритмічна пасивність» не означає — повільний темп (ритм і темп у нас часто плутають, особливо теоретики кіно).

***) Порушене питання має велике принципове значення, але з огляду на свою складність потребує окремої роботи.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 218–229.

ВУОРРК та «Земля»

Подаємо ряд документів, що так яскраво — без зайвих коментарів — самі за себе промовляють…

I. Постанова загальних зборів харківської філії всеукраїнського об'єднання робітників революційної кінематографії (ВУОРРК) про «Землю» О. Довженка з 6–го квітня 1930 р.

1) Загальні збори ВУОРРКа, підводячи підсумки обговоренню політичного й художнього значіння фільму тов. Довженка «Земля», констатують, що фільм не є «куркульський» і не містить в собі ніяких елементів контрреволюційності. Твердження про наявність таких моментів в окремих кадрах є безпідставні і абсолютно не мотивуються загальним характером фільму (виступ тов. Дем'яна Бєдного і ін.).

2) Твір тов. Довженка є революційний і просякнутий патосом та ентузіазмом початку соціялістичної перебудови села.

3) Збори вважають за неможливе викреслювати кадри з голою жінкою, оскільки вони не містять в собі нічого порнографічного і цілком зв'язані з загальним характером «Землі».

4) Збори вважають за необхідне поновити напис «моя… не віддам…» в кадрах після вбивства.

5) Вважати за доцільне викреслити другий напис про «шукання істини» попом.

6) ВУОРРК розглядає «Землю» в цілому, як велике художнє досягнення радянської кінематографії.

Резолюцію прийнято абсолютною більшістю голосів.

II. Окрема думка до резолюції ВУОРРКу з приводу фільму «Земля», з 6–IV–30 р.

Переглянувши та обговоривши фільм О. Довженка «Земля», констатуємо таке:

Хоч сценарій написаний 2 роки тому, проте автор і на той час помилково робить наголос на старих, традиційних елементах селянського буття, що іноді може справити враження ідеалізації цих елементів;

Автор захопився, з одного боку, естетизмом, з другого — біологічними функціями людської діяльності, що затемнюють, навіть іноді покривають, соціальні функції, і через це фільм не дає правильної перспективи щодо соціалістичної перебудови старого села (автор, до речі, дає і на той час відстале село, що вперше бачить трактор);

Фільм справляє враження певної нейтральності автора щодо класових сутичок на селі (ба навіть несвідомо для самого автора фільму), до чого, крім згаданого вище, в значній мірі спричинюється епічна форма показу матеріалу; через це, приміром, авторова іронія, що ми її спостерігаємо у фільмові, може помилково сприйматися глядачем, як авторове тлумачення цих моментів (напр. шукання істини попом).

Все це дало привід до гострих виступів проти фільму, чого не могло бути, коли б автор ідеологічно чіткіше виявив внутрішні сили нашого села та класову боротьбу, що в ньому точиться.

Проте, сконстатувавши, що фільм міг дати привід до найгостріших виступів проти нього, ми, одначе, не можемо поділяти гострої характеристики, особливо ж убійчих висновків фейлетону Д. Бєдного.

Зазначивши головніші хиби фільму «Земля», ми, в той же час, вважаємо, що з формального боку цей фільм становить безумовно значне досягнення в радянській кінематографії, як і попередні фільми режисера о. Довженка, особливо «Арсенал», до того ж значно революційніший, ніж фільм «Земля».

Мих. Панченко[136]***, Ол. Полторацький***[137]

III. Заява члена ВУОРРКу Михайля Семенка[138].

Не змігши бути присутнім 6–IV–30 р. на перегляді фільму «Земля», що його влаштував ВУОРРК, доводжу до відому і прошу це занести до протоколу, що я приєднуюся до окремої думки в справі фільму «Земля», яку подали тт. М. Ю. Панченко та Ол. Полторацький [*)].

[136] Михайло Юрійович Панченко (1888–1938) — український громадсько-політичний діяч, письменник, сценарист, кінодраматург. У 1919 — нарком освіти УСРР. В 1920–х — працював літ. ред. Один з організаторів Всеукраїнської асоціації революційних драматургів і сценаристів (ВУАРДІС), Всеукраїнської асоціації робітників революційного кінематографа (ВУАРРК). У 1933 році репресований.

[137] Полторацький Олексій Іванович (1905–1977) — український письменник. Був головним ред. журн. «Всесвіт».

[138] Михайль Семенко (справжнє ім'я та по батькові — Михайло Васильович; 1892–1937) — поет, основоположник і теоретик українського футуризму. Був репресований.

Можу лише додати до останніх абзаців цієї окремої думки, що:

1. Несерйозна справа протестувати проти висновків т. Д. Бєдного, бо, як і кожний з нас, т. Д. Бєдний має право висловити свою думку.

2. Формальних досягнень у цьому фільмові я не бачу і чекаю від т. Довженка більш критично ставитися до себе, як до митця.

7–IV–30 р. Михайль Семенко

IV. Резолюція Київфілії ВУОРРКу.

Загальні збори київської філії ВУОРРКу, з гордістю відзначаючи, що силами української радянської кінематографії створено один з найбільших фільмів радянського кіна, фільм, що становить ще одну еру в історії українського пролетарського кіна — фільм Олександра Довженка «Земля», висловлює своє обурення з приводу брутальної вихватки поета Дем'яна Бєдного на сторінках газети «Известия ВЦИК», де він умістив свого фейлетону про фільм «Земля» — «Философы».

Вбачаючи у цій вихватці наклеп не тільки на фільм «Земля», та й на всю українську радянську кінематографію, на всіх її робітників, загальні збори гаряче протестують проти тих тенденційних перекручень, неправдивих обвинувачень, того брутального з поганим русотяпсько-великодержавницьким присмаком тону, якого допустився Дем'ян Бєдний в своєму фейлетонові.

Київська філія ВУОРРКу звертається до об'єднання кінороботників пролетарської столиці СРСР — до московської філії ВУОРРКу, з закликом приєднати до нашого протесту й свій авторитетний голос, поставивши перед пролетаріатом столиці світової пролетарської революції — перед пролетаріатом Москви справу про обурливу, тенденційну, політично шкідливу для потужного розвитку пролетарської культури, пролетарського кіномистецтва, вихватку Дем'яна Бєдного.

Як бачить читач, документи I та IV свідчать про нечуваний зріст (всього за один рік п'ятирічки…) рекламні частини ВУФКУ та про ту «почесну» роль, що її відіграє наша кіномистецька громадськість, яка, замість грамотної (хоча б у межах школи лікнепу…) критики, увінчує лаврами революційного, ніби просякнутого патосом і ентузіазмом нашої доби, навіть пролетарського мистецтва сумнівної (висловлюючись м'яко) ідеологічної якості твори наших кіномитців.

Ю. Б–т.

*) До окремої думки тт. Панченка і Полторацького приєднався також чл. Правління ВУОРРКу тов. Годкеквич, про що подав писану заяву.

Нова генерація. 1930. №5. Травень. С. 52–53.

М. Мержанов[139] **Земля**

В основу нової картини видатного кінорежисера Довженка покладено класову боротьбу в українському селі.

Цікава й актуальна тема, обрана художником, — результат п'ятирядкової газетної інформації, у якій під коротким тривожним заголовком повідомляється про вбивство кулаками передового сільського комсомольця.

У картині комсомольці, активісти, відпускники — передова частина радянського села ведуть під керівництвом партії відчайдушну боротьбу з пережитками, старовинними традиціями, з «ідіотизмом сільського життя», зустрічаючи шалений опір куркулів.

Комсомольці та передовики борються за колективне господарство, комсомольці та передовики руйнують малоземелля, квадрати полів, відокремлені хмизом, і вузькі межі; очі із задорними, веселими посмішками їдуть на тракторі з міста до свого села.

І в селі, де соха і плуг ще керують економікою, де кожна межа зачаровує старих — трактор викликає захват і переляк. Трактор — факт. Трактор — подія. Трактор — причина. Село поділяється на дві нерівні частини. Посилюється класова боротьба. Кулацький прошарок чинить опір.

У цій боротьбі перевірений спосіб — обріз. У місячну українську ніч комсомольця Василя, тракториста, веселого, улюбленого всім селом хлопця, — куля з обріза кладе в землю.

Ось весь зміст картини — талановитий знімок сьогоднішнього сільського життя на плівці.

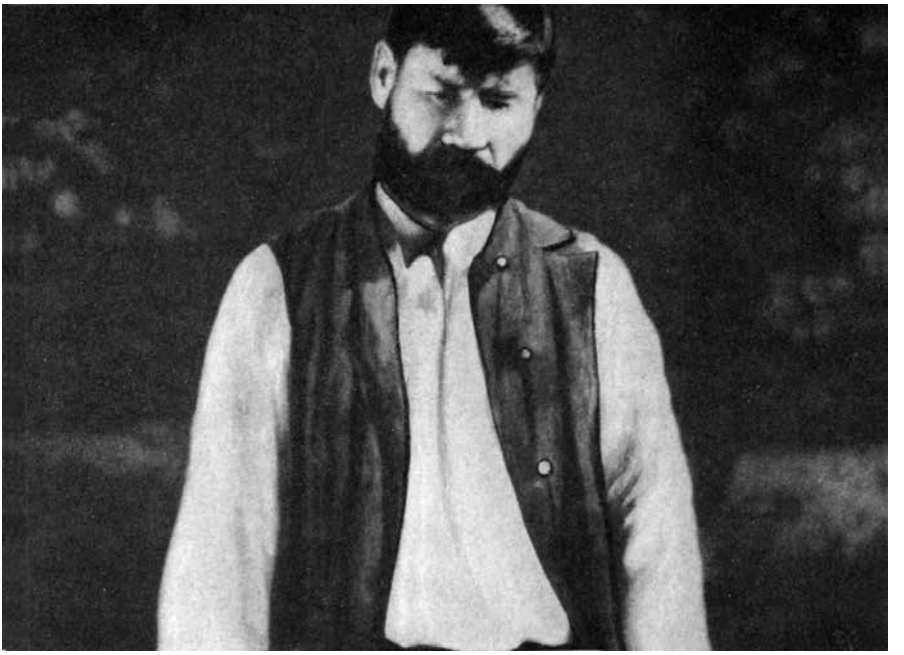
Однак «Земля» подана своєрідно: достаток груш, яблук, гарбузів, кавунів, достаток соняшників, хліба, садів у цвіту, достаток… зливи, — це оформлення.

Достаток садів і зливи породжують родючість, ситість, багатство… безтурботність.

Уся картина залита плодоносним дощем. Від дощу — безтурботність картини, від достатку плодів — її біологічний ухил.

---

[139] Мартин Іванович Мержанов (1900–1974) — російський, радянський спортивний журналіст. Почав працювати у пресі в 1920–ті роки. Редагував щомісячний додатокдо ростовської газети «Радянський південь», «До спорту», потім — щотижневу футбольну газету в Краснодарі. Співпрацював у різних ростовських і краснодарських газетах, «Ленінградській правді», «Робітничій газеті», «Водному транспорті», «Праці». Був військовим кореспондентом «Правди».





Люди в картині Довженка міцні, здорові, ситі й плодоносні, як дощ. Усі люди, без розрізнення статі та віку, а головне, без розрізнення класів. За Довженком у селі люди всі здорові й міцні, тому що в селі дощ, дощ, дощ… Земля пухне від дощу, хліб пухне від землі, люди пухнуть від хліба. Усі пухкі й здорові. Усі народжуються, цілуються, народжують і вмирають… Такими є нестримні закони біології, і їм підпорядкував картину режисер О. Довженко.

Будь-який кадр у «Землі» — безтурботний і ситий кадр, навіть тоді, коли вбитого комсомольця Василя несуть у труні, безтурботний і ситий тому, що за обличчя мертвого чіпляється гілка з важкими, соковитими яблуками. Це знущання ситого життя над смертю взагалі…

Для Довженка не важливо, що смерть комсомольця Василя — результат класової кулі, класової боротьби. З погляду Довженка — важливо, що це смерть взагалі. У цьому основна помилка фільму.

Пологи, материнство, любов, родючість, смерть — ось провідні біологічні мотиви картини, які затулили, затьмарили соціальні мотиви.

Класова боротьба села, що розгорілася й загострилася у зв'язку з колективізацією та ліквідацією кулацтва як класу, показана режисером крізь густу сітку дощу.

Тому не тільки зовні, а й внутрішньо класових ворогів українського села не видно. Ті куркулі, яких показано в «Землі» Довженка, — це слабкі, жалюгідні люди, з якими, по суті, боротися нема чого. Вони сміються над трактором, вони до колік у попереку регочуть над висохлим радіатором, вони в місячну ніч з-за кущів стріляють у комсомольця. Але це востаннє, тому що вже завтра вони метушаться по полю, наче скажені, риють землю своєю гарбузовою головою, рвуть собі волосся, плачуть і кричать в істериці.

— Це я вбив Василя!

Вони — кілька підбурювачів вбивства — самотні. Село не з ними, село з новими піснями й суворими обличчями пішло за труною молодого комсомольця Василя. Усе село — і старе, і молоде.

А де ж класові вороги, де їхній шалений опір? Нічого цього в «Землі» немає. Немає більше класової боротьби, тому що немає більше куркуля як класу. Довженко одним поворотом ручки кінокамери ліквідував в українському селі куркульство як клас. У цьому одна із серйозних політичних помилок картини. Серйозність її полягає в тому, що вона зменшує увагу до кулака, пропонує вважати його… вже ліквідованим.

Так само легко і просто покінчив О. Довженко і з релігією, церквою, священником. Він показав у фільмі жалюгідного, нікчемного, такого, що спочатку викликає посмішку, а потім жалість попика, що метушиться від ікони до ікони і шукає істини в пилу амвона.

І це в період, коли духовенство в союзі з кулацтвом усіляко намагається зірвати колективізацію, коли попи та попики — переодягнені в ряси кулаки — не соромлячись, поширюють чутки про повішення колгоспників, про антихриста та генерала, що йдуть на колгоспи з незліченним військом.

У той час, як попи набули особливо відвертого політичного, контрреволюційного забарвлення, попик у «Землі» — нешкідлива, жалюгідна істота. У цьому друга помилка режисера Довженка.

Ми наголошуємо на помилках режисера, щоб привернути до них увагу керівників червоноармійського екрану. Про ці помилки обов'язково треба говорити перед переглядом картини.

Однак чи означає це, що ці помилки ставлять «Землю» в становище непотрібної, шкідливої картини, як намагалися це довести деякі товариші?

Ні, не означає!

Цей надзвичайно талановитий твір кіномистецтва — одна з найкращих, якщо не найкраща, картина сезону — може й повинна бути корисною, звісно, за умови правильно організованої політико-просвітницької роботи навколо неї.

Її можна використовувати під час бесід про класову боротьбу в селі, і навіть її помилки можуть стати темою для розмов у цьому плані.

Цю картину потрібно показати тій стотисячній армії колгоспників, борців за нове село, які нині готуються до Червоної армії.

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 235–238.

Про «Землю»

Режисер О. Довженко

Фільм, над яким я працював, з'являється на екрані в найважливіший період нашої історії. Зйомки картини співпали з розвитком колгоспного будівництва та ліквідацією куркульства як класу. Маючи на увазі цей важливий переломний момент, мені хотілося в частині диференціації

психіки селянства довести до свідомості мого глядача, що перехід на колективну обробку землі є логічним і неминучим завершенням волі робітників і трудящих селян, які перебудовують своє господарство і життя.

На противагу всім спробам механічного трактування, цілком свідомо, будуючи мій фільм виключно на сільському матеріалі, і знаючи, що на селі роз'їжджають тепер десятки тисяч «сталевих коней», — беру лише один трактор. Цілком навмисно, також, я беру таку постать, як середняка дядька Панаса. Крім того, я поставив собі за завдання кричати про здоровий імпульс життя в протиставленні його смерті. У картині дві смерті: одна смерть старого, що відпав від життя, як яблуко від яблуні, і інша смерть — несподівана, моторошна, абсурдна смерть Василя, вбитого кулаком. Але й ця смерть є закликом до подальшої боротьби, до подальшого просування вперед.

Мені, як художнику, хочеться бачити деякі процеси, що здійснюються, вже здійсненими. Ось чому, попри те, що клас куркулів ми ще не ліквідували, хоч він і досі чинить нам опір, мені, який вірить у його швидке знищення, хочеться говорити про нього як про побитого ворога.

Далі я вкажу ще на один момент, який може викликати суперечки, — це на постать священника. Адже попри все більшу кількість сект, ми маємо один незаперечний, повністю очевидний факт — релігія вмирає.

Тому ж я намалював священника як старого, що відживає своє, який звик за інерцією шепотіти молитви. Але в нього живі й класові інтереси — я це показав у картині.

Ось частина моїх міркувань, якими я хотів поділитися.

Від редакції: Політична помилка тов. Довженка полягає в тому, що він, бажаючи бачити кулацтво вже ліквідованим як клас і релігію мертвою, намагається представити це як факт сьогодення, абсолютно не зважаючи на те, що кулацтво, яке ліквідується як клас на основі суцільної колективізації, шалено чинить опір, забуває, що для остаточного визволення мас з-під влади релігійного дурману потрібна довга й наполеглива праця.

Ця настанова, що притупляє класову пильність, неминуче спричинила ті помилки у фільмі, про які йдеться в нашій рецензії.

Червоноармієць тов. Пушкарський

Режисер Довженко змушує нас заглиблюватися в саму суть питання. Він дуже правильно показав нам українське сільське життя. Він показав нам цей фільм не тільки для того, щоб ми переглянули його, але і для того, щоб ми глибоко замислилися над ним. Середняк у цій картині показаний дуже правильно.

Цьому середняку, дядькові Панасу, не хочеться підкоритися синові, але він бачить і відчуває, що син правий, і лише після його відходу він у душі зізнається в цьому. Тут абсолютно правильно показаний перелом у його душі. Смерть Василя змальована дуже переконливо. Режисер хотів представити його нам і як хлопця, і як парубка, і як комсомольця. Коли я побачив Василя, що танцює, я був здивований: чому він стрибає? Потім я зрозумів, що так і треба було показати. Веселий хлопець повертається додому, і раптом його вбивають. Це найсильніше вплинуло на нас, глядачів. Тип Фоми (кулака) теж, на мою думку, зображений дуже влучно, — він вбив, а потім сам не знає, що йому робити: скаче, божеволіє тощо. Це тип кулака, який все-таки використовує всі засоби, щоб знищити все, що йому не до душі. Далі дуже гарний момент, коли, якраз під час похорону Василя, показано народження нової людини.

Взагалі, картина дуже цікава. Це справді поема. Нам потрібно більше таких картин. Молодець, режисер! Працюй, товаришу!

Політробітник тов. Парнищев

Фільм дуже зрозумілий і простий. Та хочеться вказати лише на один, але істотний недолік. Я говорю щодо розстановки класових сил у селі.

Режисер у даному випадку не зовсім має рацію. Його кулак самотній, такого кулака, по суті, й знищувати нема чого, — він уже знищений. А насправді це зовсім не так. Те саме можна сказати й щодо священника. Ми бачимо у фільмі якогось жалюгідного попика, теж, по суті, вже знищеного.

Однак, якщо ми знаємо, що церква відмирає, ми не можемо закрити очі й на те, що зростає велика кількість сект, на те, що попи чинять усілякий опір нашим заходам. Ось ці недоліки значною мірою псують загальне прекрасне враження від картини «Земля».

Щодо трактора. Тут, звісно, не може бути жодних зауважень, оскільки те, що в радіаторі не виявилося води, цілком закономірно, і в цьому немає нічого дивного.

Клубний працівник тов. Ситников

До цього фільму не можна ставитися за шаблоном, — це, насамперед, художній, талановитий фільм. Ми не розпещені такими картинами, у нас їх дуже мало. Цей фільм дивляться з безсумнівним інтересом. Те, що чудово вийшло в тов. Довженка при показі «слизьких місць», — не під силу багатьом режисерам; у них вийшло б це у вигляді вульгарної порнографії, — а в тов. Довженка вийшло талановито. Якщо є в цій картині недолік, то цей недолік стосується фігури священника. У «Землі» священник зображений надто вже безпорадно. Він біжить до церкви і мучиться в пошуках істини. Це, товариші, звичайно, не так.

В основному ж фільм, безперечно, талановитий. Більше таких фільмів!

Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / авт.-упор. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. С. 238–241.

Закордон про «Землю» [ред. ст.]

Фільм Довженка «Земля», що його було показано в радянському повпредстві, пише Лондонська газета «Манчестер Гардіан» з 11–го вересня ц. р. — просякнутий своєрідним ліризмом. Четверту частину зокрема треба вважати за досконалий витвір кіна. Вона є сильна, й життєва, від першого кадру, де працюють трактори, до кінцевої сцени з танком у пилу. Багато говорилося за радянський монтаж, але лише «Земля» виявила повно, що найважливіше в цьому мистецтві є розріз жесту раніш, ніж його закінчено. Саме це дає відчуття безперервності руху. Операторська робота — прекрасна. Композиція кадру — добірна. Але саме четверта частина пояснює ту пошану, що з неї користується Довженко в Берліні та в Москві.

«Айзенштайн, Пудовкін, Турін[140], а тепер і Довженко, — це є люди кіна, що для них існує зовнішня природа, той світ, що оточує нас, що ми його любимо й живемо в ньому. У їхніх фільмах він грає, цей світ, він живе й вібрує. У протилежність до натури натягнутої, сухої, з занедбаними задніми планами, Довженко й російські кінематографісти показують нам живу й рухливу природу, що оточує людей і з'єднується з ними… А потім, це «фізичне» відчуття природи, що його Довженко передає глядачеві: чудо теплого дощу, що падає й завмирає у тисячах краплин

[140] Віктор Олександрович Турін (1895–1945) — російський режисер, сценарист. Автор відомого «Турксибу» (1929).

на листах та овочах. Без музики, без слів, без шуму, цей образ дає разом із зоровим майже слухове відчуття («Монд» Париж 15–VIII–1930 р.).

Кіно. 1930[91]. №19. [Жовтень] С. 20.

Хроніка [ред. ст.]

Берлінська кіно-газета про Ол. Довженка. В Берліні недавно був Ол. Довженко, вивчаючи тут найголовніші способи кіна — тонфільмів.

Берлінська кіно-газета «Lichtbildbuhne» з цього приводу вмістила статтю, яку наводимо нижче скорочено.

«У Берліні Довженка знають тільки з деяких сцен його фільмів «Арсенал», якого демонстрували на одному кіноранішнику в театрі «Капітоль». Враження він справив величезне.

«Другий фільм Довженка під назвою «Земля» незабаром мають уперше показати в Берліні. Режисер ВУФКУ Довженко, як уже вчора повідомляли, наш гість, отже знову відживають спогади цього недільного ранішніка. Це було в театрі «Капітоль» кілька місяців тому. В рямцях окремої постави продемонстрували кілька радянських фільмів і поруч з менш важливими деякі сцени з чудового фільму «Турксиб»[141] і уривок, що хвилює своєю сміливістю й динамікою, з фільму «Арсенал». Ім'я Довженка — творця цього фільму, що творів його ми в Німеччині, як закінчених і самостійних, на жаль, поки що ще й не знаємо, після цього ранішніка поруч з ім'ям Туріна визнали найкращі аматори, знавці й оборонці художньо-фільмової творчості в Німеччині.

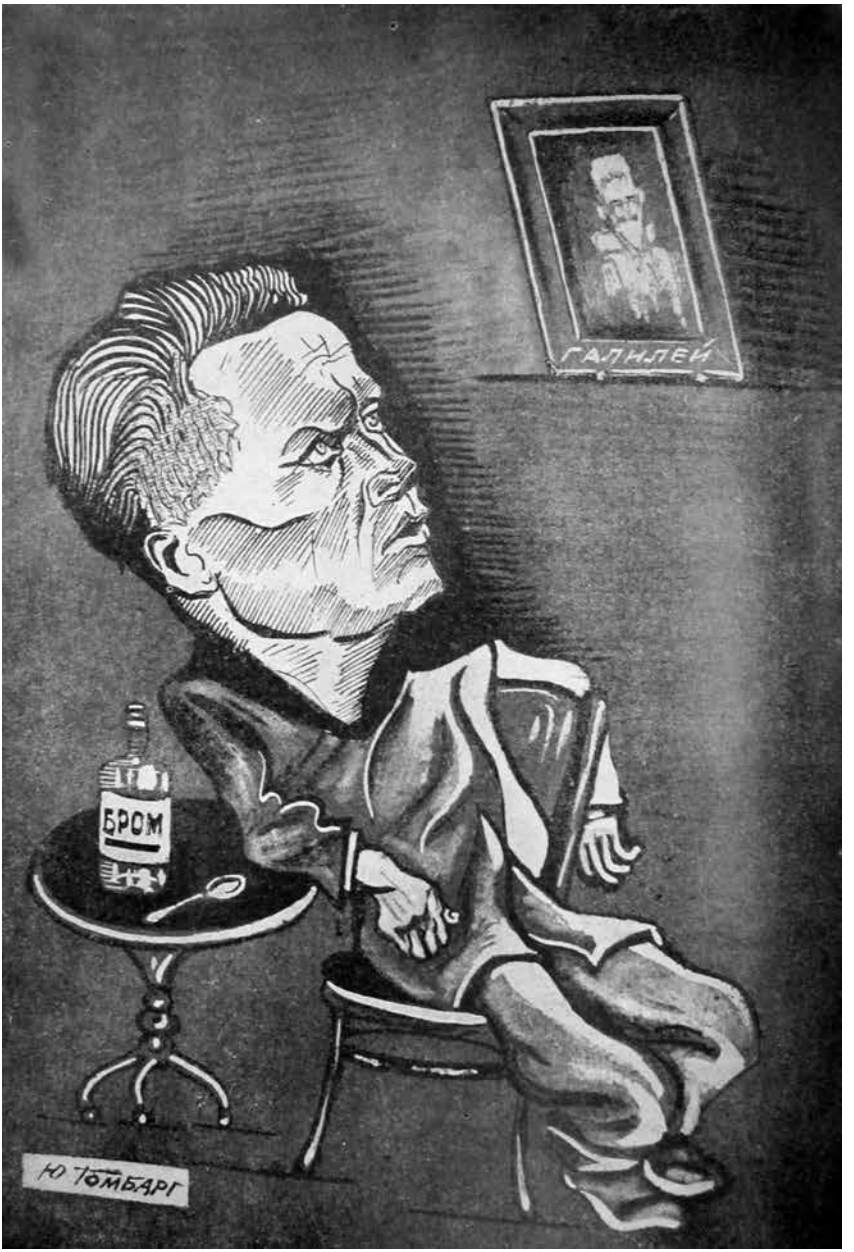
«Довженко від малярства перейшов до кіномистецтва. Приємно послухати його розмову. Ігноруючи всілякі теоретичні мудрощі він уперто, майже педантично розвиває свої ідеї. Відразу видно, що він далекий від честолюбності й бажання почванитися якимись дивовижними думками й вихвалятися чудернацькими формулюваннями. Отже, в нього нас вражає саме та серйозна духовна витриманість, що так подобається нам у Айзенштайна й інших подібних до нього радянських талантів тоді, як серед фільмових діячів звичайно здибаються зовсім інші явища.

«Довженко вже встиг побачити деякі берлінські мовні фільми. Він дуже зацікавився технікою німецьких тонфільмів (глибоке враження справив на нього тонфільм Пабста під назвою «Західній фронт 1918»[142]).

---

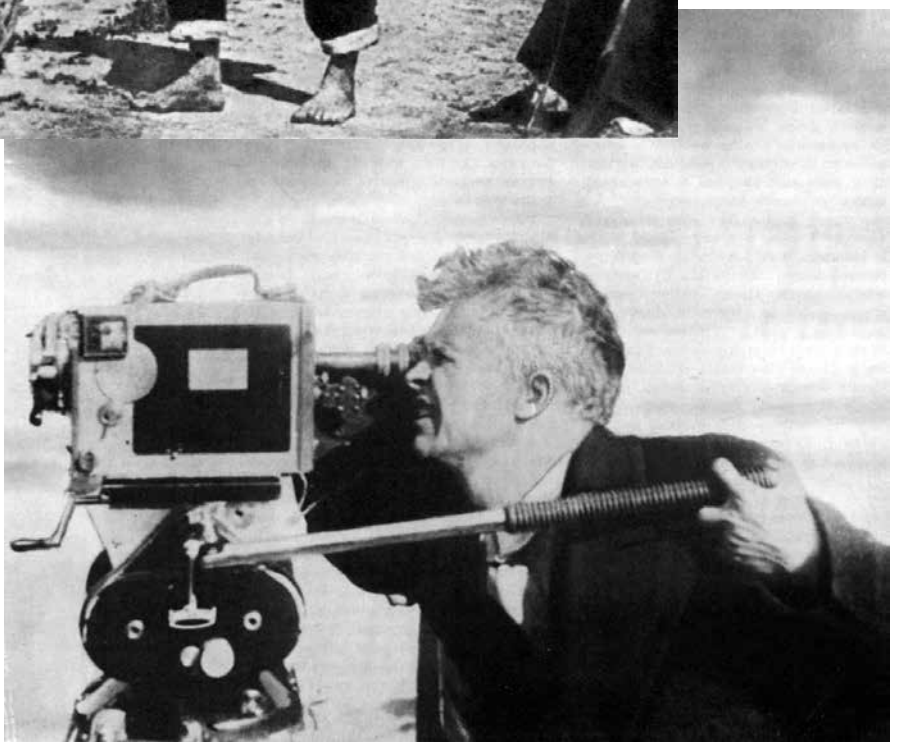
[141] «Турксиб» (1929, реж. В. Турін)

[142] «Західній фронт 1918» (1930, реж. Г. Пабст)



О. Довженко
Шарж Ю. Гомбарга





О. Довженко на зйомках фільму «Земля»

Блискуче майбутнє тонфільму для нього безперечне. Велику й останню можливість він бачить не стільки в мові, скільки в звукові. Він вважає за важливіше, ніж більш-менш реалістичний діалог закоханої пари, можливість відбивати тональність певного ландшафту, себто відображає цілий ландшафт з усією гамою його характерних звуків. Репродукцію реальних шумів можна було б частково замінити акустичною символікою. Подібно до техніки картинного монтажу незабаром повинен з'явитися удосконалений звукомонтаж, що оперує різними акустичними фокусами.

«Натяки на все це Довженко вже підхопив у деяких німецьких тонфільмах, які він бачив.

«Разом з Довженком були Орелович[143], директор Одеської кінофабрики і Чеснов від фото-кіно-відділу радянського торгпредства. Довженко дуже цікавиться всім тим, що стосується німецького фільму. Не бувши дуже орієнтований в деталях, він проте виявляє надзвичайне розуміння окремих моментів німецької фільмової творчості».

Червоний шлях. 1931. № 1/2(90/91). Січень-лютий. С. 169.

Коваленко Б. **За більшовизацію ВОАПП'у**

<…>

Нам треба ближче взятися до питань кіна і творчої методи кіна, де ми теж відстали. Єсть люди, талановиті кіно-сценаристи, і кіно-режисери, які все ж працюють не за нашою творчою методою, які в кращому випадку наближаюься поступово до нашої методи і то не зовсім рішуче. Візьмімо хоч би найвідомішого українського кіно-режисера і кіно-сценариста О. Довженка, який поєднує формальну майстерність, зокрема формалістичне з еклектизмом у творчій методі, із буржуазним біологізмом, з присмаком буржуазного націоналізму в ідеології. Пригадаймо його фільм: «Земля», де поетизується українську плодотворну землю,

[143] Соломон Лазарович Ореловіч (1902–1937) — організатор кіновиробництва, чекіст. У 1924–1927 — дир. Ялтинської к/фабр. ВУФКУ. У 1927–1928 — зав. виробничим вітд. Київської к/фабр. У 1928–1930 — дир. Одеській к/фабр. ВУФКУ. У 1930–1931 — дир. Київської к/фабр. З 11.12.1931 — дир. Московської к/фабр. Союзкіно. З серпня 1933 по липень 1934 — заст. начальника відділу резервів ОГПУ (Харків), з липня 1934 по січень 1935 — заст. начальника відділення. резервів НКВС УРСР (Київ), з січня 1935 по 15.08.1936 — заст. нач. Управління місць ув'язнення НКВС УРСР. Потім (до арешту) — дир. Київської к/фабр. 17.07.1937 заарештований в Києві. 7.09 засуджений ВКВС до вищої міри покарання і розстріляний. Реабілітований 6.10.1956.

як якийсь одвічно-біологічний початок життя, де клясову боротьбу зводиться теж до біології, що, мовляв, забили одного, родився інший, так вмирає дід і народжується онук або правнук. Клясові моменти підкорюються біологічним і цим самим пом'якшується клясову боротьбу. Замість клясової ненависти до ворога ми бачимо деяке «замирення духа»: теж, мовляв, що тут такого важливого забили комсомольця, народяться інші майбутні комсомольці.

Таке намагання підмінити клясову категорію біологічною — є слабке місце Довженка. Ідеалізуючи біологічний бік дійсности, ідеалізуючи українську розкішну природу, — всі ці могутні дари землі — кавуни, родючі яблуні й сади, — Довженко намагається знову таки підкреслити, що це Україна, українська стихія, від цієї стихії проводиться паралель до такої ж «загальнолюдської» постаті українця, яка й є частина природи «Син землі» і, таким чином, ідею клясової диференціяції підмінюється символізованою ідеєю національної єдности. А разом з тим, Довженко талановитий. За цього режисера треба боротися. І ось для того, щоб боротися за кіно-мистецтво, треба близько підійти до нього, щоби допомагати в кіно-сценарному ділі і допомагати критичними кадрами, щоб впливати на творчу методу кіна. <…>

Молодняк. 1931. № 6/7(54/55). С. 154–155.



О. Довженко та С. Шкурат на зйомках фільму «Земля»

«Іван»: «фільм про нову людину»

Інтерв'ю з автором «Івана»: від революційного кіна до пролетарського кіно-мистецтва

Зв'яжіть кіно-творців з глядачем…

Мушу з приємністю констатувати, що кіно-громадськість зацікавилася моєю творчістю, моїм новим фільмом…

Час, гадаю, остаточно вже покінчити з дотеперішньою традицією, коли глядач, преса, керівні організації цікавляться тільки двома точками, тільки двома етапами передісторії кінотвору, а саме: прийманням сценарія та прийманням виготовленого фільму, а тимчасом — чи не найважливіший період формування, становлення кіно-мистецького продукту (тобто час фільмування та монтажу) залишається без належної уваги, без контролю, без догляду…

Нам, кіно-виробничникам, потрібен постійний, безперервний зв'язок з масою робітничо-колгоспного глядача, і ми сподіваємося, що наша преса, зокрема кінематографічна, допоможе нам усталити неодмінно потрібний контакт та систематичний зв'язок поміж продуцентом кіно-продукції та її споживачем.

Нас, кіно-режисерів, або «захвалюють» або (частіше) «закритиковують», а тимчасом —нам потрібно, щоб глядач і критики наші твори аналізували, уважно вивчали, стверджували наш мистецько-ідейний поступ, сумлінно дружньою критикою, товариськими, щирими порадами виявляли наші творчі помилки, допомагали уникати їх на вищому етапі нашого складного творчого шляху, тобто під час виготовлення нового фільму.

За що я хочу боротися своїм новим фільмом?

Минулий, 1931 рік, був роком технічної реконструкції радянської кінематографії, бо в 1931 ми збудували власні фабрики плівки, кіно-знімальної та проекціоної апаратури, удосконаливши наші винаходи в галузі звукового кіна, ми майже цілком позбулися залежности від капіталістичної кіно-техніки, і тим самим (це цілком зрозуміло), кіно-промисловість спричинилася в значній мірі до зміцнення обороноспроможности СРСР, країни соціялізму, батьківщини революційних пролетарів усього світу.

1932 р. повинен бути початком процесу соціялістичної реконструкції радянської промисловости.

Формула — «революційна кінематографія» — ясна річ, нас задовольняти вже не може, і ми режисери, мусимо бути ініціяторами та активними бійцями в боротьбі за пролетарський стиль у кіні, що ми його можемо створити тільки на основі практичного застосування в своїй творчости єдино вірної, єдино вірної можливої діялектично-матеріялістичної методи, марксо-ленінської філософії. Кваліфікацію мистецького попутника пролетаріяту нам особливо пишатися нічого; кожний з нас, режисерів (рівно ж і сценаристів, операторів) та акторів, битимиться за позиції союзника, а кожен з нас своєї творчою продукцією мусять довести своє право на місце майстра пролетарського кіно-мистецтва, мистецтва партійного соціялістичного.

Нове мистецтво, що ми, режисери, за нього хочемо боротися, найповніше відбиватиме, найбільш адекватно пізнаватиме грандіозні проблеми революцій та практичної побудови соціялізму; ми повинні робити такі фільми, щоб вони активно сприяли процесові змінювання, перерв об'єктивного світу, реальної дійсности, а в першу чергу — людини, її психики.

Рішення XVII-ї партійної конференції дають нам, творцям, цілком чіткі, цілком конкретні вказівки про завдання другої п'ятирічки, про поступовий процес щезання кляс, про ліквідацію решток капіталізму в економіці, а також і в свідомості людей, а це мусить бути одним із перших питань творчої програми радянських фільмарів.

Так… Ми відстали… Ми запізнилися… Але це тільки покладає на нас ще більші, ще відповідальніші завдання.

«Іван» — фільм про нову людину.

Сюжет «Івана»?.. Зовсім нескладний: Івана разом з багатьма колгоспниками посилають на Дніпрельстан для участи в будівництві. Таких фактів у нашому житті мільйони, бо процес успішної індустріялізації потребує робітної сили, людей, кадрів. Разом з тим зміст «Івана» складний і глибокий, бо Іван, стикнувшися з новою технікою, з новим ставленням до праці, з новими соціялістичними методами, зазнає поразки, тому що Іванова обмежена, індивідуалістична культура безсила піднестися на вищий щабель без заперечення дрібно-власницької своєї природи, без ліквідації решток капіталістичної психіки.

Хоч Іван, маючи добрі м'язи, працював сумлінно, вперто, він примушений був, проте, визнати: — «Я робити не вмію. Тут не тільки м'язи, тут інша хватка… Школа тут потрібна».

І, усвідомивши, що без практики, без опанування нової техніки, без засвоєння нових соціалістичних метод праці справжнім пролетарем не станеш, Іван іде вчитися, щоб стати новим робітником, новою людиною, що її здатне створити тільки соціялістичне підприємство.

Я намагаюся перебороти хибні традиції показувати, наші підприємства тільки зовнішньо, вразити глядача зовнішніми масштабами, аритметичною сумою різноманітних машин, — а мені хочеться відбити нову соціяльну якість нашого будівництва, нашої індустріалізації, показати людину в нових взаєминах, підкреслити місце нового робітника, як керівника машини, як їхнього господаря і я відчуваю, що мені з цим у фільмі пощастить…

Звук.

Борючись за такі завдання, мені припало на долю ще одно, а саме: поєднати образ із звуком. Тому «Іван» має бути іспитом не тільки для мене, а й для цілої української кінематографії, щодо наших досягнень і можливостей в звуковому кіні, бо досягнення щодо звуку в «Івані» будуть досягненнями і української радянської кінематографії.

Кіно. 1932. № 5/6[113/114]. С. 12–13.

Ол. Довженко **Про «Івана»**

Сюжет «Івана» я довожу до мінімуму. Колгоспний парубок Іван іде з колгоспу на будівництво (Дніпрельстан) на поповнення лав пролетаріята. Здоровий, бадьорий і спритний. Працює костильщиком на прокладці під'їздних шляхів. Мінімум кваліфікації. Вподобався. Запропонували Іванові підкваліфікуватися у школі. Іван одмовився. Добре буде і так. І в той же день у соціалістичному змаганні пересвідчився, що одної сили і розмаху мало. Що навіть така проста робота вимагає технічного вміння, що тут — школа. Іван сів у школі за книжку. Таким чином, справа йде про перевиховання «селюка», про боротьбу за перший справжній робочий крок, про ліквідацію селянських дрібно-анархічних звичок і шапкозакидательства.







Мені хочеться фільмом «Іван» внести свою маленьку долю в здійснення великої задачі, задачі висвітлення у нашому мистецтві збірного типу молодої людини реконструктивного періоду.

Маленький сюжет, сюжет простий, без особливих вишуканих колізій і героїв, я беру навмисне. Власне кажучи, і сам Іван не є тим, що зветься «ведущим героєм» фільму. Навпаки, його ведуть, йому вказують на його помилки, його переводять у механічний цех і сажають у школу. Його веде пролетарій, що на сьогодні крім політичної свідомости досяг великого технічного рівня і під проводом партії вбирає в свої лави селянське поповнення і, як педагог, його перевиховує.

Тому основну увагу у фільмові я приділяю тому соціяльному фону, на якому спотикається і нарешті стає на ноги Іван. В цьому пляні, оскільки справа йде про ліквідацію селянських ознак, приділяю немало місця «селюкам» на виробництві. Мені хочеться показати всі впливи, що діють на Івана. Я хочу зробити це стисло і виразно в максимально зрозумілій формі, прямуючи до найширшого контингенту робоче-селянських глядачів, а великий фон малого сюжету мусить на мій погляд сприяти тому, що фільм в цілому буде художньою скалкою нашого бойового и перспективного сьогодні.

Фільм звуковий.

Особливости техніки і можливостей звукового кіно, головним чином, характер і природа завдань, що я їх собі поставив у фільмі «Іван», позначається в конечному результаті цілою низкою нових методів і формальних прийомів. Що витікають з вищенаведеного.

Фільм абсолютно позбавлено того, що зветься гострих ситуацій. Я свідомо викинув зі свого вжитку увесь арсенал тих прийомів, що самі по собі гарантують увагу чи захоплення глядача. Я роблю фільм простий и ясний, що був би подібний до простоти і ясности його героїв. А звідси простота формальної композиції, відсутність крупних планів з їх метушнею на екрані, ліквідація рваного монтажа, відсутність ефектних ракурсних точок і калейдоскопичности. Зупинюся на одному прикладі. Я вважаю, що ніхто не показав на екрані Дніпрельстану. Він великий і одноманітний, а тому, мовляв, монтаж загальних пляній не дає можливости його виявлення на екрані. Унаслідок, екрани завалені середніми і крупними плянами, бодай, рилами екскаваторів, крупними зубам, шестерень, обов'язково димом для більшої «динаміки».

Я почав шукати динаміку в іншому. Вивчивши за кілька днів всю територію Дніпрельстану та його освітлення в різні часи дня, обрахувавши

напрямки залізничних шляхів, я знав його їдучи на бетонних поїздах. В результаті найпростішої склейки получається картина, ніби глядач повільно обходить увесь велетень. Динаміка кількости просторів, обсяги урочистої гармонії у своєму безперервному цілеспрямованому рухові.

Динаміка здорового і простоти.

У свій час мене вважали майстром пейзажу в кіно. Думаю, що це було неправильно. Але зараз я, очевидно, знайшов таки дорогу до пейзажу. Я роблю спроби подолання статики пейзажу і на сьогодні, думаю, що одно оце може зробити пейзаж або пару пейзажів поряд не просто склеяними картинками для «передовки», а повноправною виразною монтажною фразою з певним сюжетним навантаженням.

У цьому мені допоміг звук. Я примусив пейзаж звучати.

Працюю також над проблемою тиші в кіно. Думаю, що тільки через звукове кіно можна досягнути тиші. Німий екран через свою умовність тихим не був, навіть без музичного супроводу. Тиша на звуковому екрані не завжди відповідає звукові на звуковій доріжці.

Умови роботи важкі, особливо через технічну відсталість. Але, не лякаючись упертої боротьби, пощастило, переробивши звукову апаратуру, досягти такого звуку, який є на сьогодні в нашому Союзі цілком нормальний.

Кіно. 1932. № 19/20[127/128]. С. 14.

Б. Розенцвейг **«Іван»**

(Режисер О. Довженко, «Українфільм»)

Після багато в чому чудової «Землі» Довженко взявся за тему індустріального устрою. Як суворий, вдумливий і глибокий митець, він зупинив свій погляд на глибинних процесах соціалістичної індустріалізації та пов'язаній з ними перебудові людини.

Не бажаючи вульгаризувати й спрощувати своє завдання, Довженко вирішив розглянути його в психологічному розрізі, намагаючись на тлі зовнішніх процесів показати процеси внутрішнього порядку. Так народився фільм про Івана — повість про одного з багатьох мільйонів представників селянства, які потрапляють у саму гущу великого будівництва, де докорінно змінюються вся їхня колишня ідеологія, всі навички, все їхнє дріб'язкове, обмежене «нутро».

Ось завдання, поставлене собі режисером Довженком. Однак поставити завдання — ще не означає його розв'язати. Вирішальним недоліком фільму є те, що в ньому **не розкрито в художніх образах процес перетворення одного з багатьох мільйонів, «селюка» Івана на індустріального пролетаря, творця і господаря нового світу.**

Відому й чималу роль у цій невдачі відіграла й та обставина, що **сюжетна лінія фільму надзвичайно розгалужена, намічена скупо, плутано й хаотично.** Часто недосвідченому глядачеві доводиться з трудом відгадувати призначення того чи іншого кадру, що часто має важливе значення для всього фільму. Однак набагато важливішим є те, що **процес внутрішнього ідеологічного переродження героя також показаний надзвичайно розірвано, без відправних точок, без художнього висвітлення психології героя і, отже, без переконливого та відчутного розвитку всього процесу її зміни.**

Довженко не знайшов і основного тону, у якому слід було будувати фільм, **основного масштабу**, у якому треба було представити людину на будівництві.

Серед багатьох чудових епізодів у фільмі є один, знятий режисером з особливою майстерністю, який у буквальному сенсі слова міг би стати **ключем** до всього сюжету картини, — це епізод, у якому Іван уперше в житті, крізь відчинене вікно заводської контори, із трепетом, тремтінням і захопленням спостерігає за грандіозним розмахом робіт на Дніпробуді.

Перед селянином уперше відкриваються неозорі можливості, які поки що сприймаються ним як якась таємнича **«звенигора техніки».** Його руки ще тільки-но наповнюються силою, готуючись схопитися по-справжньому, по-господарськи за її важелі. У ньому вперше пробуджується прагнення влитися в породу людей, які керують, підкорюють собі, організовують роботу всіх цих потужних машин і механізмів.

У цьому епізоді міститься надзвичайно сильний емоційний, психологічний заряд, який нібито зумовлює монументальний і водночас просякнутий глибоким ліризмом стиль, розкриття та втілення якого, природно, чекаєш у подальшому перебігу фільму.

Однак Довженко звертає на інший шлях. Він занурює свого героя у якусь вакханалію чудово знятої техніки, у якусь «вальпургієву ніч» бетономішалок і землечерпалок; подані провідні епізоди, які мали б бути дороговказними вогнями, сигнальними віхами для сприйняття глядача,

подані вже не у зв'язку з тим, як їх сприймає сам Іван, і, отже, не розкривають змін, що відбуваються в його свідомості.

Уперто проведена, навмисна стриманість, скутість і холодність гри при монументальних масштабах і стилі фільму позбавили його необхідної теплоти, надали йому відтінок суто раціоналістичності і навіть **надуманості.**

Зовнішня обстановка, у якій протікає вся дія, призводить до низки подій, що мають вирішальне значення для Івана і для тих, кого він представляє. На очах у глядача кується біографія нової людини в її основних, визначальних моментах. Але внутрішні **мотиви** залишаються у фільмі нерозкритими. Тому кульмінаційний момент фільму — вступ Івана до партії — сприймається глядачем як повна й абсолютно незрозуміла у фільмі несподіванка.

Не менш важливі епізоди подані у фільмі якось нерухомо, статично, без взаємного логічного та художнього зв'язку між собою. Які ж причини спонукали Івана вступити до партії? Що викликало в ньому ненависть до прогульника, який символізує відстале, анархічне, п'яне, куркульське село? Де коріння його протесту проти «таємниць» виробництва, протесту, що спалахує в момент, коли він впритул стикається з труднощами опанування нової техніки?

Глядачеві, який незмінно симпатизує головному герою фільму, доводиться тут **самому знаходити ці мотиви, тобто значною мірою добробляти й доповнювати роботу режисера**. Цілком зрозуміло, що сам фільм від цього не позбавляється своїх недоліків і залишається художньо недомовленим і неповноцінним.

Схильність до нерухомості та статичного трактування подій і образів ще поглиблюється типовою для Довженка манерою **статичного подання кадрів**.

Звісно, з погляду кіномайстерності у фільмі є низка блискучих кадрів. Уже з перших акордів на глядача повіяло справжньою, грізною та вибуховою силою. Це відчуття сили, багатих, але невикористаних можливостей не полишало глядача протягом усього фільму. Довженко, як художній організатор кадрів, створив низку прекрасних кіноскульптур у кращих традиціях таких гігантів, як Мен'є чи Роден. В інших місцях його кадри вражають барвистістю, тонкою грою світлотіні, нагадуючи знайомі нам за його ж попередніми роботами зразки найтоншої кіногравюри.

Звук у картині, скупо й рівномірно розподілений, поданий також майстерно-чисто, з віртуозним дотриманням законів звукової перспективи (згадаймо хоча б блискучий початок фільму — віддалено звучну пісню на тлі сільського пейзажу). Однак повторюємо, **безперечна майстерність режисера не в змозі анулювати органічні вади його нової роботи**.

Шлях Івана, можливо, є певною мірою символічним для творчого шляху самого Довженка. Вперше протягом усього свого художнього життя він звернувся до теми індустріального порядку. Довженко так само, як і його герой Іван, схвильований і навіть трохи розгубився від величі та неосяжності перспектив, що відкрилися перед ним.

І якщо у своїй новій роботі Довженко ще не досяг бажаного результату, **то він може його досягти**.

Запорукою цього є творча сила самого Довженка і мільйонів тих Іванів, які в самому житті домоглися того, що поки що не зумів договорити у своєму фільмі Довженко.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 384–387.

Ф. Т.[144] З питань про фільм «Іван». О. Довженка[145]

До XV роковин Жовтня Українфільм, як свій рапорт до свят, випустив новий кінофільм О. Довженка «Іван».

Значення кіна в соціялістичному будівництві зростає велетенською мірою. Чим далі переконливіше звучить вислів Леніна, що кіно — найважливіше для нас мистецтво. У світлі останніх постанов партії про школу, про прискорення темпів культурної революції, у світлі постанов XVII партійної конференції про другу п'ятирічку, що в ній ми маємо ліквідувати пережитки капіталізму в економиці і свідомості людей, — значення

[144] Феодосія Прохорович Таран (справжнє прізвище — Гончаренко; псевдонім — Ф. Мосенко) (1897–1937) — український публіцист, критик. З 1925 — відповідальний секретар газети «Вісті ВУЦВК». З 1927 — заст. директора, згодом ред. газети «Комуніст». У своїх матеріалах висвітлював проблеми реконструкції народного господарства, раціоналізації промисловості. На початку 1930-х — головн. ред. газети «Вісті». «Розвінчував» у своїх публікаціях О. Шумського, М. Хвильового, М. Скрипника як «німецьких агентів». Проте 13 серпня 1937 р. був заарештований, 24 грудня 1937 р. — розстріляний.

[145] Ця стаття в подальшому була опублікована в журналі «Кіно» (1932. № 19/20. С. 10–13).

кіна ще більше зростає. Воно повинно правити за винятково могутній важіль у гігантській роботі, що стоїть перед партією, пролетаріатом нашої країни. Тому пролетарська суспільність так уважно ставиться до кожної нової картини, активно бореться за зміцнення кадрів кінематографії, за кожного майстра на цій найвідповідальнішій дільниці — мистецтва. Пролетарська суспільність ставить до кожного працівника кіна тим більші вимоги, що його (кіна) засоби озброєння, а відтак вплив невпинно зростають. Опанування техніки тон фільму, що робить цілу революцію в цій дільниці мистецтва, привертав пролетарську суспільність. Жагуче інтересує її, бо в тонфільмі ми здобуваємо додаткове, надто активне озброєння в боротьбі за національну формою, пролетарську змістом культуру, що вона за визначенням тов. Сталіна має розквітнути в умовах соціялистичної реконструкції нашої країни.

Це все ставило й ставить перед нами, а передусім — організаціями, покликаними практично здійснювати провід творенням української радянської кінематографії, особливо пильно і відповідально поставитись до покладеного на них завдання.

Коли така вимога стояла й стоїть загалом, то це зокрема стосується фільму – рапорту XV Жовтневі, що за тему має перероблення на соціялистичних велетнях – будовах селянських поповнень робітничої кляси. Тут передусім потрібен був справжній партійний провід, здорова пролетарська атмосфера, а від так допомога і конкретні вимоги до автора-режисера, до кожного учасника творення фільму «Іван».

Та треба сказати прямо, що саме цього й бракувало. Було щось просто протилежне, що й змушує нас першим питанням про кінофільм «Іван» поставити

ПРО АТМОСФЕРУ

Пролетарська суспільність України, за великою мірою й Союзу, знає О. Довженка з попередніх фільм. В них: і в «Сумці дипкур'єра», і в «Арсеналі», і в «Звенигорі», в «Землі» молодий кіномитець **О. Довженко виявив великі художні здатності**, розмах і сміливість в поставі і трактуванні найвідповідальніших тем. Але **ці ж таки фільми виявили величезні ідейні зризи** молодого кіномитця, що здекларував свою волю творити радянське кіномистецтво. На ці величезні ідейні прориви О. Довженка вказувала критика, зокрема, розбираючи кінофільм «Земля». Викриваючи це, наша критика ставила перед О. Довженком, перед безпосередніми його керівниками в кіновиробництві питання про **поглиблену роботу над ідейним озброєнням,**

марксистським вихованням О. Довженка, бо лише таке озброєння, підвищення теоретичної марксо-ленінської підкованости могло й може дати зростання О. Довженка як радянського художника, майстра великої справи радянського кіномистецтва.

Рішуче відкидаючи заїжджательські випадки на адресу О. Довженка, критика вимагала водночас від проводу тодішнього ВУФК'у, а потім Українфільму створити навколо Довженка, колективу, що працює з ним, прості **пролетарські обставини, що в них би автор-режисер відчував справді партійний провід, чув справжнє слово більшовицької критики**, бо для нас зрозуміло, що тільки такі обставини, тільки піднесення відповідальности за велику справу радянського кіномистецтва може сприяти виховуванню, вирощуванню наших кінокадрів. Уже тоді з приводу «Землі» було на повний голос поставлено питання про рішучу зміну характеру роботи на кінофабриках, зокрема з Довженком, про ліквідацію атмосфери некритичного потакування, захвалювання, шкідливого для митців, для кіномистецтва.

Треба сказати, що цього всього провід ВУФКУ, а потім Українфільму, провід київської кінофабрики не взяв до уваги. Навпаки, останні факти з кінофільмом «Іван» свідчать, що на кінофабриці ще згущено атмосферу алілуйництва.

Справді, за півтора місяці до виходу кінофільма «Іван» завідувательхудожнього цеху київської фабрики Гр. Зельдович[146] та художній редактор М. Бажан із Н. Ієзуїтовим[147] дали цілу сторінку матеріалу про творчість О. Довженка, зокрема про «Івана», в «Кіногазеті» № 42. Тут М. Бажан всю історію радянської української кінематографії малює так:

[146] Григорій Борисович Зельдович (1906–1988) — український редактор, кінокритик, викладач. Заслужений працівник культури УРСР (1969). Вчився на кінознавчому ф-ті Всесоюзного держ. ін-ту кінематографії. Працював ред. на Київській к/фабр. (1930–1935), у Головному упр. кінематографії (1935—1956), на Київській к/ст ім. О.П. Довженка (1956–1969), у Комітеті по кінематографії при Раді Міністрів УРСР (1969–1988). Водночас викладав у Київському ін-ті театр. мист. ім. І. Карпенка-Карого. Як ред. працював з реж. О. Довженком, І. Савченком, Л. Луковим, В. Івченком, Т. Левчуком та ін. Автор ряду кн. з питань кіномистецтва.

[147] Микола Михайлович Ієзуїтов (1899–1941) — російський історик кіно і кінокритик. Відомий як один з основоположників радянського кінознавства. У 1930–1932 науковий співробітник Інституту літератури, мистецтва і мови Комакадемії, Всесоюзного науково-дослідного кинофотоінстітуту (НІКФІ) і Державної академії художніх наук (ГАХН). У 1932–1936 зав. секцією кінознавства Державної академії мистецтвознавства (ГАІС) в Ленінграді, керував кінознавчої аспірантурою. З 1936 — зав. кафедри історії кіно ВДІКу, з 1939 — професор. Написав ряд праць з історії кіно та монографії, присвячені акторам і режисерам.

«1927 р. режисер Довженко з оператором Завелєвим, художникам Кричевським, акторами Надемським[148], Свашенком, Подорожним[149] і Отавою[150], та сценарієм Йогансеном[151] та Юртиком[152] поставили "Звенигору". Цей рік є дата, коли українське радянське кіно дало справді український радянський фільм. **Почалася нова епоха в історії** нашого кіна, епоха досягнень і перемог. **Довженко стоїть на чолі цієї епохи**».

Бачили?

---

[148] Надемський Микола Захарович (1892–1937) — український актор театру та кіно, театральний режисер. З 1906 — навчався у Київському худ. уч-щі, згодом у театр. сту. Ім. М.Г. Савиної у Москві. Як театр. акт. та реж. брав участь у гастролях у Стокгольмі та Гельсінгфорсі з трупою Шуміхіна. З 1920 — акт. Києво-Печерського робітничого т-ру, пересувного т-ру «Цукортресту», з 1921 — акт. т-ру ім. Лесі Українки в Києві. В 1922–1926 — акт. і реж. низки експериментальних т-рів України, з 1926 — акт. Одеської, а потім Київської к/фабр. У 1937 — заарештований, 23.12.1937 — засуджений до розстрілу.

[149] Олександр Тимофійович Подорожний (Лесь Подорожній, 1902–1984) — український актор, режисер, педагог. Відомий як акт. т-ру «Березіль» і актор кіно. Був учнем Леся Курбаса, з яким працював у т-рах «Кийдрамте» і «Березіль». У трагічні рр. репресій проти української інтелігенції зустрівся з своїм колишнім наставником у таборі Медвеж'єгорська (1934). Про їхню зустріч і співпрацю на Медвежій Горі згадується в роботі Р. Скалій «Лесь Курбас. Дорога на Соловки».

[150] Поліна Скляр-Отава — українська актриса. Знімалася у фільмах «Звенигора» (1927), «За стіною» (1928), «Джиммі Хіггінс» (1928).

[151] Майк Йогансен (справжнє ім'я — Йогансен Михайло Гервасійович, 1895–1937) — український поет, прозаїк, сценарист доби «Розстріляного відродження». У 1917 — закінчив історико-філологічний ф-т Харк. Імпер. ун-ту. У 1921 — зближується з Елланом-Блакитним, Хвильовим, Сосюрою. Разом із ними стає фундатором Спілки пролет. письм. «Гарт» (1923). В цей час працює ред. ВУФКУ, звільняється з роботи після переїзду організації з Харкова до Києва восени 1926 року. У 1925 — заснував літ. об'єднання ВАПЛІТЕ. В січні 1928 — ініціював створення «Техно-мистецької групи А» (1928–1931), видавав «Універсальний журнал». З ідеї Йогансена народився також позагруповий альманах «Літературний ярмарок» (1928–1930). Пізніше вступив до Спілки радянських письменників України (1934). 18.08.1937 — заарештований, 27.10.1937 — розстріляний.

[152] Юрій Йосипович (Юрко) Тютюнник (1891–1930) — український військовий діяч, генерал-хорунжий армії УНР. З серпня 1914 — брав участь у Першій світовій війні спершу в чині унтер-офіцера, згодом офіцера. 5 жовтня 1920 — підвищений до генеральського звання. 16 лютого 1921 — обраний членом Вищої військової ради УНР. 23 жовтня 1921 — вступив до командування Повстанською армією. Операція, проведена у листопаді 1921, закінчилася трагічно. Після поразки походу з невеликим загоном пробився до Польщі. 22 грудня 1921 — повернення в Україну. Працював у ВУФКУ сценаристом (сценарій фільму «Звенигора», спільно з М. Йогансеном і О. Довженком). У ф. «ПКП» зіграв самого себе. 12.02.1929 — був заарешован. 03.12.1929 —засуджений до розстрілу. 20.10.1930 — розстріляний.

Слідом за М. Бажаном Н. Ієзуїтов — хай заднім числом — познає нас у чім полягає «соль» «Землі» О. Довженка. Виходивши з позиції, що «хто хоче зрозуміти поета — повинен вступити в його область», — Н. Ієзуїтов старанно затер, замазав усі помилки, усі ідейні провали «Землі» і прийшов до висновку, що помилки Довженка «всього лише дряпак ногтем на борту океанського пароплава». Завідатель художнього цеху київської кінофабрики Гр. Зельдович, кинувши твердження, що «послідовної, марксо-ленінської критики та оцінки творчости, всього творчого шляху Довженка нема і по цей день», сповіщає про кінофільм «Іван»: «ясне уявлення про **геніяльність** картини дасть лише сама картина».

Спираючись на цей матеріал в «Кіногазеті» на матеріял, бачите, співробітника комакадемії Н. Ієзуїтова, Гр. Зельдович вміщає в київській «Пролетарській Правді» № 246 за 26-Х ц. р. статтю під заголовком «Творчість Довженка на піднесенні». Тут уже осмілілий художній керівник київської кінофабрики Гр. Зельдович дає волю у своєму висловлюванні, по-перше, на адресу всіх, хто наважився свого часу критикувати кінофільм «Земля». Спираючись на авторитет співробітника комакадемії Н. Ієзуїтова, автор оголошує, що «Земля» «безперечно являла **цілком винятковий мистецький факт**». А в зв'язку з тим, що це так, то Гр. Зельдович все, що критичного говорено про зриви в "Землі", називає «потоками брудної лайки» й глибокомудро завершує: «недарма історія критики «Землі» стала мало не синонімом **найбрутальнішого ставлення до митця**».

І, навпаки, щоб показати, що він, Гр. Зельдович, нічого спільного не має з цими брутальними критиками, голосить, що автор «Землі» та «Івана» «найбільший майстер», «**буйно розвинувся геній Довженків**», Довженко — це «величезний талант», а значить і кінофільм «Іван» — це «зразок високохудожнього соціялістичного реалізму», що «Іван» — це «шедевр радянського звукового кіна» і т.д. і т. ін. В такому **елейно-хвальному тоні цілий підвал у київській «Пролетарській Правді»!**

Більше того, Гр. Зельдович не посоромився оцей свій потік алілуїщини прикрити постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня про перебудову літературно-художніх організацій…

І це зветься художній **керівник**. Це зветься **партійний** провід творенням української радянської кінематографії. І це зветься партійним розумінням постанови ЦК ВКП(б). Чи тут і сліпому видно, що художній керівник київської кінофабрики не **туди** потрапив. У всякому разі **не туди, куди потрібно партії**, радянський кінематографії, її кадрам,

зокрема О. Довженкові. Бо що спільного з партійним розумінням боротьби за радянське мистецтво, роботи з попутницькими кадрами має ця блудлива гра в крикливі слова? Хіба наше завдання є обов'язково **наліплювати ярлики геніїв**. Кожному ж зрозуміло, що **це так само згубно для наших кадрів, як і «заушаніє», як голобельна критика!** Кожному зрозуміло, що впливати, керувати нашими художніми кадрами, працювати з попутниками це не значить блудословити, фіміями курити, а **наполегливо, по-товариському, по-більшовицькому допомагати їм, ставлячи конкретні вимоги, критикуючи їх**, створюючи навколо них просту пролетарську обстановку, на основі критики й самокритики, підіймаючи їх до розуміння всієї величі й відповідальності, що на них покладається, що вони **її самі на себе; беруть, стаючи до лав творців і учасників великого соціялістичного мистецтва**. Лише обиватель, опортуніст, а не більшовик — борець за пролетарське мистецтво, ухиляється від партійної постави **питань мистецтва як питань гострої клясової боротьби**. Хто цього не зрозумів, той нічого не зрозумів у постановах партії, зокрема в постанові від 23 квітня. Лише обиватель може трактувати цю постанову так, и що ніби ми відмовляємося від критики помилок, зокрема у попутників, ніби б після цієї постанови нам треба йти просити в них вибачення за справедливу критику, якій ми піддавали попередні твори попутників (це робить Н. Ієзуїтов).

До того ж постанова ЦК ВКП(б) від 23-IV спрямована проти групівщини. А зрозуміло, що групівщина — це не монополія колишнього проводу раппівців-вусппівців. Ми повинні рішуче боротися проти групівщини, звідки б вона не просувалася.

А це факт, що в підвиваннях Зельдовичів у атмосфері захвалювання саме й народжуються елементи «непогрішимости», замкнутости, групівщини.

Отже, треба сказати, що провід Київської кінофабрики, художні керівники Українфільму виявили себе нижчими проти тих завдань, які поклала на них партія у творенні української радянської кінематографії. Наша преса, що мала незрівняно більше уваги віддавати такій відповідальній дільниці як кіно, як процес творення кінофільмів, зокрема «Івана», не стояла на височині, дала себе, зокрема київська «Пролетарська Правда», використати у групових цілях.

Щоб належно, по-нашому оцінити кінофільм «Іван», — а він **вимагає величезної до себе уваги, критики, — нам треба покінчити з групівщиною**, з претензіями на монополію. Нам треба навколо

кіна створити справжню здорову пролетарську атмосферу, ліквідувати спроби оточити його стіною неприступности.

Радянська українська кінематографія **виросла**, зокрема за активної участи О. Довженка, **щоб її убгати у вузькі рямці групо**к. Справжні зразки великого більшовицького кіномистецтва будуть створені не в задусі вузького кола підхвалювачів, а при активній участі ударницьких загонів, що їхня кровна справа — є творення більшовицького мистецтва загалом.

Пролетарська суспільність, пролетарський глядач, активний учасник творення соціялістичного мистецтва, а тим паче такого, як кіно, а тим паче такого, як тонфільм, **не може обмежитися на званні стороннього «зрітеля»**. Він не може задовольнитися з цієї ролі, що її, за допомогою Зельдовичів, відводить йому О. Довженко. А ця роля ось так виглядає (цитуєм з статті Зельдовича «Ждем» — «Кіногазета» № 42):

— «Глядачу, (каже Довженко в одному з своїх небагатьох друкованих виступів, коли ти чого не розумієш, — не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може ти просто не вмієш мислити, а моє завдання — заставити тебе мислити, дивися на мій фільм».

Наш глядач — уважний, активний і мислити він навчився вже і вчиться далі. Хто йому в цьому відмовить! Він чим далі краще розуміє ролю художніх творів у поглибленні цього мислення, усвідомлення своєї ролі, своїх завдань у гігантській будові соціялізму. Але водночас він за те — і цього активно вимагає — щоб на його організовану думку зважав творець, художник; бо це ж і є один з найважливіших виявів допомоги художникові. Коли він (художник) цього не розуміє — він перестане бути **нашим** художником. Тоді розрив поміж декларацією художника про своє бажання боротися за велике більшовицьке мистецтво буде розходитися з ділами, тоді буде фальш.

Недаремно Українфільм, нічого не зробивши, щоб послухати організовану пролетарську думку про той чи той фільм, вдається до крикливої реклями. Недаремно він підтримує перегріту атмосферу групівщині навколо творчости О. Довженка. Це непотрібно О. Довженкові як радянському митцеві. Хто сказав, що радянському митцеві потрібен римський бронзовий профіль?

Отже, за просту пролетарську атмосферу в творенні радянського кінофільму!

Комуніст. 1932. № 310(4010). 12 листопада. С. 4.

Ф. Т. **З питань про фільм «Іван». О. Довженка**[*)]

2. ПРО ЗАГОЛОВНИЙ ПЕРСОНАЖ

Тема нового кінофільму О. Довженка — перероблення селянських поповнень робітничої кляси на велетні — будуванні. Тема дуже велика, актуальна, йдеться бо про перероблення мільйонів.

О. Довженко спробував узяти що тему на тлі Дніпрельстану й то в площині художнього відтворення процесу психологічного перевиховання молодих поповнень. Це вимагає глибокої ідейно-художньої правдивости, **чіткости клясового трактування** кожного явища, типу, події. Це вимагає стройности побудови цілої речі, доцільного використання художніх засобів. А ми знаємо, що художні засоби О. Довженка немалі. І в «Івані» він дав окремі кадри високо-художні. Цей бік постави «Івана», зокрема звукова частина, поєднання звуку й образу заслуговує на спеціяльний розгляд. Ми хочемо коротко зупинитись на тому, скільки автор виконав узяте на себе зобов'язання з основної напрямної теми, як вона проходить у дії заголовного персонажу.

Перед глядачем проходить ця, за визначенням О. Довженка, «звичайна людина» з колгоспу — на будівництво, через ударництво — до партії й школи. Проходить плавко. Та так лише й можуть проходити схеми. А Іван у фільмі це ж і є схема. Річ лише в тому, що за цією круглою схемою у фільмі О. Довженка від початку до кінця залишається **безлиця** людина. Вона, людина, не знає у фільмі О. Довженка **боротьби**.

Іван виховець із колгоспу і то міцного і машинами, колгоспу, що навербував для Дніпрельстану 100 поповневців. Батько був ініціатором того, що Іван потрапив до числа завербованих. Іван потрапляє разом із батьком та матір'ю і з дідом (усією родиною) на Дніпрельстан до свого дядька-робітника, що там працює. Дядько перший, хто привітно зустрічає на Дніпрельстані батька та Івана (пригадуєте сцену сміху, що переходить у регіт при зустрічі двох братів). З затишного дядькового вікна учорашній колгоспник Іван уперше дивиться на велетень-будову, що її вже на дві третини збудовано. На роботі Іван працює біля батька і на зауваження бригадира, що Іванові треба б до школи, під батьківським запитанням:

— «Івана у школу»?

син зухвало викликає бригадира на змагання. Але зазнає поразки. Розлютований з неї, кидає Іван своїм переможцям обвинувачення в секретництві, загрожує батькові, що залишить будівництво й піде

додому на село. Потім раптом усвідомляє, що тут «школа потрібна», з допомогою дядька потрапляє до зводового цеху й на учобу. А перед нею на урочистих зборах, за головуванням дядька ж, Івана приймають до партії. І — все. Ні, у фільмі бачимо, ще дві активні Іванови дії. Іван солідаризується з антирадянським виступом виконроба Бігунова в їдальні та ще на урочистих зборах після куркульського виступу прогульника-односельчанина задає «робочий вопрос»: «мені соромно, що я походжу з одного села з цим прогульником».

Кожен пролетарський глядач, учасник **великої** боротьби за соціялістичну реконструкцію нашої країни цілком справедливо спитає: де ж тут художнє відтворення соціалистичного **перероблення**, де тут перероджження, де тут хоч крок до нього? Де відтворення художником того, що у нас на соціялістичних підприємствах «в психології мас, в їхньому ставленні до праці пройшов велетенський переліт» (Сталін). Не бачимо ми цього в заголовному персонажі кінофільму. Немає тут **основного** вирішального **виявлення** клясової фізіономії, **клясової позиції** цього Івана. А клясова позиція визначаться в боротьбі, активною в ній участю. Без боротьби жодного перевиховання нема й не може бути.

Нагадуємо, що Іван за фільмом пройшов немалий шлях: був у колгоспі, через нього пройшов на соцялістичне будування, через ударництво на ньому (будівництві) — до партії. Який інший **шлях борця** за справу соціялізму є у нас? А цей шлях — шлях **гострої клясової боротьби**. В запеклій клясовій боротьбі з куркулем, трощивши його на своєму шляху, незаможники й середняки вступають до колгоспу, в боротьбі з ним (куркулем) та його агентурою стають до громадського господарювання. У цій боротьбі кожен колгоспник, колгоспниця виборює собі ясне ставлення до колгоспу, клясового явища. Бо йти до колгоспу це не витівка, не примха, не парубоцьке зухвальство, в тому числі, очевидно й для Івана.

Ударництво — це справа гострої клясової боротьби, а не парубоцького зухвальства, як це виходить за О. Довженком у кінофільмі «Іван». Ось дідова репліка:

«Вдаримо бувало з дівчатами на вулиці, — аж земля гуде. Побий мене бог».

Оце справді згадка про парубоцьке зухвальство. Тільки що спільного з цим пошлим, дрібним дідовим зухвальством має соціялістичне ударництво?

Соціялістичне змагання та ударництво буйно запалилося в молотечих загонах ленінського комсомолу. Але це блимок хвалькуватого зухвальства, а великий більшовицький вогонь, що запалився у клясовій боротьбі за висоти першої п'ятирічки, вогонь, що дедалі ширіться, зростає.

Вступ до партії — справа клясової боротьби, це зрозуміло кожному.

Нічого цього в художньому показі не відтворив О. Довженко своїм заголовним персонажем. Іван О. Довженка **через усі ці етапи** проходить як **невизначена** особа. О. Довженко подає Івана не в оточенні колективу, цього могутнього фактора перевиховання й виявлення лиця, а увесь час огорожує його родиною. Фактично О. Довженко у кінофільмі «Іван» подає нам не Івана, а **родину** Іванову. Була ця Іванова родина в колгоспі. Потім цілим гамузом посунулася на Дніпрельстан, благо там дядько Іванів. На Дніпрельстані получилося «воспроизводство» Іванової родини на поширеній базі. Іван працює — біля батька, Іван на зборах — біля батька. Іван — з дідом.

А цей **дід** старий знайомий зі «Звенигори». Йому подорож до Дніпрельстану О. Довженко заповів ще 1928 р., закінчивши «Звенигору» таким звертанням до діда:

«Мій дорогий, старий діду! Пора вже залишити свої наївні чари та непотрібні кропіткі шукання в непотрібних ефемерних кладах минулого. Подивися, якими безплотними тінями стоять вони далеко за спиною нашої техніки, нашого неухильного зростання. **Сьогодні ми будуємо на скелях Дніпра чудо**. На тих самих скелях, де інтелігентні сини твої проливали мрійницькі безсилі сльози, що стікали по канцелярських кооперативно-педагогічних п'яненьких вусах десятки років — "Було колись". Так, діду, ми так самі говоримо, посміхаючися, це знамените "Було колись". І ми стоїмо лицем до того, що є і що буде по нашій волі».

Цей дід і на Дніпрельстані тягне своєї **і не може не тягти**. Він, потрапивши на Дніпрельстан з усією Івановою родиною, кидає репліку:

«Чого заіржали, розорителі. Розіковиряли село, а тепер я тут буду догнивати».

І на це у Івана — жодної відповіді. Довженків Іван так і залишається безлиций. А як тоді він може бути **нашим?**

Безлиций вимагає до себе пильної уваги. Безлиций у колгоспі — прикривач куркуля. Безлиций на виробництві — підтримувач класового ворога: він, Довженків Іван, солідаризується з прорабом Бігуном (сцена в їдальні). Стережіться безлиців!

Художник, що оспівує безлицих, хто виставляє їх як творців соціалізму — явно фальшивить.

Ми творимо кадри будівників соціялізму **мільйонами**. Але треба бути сліпим чи засліпленим, щоб не бачити, що це **маси** ударників, **а не безлиця**, аморфна **ватага**, натовп. Кожен з них визначений **у клясовій боротьбі**, боєць, що **виборов** собі ім'я, по-батькові й прізвище. Носить його, пишається з нього. А у Довженка — це безлиций Іван, що не знає свого клясового прізвища.

Клясовий ворог у кінофільмі О. Довженка має своє ім'я по-батькові і прізвище. Він активний, бо знає за що бореться. Хоч і цього куркуля О. Довженко вивів трохи прилизаним. Цей куркуль з квіткою в руках, прогульник, і що соромлячись підходить до чорної каси, лякливо озирається, перелякано втікає від рупора, хоч на вулиці нікого нема, цей рибалка з вудкою — трохи ушляхетнений. До нього більш логічно застосовувати сміх, а не інши методи боротьби. Чи так воно справді є? Не для сміху ж побудовано чорну касу на Дніпрельстані! Навряд чи таке трактування клясового ворога, змазує загрозу від нього, справді наше.

Та все ж цей прогульник-куркуль у фільмі дужчий за Івана. Він діє, він нахабний — лізе (а йому дозволяють!) виголошувати промову на великих робітничих зборах…

Свого безлицього Івана автор не поставив віч-на-віч з цим клясовим ворогом-прогульником (крім урочистих зборів). Він бо знає, що його Іван не витримає цієї зустрічі!

Словом, у фільмі не відтворено постаті одного з мільйонів борців за соціялізм. І цілком надаремне говорить Іванів дядько:

«Приймаючи Івана до партії, товариші, ми говоримо: сьогодні Іван не керівник, не геній. Іван — радянський боєць, один з тих…»

Правильно буде сказати, що Іван безлиций це не є радянський боєць. Не Івани, що не знають свого клясового споріднення, будують соціялізм. Його за проводом партії будують ударницькі загони, що на колгоспних ланах, борючись проти куркуля, знеосібки, підіймають урожай, виконують хлібозаготівлі, організаційно й господарськи зміцнюють колгосп, завойовують собі політичну й технічну грамотність. Соціялізм будують ударники соціялістичних підприємств в боротьбі з клясовим ворогом, підвищуючи продуктивність праці, опановуючи за проводом партії науку й техніку.

І коли в кінофільмі «Іван» цього не відтворено, то тут виявилося, що автор ще не позбувся впливів звенигорської минувшини.

Не вижившн, не переборовши її, О. Довженко дав не наше, а чуже нам трактування найвідповідальнішої теми соціялітичної реконструкції — перероблення сільських поповнень на індустріяльному велетні-будуванні. Довженків Іван був і є ще онуком діда із «Звенигори», а не ці онуки — мільйони творців соціялізму, армія ударників, що для них праця на соціялізм є справою чести, доблести й геройства.

*) Див. «Комуніст» за 12-XI № 310

Комуніст. 1932. № 313(4013). 15 листопада. С. 4.

Ф. Т. **З питань про фільм «Іван». О. Довженка***)

3. ПРО ДНІПРЕЛЬСТАН, ПРОВІД ТА ЖИВУ ЛЮДИНУ

У нас, у країні будованого соціялізму, перероблення мільйонів у гострій клясовій боротьбі іде на всіх дільницях соціялістичного наступу цілим фронтом. О. Довженко у кінофільмі «Іван» взяв собі завдання показати перероблення на будуванні **Дніпрельстану**. Значить, він мав показати пролетарському глядачеві, як за проводом партії пролетаріят творить, за визначенням тов. Сталіна, історичне будування. Дніпрельстан бо — одна з найвидатніших сторінок в історії боротьби героїчної кляси цілого СРСР за ленінський плян електрифікації, як бази побудови соціялістичного суспільства в нашій країні. «Огні Дніпрельстану оповіщають цілому світові про закінчення п'ятирічки за чотири роки, про остаточне уґрунтування соціялізму в СРСР, про перехід великої радянської країни до другої п'ятирічки, п'ятирічки побудування безклясового соціалістичного суспільства». Так сказано про Дніпрельстан у відозві Комуністичного Інтернаціоналу до XV роковин Жовтня.

На Дніпрельстані особливо яскраво виявилася невичерпна снага робітничої кляси, її творчі можливості, великий ентузіазм. На цьому будуванні чи не найяскравіше виявився ленінський стиль у роботі, де революційний розмах найщільніше був поєднаний з американською діловитістю.

Озвірілий ватажок українського контрреволюційного кодла С. Єфремов у своєму масному «щоденнику» вилив свою зненависть до радянської України вихваткою проти Дніпрельстану. Борючись із клясовими ворогами, їхньою агентурою, робітнича кляса блискуче упоралась з історичним будуванням. У ньому робітнича кляса

показала в масовому маштабі зразки більшовицького опанування найпередовішої, техніки. На це будування справді працювала ціла країна. Відчуваючи її підтримку, ще завзятіше боролися безпосередні будівники Дніпрельстану. Дніпрельстан — це велика ленінська ідея, що охопила мільйони, стала сама могутньою силою соціялістичного перетворення нашої країни. З масштабів, розгорнених на берегах Дніпра, наша партія підвела всю країну до перспектив першої п'ятирічки. Дніпрельстан завжди був і буде гордістю могутнього ударного загону світової пролетарської революції — СРСР.

Це значить, що кожен, хто береться за показ Дніпрельстану, бере на себе не технічне, а велетенської сили завдання **клясового** порядку. Таке завдання взяв на себе і О. Довженко в кінофільмі «Іван». Його завдання в тонфільмі стало ще відповідальніше. Дніпрельстан для нього тим паче не був і не міг бути лише тлом. Як же відтворено в «Івані» цю величну епопею в русі, в образі, в звуку? За фільмом О. Довженка, Дніпрельстан, його будування вийшло щонайбільше, як налагоджений концерт машин. Лише в першім епізоді (Іван дивиться з вікна на будування вночі), в безлічі електричних лямп, що оплітають ціле будування, на тлі приглушеної музики — ви справді можете відчути дещо з того образу, що його в своїй уяві про розмах і велич Дніпрельстану склали маси. При світлі ж денному у свисті паротягів, в стогоні поїздів, у безліч машинових цебер — у цій системі машин ви не бачите Дніпрельстану, ви не відчуваєте художнього відтворення і боротьби за Дніпрельстан, за опанування техніки. Тут, щоправда, бачимо, що люди керують машинами, кранами, але вони знеособлені, вони придушені цією машинерією.

Проблема показу машини — це одна з найскладніших.

Треба надто глибоко розуміти ролю машини на соціялістичному підприємстві, щоб відтворити це в художнім показі. Ми бачили чимало проб кінорежисерів показувати роботу машин на соціялистичних підприємствах. І щоразу виходила, як у фільмі «Симфонія Донбасу»[153], — мертва, скучна громада машин, що в них губиться і творець, і керівник. Не вдалося оживити машин і О. Довженкові. І в нього машина панує над людиною, і в нього керівники цих машин — це машинізовані придатки до них.

Глядач пригадує епізод, коли забито робітника, так само на ймення — Іван.

[153] «Симфонія Донбасу» (1930, реж. Дзиґа Вертов)

На одну хвилину машинерія застопорилась. Двоє винесли Івана, поклали, дерюгою вкрили, зникли, і біля забитого Івана з'явилася постать матері. Самітна, покинута, безсила, своїм горем придушена. Ця сцена своєю насиченістю — одна з найвиразніших, у ній водночас багато кінців до зрозуміння того, як автор трактує процес соціялістичного будівництва і живу людину в ньому.

За автором виходять, що в нас нема місця живій людині. Машинізована бригада залишає свого забитого товариша на руки матері, що, безсило постоявши над забитим, розгублена біжить по полотну під посвис підганяйлів:

«У сторону, тьотю, в сторону».

Ця постать загнаної, знесиленої матері, що її в шаленому бігозі машини засвистують, затюкують — то тоді, коли її вся істота придушена тяжким нещастям, врізується в пам'ять кожного. Кожен чекає, де й і як вона — мати знайде собі розраду. І бачить, як вона з одчаєм в очах біжить до керівника й на шляху до нього — тобто до командира цього О. Довженком створеного пекла машин — повинна прорватись через дванадцятеро дверей, а вже й прорвавшись чує рокіт у телефон, що в ньому лише крік, лише погрози;

— Замовчать! Забили кращого юного ударника? Замовчать! Чуєте?

Під цей командирський окрик никне голова матері й на запитання вже до неї:

«Що вам, товаришко?» вола відповіла: «нічого».

Кожен пролетарський глядач спитає — де це діється й що це діється? Чи справді у нас наші машини — це залізна п'ята, невже наш робітничий колектив — це бездушний придаток до цієї залізної п'яти, невже провід наш — це за дванадцяттю дверима залишений командир, що ворочає цією бездушною машиною?

Ні, **тут явна фальш**, що переходить у поговір. Чуття бо товариства, солідарности, найглибшого товариського єднання — це одна з основних рис робітничої кляси. Ці риси робітнича кляса виковувала й плекала в довгі роки боротьби й після перемоги пролетарської революції в стократ зміцнила.

Дніпрельстан збудували вільні сили своєї кляси, що насправді мають найширіші чуття товариства, і у горі-біді не залишають матір забитого товариша на самоті. Наша робітнича кляса організована в державі, громадсько-політичних організаціях і не вона за лишає на самоті з своїм горем робітницю-матір.

Будівники соціялізму, керовані комуністичною партією — це не «ратушка солдатів». Ніколи провід, партійна робота не була й не буде командою. Не окрик більшовики мають, шоб керувати масами, і їм не потрібно замуровуватися за дванадцятеро дверей. Ніколи більшовики не були кам'яними, глухими, безсердечними командирами машинерії. А вони були, є і будуть авангардною частиною своєї великої кляси. Більшовицькою прикметою, основною заповіддю нашої завжди було й є — чутливість до запитів мас, живих людей нашої кляси. Ця чутливість, справді найінтимніша і найміцніша злютованість з масами характеристична для наших велетнів будов, зокрема для Дніпрельстану. Хто думає, що наказом, окриком дніпрельстанівський загін більшовиків вів маси на штурм Дніпра, за 500 тис. кубометрів бетону — той чужак, той може, й бачив збоку Дніпрельстан, його будування, та нічого не втямив, що саме в цих штурмах, у цьому героїчному поході за бетон, монтаж, проти стихії, проти шкідництва, прогульництва виковувалася ще щільніша, ще міцніша злютованість більшовицького авангарду з робітничими загонами.

Довженкове трактування ролі партії, ролі машини на соціялістичному підприємстві, а відтак ролі пролетарського колективу — **це пісня не з нашого голосу**.

Глядач пригадує другу активну сцену в фільмі — епізод в їдальні. Там прораб Бігунов виголошує контрреволюційну промову на тему: «Дніпрельстан і фунт сала». Іван — головний персонаж — з ним» Бігуновим, солідаризується (репліка його «правильно!»), а проти прораба: Бігунова виступав інший прораб-ударник. Але, що він, за О. Довженком, міг сказати? Він знову оперує лише окриком, а не переконливою аргументацією. Окрик (зокрема і на Івана «селюк»), — звісно, не міг нікого нічого переконати. І ми бачимо, як після цього окрику присутні застигли в роздумуванні, — мовляв хто з них правий?

Тут знову виявилося, що автор кінофільму «Іван» **не з наших позицій** взявся відтворювати велику боротьбу за соціялістичну будову. Він не розуміє ленінської науки про кляси, про пролетарську революцію, про соціалістичне будівництво. Ленін у цій справі вчив:

«Тільки та з пригноблених кляс здатна своєю диктатурою знищити кляси, яка навчена, об'єднана, вихована, загартована десятиріччями страйкової й політичної боротьби проти капіталу — тільки та кляса, що засвоїла собі всю міську, промислову великокапіталістичну культуру, має рішучість і здатність обстояти її, зберегти й розвинути далі

всі її завоювання, зробити їх приступними всьому народові, усім трудящим, — тільки та кляса, що зуміє винести всі тяготи, іспити, злигодні, великі жертви, неминуче покладувані історією на того, хто рве з минулим і сміливо торує собі шлях до нового майбутнього, — тільки та кляса, що в ній кращі люди повні зненависти й призирства до всього міщанського й філістерського, до цих властивостей, що так процвітають у дрібній буржуазії, у дрібних службовців, у «інтелігенції» — тільки та кляса, що «пройшла загартовану школу праці», і вміє викликати повагу до своєї працездатности в кожного трудящого, кожної чесної людини».

Такою була і є такою новими мільйонами поповнень зростає наша велика героїчна робітнича кляса, що будує Дніпрельстани.

Показ Дніпрельстану, героїчної боротьби його загонів з ленінських позицій дав би можливість художникові справді в художніх образах відтворити великий процес творення Дніпрельстану.

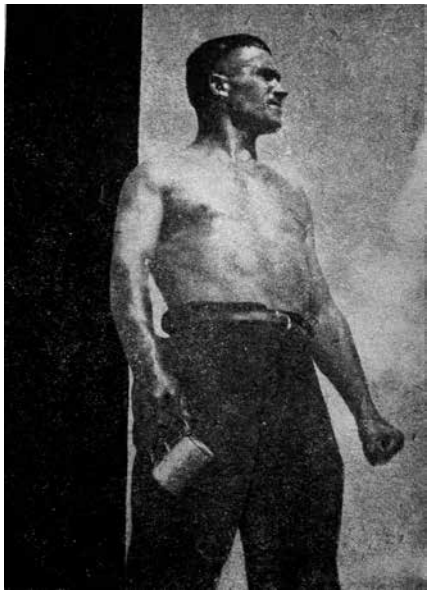
Довженків дід із «Звенигори», хоч О. Довженко йому рекомендував Дніпрельстан, як «чудо на Дніпрі», як ми бачили, не був ним очарований. Він прямо сказав, що тут йому, дідові, доведеться «догнивати». Цей дід із «Звенигори» був справжнім дідом свого онука Івана. А Іван — витвір О. Довженків. Невижиті впливи звенигорівської минувшини позначилися на всьому фільмі «Іван», на трактуванні і проблеми перевиховання, і Дпіпрельстану, і партійного проводу. І зовсім надаремне дехто уже оголосив, що «Іван» — це і є явище великого більшовицького мистецтва.

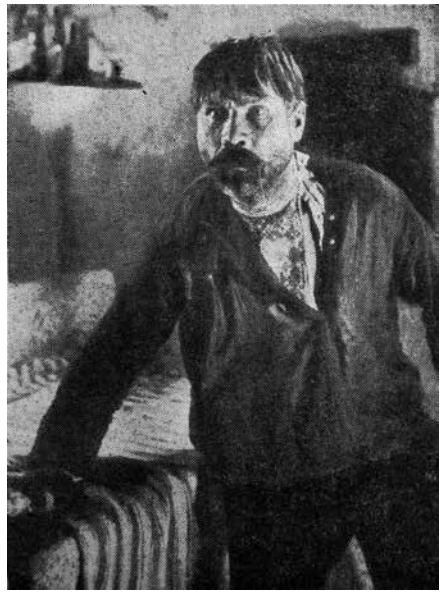
Для автора, що береться в художніх образах відтворити грандіозні процеси в країні будованого соціялізму, потрібне глибоке клясове розуміння **суті** речей, а його можна здобути в активній участі в самому процесі соціялістичного будівництва, в наполегливій роботі над собою, в рішучому переборенні, в звільненні від впливів чужої нам ідеології.

Так стоїть справа з основними питаннями про кінофільм «Іван» О. Довженка.

*) Див. «Комуніст» за 12-XI № 310 і за 15-XI № 313.

Комуніст. 1932. № 314(4014). 16 листопада. С. 4.







Іван [ред. ст.]

Кіноповість, звукова, 7 частин, 2 800 метрів, виробництво «Українфільм», 1932 р. Сценарист і режисер Довженко, оператори Демуцький та Єкельчик[154], звукооператор Бабій. Постанова ДРК від 16/XI-32 дозволена для будь-якої аудиторії. № 5186.

Перетворення відсталого селянина на свідомого пролетаря під впливом зростання соціалістичного будівництва.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 406.

М. Чарний[155] **«Іван» і «Зустрічний»**

«Іван» і «Зустрічний». Ці два фільми, випущені як «родзинка» жовтневої серії, вже встигли викликати численні відгуки та тривалі палкі дискусії з кардинально протилежними поглядами. Тим необхідніше ретельно розібратися в сутності та тенденціях, які розкривають обидва фільми.

Довженко — митець великих узагальнень, документальних фігур, вкрай напружених образів. Олександр Довженко, безсумнівно, той кінорежисер, який, більше ніж будь-хто інший у нашому кіно, використовує романтичну піднесеність, певну ідеалізацію людей і речей. Він любить жирною лінією підкреслювати в людині, у природі, у речах одну сторону, одну якість, яка йому в даному випадку потрібна. Проте образ виходить художнім і вражаючим. Це тому, що в Довженка однобічність не схеми, а романтики.

Але гострим прийомом романтичної ідеалізації, як і будь-якою гострою зброєю, можна користуватися з успіхом лише суворо витримуючи пропорції. Інакше кількість швидко переходить у якість, причому в якість негативну.

Захоплений своєю темою квітучого життя, що перемагає смерть, піднявши українські соковиті яблука на романтичні висоти, Довженко

[154] Юрій Ізраїлевич Єкельчик (1907–1956) — радянський кінооператор. Л-т двох Ст. пр. (1941, 1950). Закінчив кінотехнікум в Одесі (операторське відділення, 1930). Автор книги «Образотворча майстерність у фотографії» (1951). Знімав ф. «Іван» (1932), «Щорс» (1939), Богдан Хмельницький (1941), «Партизани в степах України» (1942) та інші.

[155] Марк Борисович Чарний (Маркус Борисович Чарний; 1901–1976) — російський радянський прозаїк і літературознавець. У гімназичні роки був редактором газ. «Наша думка», органу Комітету учнів міста Пензи. В 1922 — закінчив Ін-т журналістики в Москві. В 1941–1945 — інструктор журн. «Агітатор», газети «Червоний флот».

майже забув про реальну класову боротьбу, про колгосп, трактор, про людей сьогодні, без яких немислиме завтра. Ці мотиви сьогоднішньої боротьби зблідли перед барвами довженківських яблук. Вийшов неправильний акцент, неправильна музика.

Нова робота тов. Довженка — «Іван» — несе на собі сліди тих самих достоїнств і тих самих помилок.

Велика тема — багатомасовий Іван, який від ідилії сільських вечорів переходить до переплетення машин Дніпробуду, до складності сучасної техніки, а через них — до партії та університету.

Іван крокує урочисто й міцно. Підкреслений, романтично підкреслений, кожен його жест, кожен помах брів, тому що це не просто один з Іванів, а Іван — маса. Перетворення Івана — це ж складний процес взаємин з людьми, подіями, речами. Але те, що сталося в «Землі» з яблуками, відбувається в «Івані» з машинами. Вони відриваються від реальної людини. Вони посідають у картині дуже велике місце й починають жити самі по собі.

Іван з'являється час від часу. Ось він із мішком за плечима, щойно прийшов із села. Вбиває великим молотом костилі в шпали залізниці. Ось його приймають у партію. Ось він уже спускається впевненим кроком сходами університетської аудиторії.

Ці кадри, добре виконані кожен окремо, залишаються лише кадрами. Картини не виходять. Немає розвитку. Не показано перехід Івана від одного стану до іншого. Виконання основного завдання фільму стає непереконливим. А при ослабленому ідейному звучанні романтичне починає здаватися неприродним, фальшивим. Занадто багато виразних поз. Занадто багато багатозначних пауз.

Стає нудно. Дія здається уповільненою. Картина розпадається на окремі кадри. Іноді цікаві, іноді, через відсутність зв'язку, незрозумілі.

Неважко було б створити звичайний сценарій, у якому всі деталі якось пов'язані між собою. Іван — герой, який вечорами кохає тиху дівчину Дуню, а у вихідний день ніжно розмовляє з матір'ю-трудівницею, як це буває в десятках стандартних картин. Довженко не хоче цих шаблонів. Для своїх могутніх образів, образів величезної емоційності, героїв світової революції, він шукає нових сюжетних розгортань, нового внутрішнього зв'язку. Довженко йде по лінії найбільшого опору. Це добре, і радянська громадськість повинна його підтримати у важкій праці творчого новаторства.

«Іван» має перед «Землею» ту перевагу, що в цій картині центр ваги все ж перенесено на соціалістичне будівництво і на людей цього будівництва. Є ще одна нова якість, яку необхідно відзначити в «Івані». Це значною мірою акторський фільм.

У поточному році ми вже маємо низку фільмів, де гра актора визначає дуже багато чого. Таким, наприклад, був фільм «Справи і люди»[156] з Охлопковим[157] у головній ролі. Таким є «Зустрічний». В «Івані» Довженко теж набагато більше, ніж раніше, приділяє уваги акторові й досягає значних результатів. Актори, які грають ролі Івана, батька Івана, прогульника, майстра на «Дніпробуді», створюють у відведених їм межах чудові, виразні образи.

Винахідливість Довженка як режисера дала чудову сцену з прогульником.

Окремі сцени все ж не можуть врятувати весь фільм. Але невдача Довженка — це невдача великого митця, від якого можна і слід чекати великих і завершених досягнень.

Таким є «Іван» <…>

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 406–409.

Ів. Юрченко **«Іван» і творчі питання радянського кіна**

Новий фільм О. Довженка, як цілком справедливо зауважила критика, ставить на обговорення всі основні проблеми творчої методи радянського кіна.

Щоправда, фільм «Іван» з екрану вже зійшов, а тому, на перший погляд, може видатися зайвим і запізнілим починати знову обговорення, роздувати дискусію й затримуватись на старому місці. Але це можна видатися лише на перший погляд. Фільм «Іван», його актуальність, вся гострота суперечок навколо нього, звісно, ніякою мірою не знімаються фактом сходу його з екрану, навпаки: цей факт змушує нашу критику ще уважніше поставитись до фільму, ще докладніше проаналізувати

[156] «Справи і люди» (1932, реж. О. Мачерет)

[157] Микола Павлович Охлопков (1900–1967) — радянський актор театру і кіно, режисер і педагог. Головний реж. Реалістичного т-ру (1930–1937) і Московського т-ру ім. Маяковського (1943–1966). Нар. арт. СРСР (1948). У кіно дебютував як акт. у 1924 р. У 1926–1928 рр. — акт. і реж. Одеської к/фабр ВУФКУ, потім — реж. Держ. військового фотокінопредприятія «Госвоєнкіно» (Москва), у 1929–1930 рр. — реж. «Совкіно». Як реж. поставив три ф.

ідейно-художні особливості його, вияснити причини неуспіху фільму у пролетарського глядача.

Відразу ж треба сказати, що нового фільму О. Довженка з особливим інтересом чекала вся радянська громадськість. Адже цей фільм — результат майже двохрічної роботи видатного режисера — автора «Звенигори», «Арсеналу», «Землі».

Після «Землі» — фільму, що попри всі його високі художні властивості, мав ідеологічно-хибне філософське настановлення; після фільму, що його одноголосно оцінила марксистська критика, як ідеологічний зрив — від радянського режисера, що чітко здекларував свій ідейно-творчий шлях як шлях до пролетаріату, вся радянська громадськість чекала рішучого зламу, творчої перебудови, ідейного переозброєння.

Ці чекання, цей інтерес підсилювались і тою відповідальною темою, що її обрав О. Довженко для свого нового фільму. Справді, тема «Івана» — проблема переробки, перероджения селянина-колгоспника на пролетаря, процес формування в горнилі класової боротьби нової людини — людини соціялістичного суспільства, активного борця за нього, — що може бути цікавішого і відповідальнішого за цю тему для передового радянського режисера?

О. Довженко — режисер великих художніх спроможностей, сміливий, винахідливий митець революційного кіна.

Всі ці фактори збуджували цілком природній, виправданий інтерес до нового фільму О. Довженка (нездорова реклама Українфільму, як відомо, ніскільки не допомагала ні глядачам фільму, ні його творцям, вона лише, певною мірою, дезорієнтувала і перших, і других).

Перший звуковий — мовний фільм «Іван» є, одночасно, п'ятий фільм режисера Довженка. Розглядаючи цей фільм в плині творчих завдань радянського кіна, його не можна відривати, ізолювати від сьогоднішнього етапу радянської кінематографії, та від попереднього шляху О. Довженка, оскільки «Іван» є новий етап в творчості режисера О. Довженка.

Безперечним є той факт, що О. Довженко, як режисер з своєрідним оригінальним обличчям, так би мовити, «знайшов себе» саме у фільмі «Звенигора». Перший його фільм «Сумка дипкур'єра» з цього погляду був лише кіно-спробою молодого режисера.

Фільм О. Довженка, починаючи від «Звенигори», справді, творили новий етап в історії радянської кінематографії. Проте, безумовно помилкова є концепція (досить поширена в кіно-літературі) про

те, що «Звенигора» починає історію українського радянського кіна. Книжка Я. Савченка про фільми О. Довженка так промовисто й названа: «Народження українського радянського кіна». Цю концепцію поширює й Вуфківський збірник про «Звенигору». На подібних позиціях стоїть і М. Бажан у своєму нарисі про О. Довженка. Помилковість цієї концепції виявляється хоч би в тому, що «Звенигора» не могла бути кінематографічним «Монбляном» на рівному гладенькому незрушеному місці. Одночасно з «Звенигорою» — українська кінематографія дала «Два дні» Стабового та «Одинадцятий» Вертова. Названі фільми є кращі фільми 1927–28 виробничого року. Крім того, й до цього року були справжні радянські фільми. В даному разі ми хочемо відмітити той характеристичний факт, що критика, яка проголосила появу «Звенигори» за початок радянського українського кіна, одночасно недобачила такого видатного революційного фільму, як «Два дні», що користувався величезним успіхом у радянського глядача і був визнаний, як видатне явище кіна за кордоном, зокрема в Америці.

Нагадуємо ці факти (загальновідомі) для того, щоб показати, як іноді не об'єктивно критика підходила до такого важливого питання, як початки радянської кінематографії. А тепер кілька слів про «Звенигору». «Звенигора» — перший фільм О. Довженка, в якому режисер «заговорив» на повний голос, відчувши силу справжнього кіна, використавши його максимальні можливості, як мистецтва. Цілі століття, мало не всю історію України, забагнулось режисерові відбити на кіно-стрічці. Задум режисера досить ясний: розвінчати романтичні мрії патріярхального села, втіленого в образі діда, показати йому шлях до соціялістичної країни, розвіяв ідеалізм і ілюзорність «скарбів Звенигори». Сила «Звенигори» в тому, що автор поставив своїм завданням: за серпанком романтичної легенди показати реальний процес клясової боротьби. Для цього він знайшов нові, свіжі фарби, оригінальні мистецькі засоби, що конкретизували задум великого соціяльного розмаху і вивчення.

Але «Звенигора» мала серйозні ідеологічні зриви й страждала на художню недовершеність. Розвінчування національної романтики, «знімання масок» часто-густо супроводилося значною долею ідеалізації розвінчуваного, співчуття й навіть уболівання за «розвінчаних». «Звенигора» накреслює, ніби правильну тенденцію історичного розвитку, але з кожного її кадру, з трактовки цього процесу видно, ніби вимушену історичну доконечність його, неминучість, а не активну пристрасну агітацію за нього. Символи «Звенигори» невиразні, нечіткі. Занадто

сміливо було з боку режисера показати весь процес клясової боротьби, все розташування клясових сил в образі діда з його онуками: Тимошем і Павлом. Таки схема, звісно, звузивши показ розташування клясових сил, не могла не викривити й історичну перспективу, не кажучи вже про саму постать діда, що теж досить проблематично символізувала старе патріархальне село.

Ці ідеологічні хиби «Звенигори», ця ідеологічна нецільність позначалася і на художній стороні фільму, зокрема в тому, що режисер не зміг цілковито знайти ще єдиної кіно-мови, що «Звенигора» в результаті помітно розривається на два пляни: старе — з нахилом до романтизування (початок фільму), нове з нахилом до схематизму (кінець). В цьому ми і вбачаємо її художню недовершенність.

Величезним поступом для О. Довженка був «Арсенал». В ньому режисер щільно підійшов до показу пролетарської революції, до показу пролетаріяту. Проти ворогів революції, проти націоналізму він виступає вже зі зброєю нищівної сатири. Чіткіше вирізнюється клясовий фронт. Але показ пролетаріяту, його партії, як організатора пролетарської революції — залишається найдошкульнішим місцем «Арсеналу». Тиміш (з його вигуком: «Я український робочий — стріляй!») не заповнює цієї прогалини. Він надто ізольований і гіперболізований. В ньому переважає показ сильної людини взагалі, а не представника конкретно історичної кляси. Та все ж «Арсенал» залишається одним із найцінніших здобутком революційного кіна.

О. Довженко творив, як відомо, не поза часом і простором, а в конкретних умовах будівництва соціялізму і клясової боротьби. Революційність його була революційністю тих груп інтелігенції, що з самого початку пролетарської революції намагалися ступати в ногу з пролетаріятом. Але в світогляді О. Довженка залишались непереборені нашарування дрібнобуржуазної ідеології.

Ці риси давались взнаки і в «Звенигорі» і в «Арсеналі». Надто повільний процес світоглядної перебудови призвів до того, що в умовах найжорстокішої клясової боротьби, в умовах розгорненого соціялістичного наступу і ліквідації куркуля як кляси, — О. Довженко дає «Землю», фільм, що досить яскраво відбиває клясово-вороже тиснення в кіні.

Взявши одну з найвідповідальніших тем — тему про перебудову сільського господарства, про колективізацію, — режисер не спромігся дати правдиве клясове трактування цього процесу, не спромігся показати в кіно-образах боротьбі; за колгоспи, як клясової боротьби.

В «Землі» О. Довженка маємо чужу марксо-ленінізму філософську концепцію. Клясове, як скороминуче, як похідне знімається біологічним, як вічним, незмінним, визначальним. Актуальна тематика стала для режисера лише матеріялом, на якому він розв'язує філософські питання життя й смерти, будуючи свою філософію на визначальній ролі землі як фактора, ще «дає» і «відбирає» життя. Характеристично, що майже весь фільм побудовано статично, окремі кадри, скажімо, танок Василя, випадають з загального ритму фільму.

Не можна обминути того факту, що «Земля», як мистецький факт, дістав чи не найвищу оцінку з усіх фільмів О. Довженка, особливо серед кіно-спеціялістів. Але докладно проаналізувавши ці оцінки, можна помітити, що в них, принаймні в значній частині, мало похвального на адресу кінорежисера. Довженко — скульптор, Довженко — маляр, сила порівнянь і компліментів саме в цьому пляні — ось до чого часто зводилась ця оцінка.

Показово також, що в більшості ця критика мало уваги звертала на художні провали «Землі». Взяти хоча б ту саму статичність, про яку говорилося вище, схематичність і надуманість постаті Василя.

На всі ці величезні ідейні зриви «Землі» своєчасно вказала марксистська критика. Отже, перед автором «Звенигори», «Арсеналу», «Землі» на всю широчінь постало питання рішучого переборення своїх помилок, завдання опанувати марксо-ленінську філософію. Саме тут лежить шлях до створення кіно-творів, гідних нашої великої доби. Цей шлях і в єдино правильний шлях до глядача. Бо відомо ж, що до цього часу фільми О. Довженка становили події, головно, в колах кіно-спеціялістів. До пролетарського глядача вони, не дивлячись на велику соціяльну насиченість, не доходили. Глядача віддаляли від режисера згадувані вже абстрактні символи, історичні схеми, брак конкретности й живих людей. Коротко кажучи, весь цей ідейно-художній комплекс владно ставив питання про творчу методу О. Довженка, в якій переважали романтика й схематизм, про потребу рішучого зламу й перебудови.

«Іван» з'являється на екрані через два роки після «Землі», в часи, коли радянське кіно, зокрема звукове, завоювало досить важливі позиції, дає величезні здобутки. «Тріюмф» славнозвісної «Путьовки в життя»[158] давно минув. На екрані з'явились високохудожні «Златиє гори»[159], оригінальній фільм «Діла та люди». Одночасно з «Іваном» на екрані

[158] «Путьовка в життя» (1931, реж. М. Екк)

[159] «Золоті гори» («Щаслива вулиця», 1931, реж. С. Юткевич)

з'явився «Зустрічний» фільм режисерів Ермлера[160] та Юткевіча, що дістав досить високу оцінку ЦО «Правди» й користується заслуженим успіхом у радянського глядача.

В своєму новому фільмі О. Довженко, як про це сказано було вище, бере одну з найвідповідальніших проблем нашого будівництва: показати, як зростає з кожним днем по всіх кутках Радянського Союзу на героїчній будові соціялізму нова людина — свідомий, активний будівник соціялізму.

Ясно, яке величезне ідейно-виховавче значення має ця тема. В.І. Ленін неодноразово підкреслював, що в нас «мало виховання мас на живих конкретних прикладах і зразках із всіх галузей життя» («Великий почин»).

Особливої актуальності набуває «Іван» в світлі історичних постанов XVII партійної конференції, що одним із першочергових завдань ставить:

«подолати пережитки капіталізму в економіці й свідомості людей, перетворити всю трудящу людність країни на свідомих, активних будівників безклясового соціялістичного суспільства» (З резолюції XVII партконференції).

Завдання всього ідеологічного фронту — боротись за успішне виконання партійних постанов — за побудову безклясового соціялістичного суспільства в другій п'ятирічці. «Найважливіше мистецтво», за визначенням В.І. Леніна, радянське кіно мусить бути в перших шерегах борців за соціялізм.

Будівництво соціялізму проходить в умовах жорстокої клясової боротьби. Клясовий ворог використовує всі можливості, щоб перешкодити наступові соціялізму, чинить шалений опір цьому наступові. Одночасно в цій боротьбі за соціялізм гартуються нові люди — свідомі будівники соціялізму, герої-ударники, що показують зразки справжньої віддапої й героїчної комуністичної праці.

Зрозуміло, чому О. Довженко за об'єкт будови у фільму «Іван» взяв саме Дніпрельстан. Адже героїчна боротьба дніпрельстанівців за 500

[160] Фрідріх Маркович Ермлер (справжні ім'я та прізвище — Володимир Маркович Бреслава, 1898–1967) — російський режисер, актор, сценарист. Нар. арт. СРСР (1948). Л-т чотирьох Ст. пр. (1941, 1946 — двічі, 1951). У 1923–1924 — навчався на акт. відділенні Ленінградського ін-ту екранного мистецтва (нині Санкт-Петербурзький держ. ун-т кіно і телебачення). З 1924 — працював на к/фабр. «Севзапкіно» (нині «Ленфільм»). У 1929–1931 — навчався в Кіноакадемії. У 1940 — стає худ. кер. к/ст «Ленфільм». Один з організаторів творчого об'єднання «КЕМ» (Кіно-експериментальна майстерня, разом з Е. Іогансоном).

тисяч кубометрів бетону, їх щоденні досягнення на фронті соціялістичної праці, стали зразком для пролетарів цілого Радянського Союзу, зразком сталінського ставлення до праці, як до справи честі, слави відваги й геройства.

Дніпрельстан — це могутня пролетарська кузня, де гартувалася нова свідомість — свідомість ударника, активного будівника соціялізму.

Сам автор «Івана» так розумів своє завдання:

«Ми говоримо про реконструкцію психіки, ми говоримо про це в літературі, в кіно, навіть в малярстві. Тематика нової людини є основна тематична лінія, над якою ми б'ємося. Я не міг обійти цього питання. Я ставлю собі завданням, беручи до уваги, що процес перебудови людини в діялектично незавершений, а знаходиться в стадії його становлення, — а тому поставив невелике завдання, звузивши його до такої проблеми: показати перший свідомий в цьому напрямкові крок селюка під впливом того нового соціяльного оточення, що в нього він приходить, а також через ті гальмування, що приносяться із його ж власного оточення. Це перше»*)

Оскільки доцільно було так звужувати свої завдання, як це робить автор «Івана»? З нашого погляду, подібне звуження тема методологічно хибне. Апеляція до нашої дійсності, зокрема посилання на те, що процес перебудови перебуває ще в стадії становлення — вказують лише на невміння охопити весь процес перебудови, з широкою соціяльною перспективою, показати його, як діялектичне явище. Такі намагання не можуть виправдати творця, що зупиняється на півдорозі.

Незалежно від того, оскільки правдиво й художньо-переконливо режисерові вдалося показати цей діялектичний процес переродження в художньому творі (про це ми скажемо далі), треба сказати відразу ж, що подібне тлумачення діялектики цього процесу — невірне, недіялектичне. Творча метода, побудована на світоглядних засадах подібного тлумачення діялектики, не в змозі охопити всього нашого життя в усій його багатогранності і опосереднюваннях. Художник, йдучи за таким тлумаченням, буде завжди зупинятись ні півдорозі, не зможе зазирнути далі, не зможе показати всього процесу переродження людини й народження нової якости. А завдання мистецтва не зводяться ж до того, щоб емпірично, ізольовано відтворювати якийсь певний відтінок часу, чи частину процесу. Мистецтво має завдання узагальнювати, типізувати явища нашої дійсности в окремому виявляти загальне, найхарактеристичніше, найтиповіше. Взявши тему про переродження «селюка»,

молодого колгоспника на нову, соціялістичну людину, на активного будівника соціялізму, О. Довженко в «Івані» й повинен був показати цей складний процес переробки Івана й народження нової якости, а не кидати його на півдорозі.

Тов. Косарев на всесоюзній конференції комсомолу так схарактеризував шлях молоді нашого покоління:

«Суспільство, що розгромило капіталізм, вирвало з корінням його ремарки, успішно будує нове життя, повий кал, лад соціялістичний; у дусі цього соціялізм виховує молоде покоління. Ось чому зростає нова людина з новою історією. *І ця нова людина, що зростає,* її не тільки виховують, але вона є *активний учасник цієї боротьби*, цього будівництва, самовиховуючись у процесі його»… «Подивитеся на нашого, так званого, сезонника, що два-три роки тому прийшов на виробництво, на будівництво; він тепер за ці два роки дивиться і на свій портрет як на портрет свого діда молодих років. Ось як умови радянської дійсности рухають людей уперед виковують молоде покоління».[**)]

Якою мірою Довженків «Іван», його портрет, його характеристика, відбивають портрет того молодого робітника, що про нього говорить тов. Косарев?

Основною хибою показу «Івана», як на неправильно вказали критики, зокрема статті «Комуніста» й «Комсомольця України» — це пасивність його, бездійовість, аморфність. Справді, протягом всього фільму, в кадрах, де центральне місце мусів би зайняти Іван — замість Івана діють люди, що оточують його, вони його запитують, гудять, умовляють і т.д. Справа, звісно ж, не вирішується тим, скільки Іван говорить — багато чи мало, але чи не показове, а те, що від Івана на протязі всього фільму глядач чує всього, буквально, 4–5 коротеньких реплік. Це можна було б поставити на плюс режисерові, коли б Іван, його характеристика, була кодами не в розмовах, а в дії, з його вчинках, цебто, суто кінематографічними засобами. Одначе й цього в фільмі бракує. Іван не тільки мало говорить. Він зовсім мало діє, не виявляє себе, як певну індивідуальність.

І вже зовсім не можна про нього сказати так, як говорив про молодого сезонника тов. Косарев, який характеризуючи величезну ідейно-виховну роботу нашого суспільства, соціялістичного будівництва, одночасно підкреслював, що цей молодий робітник, що зростає є й сам активний *учасник клясової боротьби*. Цієї риси, що робить образ

молодого робітника правдивим, діялектичним, саме й бракує в портреті Довженкового Івана.

Проте, констатації того факту, що Іван мало діє, мало говорить, взагалі, надто скупий на реакції — замало для того, щоб внести остаточну оцінку цьому образові треба виявити, як діє Іван, що він говорить, які імпульси наштовхують його на той чи той вчинок, *як художньо мотивовану його поведінку*.

Іван прийшов на Дніпрельстан разом зі своїми односельчанами, разом зі своєю родиною. Він стає в лави будівника соціялізму. Але з фільму ми не бачимо поки що жодних внутрішніх та й взагалі будь-яких стимулів, що привели Івана на будівництво. Далі Іван пасує перед труднощами: переможений у соцзмаганні, він вирішує кинути будівництво і повернутися, цебто дезертирувати назад, на село. Нам здається така мотивація його вирішення не переконливою і що більше — політично не правильною. Соцзмагання в цьому епізоді показано не по-ленінському, не по-більшовицькому. Хоча й можлива така ситуація, коли переможений у соцзмаганні на хвилину губиться, починає почувати себе ніяково, та завдання переможців, в даному разі кваліфікованого досвідченого робітника-комсомольця, допомогти переможеному Іванові зорієнтуватися зрозуміти суть соцзмагання, як комуністичної методи праці. У фільмі ж показано нездорова конкуренцію: дезорієнтованого, розгубленого Івана кращі ударники залишають позаду, хвастовито випереджаючи його.

Згодом Іван доходить до другого, правильного вирішення: йти в школу здобувати кваліфікацію, але це вирішення не виникає з послідовного художньо-переконливого розвитку образа. Режисер не зміг мотивувати цього повороту. Те, що Іван, мовляв, на досвіді, на практиці побачив потребу кваліфікації, не може, звісне, правити за аргументацію, бо ж раніше він реагував на цей ж досвід і на цю практику цілком протилежно. Коли ж треба здогадуватися, що тепер він *по-новому* сприйняв змагання і зробив нові висновки з цього, цебто, коли припустити, що він уже виріс порівняно з старим Іваном, то треба було б показати цій процес зросту.

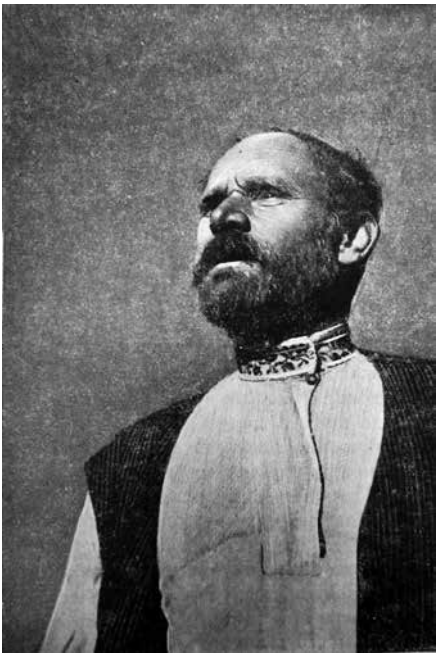
Далі Іван показаний ще в двох вирішальних, з погляду його характеристики, епізодах: в першому він зупиняє на зборах прогульника й заявляє, що йому соромно від того, що прогульник з одного села з ним, і в другому епізоді (теж на зборах) Івана приймають до партії (в цьому епізоді Іван, власне, фігурує, як пасивний персонаж).

Заява Івана на зборах, де він засуджує прогульника Губу, загалом є краще в характеристиці Івана. Ця заява виявляє його політичне обличчя. Інша справа — оскільки ця заява є природньою в устах нового члена партії, адже не треба забувати, що її проголошує той, хто недавно ще солідаризувався з антирадянськими розмовами прораба Бігунова, піддакуючи його обивательським пліткам.

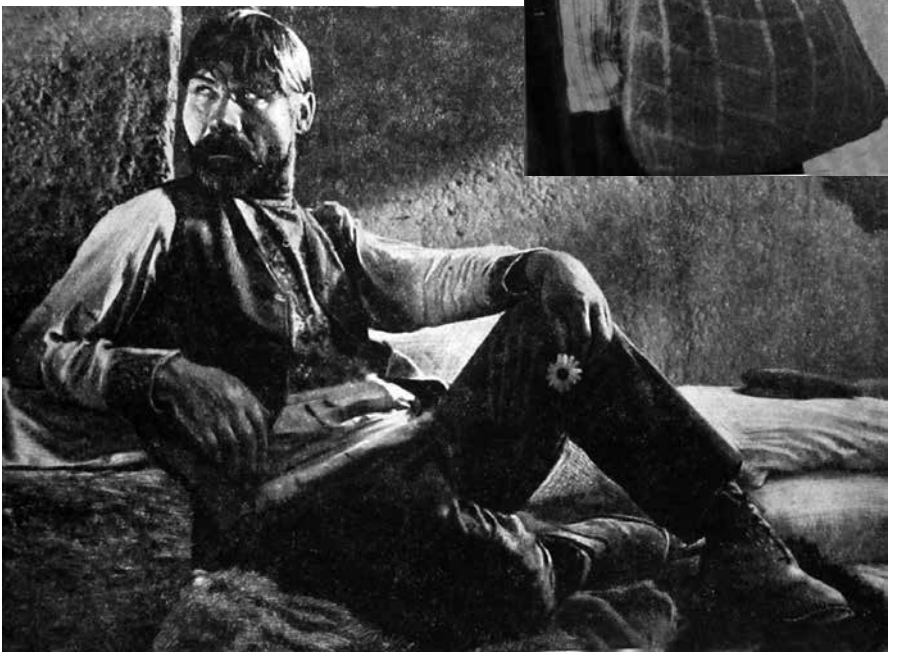
В аналізі розвитку образу Івана нас цікавлять, насамперед, причини, що змусили заговорити Івана цілком іншою політичною мовою. Таких причин у фільмові немає. Принаймні, їх не показано, не доведено до глядача.

Та й взагалі треба сказати, що Іван з'являється на екрані лише тоді, коли він повинен подати чергову репліку. Поміж цими репліками, особливо поміж кадрами, що показують рішучий поворот Івана — Іван відсутній. Невідомо, де він, з ким він говорить, що робить. І вже зовсім незрозуміло, чому раптом Івана приймають до партії. Адже до партії приймають кращих, активних, витриманих товаришів, що належно виявили себе на фронті соціялістичного будівництва, як активні будівники соціялізму. Цих рис, цих даних у Довженкового Івана немає. І скільки б автор фільму не запевняв глядача в тому, що Іван — боєць, — цим словесним заявам ніхто не повірить, оскільки з фільму, з художнього твору такого бійця не виднО. Довженковому Іванові ще далеко до того молодого ударника, про якого, говорить тов. Косарев. Довженків Іван ще дуже нагадує портрет свого діда за молодих років, що, до речі, судячи по його репліках, був на свій час, «активнішим» і енергійнішим за Івана.

Як уже сказано було вище, Іван показаний взагалі надто скупо. І скупість ця йде не від художньої дозрілости, не від художньої сили, а від художньої недостатности. Іван зовсім не індивідуалізований. Режисер виходив, очевидно, від того, що коли Іван не герой, не геній, що коли його оточують такі ж самі Івани, з поміж яких він не виділяється нічим, то й показувати його треба, як пересічність, як одного з «сірої» маси. Іван не зазнає якихось особливих перешкод, він зовсім осторонь клясової боротьби, він не має жодної риси, що характеризувала б його індивідуальність, як відмінну від інших Іванів. В нього немає жодних інтересів, прагнень, що характеризували б його як особу. Поза процесом клясової боротьби, без прагнень, без інтересів, без зв'язків з навколишнім життям, без жорстокої, упертої й радісної боротьби, Іван — бліда абстракція, порожня схема.







Показ інших панів, молоді взагалі, у фільму не домальовує Іванового портрета, не виявляє його властивостей.

Інших засобів вживає режисер, показуючи прогульника Степана Губу. Кадри з прогульником (акт. Шкурат) йдуть під безперервний сміх залі. Це перемога О. Довженка. Проте, ми вважаємо, що ця перемога є, власне, друга сторона поразки з показом Івана. Справді, прогульник, у відміну від Івана, наділений всіма властивостями живої людини. Вік розмірковує всі свої вчинки, любить клітки, не загубив почуття сорому (сцена біля чорної каси), далеко краще Івана розуміє, що таке політика, і одночасно упертий до нахабнілости. Іван перед цією постаттю стушовується, блідне, ще яскравіше виявляє себе, іменно, як надумана схема.

Вже саме розташування фарб говорить про умовність Довженкової перемоги в показі прогульника. Ця перемога, кінець-кінцем, відтіняє головну невдачу «Івана». Критика вже відзначала нахил Довженка показувати персонажів фільму не в громадсько-політичному оточенні, а в патріархально-родинному колі. На показі прогульника Губи ця слаба сторона Довженкової методи особливо випирає.

Прогульник Степан Губа живе разом із своїм сином — кращим ударником-комсомольцем, що пізніше прилюдно зрікається свого батька. Такий показ прогульника недостатньо підкреслює клясовий характер дезорганізаторської поведінки Губи, наголошуючи натомість на негативному в образі прогульника взагалі.

Оцінка показу основних персонажів, що прийшли на Дніпрельстан з села, пов'язується з оцінкою ідейної суті Довженкової трактовки цілого комплексу питань, що зв'язаний з переробкою селян-колгоспників на будівництві.

Вище говорилося, що О. Довженко, взявши велику соціяльну тему про народження нової України ще в «Звенигорі», не піднісся до пролетарського трактування переробки старої патріярхальної України на країну соціялістичну, індустріяльну. Він, значною мірою, ідеалізував старе, патріяльхальне село і його перебудова в «Звенигорі» трактувалась, як щось вимушене, що йде залізною доконечністю і тільки тому, що його не можна оминути. Художник ще стояв оберненим до минулого.

Минуле не знаходило від нього чіткого клясового присуду. Замість цього ми мали замилування старим. Ця тенденція визначала основні мотиви й «Землі». Цю рису, вважаючи її за позитивну, підкреслює й М. Бажан в своєму нарисі про Довженка:

«Але до тихої смерти затурканого і знесиленого діда "Землі" він (О. Довженко — Ів. Юр.) ставиться інакше. Це те старе, що народило нових і не отруює живого. Ставлення до смерти старих світів теж має в житті свою діалектику. Діалектика ця клясово виправдана і вірна. Не все старе, що вмирає, пролетаріат ненавидить, дещо він просто жалів… Хай же тихо вмирає, не сподіваючись на ридання, але й не чекаючи на зганьблення»[***)] (підкреслення наше — Ів. Юр.)

За такою «діалектикою», логічно міркуючи й перекладаючи образну кіно-мову О. Довженка на мову соціології, вийде, що всім новим, цебто індустріялізацією країни, будівництвом соціялізму, — ми зобов'язані старому звенигорівському дідові, адже воно (старе) породило нове.

Але ця «діалектика» нічого спільного зі справжнім діялектичним мисленням не має. Саме на фільмах Довженка, на його традиційному дідові, досить яскраво проявляється тенденція, в якій мертвий хапається за живого, намагається отруювати живе. Згадаймо хоча б репліку цього діда в «Івані», де він дорікає синам за те, що вони розколупали село, а тепер йому (дідові) догнивать доведеться не в селі.

Характеристично, що в Довженка не вистачило ідейної сили заперечити цю репліку. Натомість маємо легенький жарт («ми вас електрикою спалимо»), що по суті зовсім не заперечує закиду діда.

Цікаво також, що пояснюючи своїм опонентам — чому в «Івані» немає міцної, шекспіровської драматичної концепції, — О. Довженко каже:

«Драма Івана розходиться в двох напрямах, але драма його одна і та ж. Коли він іде з села — це вже драма. Далі починають розходитись Іванові шляхи. Одного Івана сьогодні ведуть із села в Соловки, в Сибір, на Біломорський канал. Там це — «неповторна індивідуальність». Це іде куркуль Іван шкідник. Іде представник ворожої кляси. На сьогодні типовий Іван, що йде на наші Дніпрельстани»[****)]

Треба сказати, що ця концепція значною мірою тяжить над творчістю Довженка. Для нього, отже, народження нової людини, зростання нової свідомости активного будівника соціялізму і ліквідація куркульні, як кляси — одна драма — драма села взагалі, за доби розгорненого наступу соціялізму. Нерозуміння якісної відміни цих процесів, ігнорування клясовости — ось на чому ґрунтується ця антимарксистська «філософія» старого й нового.

Тому то, як цілком справедливо зауважувала критика, тема «Івана» повита якимось серпанком суму за фатальну приреченість села бути «перебудованим» за його цілковиту пасивність в цьому процесі.

Ці мотиви досить сильно наголошені, зокрема, в сцені проводів з піснею «Тай не жалько мені»… з похилими прапорами, сумними постатями чоловіків і дівчат.

Тут режисер не зумів показати клясово-бадьорого оптимізму, радости, ентузіязму передового колгоспного селянства й зокрема молоді, що з величевним ентузіязмом переключається з фронту колгоспного будівництва на Дніпрельстани й Магнетобуди. Він (режисер) ще не переборов помилок світоглядного характеру, що виявилися в його попередній творчості.

Сюжетна лінія «Івана» надто проста. Виникає навіть питання: де ж фільм? Справді, поза основною сюжетною лінією (перероджения Івана), не включеними в цю лінію лишаються показ машин, що не лише не розвиває дії, а навпаки гальмує її, показ героїв праці нагороджених орденом Леніна, повороту маневрів Червоної армії.

Виникає питання: для чого вставлені у фільмі ці додаткові кадри, що зовсім не пов'язуються з розвитком основної сюжетної лінії? Чи не для того, щоб заповнити відчутну прогалину, порожнє місце. А треба визнати, що кадри з Червоною армією й ударниками-героями праці сприймаються глядачем з особливим захопленням. Піднесеність і патетика цих кадрів доходять до глядача, хвилюють його.

Чому ж не хвилює глядача «Іван», як художнє ціле? Де причина того, що фільм не доходить до глядача, що глядач його не сприймає? Відомо, що й попередні фільми Довженка не користалися великим успіхом у масового глядача. Символіка й абстрактність «Звенигори», «Арсеналу» й «Землі» стояли бар'єром поміж пролетарським глядачем і режисером. Отже, О. Довженко, з цього погляду, має досвід — перевірку на практиці. Від «Івана» слід було б чекати рішучого зламу. Один із кіно-критиків (т. Гр. Зельдович), що виступив з оцінкою «Івана» задовго до появи його на екрані писав:

«Така сила мистецького реалізму "Івана", що найширші кола радянських глядачів, поглянувши з величезним інтересом цей фільм, ані на мить не сумніватимуться, що мали собі перед очима правдиве відображання реальної дійсносте ваших днів»*****)

Цей же критик проголосив, що творча метода «Івана» це не що інше, як «високо-художній соціялістичний реалізм».

Пізніше радянський глядач мав змогу побачити «Івана». Виявилося, що «Іван» не дав рішучого зрушення в бік до радянського глядача. Через кілька день, не дивлячись на велику рекляму, він зійшов з екрану.

Статті «Комуніста» досить переконливо довели, що правдивого відображення нашої дійсности в «Івані» ми ще не маємо. Що найважливіші питання: показ соцзмагання й ударництва, показ клясової боротьби, провідна роль партії в процесі соціялістичного будівництва — всі ці питання не знайшли правдивого відображення й правильної трактовки в «Івані». Ці статті підкреслювали, що помилки попередніх фільмів ще тяжать над режисером, і що першочергове невідкладне завдання режисера є боротьба за опанування марксо-ленінської теорії, боротьба за правдиве відображенння нашої дійсности.

Отже, постає питання про творчу методу О. Довженка, про дальші його творчі шляхи.

Тепер фільм «Іван» разом з іншими найвидатнішими фільмами («Зустрічний», «Діла та люди», «Златые горы») стоїть в центрі творчої дискусії про шляхи радянської кінематографії. В центрі уваги, власне, поразка «Івана» її причини і відповідні висновки для всього радянського кіна.

Загально визнаним є те, що в творчости Довженка і, зокрема, найяскравіше, у фільмі «Іван» виявилося невміння концентрувати цілі історичні явища в певних обривах-символах. Символами говорив Довженко в «Звенигорі» (скарби Звенигори, Дід, Тиміш, Павло,) на абстрактну символіку страждав «Арсенал» (той же Тиміш, піднятий над всією масою настільки, що губить будь-який зв'язок з нами); філософсько-символістичні пересади характеризували й «Землю». Велика соціяльна тема конкретизувалася в таких гіпертрофованих образах, що сама конкретизація ускладнювала сприйняття фільму. Конкретна жива клясова людина часто-густо губилася в Довженка за непомірно абстрагованими історичними явищами.

Ця неувага до людини, недооцінка її у фільмі «Земля» відповідно філософсько уґрунтовується. Природа й земля, власне, вирішують долю людини. Вони дбають за вічну «рівновагу». Один індивідуум вмирає, другий народжується на його місце. Ніякої трагедії.

Але відомо, що саме з ідеалістичних позицій походило гасло: замість конкретної живої клясової людини, показувати комплекси подій, втілені в абстрактні схеми й символи. З цього погляду «Іван» повертав нас до давно продискутованих і розв'язаних питань.

По цьому питанню маємо надзвичайно влучне зауваження Маркса й Енгельса, що його вони подали в «Святій родині». «Історія не робить *нічого*», вона «не володіє *ніяким* колосальним багатством», «вона

не б'ється ні в яких боях». Не історія, а саме людина, дійсно жива людина, — ось хто робить все це, всім володіє, і за все бореться».

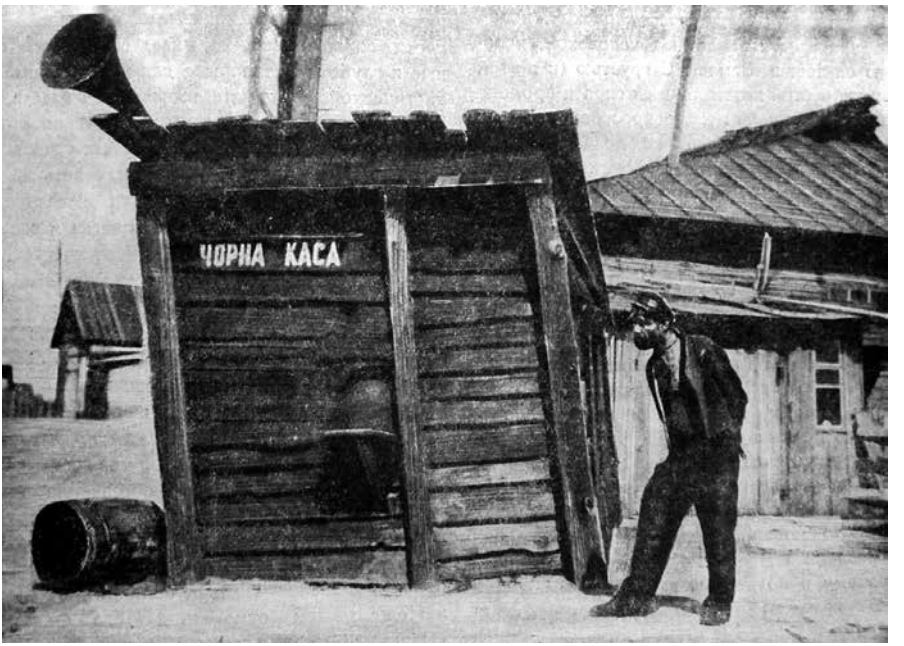
Не досягає належного ефекту й показ Івана в «трьох лицях» (з одним з них Іван змагається, другий гине). Кожного з трьох Іванів режисер не зміг довести до глядача так, щоб він його сприйняв, не зміг показати в Івані таких рис, щоб постать, справді, стала живою людиною, образом нашої передової молоді. В дискусії про «Івана» висловлено думку, що Іван — схожий на відому скульптуру Мікеланджело «Давид». Доля істини в цьому зауваженні безперечно є, але воно лише підтверджує, що творча уява О. Довженка працювала не в тому напрямку. У Івана зовсім немає конкретно-історичних рис, рис, що характеризують молодь країни будованого соціялізму. Іван — схема, що в однаковій мірі, може бути прикладом до всіх часів. Можливо, що до доби Мікеланджело вона (схема) навіть більше пасує своєю мармуровістю, скульптурною, холодністю і позою.

Поразка «Івана» в тому, що режисер не зміг показати переродження молодого селянина в боротьбі, в подоланні труднощів, в тому, що О. Довженко не наділив його суто індивідуальними рисами, не зробив цього образу правдивим і художньо-переможливим. «Іванові» бракує чіткої індивідуалізації, про яку свого часу говорив Ф. Енгельс, ставлячи вимогу перед митцями показувати героїв так, щоб «кожен з них був типом, але разом з тим і цілком визначеною особою».

Боротьба за опанування техніки — чи не найважливіша проблема «Івана». На це, зокрема, неодноразово звертає увагу О. Довженко в своїх виступах. Але розглянемо, як саме розв'язується це надто важливе питання у фільмі. Якою мірою О. Довженкові пощастило показати нашу техніку, наскільки йому пощастило «окропити машини такою святою водою», за його ж виразом, щоб вони «заговорили» до глядача. Машиною керує людина. Цього, на жаль, не видно у фільмі «Іван». Можливо, в задумі автора цей момент і був врахований, але реалізації його в художньому творі немає.

Справді, в «Івані» машини рухаються, ніби волею людини. Але як це показано? Режисер пішов і тут шляхом невиразної символіки. В кадрах, де найбільше подано машин і їх роботу, на екрані бачимо людську руку, іноді невідомо чию, що нібито керує всім процесом. Кажемо, нібито, бо насправді цей рух обертається в порожній жест, в додаток до кадру, що не доходить до глядача.




ЧОРНА КАСА

Процесу справжньої боротьби за опанування техніки, показу визначальної ролі людей — більшовиків в цій боротьбі, глядач не бачить, тому що такий правдивий показ підмінено невдалою і малозрозумілою символікою.

А яка цікава й вдячна тема була перед О. Довженком! Нагадаємо, хоча б, як ця боротьба показана іншими творчими засобами — реалістично, у фільму «Діла та люди», в епізоді, де ударник Захаров опановує техніку кранової справи. Цей епізод більшовицької боротьби за техніку дає величезне напруження всій глядацькій залі. Героїзм, більшовицька наполегливість конкретизувалися тут не в абстрактних символах, а в живій, важкій і радісній боротьбі за перемогу.

Реалістично, художньо переконливо зроблено й сценку випробовування турбіни в «Зустрічному», де маємо передусім людей-творців машини, їх хвилювання й радощі з перемоги на технічному фронті. Техніка, машина починають справді «діяти» при такому підході, бо показані вони через відбиття в свідомості, психології людини, а не самодостатньо.

«Іван» незрозумілий не своєю складною ідейною навантагою. Далеко більше ідейно насичені фільми «Зустрічний», і «Діла та люди», а тим часом вони доходять до глядачів. Не складністю проблем він неприступний масовому глядачеві. Його задум — простий, треба його лише конкретизувати в зрозумілих образах.

Визначаючи завдання радянського кіна, цілком правильно твердила передова одного з останніх номерів газети «Кіно»: «Радянський режисер не може й не має права робить картини для майбутніх поколінь. Він повинен своєю творчістю брати участь в побудові соціялістичного суспільства. *Він повинен бути зрозумілим і максимально ясним для мільйонів трудящих нашого союзу сьогодні*»[******)]

Здавалося, досить легко в світлі цих завдань уяснити й усвідомити помилки «Івана». До Довженка, як до автора «Івана», передова газети «Кіно» промовляє, насамперед йдучи старим шляхом О. Довженко, фактично, ігноруватиме масового глядача. Такі побоювання, на жаль, не довільне припущення, вони мають від собою реальні підстави.

Так, наприклад, вступаючи в дискусію про «Івана» в Москві, О. Довженко заявив що «ні про яку здачу позицій не може бути й мови». Навіть більше, Ол. Довженко виявив повне нерозуміння суті невдачі «Івана». Говорячи про те, що фільм важко сприймається глядачем, що не знає української мови, він каже: «але я не вважаю це за головне

гальмо. Я думаю, що тут велику ролю зіграло те, що відноситься до всіх моїх фільмів: подання їх в якийсь специфічний момент на екрані»*******)

Отже О. Довженко замість того, щоб пошукати справжніх причин такого холодного прийому його фільмів глядачем, замість того, щоб викрити причини, що кореняться в принципах його творчої методи, зумовленої світоглядними настановами — перекладав вину на… «якийсь специфічний момент».

Оскільки це пояснення може правити за серйозний аргумент, видно хоч би з такого простого факту, що одночасно з фільмами Довженка, в такий же самий «специфічний момент» (що, до речі, розтягся аж від 1927 року до 1932 р. від «Звенигори» аж до «Івана») з'явилися, скажімо, фільми реж. В. Пудовкіна: «Мати»[161], «Кінець Санкт-Петербургу», «Нащадок Чінгис-Хана», що зустрічалися пролетарським глядачам із захопленням, та що з великим успіхом продовжують демонструватись і по цей день.

Наголошуємо на цьому тому, що для реж. О. Довженка, для всього радянського кіна ці факти мають неабияке значення. Вони говорять за те, що до того часу, поки О. Довженко не усвідомить суті своїх помилок, до того часу, поки він не перебудується по-справжньому глибоко й принципіяльно, — його фільмам буде приречена доля «Івана».

Постав питання: про який етап у Довженковій творчості свідчить «Іван»? Адже факт, що новий фільм О. Довженка чимсь різниться і від «Звенигори», і від «Землі». Критика вже відзначила своєрідну різностильність «Івана», до того ж поцінюючи цей новий крок режисера як безперечно позитивний.

Справді в «Івані», порівняно в попередніми фільмами О. Довженка, в мистецьких засобах режисера маємо дещо нове. Прикладом може бути хоча б трактування образу батька Іванового (Акт. Шагайда[162]), що є, безперечно, новим явищем, величезним досягненням в радянській кінематографії. В цьому образі режисер і актор дали цікавий і правдивий тип колгоспника, що переростає в робітника. На ньому видно, як народжуються нові погляди, нові звички. Виграв цей образ набагато в порівнянні, скажімо, з Іваном і в тому, що він активний, дійовий.

[161] «Мати» (1926, реж. В. Пудовкін)

[162] Степан Васильович Шагайда (псевд. Шагадін) (1896–1937[1938]) — український актор. З 1922 — акт. київського т-ра «Березіль», в 1935–1938 — Харківського українського драм. т-ра ім. Т.Г. Шевченко. Учень Леся Курбаса. У кіно з 1924 року, з 1928 — акт. Одеській к/фабр. ВУФКУ, з 1930 — Київської к/фабр. Українфільм. 19.10.1937 незаконно заарештований. Розстріляний.

Цей досвід О. Довженко мусить врахувати і використати його в подальшому так, щоб основні герої фільму знаходили саме таку художню трактовку. В ній переборюється абстракція і схема.

Але треба сказати, що таке трактування у фільму «Іван» окреслюється лише як тенденція, що її треба розвивати й поглиблювати далі.

Про те ж, що за *глибоку органічну перебудову* О. Довженкові треба наполегливо боротись — свідчать і факти зривів його в «Івані» до засобів звичайної кінохроники, що попри всю її важливість, все ж є явище іншого порядку.

Як кінематографічний твір, «Іван» свідчить про винахідливість режисера, оригінальність в художній трактовці явищ. О. Довженко досяг в «Івані» надзвичайної майстерности в поєднанні звуку й виображення на екрані. Великого ефекту досягає О. Довженко, вживаючи засобу повторення одної репліки кількома персонажами, інтонаційно-тембровими особливостями, кожний з них наголошує якусь особливу сторону, відкриває новий зміст. Цілковито виправдовує себе сміливо вритий засіб контрапункту в кадрах, де спокійний Дніпро раптом переходить в бурхливі пороги.

Треба відмітити також, що з погляду музикального супроводу «Іван» набагато виграє, порівняно з усіма до тепер випущеними звуковими фільмами. Іноді навіть ця музика «компенсує» слабу суто-кінематографічну форму «Івана» (наприклад, в неймовірно розтягнених кадрах зборів, в епізодах показу машин і т. д). В цьому величезна заслуга композитора Ю. Мейтуса[163].

Позитивний досвід «Івана» безперечна гідно використають наші радянські кінематографісти.

Проте загальновідомо, що «Іван» як кінематографічне явище не позбавлений посутніх хиб. О. Довженко часто зривається в «Івані» в кінопубліцистику, вдається до засобів так званого неігрового кіна. Досить нагадати хоча б показ героїв в праці, що його подано не кінематографічно, а суто фотографічно, як додаток до фільму. Не становить органічної єдности з фільмом і показ Червоної армії, хоча виконано його просто, блискуче.

---

[163] Юлій Сергійович Мейтус (1903–1997) — український композитор. Нар. арт. УРСР (1973). Л-т Держ. пр. СРСР (1951); Л-т Держ. пр. України ім. Т.Г. Шевченка (1991). У 1931 — закінчив Харківський музично-драматичний ін-т (по класу композиції С. Богатирьова). У 1919–1920 — піаніст в клубах частин Першої Кінної Армії, в 1923–1924 — концертмейстер Харківського оперного т-ру і завідувач музичною частиною театру Пролеткульту. Створив перший в Україні джазовий ансамбль (1924).

Відгонить театром і театральщиною, скажімо, від сцени зустрічі братів, по театральному розтягненої. Почувається також переобтяженість фільму зборами, промовами й розмовами взагалі.

Зовсім незрозумілою є також відмова від кінематографічних засобів у фінальному епізоді й перехід до звичайного напису (звертання до професорів), що інакше, як відступ, розцінювати не можна.

Все це знижує, звичайно, кінематографічний рівень «Івана», знецінює, значною мірою, його мистецьку вартість.

В світлі такої аналізи, безперечно, під сумнів треба поставити твердження т. Зельдовича про те, що «Іван» — це і є зразок соціялістичного реалізму в радянській кінематографії. Така оцінка фільму — результат легковажного, несерйозного підходу до творчого процесу. Замість виявити, дослідити шляхом глибокої аналізи ті елементи соціялістичного реалізму, що формуються, ще лише як тенденція творчого напрямку радянської кінематографії, — критик не роздумуючи взяв готове творче гасло й механічно «пристосував» його до «Івана».

Насправді ж «Іван» О. Довженка ще надто далекий від соціялістичного реалізму.

Шлях до соціялістичного реалізму, до правдивого відтворення нашої дійсности для О. Довженка лежить через переборення абстрактности й схематизму в творчості — до правдивого показу «типових характерів в типових обставинах». Довженків «Іван» — не характерний для нашої доби.

*) «Кіно-газета» № 53/54, 1932 р.
**) «Молодняк» № 7/8, 1932 р. (курсив усюди наш — Ів. Юр.)
***) М. Бажан «О. Довженко». ВУФКУ. 1930. стор. 31.
****) «Кіно-газета», № 53/54. 1932 р.
*****) «Пролетарська правда» від 26/X – 32 р.
******) «Кіно-газета», № 55. 1932 р.
*******) «Кіно-газета», № 53/54. 1932 р.

За Марксо-Ленінську критику. 1933. № 1(60). Січень. С. 73–88.







Белла Балаш[164] **Нове відчуття життя**

<…>

2

«Іван», новий фільм Довженка, став другою значною подією кіносезону. Ця картина вже зовсім не легка і не проста. Тема довженківської картини — також соціалістичне становлення Нової людини в СРСР. І Довженко підходить до неї патетично та у великому масштабі.

У фільмі є недоліки. Він уривчастий. Але в ньому зустрічаються місця оригінальної великої зображувальної сили, оскільки психологічні перетворення стають відчутними картинами. Іван, молодий селянський хлопець, який щойно приїхав із села, дивиться вночі з вікна контори і вперше бачить будівельні установки «Дніпробуду». Ми дивимося на ці будівництва його очима. Гнітюче апокаліптичне бачення таємничого чудовиська. У монтажі за поглядом людини слідують локомотиви і землечерпалки, що проносяться над безоднею. Машини відчутно стають збільшеними залізними органами робітника, і він керує ними.

Потім трапляється нещасний випадок. Одна з машин вбиває робітника. Його мати у відчаї мчить будівельним майданчиком. Як знову змінюється обличчя «Дніпробуду»! Як зовсім інакше виглядають ті самі машини! Люті, жахливі чудовиська хапають жінку, яка у своєму суб'єктивному болі не може більше відчувати об'єктивного значення цієї справи. Жінка мчить до дверей. Ще не зачинилися одні двері, а жінка пробігає крізь другі, п'яті, десяті! Десять дверей дико, схвильовано тріпочуть своїми стулками. Ритм почуття без жодних слів і без жодної психології, без залишку передано в ритмі картини. І ось жінка стоїть перед директором, якому хоче розповісти про своє особисте горе. Він у цей час якраз розмовляє по телефону. Вона змушена трохи почекати. І вона чує, що директор говорить про завдання та результати цього величезного будівництва. Потім він привітно звертається до жінки й питає, чого вона хоче. «Нічого», — відповідає працівниця і йде. Вона знову йде спокійно

[164] Белла Балаш (Bela Balazs) (1884–1949) — угорський письменник, поет, драматург, сценарист, теоретик кіно; доктор філософських наук. З 1926 жив і працював у Берліні, де співпрацював з Г.В. Пабстом і Е. Пискатором. Перебуваючи в Німеччині, вступив в місцеву компартію. У 1930–1945 — жив в СРСР, викладав в кіношколі. Приділяв чимало уваги кіномистецтву. Автор книг про кіно «Видима людина» (1924), «Дух фільму» (1930), «Мистецтво кіно» (1945).

і твердо крізь залізний ліс великих, ясних, серйозних машин. Дніпробуд гуде: гімн руху й музики.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 433–434.

Б. Крусман[165] **«Іван»**[*)]

1

Оцінювати художній твір ми повинні насамперед з погляду тієї пізнавальної сили, яку він у собі має; наскільки художник зумів розкрити сутність тих процесів, тих суспільних відносин, які він прагне художньо осмислити за допомогою специфічних засобів даного виду мистецтва. Це питання має цікавити критика й дослідника насамперед.

Небагато художників у нас ставлять перед собою свідомо завдання самостійного освоєння дійсності. Небагато з них підходять з усією серйозністю й глибиною до вивчення, дослідження та узагальнення в художніх образах тих реальних процесів і фактів, які вони спостерігають у навколишньому житті. Небагато з них розуміють специфіку художнього способу освоєння дійсності та використовують його до кінця. До цих небагатьох належить й О. Довженко. Можна вести мову про ті чи інші методологічні помилки його творчості, але не можна заперечувати того факту, що Довженко як справді великий митець прагне в образах дати найбільш повне й глибоке освоєння та відображення дійсності, прагне дослідити й втілити її якомога правдивіше та дієвіше і тим самим сприяти, звісно, її революційній зміні.

Однак чи ставить Довженко ці завдання пізнання та освоєння дійсності особливим художнім кінематографічним способом? На це питання можна відповісти з повною впевненістю, що Довженко не тільки ставить це завдання свідомо для себе, але й бореться за усвідомлення його всіма нашими кінематографістами. Тільки в цьому бачить Довженко шлях подальшого зростання нашої кінематографії, яка не тільки має бути піднята на рівень інших мистецтв (літератури, живопису та інших, що показали у своїх найкращих зразках ті можливості, якими вони в цьому відношенні володіють), але силою невичерпного багатства засобів

[165] Беатріче (Беатриса) Володимирівна Крусман (1905–1967) — радянський мистецтвознавець. Інспектор музейного відділу Управління образотворчих мистецтв і охорони пам'ятників Народного комісаріату освіти. Працювала в Ермітажі. Співпрацювала з журн. «Пролетарське кіно», «Радянське кіно».

і можливостей, які закладені в цьому синтетичному типі мистецтва, може бути висунута як провідний початок усього нашого мистецтва.

Тільки «у міру проникнення вглиб явищ і процесів дійсності зможе кіномайстер створити велике мистецтво, яке збереже своє значення в часі». Довженко майже в кожному своєму виступі підкреслює необхідність саме такого глибокого підходу до завдань кіномистецтва.

Наведу лише два уривки з двох останніх виступів Довженка на дискусії про «Івана» та «Зустрічний».

Так, у першому виступі, порушуючи питання про вплив радянської кінематографії на західних майстрів, він каже:

«Можливо, найкращі майстри (Заходу. — Б. К.) відчули, що це прокляте мистецтво є значно цікавішим, могутнішим і важливішим, що в цьому мистецтві можна мислити, пропагувати не за шаблонами й трафаретами, а набагато глибше, потужніше та розумніше».

І в другому знову про те саме:

«Можливо, що ми нині ще переживаємо передісторію кінематографії, тому що велика історія кінематографії почнеться тоді, коли кінематографія вийде за межі звичайного уявлення про мистецтво і виросте у величезну й надзвичайно об'ємну пізнавальну категорію». Над створенням цієї великої кінематографії, над перетворенням її на цю надзвичайно об'ємно-пізнавальну категорію і працює Довженко.

Ми зупинилися на цьому надзвичайно важливому, на нашу думку, питанні тому, що воно допомагає усвідомити глибину й своєрідність творчого шляху художника Довженка, з іншого боку, для того щоб підкреслити, що цей важкий шлях, шлях найбільшого опору, який обрав художник, зобов'язує й нас, критиків, підійти до його творчості з усією серйозністю й глибиною.

Не можна говорити про ідейну глибину, про творчі вершини, завойовані художником, взагалі, не можна констатувати творчу невдачу так поверхнево, як це мало місце на дискусії. Необхідно, попередньо проаналізувавши шлях Довженка в області цієї ємної пізнавальної кінематографічної форми, сказати йому прямо, чи правильний його шлях, його творчий метод, його стиль, чи завойовує художник цим шляхом ідейно-творчі висоти або, навпаки, йде до творчого глухого кута.

Сила творчості Довженка полягає, повторюємо, саме в тому, що він знає лише один шлях роботи в галузі кінематографії, а саме — використання її як особливої специфічної форми пізнання дійсності, проникнення в глибину явищ і процесів, що розгортаються в житті.





Після цього необхідного вступу перейдемо до конкретного розбору останнього фільму режисера Довженка «Іван».

2

Насамперед слід зупинитися на тому, які творчі завдання ставив перед собою сам Довженко у цьому фільмі, яким був його ідейно-творчий задум. Якщо Довженко й не розкриває всього творчого задуму у своєму виступі на дискусії про «Зустрічний» та «Івана», то у всякому разі вказує на деякі суттєві елементи, які лягли в основу його роботи над картиною. І тому ми дозволимо собі навести доволі довгу цитату з виступу Довженка на дискусії про «Івана». Ось що каже автор: «Передусім, чому Іван. Ми говоримо про реконструкцію психіки, ми говоримо про це в літературі, у кіно, навіть у живописі. Тематика нової людини є основною тематичною лінією, над якою ми працюємо. Я не міг оминути цього питання. Я ставлю собі завдання, — беручи до уваги, що процес перебудови людини є діалектично незавершеним, а перебуває в стадії становлення, — я тому ставлю невелике завдання, звузивши його до такої проблеми: показати перший свідомий у цьому напрямі крок селянина під впливом того нового соціального середовища, у яке він приходить, а також завдяки загальмованості, яка спричинена його власним середовищем. Це по-перше. По-друге, беручи до уваги, що Іван сьогодні є надзвичайно важливою людиною в державі, а важливою тому, що він здорожчує, приблизно, п'ятирічку вп'ятеро (він псує машини, він створює масу різних труднощів тощо), і беручи до уваги цілком специфічне становище та ставлення до нього партії й уряду, небувалу ніде й у жодному світі подію — це ставлення до Івана, цього негероїчного героя».

А далі:

«Чому в Івана немає великих випробувань?.. Я відповідаю: тому що мені хочеться говорити про типове, і в цьому плані я вважаю, що маю рацію. Драма Івана розвивається у двох напрямах, але це одна й та сама драма. Передусім він із села. Коли він іде із села, це вже драма. Далі починають розходитися шляхи Івана. Одного Івана сьогодні ведуть із села до Соловків, до Сибіру, до Біломорського каналу. Там це неповторна індивідуальність. Це йде кулак Іван, шкідник, йде представник ворожого класу. Однак сьогодні є типовим Іван, що йде на наш Дніпробуд.

Доля Івана на Дніпробуді. Іван є частиною великого виробничого колективу, великої біографії — ось чому його доля, як особистості певною мірою, і набагато більшою мірою, визначена цим ходом розвитку історії та соціалістичного наступу. Тому, зображуючи його маленьким

на великому тлі, я не роблю його героєм, що веде картину, а роблю героєм, якого ведуть, оскільки ні на що інше він претендувати не може. Звідси й своєрідність драматичної побудови. Звідси цілий ряд прийомів, цілий ряд нових осіб, що оточують його, які в картині виведені.

І, нарешті, останнє:

«Щодо прогульника, якого я трактував як "протилежну особистість", я виходив із міркувань такого порядку: я бачив на екрані цілу низку прогульників, які гуляють тому, що мають подерті черевики, що їм не дають їсти, що класовий ворог (і напливом показують погони, а потім знову костюм робітника), і цілу низку різного роду дрібних трактувань прогульників, які завжди представляють жертву випадкового майстра. Я запитую, коли не буде подертих черевиків і коли не буде в робітничому класі жодної людини з погонами, — я запитую, чи буде прогульник? Я думаю, що прогульник буде. Боротьба із цією вродженою плямою капіталізму буде тривалою. Ми чудово знаємо, — про що говорить і Ленін, — що майбутнє суспільство матиме досконалі способи боротьби з ними, і найголовнішою зброєю буде соціальна зневага. Ось ця установка й дала привід до характеристики та трактування цього прогульника. Мені хотілося показати в цьому прогульнику, наскільки він безглуздий і яким анахронізмом він є в цьому здоровому потужному тілі соціалістичного будівництва» («Кіногазета» від 24 листопада 1932 року. Розрядка всюди наша. — Б. К.).

Отже, ми маємо тут надзвичайно важливу вказівку з боку автора, які проблеми він збирався вирішити у своєму художньому творі, і вказівку, чому він обрав саме такий шлях вирішення, такий шлях художньої конкретизації цих проблем.

Першою та основною серед цих проблем для нього є тематика нової людини, яку він реалізує в образі селюка Івана, «негероїчного героя». Іван не є провідним героєм фільму, навпаки, його ведуть, і завдяки цьому тематика нової людини втілюється не тільки в ньому одному, але й у всьому його оточенні, у соціалістичному будівництві, яке його перевиховує, у тих людях, які його оточують, керують ним. Тому що доля «селюка» в пролетарській революції не може бути зрозуміла й вирішена поза показом і розкриттям цієї провідної ролі пролетаріату, поза показом і розкриттям тих основних тенденцій, які визначають зміст цього конкретного етапу пролетарської революції й обумовлюють подальші перспективи її розвитку.

І другий момент — це висунення на перший план для даного етапу соціалістичного будівництва проблеми якості. Проблема оволодіння технічним процесом, яка є вирішальною для подальшого шляху селянина, для остаточного перетворення його на свідомого будівничого безкласового суспільства, на того самого пролетаря.

І тут, у контексті конкретизації цих двох моментів, надзвичайно важливо відзначити визнання художника — по-перше, у тому, що він не дав «великих подолань» на шляху Івана тому, що хотів говорити про «типове» і що на сьогодні «типовим» є Іван, що йде на наші Дніпробуди, і, по-друге, що доля Івана для нього тут є «складовою частиною великої біографії», що вона «визначена ходом історії та соціалістичного наступу». Тому він зображує його маленьким на великому тлі, і звідси випливає своєрідність «драматичної побудови» картини та цілий ряд нових прийомів, нових засобів художнього втілення.

І, нарешті, третій момент — третя тема. Це тема прогульника, якого Довженко трактує як «протилежну особистість» і через лінію якого порушує питання про нові форми класової боротьби в соціалістичному суспільстві, про «родимі плями капіталізму» на «здоровому й потужному тілі соціалістичного будівництва».

Не зупиняючись окремо на розборі творчого задуму художника, ми перейдемо відразу до аналізу того шляху, яким йшов Довженко в пошуках образної конкретизації своєї ідейно-творчої настанови. Зазначимо лише, що, як і в попередніх роботах, основний його інтерес і в цій картині спрямований на розкриття образу селюка та того місця, яке він посідає в пролетарській революції. Це питання цікавило його і в «Арсеналі», і в «Землі», це питання він ставить і в «Івані».

Однак в «Івані» це питання значно ускладнюється. Якщо в попередніх фільмах ми маємо справу з конкретним історичним етапом нашої революції (в «Арсеналі» — громадянська війна і пролетарська революція в Україні, у «Землі» — період соціалістичного наступу й ліквідації кулацтва як класу) і перспективи її подальшого розвитку розкриваються автором на основі показу цих конкретних етапів, то в «Івані» ми маємо основний акцент на перспективах розвитку сьогоднішнього етапу нашої революції. «Іван» прагне дати художнє розкриття того, куди йде об'єктивно історичний процес розвитку пролетарської революції; він прагне, синтезуючи основні елементи нашого сьогодення, дати реальну перспективу, реальний образ майбутнього нашого соціалістичного будівництва.

Вважаючи головним не долю героя з його самодостатньою драматургічною ситуацією, а події загалом, певний і конкретно історичний етап соціалістичного будівництва, етап всесвітньо-історичного значення, поданий у перспективному плані (друга п'ятирічка), розглядаючи долю «Івана» лише як «складову частину великої біографії», Довженко цілком закономірно звертається до епічного жанру. Цей жанр більшою мірою, ніж будь-який інший, дозволяє йому дати найбільш повне розгортання того великого історичного «фону», про який говорив Довженко, дозволяє ввести цілий ряд нових осіб, речей, пейзажів, що оточують Івана, які повинні розкрити зміст цього «великого фону». Цей фон аж ніяк не пасивний у картині, навпаки, він є найактивнішим дійовим персонажем фільму і тому вносить ту «своєрідність у драматичну побудову картини», на яку вказував Довженко. Надавши цьому фону істотну роль у реалізації ідейно-творчого задуму картини, Довженко неминуче мав розвантажити лінію Івана. Звідси та фабульна простота, до якої прагнув Довженко, відсутність зовнішньої складної конфліктності в лінії Івана — вона розвантажується шляхом поглиблення внутрішнього ідейного конфлікту, який реалізується у фільмі через систему поведінки дійових осіб загалом, через показ стосунків людей і речей. Цей глибокий ідейний конфлікт закладений всередині художнього твору, і його не втілює в собі обов'язково повною мірою якась одна дійова особа. Але майже кожен із героїв, беручи участь у реалізації цього загального конфлікту, не позбавлений водночас і своєї власної особистої конфліктності: конфлікт Івана під час опанування технічного процесу; конфлікт між його товаришем по будівництву та батьком-прогульником, конфлікт матері вбитого ударника з технікою тощо.

Кожен із цих людей має свою маленьку драму, але жодна з них не є вирішальною та провідною у творі Довженка, хоча всі вони пов'язані із загальним конфліктом і вирішуються залежно від вирішення останнього.

Що ж являє собою основний ідейний конфлікт, цей головний рушій, який надає картині життя та визначає долю її окремих героїв? Цей основний конфлікт є, на нашу думку, конфліктом між «здоровим, потужним тілом соціалістичного будівництва» та «родимими плямами капіталізму».

І оскільки силою довженківського таланту в цих «родимих плямах» сконденсовано й відображено філософський зміст останньої стадії капіталістичного суспільства, цей основний конфлікт переростає в конфлікт

двох філософій, двох суперечливих суспільних систем: системи соціалізму, що переможно будується, та тієї, що загниває і йде назад, системи капіталістичного суспільства. Цей конфлікт соціалістичного будівництва з «родимими плямами капіталізму» перетворюється на епопею про переможне соціалістичне будівництво, яке вже самим фактом свого існування, свого успішного просування вперед веде до загибелі буржуазії і красномовно свідчить про історичну приреченість класу капіталістів.

На тлі цього конфлікту, що має всесвітньо-історичне значення, перед нами розкривається доля «селюка Івана», який являє собою збірний тип, що узагальнює в собі історичний шлях основних мас передового селянства в пролетарській революції.

Творчий задум художника, що визначив вибір жанру, зумовив, звісно, як загальний перебіг подій, так і композицію картини загалом, характеристику дійових осіб, метод акторської гри, композицію кадру та сам ритм фільму, його монтаж і роль у ньому слова, звуку, музики.

У картині панує ясний і урочисто спокійний епічний стиль. Це створюється уповільненим ритмом монтажу, без різких стрибків, без уривчастості, без частої і швидкої зміни місця дії, з переважанням загальних і середніх планів, ясної і чіткої композиції кадру. Ми бачимо здебільшого світлий фон неба або стіни, на яких скульптурно виліплюється фігура людини. Усі зазначені моменти, про які ми ще детальніше говоритимемо далі, створюють цей панівний урочисто-спокійний і бадьорий ритм картини, у який лише іноді вривається як щось йому чуже й вороже — неспокійний, плутаний ритм прогульника.

Зупинимося спочатку на аналізі лінії селюка і того «великого фону», тієї «великої біографії», частиною якої він є.

Картина не випадково починається показом Дніпра, який є ніби вступом до цього героїчного епосу. Гладь і простір річки, її далечінь і широчінь, ритм її руху, який ще більше підкреслюється далекою піснею, створює враження спокою, відстороненості, відірваності цього далекого села від міста. Але ця відстороненість і спокій лише уявні. І тут вирують пороги, напружено працюють колгоспники, будується нове життя. І тому заклик партії допомогти місту, допомогти соціалістичному будівництву знайшов дружний відгук і в цьому далекому селі. Колгосп мобілізується на організовану допомогу будівництву. І цей факт, взятий навіть сам по собі, говорить нам про великий зсув, який уже відбувся в селі по лінії подолання того протиріччя між містом і селом, того важкого спадку, який залишив нам капіталізм. Цей епізод свідчить про

те, що селянин уже дивиться на місто з надією, і хоча це протиріччя ще не подолано до кінця, але ми вже знаходимося на шляху до його подолання. І шлях цього остаточного подолання — важкий і тривалий шлях — лежить для селянина тільки через Дніпробуд.

Складність і тривалість цього шляху селянина на Дніпробуд Довженко розкриває просторово, показуючи тривалий перехід колгоспників через поля й степи з прапорами та піснями Дніпробуду. Покинуті в селі й ті, що йдуть на Дніпробуд, колгоспники, нарешті, розлучаються. Ця сцена супроводжується звуками пісні, що віддаляється і наближається, і створює той змішаний настрій смутку за залишеним минулим, тяжкості відриву від нього і водночас процес його подолання, бадьорого й радісного прагнення вперед до нового. І тут конкретний реальний шлях селян перетворюється на «символ», що узагальнює в собі цей збірний шлях трудового селянства в пролетарській революції.

І ось Іван на «Дніпробуді». Він мрійливо споглядає нічний фантастичний «Дніпробуд», прислухається до його розміреного ритму, захоплюється його величною потужністю. Потім настає повернення до буденності цього великого будівництва. Показуючи шлях селянського хлопця на будівництві як спокійний, бадьорий і радісний шлях, порушуючи його спокій лише «темною хмаркою» зриву в освоєнні технічного процесу, Довженко зрештою приводить Івана до усвідомлення того факту, що «тут інша хватка, тут потрібна школа». Довженко ніби підкреслює, що основні труднощі ми вже подолали і що опанувати техніку в цих героїчно завойованих, соціалістичних умовах, де питання «хто кого» вирішене остаточно й безповоротно на користь соціалізму, — завдання не таке вже й непереборне. Згадаймо слова Сталіна:

«Кажуть, що важко опанувати техніку. Неправильно!.. Найважливіше з точки зору будівництва ми вже зробили, нам залишилося небагато — вивчити техніку, опанувати науку».

Але в цьому опануванні — запорука нашого успіху, нашого подальшого просування вперед, і тому це завдання стоїть як одне з основних для другої п'ятирічки. І Іван — ударник з перших кроків на будівництві — усвідомив згодом, що справа не тільки в кількості витраченої енергії, а й у її якості. Зірвавшись на змаганні з кваліфікованим товаришем, він зрозумів, що справа в знаннях, у школі, і пішов «вчитися». «Товаришу-професоре, викладайте Івану все, що у вас є» — такий підсумок його шляху в картині.

На тому великому історичному «тлі», на якому розгортається скромна доля селянина Івана, велике місце відведено земляку, старому робітникові-партійцю, який мудро й по-батьківськи керує та направляє Івана. І ця батьківськість, турбота земляка-партійця про Івана ще більше відтіняються лінією, що розвивається поруч, — рідною ласкавою турботою батька Івана. Характеристика цих двох дійових осіб — батька та партійного керівника Івана — дається Довженком уже під час їхньої першої зустрічі на Дніпробуді. Гучний, радісний сміх, як і сама інтонація мови, перетворюють цю зустріч, цю приватну розмову на велику подію, на глибоку характеристику, художнє узагальнення. Тим, що Довженко дещо затягує цей сміх, перебиваючи ним бадьорий, ласкавий тон мовлення, у якому ті, хто зустрівся, повідомляють одне одному про свої справи, про справи будівництва в колгоспі та місті, надає цьому сміху символічного, у хорошому сенсі слова, характеру. У ньому передається впевнене і дуже свідоме ставлення цих двох людей до майбутнього, до перспектив подальшого шляху на основі великого досвіду вже проведеної боротьби, на основі досягнутих успіхів як у місті, так і в селі.

І ось ці двоє людей — один як батько, інший як досвідчений пролетар і партійний керівник — виховують та керують недосвідченим юнаком Іваном на його життєвому шляху (і тут, звісно, це вікове протиставлення — досвідчений чоловік-пролетар та юнак-селянин — не випадкове). Як ці двоє — батько і земляк, так і товариш Івана по будівництву та мати вбитого ударника є істотною частиною виробничого колективу «великої біографії» і разом із чудово розгорнутою картиною Дніпробуду утворюють те здорове тіло соціалістичного будівництва, яке в основному й визначає долю «Івана». Панорама Дніпробуду показана у фільмі, з одного боку, суб'єктивно, очима Івана (нічний таємничий Дніпробуд), очима зневіреної матері (як жорстоке чудовисько, що розчавило її сина) і, з іншого боку, в об'єктивному плані як справжній факт, як дійсне свідчення подвигу, доблесті та героїчної праці нової, визволеної людини, як свідчення її невичерпної творчої сили в умовах нової суспільної системи, де праця не є примусом, а подвиг, де особистість вільна і отримує повний простір для розвитку та реалізації всіх своїх творчих можливостей, де є всі умови для повної ліквідації протиріччя між фізичною та розумовою працею, де особисті інтереси не протистоять суспільним і де, беручи участь у технічному процесі, людина не перетворюється на придаток до машини, а навпаки, керує останньою, робить її потужним знаряддям, помічником людини в боротьбі

із силами природи. Саме в міру оволодіння цим технічним процесом праця перетворюється на вільну «веселу технічну поведінку».

Картина «Дніпробуду» розгорнута Довженком у синтетичному плані. Він зумів, як ніхто до нього, з надзвичайною цілісністю та чуттєвістю показати будівництво у всій його величі та у всій його могутності. Тут цікаво розкрити, яким чином цього досяг Довженко, які нові творчі прийоми він запровадив для того, щоб повністю втілити свій задум: показати пафос будівництва, створити синтетичний індустріальний пейзаж «Дніпробуду» і, розгортаючи його потужний ритм та величезний простір, включити його як активного дійового персонажа в загальний розвиток сюжету, у загальний стиль картини. Дещо уповільнений монтаж без ривків, смикань і крупних планів, зйомка з рухомого апарату, врахування освітлення, вибір найбільш характерних, типових місць будівництва та правильно підібране монтажне чергування кадрів створюють цей ясний і цілісний за своєю простотою та величчю, майже об'ємний, стереоскопічний, індустріальний пейзаж, що втягує глядача в цей нескінченний простір, нескінченну шир, у бадьорий та урочистий ритм будівництва. Звук також бере участь у цій просторовій характеристиці «Дніпробуду», свисток паровоза, що віддаляється вглиб, ще більше підкреслює цей безмежний простір, безмежну шир і велич будівництва. Пейзаж «Дніпробуду» перебуває в повній стилістичній єдності як із зовнішньою скульптурною характеристикою героїв, з їхнім рухом, дещо загальмованим усередині кадру, так і взагалі із загальним епічним стилем картини, у створенні якого він посідає аж ніяк не останнє місце.

Цей епічний стиль, як уже зазначалося, простежується і в характеристиці героїв, у їхньому пластичному зображенні. І тут, звісно, велику роль відіграє творчість оператора Демуцького, який добре усвідомив і талановито втілив творчий задум режисера. Обличчя та тіла ударників будівництва (кадри робітників за напруженою роботою, кадри робітників, що п'ють, тощо) скульптурно виліплюються світлом і подаються на своєрідному абстрактному тлі світлого або трохи сіруватого неба, фон якого прорізається кількома простими й чіткими лініями конструкцій будівництва, або ж на біло-сірому тлі стіни. Оператор знімає акторів здебільшого дещо знизу, що ще більше підсилює враження скульптурності та монументальності цих героїчних образів.

Не раз підкреслювалося це тяжіння Довженка до скульптурної та живописної пластичності в характеристиці зовнішнього вигляду його героїв. І ми бачимо, що він дійсно освоює багатий досвід скульптурного

та живописного пізнання дійсності та художніх засобів їх виразності, але лише тою мірою, у якій це може збагатити його власне кінематографічне освоєння дійсності та його власний художній стиль, аж ніяк не підміняючи засоби та прийоми кіно прийомами інших видів мистецтва. Не випадково, звісно, що, працюючи над створенням епічного жанру та стилю кіно, Довженко звернувся не стільки до театральної спадщини, скільки саме до скульптурної та живописної спадщини. І причина, звісно, не в тому, що Довженко не може чи не хоче працювати з актором, а саме так намагалися ставити питання деякі з тих, хто виступав на дискусії, не розуміючи того факту, що в плані довженківської роботи над жанром і стилем Довженко має свою певну систему роботи з актором, не менш складну, ніж, скажімо, робота з актором у драматичному та комедійному жанрі. Працюючи над створенням епічного стилю та епічного жанру, синтезуючи моменти реальної дійсності для створення образу майбутнього, Довженко будує й особливу синтетичну систему роботи з актором. Акцент у його картинах здебільшого не на різкості жестикуляції, не на різкості зовнішньої мімічної гри та руху, а на м'якій, ледь вловимій грі міміки, на посмішці різних відтінків, на погляді, на спокійних, внутрішньо напружених жестах, ході тощо.

Реальний рух усередині кадру Довженко завжди свідомо дещо гальмує, затримує. Усі ці відтінки, ця гра на деталях, на гальмуванні, на уповільненому русі всередині кадру тощо, не порушуючи зовнішньої скульптурності його героїв, надає їм водночас, з одного боку, внутрішньої напруги, підкреслює інтенсивність думки, з іншого — зберігає ту життєву теплоту, яку багато хто відзначав як особливу ліричність героїв Довженка. Він намагається цією системою роботи з актором розкрити найінтимніше, невловиме, глибоку роботу свідомості, роботу думки (яка, як відомо, не любить надмірно афектованої жестикуляції) і через передання різних відтінків у зміні настроїв і почуттів надати своїм героям глибоко життєвого індивідуального характеру, водночас завжди зберігаючи за ними ту загальну технічну єдність, яка об'єднує всіх героїв Довженка в одне ціле, говорить про те глибоко спільне, що є в цих нових людях нового соціалістичного суспільства.

Довженко зумів створити, принаймні в зовнішньому пластичному втіленні, глибокий, прекрасний та осмислений образ нової людини нашої епохи.

Надзвичайно цікавою є також роль слова, мови у фільмі, у характеристиці героїв фільму. Ця мова також майже завжди несе в собі ознаки

єдності індивідуального й типового. Вона містить в собі характерність індивідуальної розмови, але водночас ніколи не переходить у суху буденність, а постає як щось типове, узагальнене. Згадаймо сміх і розмову земляка та батька Івана, про яких ми говорили вище, згадаймо слова Івана, сказані землякові: «Тут інша хватка, тут потрібна школа», що прозвучали по-іншому в устах земляка і ніби осмислені його досвідом, знову повернулися до Івана і повторені ним з новою силою, з новим виразом.

На цьому ми поки що завершимо загальний аналіз характеристики Івана, наданої Довженком, характеристики тієї «великої біографії», частиною якої є доля Івана і яка розкриває перед нами основні риси цього здорового і потужного тіла соціалістичного будівництва.

3

Тепер зупинимося трохи на «родимих плямах капіталізму» та на їхньому головному носії у фільмі, тобто на образі прогульника. Образ прогульника — безперечно велике творче досягнення режисера Довженка. У ньому він зумів показати, як образ, поданий надзвичайно життєво й конкретно, може вмістити в себе, і навіть більшою мірою, ніж інші, все ж дещо абстрактно подані образи, величезне ідейне багатство, глибоке узагальнення. Важко зараз у цій статті показати й розкрити все багатство та складність образу прогульника. Однак зупинимося коротко на його основних рисах. Прогульник майже із самого початку, ще в селі, подається як особистість, що протиставляє себе соціалістичному будівництву, соціалістичній дисципліні, соціалістичній праці. Згадаймо його сміх над виступом комсомольця на колгоспних зборах, його слова: «Такого закону немає, захочу — піду». Надалі на будівництві це його протиставлення себе соціалістичному будівництву дедалі більше виявляється за всіма основними лініями, які висуваються новими суспільними відносинами, новою людиною. Там розкривається його ставлення до соціалістичної праці, яку він сприймає як примус, до свободи особистості, яку він розуміє як анархо-індивідуалістичну буржуазну свободу, як право на свавілля; його ставлення до техніки, якої він боїться і яку сприймає як насильство над біологічною природою людини і від якої тікає, ховається в природу.

Актор глибоко зрозумів творчий задум Довженка і зумів талановито його втілити. Це по суті гарне, мужнє обличчя, яке ми бачили в «Землі» в ролі батька Василя — Панаса, тут, у фільмі «Іван», цілком змінюється. Воно набуває в основних своїх рисах чогось тваринного,

звіроподібного, що характеризує людину, яка стоїть на найнижчому щаблі розвитку. У всьому — у жестах, у манері триматися, у міміці, у ході — проступає ця його дикість, ця звіряча поведінка. Це воістину пародія на людину, непотріб людського суспільства, шлак. І така характеристика цього образу досягається Довженком та актором аж ніяк не голою карикатурністю в змалюванні його зовнішнього вигляду. Усі його дії здебільшого цілком життєві та реальні. Вони лише злегка перебільшуються режисером та актором (сцена в кімнаті з сином, чорна каса тощо) через композиційне розташування або монтажну перерву руху по кадру (сцена біля чорної каси, де Довженко порушенням просторово-часової безперервності всередині кадру ще більше підкреслює безглуздість, анахронізм цієї фігури на здоровому тілі соціалістичного будівництва).

У цьому образі Довженко більшою мірою, ніж в образах інших дійових осіб, надає єдність характерного і типового. Довженко будує образ прогульника вкрай незвично. І тут може виникнути питання: чи не є ця незвичайність просто фокусом, просто «відстороненням заради відсторонення», як це ми часто спостерігаємо при суто формалістичному підході до окреслення того чи іншого образу? На перший погляд може, звичайно, скластися таке враження. Але якщо ми підійдемо до розгляду цього образу більш поглиблено, то побачимо, що це «відсторонення» повсякденного таїть у собі аж ніяк не простий трюк, а бажання надати йому великого філософського узагальнення. Як зазвичай зображують прогульника в наших фільмах, картинах, карикатурах? Необхідними атрибутами, що незмінно супроводжують це зображення, атрибутами, які визначають в основному його характеристику, є або пляшка (п'яниця), або підв'язана щока (симулянт), і тому, звісно, основний акцент у цих зображеннях неминуче випадає на самому простунку (п'янство), а не на політичному змісті прогулу.

Довженко у фільмі «Іван» подає образ «прогульника», який кидає роботу не заради пляшки російської гіркої, не заради пиятики, ніхто прогульника на цей гріх не спокушає — він просто йде ловити рибу. Всією характеристикою цього образу Довженко переносить центр ваги з простого вчинку (пияцтво, симуляція) на політичний зміст прогулу. Питання не в тому, що прогульник пиячить, важливо, що він ледар, що він порушує соціалістичну дисципліну праці заради особистого свавілля, що він протиставляє соціалістичній праці свої особисті інтереси, висуваючи їх на перший план. Довженко всією характеристикою

образу, всією поведінкою прогульника на будівництві розкриває всередині образу той зміст, який за ним стоїть.

Чи випадково Довженко замінив атрибути, що зазвичай супроводжують прогульника — пляшку — на нешкідливу ромашку, сцени шинку — на ідилію риболовлі тощо? Все це, звісно, зовсім не випадково. Як загальний зміст образу, так і всі його деталі художньо необхідні, закономірні в розвитку образу прогульника, у тому плані, як його собі задумав художник, всі ці деталі глибоко творчо знайдені й ідейно, політично вагомі. Художник своїм підходом до трактування цього образу зумів без жодних «погонь у напливі» зробити прогульника представником приреченого капіталізму, розкрити той справжній зміст, який за ним стоїть. Про це говорить уся система поведінки прогульника на будівництві, його ставлення до соціалістичної праці, соціалістичної дисципліни, страх перед соціальним презирством, що переслідує його всюди, страх перед технікою (сцена в кімнаті сина, який розмовляє по телефону, сцена біля чорної каси, втеча від радіо тощо). Скрізь прогульник протиставляє себе соціалістичній праці, соціалістичним відносинам, скрізь він уявляє себе таким, що стоїть над ними, поза ними, і скрізь виявляється пов'язаним з ними, нікуди не може від них піти. Так прогульник розкриває свою справжню сутність, своє справжнє становище в системі соціалістичного суспільства, внизу соціальної драбини як породження капіталістичного суспільства, що вмирає, «на здоровому тілі соціалістичного будівництва».

Лінія прогульника знаходить своє тлумачення не тільки в ньому самому — її підхоплює також виконроб, коли розмірковує в їдальні про «діалектичний нонсенс», про «неповторність особистості» тощо, він підхоплює лінію прогульника і ніби підводить під неї філософський фундамент, пояснюючи, проти чого і за що бореться прогульник.

Через весь фільм проходить ця філософська «дискусія в образах» — про свободу й необхідність, про неповторну особистість, про співвідношення особистого та суспільного, про ставлення до праці, до техніки, до соціалістичної дисципліни тощо. Немов у відповідь на слова виконроба про загибель неповторної особистості в соціалістичних умовах індустріальної праці перед нами постає ціла портретна галерея героїчних образів ударників соціалістичного будівництва, велич і монументальність яких відтіняє карикатурний і жалюгідний образ прогульника, який претендує на індивідуальну «неповторність» своєї особистості в історії. Ніби у відповідь на всю поведінку прогульника подається також пробіг

матері через будівництво після вбивства її сина відром. Син убитий, засліплена горем жінка бачить винуватця вбивства свого сина в цій техніці, що насувається на неї, загрожує їй. Техніка постає перед матір'ю як чудовисько, що поглинуло її сина, техніка несе із собою загибель «неповторної особистості», заважає її життю, її розвитку. Жінка біжить до начальника дільниці, щоб висловити йому своє обурення, свій гнів із цього приводу, свій біль від втрати сина.

Однак виявилося, що вона ламає відкриті двері. Розмова начальника дільниці по телефону, у якій він закликає до відповідальності винуватців цього «нещасного випадку», роз'яснює матері її помилку, розкриває їй, що вина зовсім не в техніці, а в людях, які не опанували цю техніку, у їхній недбалості. Начальник дільниці з болем говорить про вбитого як про одного з найкращих, як про ударника, який загинув через неприпустиму недбалість на дільниці. І після усвідомлення своєї помилки жінка бачить, що їй немає чого дорікнути начальнику дільниці. Виявилося, що її нещастя, її біда — аж ніяк не лише її особисте горе, а й горе та біда всього соціалістичного будівництва.

Ця дискусія про особистість, про техніку, про нові відносини проходить через усі образи, через усі епізоди фільму, і ми бачимо, як лінія прогульника та тих, хто так чи інакше потрапляє під вплив втілених у ньому ідей, дедалі більше дискредитується. Цікавою є також суто зовнішньо-пластичне подання образу прогульника. У селі, коли прогульник сидить із ромашкою в руці, він поданий ще в плані тієї ж скульптурності, що й образи всіх інших дійових осіб фільму. Але надалі образ прогульника стає дедалі більш площинним, поступово перетворюючись на якусь темну, метушливу пляму на сонячному тлі соціалістичного будівництва.

І через дискредитацію образу прогульника Довженко показує ту зневагу, той занепад, до якого прийшла колись історично прогресивна буржуазна цивілізація, занепад колись прогресивних ідей і всю безглуздість, весь анахронізм їхніх захисників (свідомих і несвідомих).

4

На основі цього, щоправда, надзвичайно загального аналізу, ми все ж можемо побачити, наскільки глибоко ідейно, творчо самостійно й оригінально художник зумів знайти художнє вирішення надзвичайно складного та відповідального творчого завдання, яке він поставив перед собою. Ми бачили, що він мобілізував для цієї мети весь арсенал наявних у розпорядженні кіномистецтва художніх засобів і прийомів,

знайшов нові, найбільш дієві прийоми та методи художнього вирішення поставлених перед собою завдань. І про ці величезні досягнення не можна забувати під час розбору тих чи інших недоліків, творчих помилок, які мають місце у фільмі.

Попри безумовно значні досягнення, які ми маємо у фільмі «Іван» у плані глибоко самостійного художнього освоєння нашої дійсності (що визначає здебільшого її величезне пізнавальне значення), ми мусимо зазначити, що художнику все ж не вдалося повністю вирішити поставлене завдання, не вдалося досягти необхідної цілісності та завершеності твору.

Художник бореться за найбільш правильне, найбільш реалістичне відображення тих процесів всесвітньо-історичного значення, які відбуваються в нашій соціалістичній дійсності, бореться з помилками свого творчого минулого, з помилками, що мали місце в «Землі». Але хоча в «Івані» ми й маємо великий зсув у бік більш правдивого відображення нашої дійсності, остаточно звільнитися від тих помилок, які панували в «Землі», Довженку тут не вдалося. У результаті цього недостатнього подолання в «Івані» немає необхідної єдності в підході до нашої дійсності, у способі та методі її відображення.

Ми бачимо, що Довженко часто оперує художнім узагальненням, художнім синтезом, ще недостатньо підкріпленим глибоким і всебічним аналізом нашої дійсності. Звідси певний схематизм, спрощення, яке має місце у фільмі і яке особливо позначилося на характеристиці центрального образу фільму — Івана. І цей момент, звісно, зовсім не випадковий.

Довженку треба було показати долю селюка в нових умовах, у новій обстановці, відмінній від тих умов та обстановки, які ми мали в «Арсеналі», у «Землі»; показати селюка на новому етапі розвитку пролетарської революції, на шляху перетворення його на свідомого будівничого соціалістичного суспільства. І цілком ясно, що на новому етапі свого історичного розвитку цей селюк, який позбувся обмежень старих суспільних відносин, мав постати перед нами з новими рисами, які б розкрили нам процес перетворення селюка на щось багатше й повноцінніше, ніж те, що він представляв у селі. Але якщо ми порівняємо образ Івана з образом Василя із «Землі», то побачимо, що Василь є повноціннішим як образ, ніж Іван. У ньому набагато більше безпосередніх, живих ознак дійсності, і багатшими та життєвішими є його стосунки з нею.





А Іван, навпаки, блідіший, його ніби зв'язала, збіднила велич навколишнього соціалістичного будівництва.

Довженко спростив образ Івана, він побоявся надати йому більше життєвого тепла та особистої ініціативи. І причина тут, звісно, аж ніяк не у відсутності зовнішньої гострої конфліктності в лінії Івана. Можна було, залишивши цей простий, нескладний конфлікт по лінії оволодіння технікою, надати більшої різноманітності життєвим відчуттям Івана, більшої різноманітності і багатства його стосункам з навколишньою дійсністю.

Довженко, розкриваючи все те багатство, яке дають нові соціалістичні умови праці, нові людські стосунки, не переносить їх на індивідуальний план Івана, а навпаки, на тлі цього багатства збіднює й спрощує образ. Соціалістична дійсність (і про це говорить усім своїм фільмом Довженко) аж ніяк не спрощує, не збіднює людських відносин, навпаки, звільняє людину від рабських експлуататорських умов існування в капіталістичному суспільстві. Соціалістичні умови праці дають тим самим величезний простір для всебічного розвитку кожної окремої особистості, збагачують її світогляд і світовідчуття, стирають межі між фізичною та розумовою працею, між особистими та суспільними інтересами тощо. Усі ці моменти не були втілені в лінії розвитку Івана, і тому внутрішнього процесу розкріпачення та збагачення особистості селянина Івана Довженко не показав. Іван надто пов'язаний, надто спрощений, і в цьому полягає основний недолік, основний порок фільму. Це вийшло саме через те, що ми маємо тут недостатнє узагальнення, неповноцінну типовість в образній характеристиці, оскільки вона не була підкріплена повною мірою дійсним аналізом тієї нової людини, яка народжується із селюків у процесі включення їх у соціалістичне будівництво. Через цю схематичність і неповноцінність образу Івана той багатий «фон», ті основні проблеми нашої соціалістичної дійсності, які Довженко хотів у художньому плані тут поставити й вирішити, вирішуються ним не до кінця. Вони вирішуються лише частково, лише поставлені на тлі й майже зовсім не перенесені в індивідуальний план селянина Івана.

Бажання Довженка показати в «Івані» «не героїчного героя», а героя, яким керують, якого виховують і ведуть, аж ніяк не могло і не мало призвести до позбавлення Івана всіх ознак самостійності та живої творчої активності. Навпаки, саме в тому плані, у якому Довженко розкриває перед нами образ партійного пролетарського керівництва в особі земляка, як чуйного, досвідченого й уважного педагога, який прагне,

не обмежуючи особистої самостійності та ініціативності Івана, направити його правильним шляхом, ми маємо з боку автора цілком правильне розуміння й відображення цього моменту. Але сама поведінка Івана ніби суперечить усій системі керівництва «земляка». Довженко зробив Івана надто пов'язаним, надто слухняним навіть у його непокорі, надто бідним, при всьому тому багатстві, яке його оточує, занадто пов'язаним і пасивним, попри участь у вельми активних вчинках, пасивним в умовах такого суспільного управління та керівництва, яке створює всі передумови для найповнішого й всебічного розвитку кожної окремої індивідуальності, для прояву ніколи ще у світі небаченої самодіяльності й активності мас. Ми маємо тут невирішене протиріччя між характером поведінки Івана та характером тієї обстановки, тих соціалістичних умов, які його оточують і які чудово розкриваються Довженком на тлі. Звідси загальна незавершеність фільму, його недостатність і та невдача в масового глядача, яку ми спостерігали.

Основний центральний образ — Івана, який мав би пов'язати всі частини картини, сконцентрувати в собі основні нитки поставлених у фільмі проблем, який мав би підбити основні підсумки картини і водночас захопити, зацікавити глядача та бути одним із головних провідників його картиною, ввести його в ту складну ідейну боротьбу, яка розгортається, — виявився на це не зовсім здатним. На помилках, які мають місце в самому тлі (невдача образу виконроба, образу матері, характеристика соціалістичної дисципліни через механічне зіставлення з дисципліною в Червоній армії тощо) ми тут зупинятися не будемо, оскільки в межах цієї статті ми взагалі не зможемо дати повного аналізу фільму, а лише попередній глибокий розбір його. З іншого боку, основний недолік фільму, звичайно, полягає головним чином все ж у характеристиці образу Івана.

Образ прогульника в цьому розумінні набагато повноцінніший і реальніший, тому що ми маємо в ньому якраз, на противагу образу Івана, узагальнену характеристику, яка ґрунтується на глибокому аналізі живих людей, живих представників того ворожого класу, тих ворожих груп, настрої та сподівання яких він у собі втілює. Уся лінія поведінки прогульника у фільмі виражає цілу гаму конкретних почуттів і настроїв, пов'язаних саме із цією людиною, ворожою до соціалістичного будівництва.

Тільки ґрунтуючись на конкретному аналізі безпосередньо взятих із життя рис, живих форм прояву буржуазно-власницької психології,

що занепадає, зміг Довженко створити цей надзвичайно глибокий, живий і типовий образ.

Довженко розкриває перед нами в образі прогульника суперечність між уявленням прогульника про самого себе і тією об'єктивною сутністю, яка за цим уявленням ховається. Довженко викриває це хибне уявлення прогульника про самого себе, показуючи те об'єктивне становище, те дійсне місце, яке прогульник посідає в соціалістичному суспільстві, яке в основному визначає його об'єктивний зміст, розкриває його справжню природу. Тільки у своїх уявленнях, у своїй свідомості прогульник може відірватися від реальної дійсності й уявити себе незалежним і вільним від будь-яких соціальних зв'язків і відносин, уявити себе таким, що стоїть поза і над соціалістичною дійсністю. Однак при першому ж зіткненні його із цією реальною дійсністю вся його незалежність і пихата самовпевненість розлітаються на друзки, і перед нами розкривається величезна внутрішня порожнеча, весь комізм цієї жалюгідної й безглуздої гри останнього представника буржуазного суспільства в умовах нових суспільних відносин.

Довженко ненавидить прогульника, як і все те суспільство, частиною якого є прогульник. Довженко сміється над ним у повний голос. Разом з усіма ударниками «Дніпробуду» він жорстоко знущається з кожного вчинку, дії, жесту прогульника, він дискредитує і знищує його абсолютно всіма художніми засобами, які тільки є в розпорядженні кіномистецтва.

В Івані, як ми бачили, Довженко не зумів надати цієї єдності характерного і типового, і тому образ Івана залишається бездіяльним, недостатньо життєвим. У своєму підході до Івана Довженко виявився обмеженим. Але неправильне трактування образу Івана, його спрощення та збіднення відбулися аж ніяк не тому, що художник (як це часто трапляється в нашій кінематографічній практиці) відмовився самостійно підійти до вивчення дійсності і слідував у своєму трактуванні образу заздалегідь взятому штампу чи трафарету. Ні. Річ у тому, що художник хотів, але не зміг через не переборені ним до кінця помилки свого творчого методу відчути, сповна усвідомити той пульс живого життя, який б'є джерелом з усіх пор нашого соціалістичного сьогодення. Він не міг відчути цього сьогодення у всьому конкретному різноманітті, у всій повноті та життєвій безпосередності.

Довженко відчуває і розуміє, що тут, у цих соціалістичних відносинах, полягає основне багатство, основне досягнення пролетарської

революції, але він ще не може перейти від захоплення до живого всебічного аналізу, критичного освоєння цих процесів у всьому багатстві та різноманітті конкретних форм їх прояву.

Довженко прагне на основі синтезу сьогодення створити об'єктивний образ нашого соціалістичного завтра. Однак цього неможливо досягти, якщо з однаковим захопленням озираєшся назад, у минуле, і дивишся вперед, у майбутнє. Довженко ж це робить. Він однаково поетизує як патріархальне минуле селянства, так і те нове, що несе із собою для цього селянства соціалістична відбудова. Це особливо яскраво проявляється в «Землі».

У «Землі» Довженко хотів примирити непримиренне, примирити минуле з сьогоденням, примирити романтику життя і смерті Діда з героїчним життям і смертю Василя. Він легко поступається дідом, Василем і биками трактору, ідеалізуючи і діда, і биків, бачачи в них лише зовнішні ідилічні риси, не вміючи розкрити ту обмеженість, той ідіотизм сільського життя, носіями яких як ті, так і інші по суті є. Але водночас він щиро захоплюється, любить те нове, що несе із собою героїка соціалістичного будівництва. Довженко ненавидить куркуля, прогульника і всю ту систему капіталістичних відносин, яка за ними стоїть. Але ідеалізація патріархального минулого селянства заважає йому до кінця послідовно проводити у фільмах боротьбу із залишками капіталізму в нашій соціалістичній дійсності. Ця ідеалізація заважає йому правильно відобразити об'єктивний хід розвитку історії пролетарської революції й зумовлює ті помилки щодо освоєння нашої соціалістичної дійсності, які ми маємо як у «Землі», так, хоча й меншою мірою, у «Івані».

Однак в «Івані» Довженко зумів відійти, відірватися від безпосередньої ідеалізації влади землі над людиною, яку він подає в «Землі». З сумом (і в цьому смутку, у цій поетизації Дніпра та проходу селян полями до Дніпробуду є, звісно, залишок не до кінця подоланих ним настроїв «Землі») Довженко відриває своїх селюків від землі й веде їх на Дніпробуд. Однак виявилося, як це ми бачили вже вище, що цей відрив від рідного ґрунту згубно позначився на трактуванні образу селюка Івана. Через те, що Довженко не зумів до кінця порвати із цією ідеалізацією селянського минулого, він не зумів простягнути живі сполучні нитки між соціалістичним тлом і самим Іваном, перенести в індивідуальний план Івана все те багатство, весь той живий ритм, який несе в собі Дніпробуд, і встановити між ними безперервну, живу взаємодію. Неподоланність до кінця ідейних помилок «Землі» не дозволила

Довженку повністю освоїти, а тому й повністю втілити образ нової людини нашої соціалістичної епохи.

Великий зсув, який ми все ж бачимо у фільмі Довженка «Іван», зсув у бік найбільш всебічного і справжнього відображення нашої дійсності, свідчить про те, що митець не боїться ставити перед собою найважчі, найскладніші й глибоко актуальні для нашої соціалістичної практики творчі завдання. Його вміння підпорядковувати цим творчим завданням усю систему художніх засобів і творчих прийомів, вміння знаходити нові засоби та можливості для більш повного за своєю силою та глибиною показу й розкриття процесів всесвітньо-історичного значення, які він вирішив художньо відобразити (так, у «Івані» для більш повного розкриття та втілення величі й могутності Дніпробуду він застосовує особливі методи зйомки, монтажу, мобілізує всі можливості звуку для посилення його просторової характеристики тощо) і, головне — його вміння самостійно мислити художньо, давати глибоке узагальнення тих моментів, які він спостерігає в навколишньому житті, — все це свідчить про те, що Довженко зуміє подолати ідеалістичні помилки, які ми ще можемо відзначити в його фільмі «Іван». Довженко зуміє дати справжнє відображення шляху селянина в нашій пролетарській революції, зуміє створити справді життєвий і повноцінний образ нової людини нашої великої епохи.

*) Доповідь, прочитана в Методсекторі НІКФІ.

Перше десятиліття кінематографічної творчості
Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський.
Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 434–461.

Ю. Гроссман-Рощин[166] **Думки про «Івана»**

Про статтю тов. Б. Крусман[*)]

1

Нам необхідний ретельний і всебічний аналіз творчості чудового митця Довженка. Я виходжу з того безсумнівного і, на жаль, сумного для всієї нашої кінематографії факту, що «Іван» — це творчий провал, невдача. Глядачі фільм не сприйняли. Цього не може заперечувати й тов. Крусман. Тов. Крусман чудово зрозуміла, що огульне заперечення, олімпійськи спокійне констатування факту невдачі жодним чином не пояснює, чому дивовижний майстер зазнав значної невдачі. Але тов. Крусман хотіла дати апологетику. У критичній частині тов. Крусман висловлює кілька правильних і потрібних зауважень, але, на жаль, апологетика знебарвлює, знецінює, знесилює значною мірою критику, а критика, навіть знекровлена, все ж завдає нещадного удару апологетиці, приховуючи непотрібність цієї похвали.

Тов. Крусман правильно робить, що використовує висловлювання тов. Довженка про творчий задум «Івана». Але й тут уже намічається згубна помилка. Суперечки немає: обов'язково треба скористатися декларацією художника про творчий задум. Проте ця декларація жодним чином не є вирішальною для справді творчого критика. Це лише матеріал. Якби Бальзак додав докладний коментар про свої творчі задуми, то це був би лише цінний матеріал — не більше. Постає серйозне питання: як це можливо, щоб між художником-марксистом і критиком того ж світогляду міг виникнути конфлікт щодо самого задуму твору? Здавалося б, художник має право сказати критику: про мій задум дозвольте судити мені. Ваша справа, товаришу критику, простежити, як він художньо втілений. А критик — я це стверджую — має повне право судити про задум не за висловлюваннями художника, а за аналізом тканин самого твору. І якщо між художником і критиком виникає можливий, але аж ніяк не обов'язковий конфлікт, то не завжди й не обов'язково конфлікт буде вирішено на користь художника.

[166] Юда Соломонович Гроссман (1883–1834) — російський (пізніше український) революціонер-анархіст, публіцист і літературний критик. З 1919 — входив до складу штабу Революційної Повстанської Армії України Н. Махно, пізніше працював в легальних організаціях анархістів, в анархічному видавництві «Голос праці» (Москва). У 1921–1922 опублікував (в журн. «На літературному посту», «Жовтень» та ін.) ряд робіт про творчий метод пролетарської літератури. Випустив книгу спогадів «Думи про минуле» (1924), збірка статей «Художник і епоха» (М., 1928) і книгу «Мистецтво змінювати світ» (1929). Останні роки життя був затятим захисником сталінізму.

Дуже важлива проблема психології творчості! Мало ми працювали в цій галузі! А час братися до справи. Соціалістичний реалізм повинен відвоювати цю сферу у шептунів, які шаманять про силу «несвідомого»!

Поки що — одне зауваження.

Декларація художника про свою творчість не є вирішальною не тому, як я це глибоко помилково стверджував у «Тезах про біографічний момент».

Я маю на увазі вельми просту думку. Художник рідко виступає із «чистим описом» свого задуму. Він виступає як критик. Йому вже відомі і думка глядача, і відгуки критики. Він і сам виступає як критик критиків… І художник-критик вельми й вельми схильний до помилок… Навіть при визначенні задуму.

Прихильники «несвідомого» почнуть декламувати й кричати про те, що можливість конфлікту «свідчить про незбагненні таємниці творчого процесу». Нехай! Марксистська критика зуміє це уявне таємне зробити реально явним і пізнаваним.

Тов. Крусман абсолютно й беззастережно приймає декларацію тов. Довженка. Ні тіні критики. А критикувати є що. Хоча б:

«Я ставлю собі завдання, — беручи до уваги, що процес перебудови людини є діалектично незавершеним, а перебуває на стадії становлення, — я тому ставлю невелике завдання, звузивши його до такої проблеми: показати перший свідомий у цьому напрямі крок селянина під впливом того нового соціального середовища, у яке він приходить».

Дивна мотивація в Довженка щодо свого права зображати перший акт свідомості! Але невже це право можна обґрунтувати тим, що процес перебудови ще не завершений? Невже факт незавершеності зобов'язує нас звузити своє завдання? Що ж, картину перебудови цілісної свідомості ми дамо лише тоді, коли процес перебудови людини буде вже завершений? Невже ж ми будемо подавати після вечері гірчицю? Невже ми дійдемо з цілісною картиною цілісної перебудови до поверхневого розбору? Адже завдання художника — дати картину процесу загалом на основі тенденції, і не тільки дати картину, а й мобілізувати до завершення перебудови. Ні на секунду я не сумніваюся в праві Довженка звузити своє завдання, але творчо неправильним є це надзвичайно дивне обґрунтування.

А тов. Крусман, очевидно, з таким обґрунтуванням згодна.

Пройдемо повз таку незрозумілу заяву:

«… зважаючи на те, що Іван сьогодні є надзвичайно важливою особою в державі, а важливою тому, що він здорожчує, приблизно, п'ятирічку вп'ятеро»…

Зізнатися, я б нічого не мав, якби тов. Крусман зазначила, що Іван є надзвичайно важливою людиною в державі зовсім не тому, що він здорожчує п'ятирічку! Але це деталь. Дуже добре, що Довженко залучає Івана до великої біографії колективу і що особистість визначається ходом розвитку історії та соціалістичного накопичення. Але ось знову дивна мотивація.

«Тому, зображуючи його маленьким на великому тлі, я не роблю його героєм, який веде картину, а роблю героєм, якого ведуть, оскільки ні на що інше він претендувати не може» (Виділення моє. — Г.-Р.)

Жахливо неправильно! Включення Івана до колективу призводить саме до того, що Іван обов'язково повинен претендувати на щось більше, на те, щоб бути не тільки керованим, а й тим, хто керує. Так, Іван обов'язково повинен претендувати на роль керівника і саме тому, що він входить до творчого колективу. Адже й кухарка повинна претендувати на те, щоб керувати державою.

А тов. Крусман нічого не помічає. Вона солідарна. Жодного зауваження в теоретичній частині… Жодного зауваження в апологетиці. Дозвольте, — скажуть мені, — але ж тов. Крусман говорить про це в критиці і говорить правильно. Відповідаю: я цього не забув і надалі спробую з'ясувати, чому ці критичні зауваження лишилися без уваги і втратили свою теоретичну значущість.

Як же тов. Крусман оцінює фільм Довженка?

«В "Івані" ми маємо основний акцент на перспективах розвитку сьогоднішнього етапу нашої революції. «Іван» прагне дати художнє розкриття того, куди йде об'єктивний історичний процес розвитку пролетарської революції; він прагне, синтезуючи основні елементи нашого сьогодення, дати реальну перспективу, реальний образ майбутнього нашого соціалістичного будівництва».

Ось яке грандіозне завдання ставить перед собою Довженко!.. Але ж це завдання для всієї радянської ідеології, для всього комплексу творчості. Якби Довженко виконав хоча б десяту частину цього завдання, то, попри зазначені тов. Крусман недоліки, глядач із захопленням вітав би цей великий твір. Далі:

«Що ж являє собою основний ідейний конфлікт, цей основний рушій, який надає картині життя й визначає долю її окремих героїв? Цей основний

конфлікт є, на нашу думку, конфліктом між "здоровим і потужним тілом соціалістичного будівництва" та "родимими плямами" капіталізму».

Як загально, як мертво! Адже цим визначенням можна охопити десятки фільмів, десятки літературних творів і не визначити конкретно жодного. Надалі нестримна апологетика набуває вже катастрофічного характеру.

«І оскільки силою довженківського таланту в цих «родимих плямах» сконденсовано й відображено філософський зміст останньої стадії капіталістичного суспільства, цей основний конфлікт переростає у конфлікт двох філософій, двох суперечливих суспільних систем».

Зізнаюся, що мені ця апологетика анітрохи нічого не говорить. Я знаю, що тов. Крусман нічого спільного не має з тими базікалами, які знецінюють і позбавляють сенсу великі думки, застосовуючи їх де завгодно і як завгодно. Тов. Крусман по-справжньому, по-серйозному ставиться до теоретичної роботи. Тому я здивовано запитую: невже ці загальні слова щось пояснюють у конкретній творчості конкретного фільму?

Краще перейдемо до конкретної критики.

Особливе захоплення викликає в тов. Крусман образ шкідника. Навіть у критичній частині образ шкідника залишається незмінним, і вона вважає показ шкідника великим художнім досягненням.

«Це по суті гарне, мужнє обличчя, яке ми бачили в «Землі» в ролі батька Василя — Панаса, тут, у фільмі «Іван», цілком змінюється. Воно набуває в основних своїх рисах чогось тваринного, звіроподібного, що характеризує людину, яка стоїть на найнижчому щаблі розвитку. У всьому — у жестах, у манері триматися, у міміці, у ході — проступає ця його дикість, ця звіряча поведінка. Це воістину пародія на людину, непотріб людського суспільства, шлак».

Ось тут і починається моя основна розбіжність з тов. Крусман: все те, що вона вважає позитивним, я вважаю негативним. У тому-то й річ, що шкідник показаний як дегенерат, що перебуває поза системою суспільних відносин. Тов. Крусман не помічає, що шкідник поданий у плані морального осуду, а не в плані дієво-класового пізнання. Звісно, пізнання жодним чином не заперечує морального осуду, але саме в Довженка стався цей згубний для всієї картини розрив.

Тов. Крусман багато говорить про проблему освоєння техніки, але вона якимось дивом пропустила, що в Довженка — повна порожнеча, немає жодного зображення справжніх процесів освоєння техніки, а є лише схематичний рецептик — професоре, викладайте свої знання

Івану. Товаришка Крусман дуже багато говорить на тему того, що відсутність складних конфліктів використана для поглибленої розробки процесу ідейного зсуву героя, але ми за нею не бачимо конкретно, чітко, незаперечно, відчутно, який власне конфлікт у свідомості героя, як герой долає залишки старого світу. Коли їй доводиться конкретизувати ось цей ідейний момент, вона говорить про спокійний, не розірваний пейзаж, про те, що тут зіткнулися протилежні філософські системи, а конкретних вказівок немає. Мені здається, тов. Крусман доволі мало працювала над конкретним фільмом. Вона перебуває цілком під впливом теоретичних принципів, проголошених тов. Довженком, і вона намагається у фільмі знайти практичне підтвердження некритично сприйнятим тезам. Мене надзвичайно вразила критична частина статті тов. Крусман. Адже тов. Крусман робить низку правильних, продуманих і серйозних зауважень. Але ці зауваження уривчасті, нецілісні, вона сама знецінює значущість своїх думок. Апологетика знесилює критику, а критика, повторюю, навіть знекровлена, нещадно б'є апологетику.

Тов. Крусман пише:

«Він однаково поетизує як патріархальне минуле селянства, так і те нове, що несе із собою для цього селянства соціалістична відбудова».

Дивовижно! Насамперед, у такій формі докір тов. Крусман є необґрунтованим. Сказати, що Довженко однаково поетизує минуле, як і те нове, що несе соціалізм, — означає припуститися неймовірної помилки. Але припустимо, що тов. Крусман має рацію. Припустимо, що ця ідеалізація заважає художнику розкрити сутність суспільних процесів і зрозуміти хід об'єктивної дійсності. Припустимо. Але який чудодій дав тов. Крусман таку чудову й точну міру, працюючи якою вона визначає, що ця ідеалізація тільки заважає втілити задум до кінця? Куди поділася і що залишилося від тієї бурхливо-палкої апологетики, зразки якої ми наводили вище? Адже з апологетики здавалося, що Довженко дає ні багато, ні мало як філософію цілої епохи. І раптом виявляється, що в тов. Довженка є невеликі недоліки механізму — всього-на-всього ідеалізація минулого такою ж мірою, як і сьогодення. На мою думку, цього цілком достатньо, щоб згубити фільм. Але тов. Крусман вдається до лукавства: в апологетиці вона скромно про це мовчить і свої критичні зауваження приховала до кінця…

Але це все ще «квіточки», а ось вам і «ягідки»:

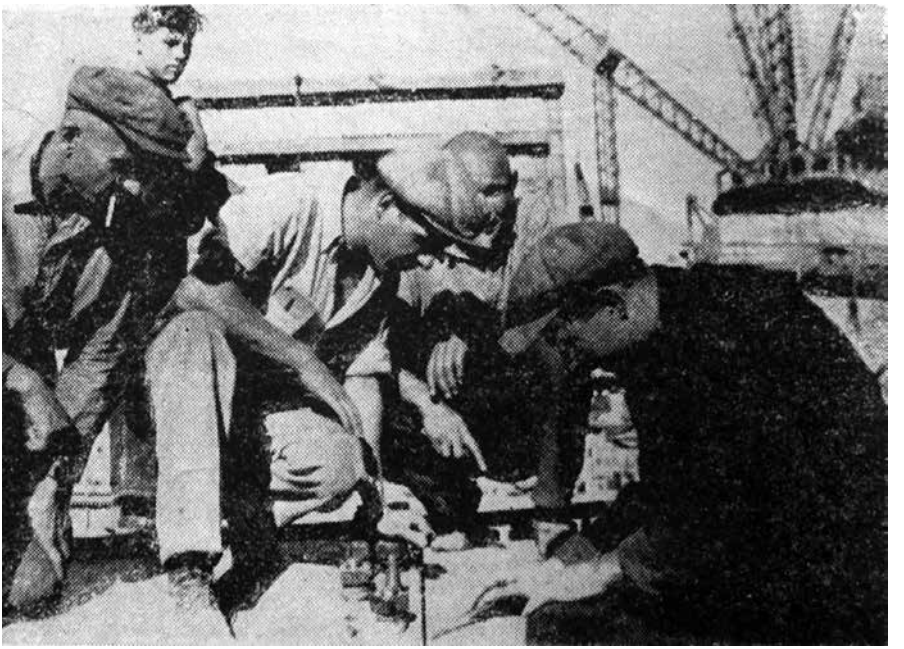
«Сама поведінка Івана ніби суперечить усій системі керівництва «земляка». Довженко зробив Івана надто пов'язаним, надто слухняним

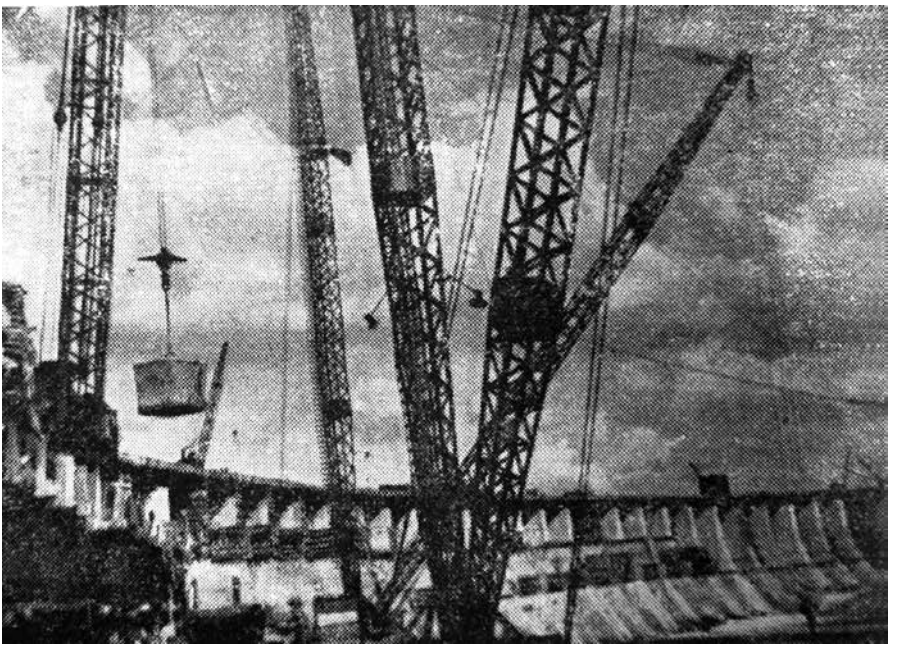
навіть у його непокорі, надто бідним, при всьому тому багатстві, яке його оточує, занадто пов'язаним і пасивним, попри участь у вельми активних вчинках… Основний центральний образ — Івана, який мав би… захопити, зацікавити глядача та бути одним із головних провідників його картиною, ввести в ту складну ідейну боротьбу, яка розгортається, виявився на це не зовсім здатним».

Дивно: чому тов. Крусман вважає, що Іван, спрощений, збіднений, зв'язаний, пасивний, лише не зовсім здатний розкрити ідейну глибину, коли зі слів самої Крусман випливає, що Іван зовсім нездатний виконати будь-яке поглиблене ідейне завдання. Адже якщо Іван збіднілий, зв'язаний, то він не може бути провідним творцем у колективі, більше того — він гальмує колектив; адже тоді Іван лише баласт, шлак, не в тому сенсі, у якому є шкідник, але все ж баласт! Звідки ж тов. Крусман витягла цю нестримну апологетику картини, у якій, бачте, стикаються дві філософські системи і майже дано всю філософію нашої епохи? Що ж, власне кажучи, ще потрібно тов. Крусман, щоб разом із глядачем визнати творчу невдачу Довженка? Адже ця невдача не випадкова! Виявляється, Довженко не тільки звузив своє завдання, а й просто розрубав героя на дві частини — на об'єкт впливу і безсилий суб'єкт активної дії. Ще раз: що ще потрібно тов. Крусман, щоб визнати фільм невдалим? За «очі достатньо того, що вона говорить, а говорить вона не все, не на повний голос, і навіть правильні зауваження випадкові, уривчасті, над тов. Крусман нависла чорна кудлата хмара апологетики. Невже ж тов. Крусман не спало на думку: якщо Іван лише об'єкт, збіднений, зв'язаний, то цим компрометується вся система образів, зводиться нанівець уся робота колективу, ця робота зависає в повітрі, замість перевихування конкретної людини виходить схема, тінь…

Єдине, що залишається непохитним в очах тов. Крусман, — це образ прогульника. Тов. Крусман захоплюється! Велике художнє досягнення! І як тільки тов. Крусман цього прогульника «заводить у нічній темряві, знову її серце тремтить, її очі палають вогнем». Вона захоплюється, звичайно, майстерністю викриття прогульника. Але я сподіваюся показати, що й тут тов. Крусман проявила дивовижну сліпоту. Я вважаю, що тов. Крусман не вдалося хоч трохи серйозно виправдати свою апологетику. Ще раз: апологетика квола, гальмує, спотворює критику, а критика, навіть знесилена, нещадно, відверто смертельним боєм б'є апологетику.

Спробую протиставити статті тов. Крусман свої скромні міркування про «Івана».





2

Колись у нашій літературі, а ще більше в живописі, панувало упередження проти пейзажу. Вважалося, що пейзаж — це дореволюційний пережиток, аксесуар феодальної естетики. Нісенітниця, звісно. Пейзаж — чудовий засіб розкриття світу та світогляду. Хіба не ясно, що різні між собою пейзажі Пушкіна і Фета в принципі інші, ніж пейзажі Лермонтова і Тютчева? Але характерно й дуже повчально простежити, як змінюється залежно від панування тієї чи іншої течії суперечливого, нецільного світогляду пейзаж у Лермонтова? Порівняйте пейзаж «Мцирі», «Дари Терека» з пейзажем «Спору».

Маркс розумів світоглядну значущість сприйняття людиною природи. Я ще раз нагадаю дивовижні слова Маркса з приводу «Таємниці Парижа» Ежена Сю. Священник намагається наставити на шлях істинний грішну Марію і обіцяє їй прощення та душевне зцілення в спілкуванні з божеством. Маркс зауважує:

«Священнику вдалося вже перетворити безпосередньо наївне, радісне захоплення Марії красою природи на релігійний екстаз. Природа вже зведена до рівня християнської природи. Вона зведена до рівня творіння. Прозорий повітряний океан розвінчаний і перетворений на символ нерухомої вічності».

Який дивовижний пейзаж у картині «Земля»! Цей пейзаж — найцінніший внесок у світову культуру художньої творчості. Кажуть, і кажуть правильно: яка міць, яка неймовірна сила образотворчості! Але справа в тому, що достаток, міць, свіжість підняті на висоту глибокої філософської думки. Єдність хвилюючого почуття і глибокої думки — те, що характеризує пейзаж «Землі». Як же слід охарактеризувати глибинну ідею пейзажу «Землі»? Я колись визначив пейзаж як філософський, етичний натуралізм: природа у своєму достатку й могутності є носієм етичного начала, і кожен, хто порушує етичну норму, є водночас ворогом природи. У цьому визначенні є зерно істини, але лише зерно. Етичний натуралізм частково характерний для Толстого. Згадайте незабутні слова:

«Як не намагалися люди, зібравшись в одне невелике місце кількома сотнями тисяч, спотворити ту землю, на якій вони тулилися, як не забивали камінням землю, щоб нічого не росло на ній, як не зчищали всяку травичку, що пробивалася, як не диміли кам'яним вугіллям і нафтою, як не обрізали дерева і не виганяли всіх тварин і птахів, — весна була весною навіть в місті. Сонце гріло, трава, оживаючи, росла і зеленіла всюди, де тільки не зішкребли її, не тільки на газонах бульварів, але

й між плитами каменів, і берези, тополі, черемха розпускали своє липке й пахуче листя, липи надували бруньки, що лопалися; галки, горобці й голуби по-весняному радісно готували вже гнізда, і мухи дзижчали біля стін, пригрітих сонцем. Але люди — великі, дорослі люди — не переставали обманювати й мучити себе й одне одного. Люди вважали, що священним і важливим є не цей весняний ранок, не ця краса Божого світу, дана для блага всіх істот, — краса, що налаштовує на мир, злагоду й любов, — а священним і важливим є те, що вони самі вигадали, щоб панувати одне над одним».

Чи можна говорити про подібний етичний натуралізм у творчості Довженка? Ні. Адже ясно, що в Толстого природа протиставлена техніці, розвитку капіталізму в ім'я ідеалізації феодальних «патріархальних» відносин. Як же визначити характер пейзажу в Довженка? Колись утопісти намагалися довести, що приватна власність суперечить «розуму». Буржуа всіляко доводили, посилаючись на «наукові дані», що комунізм суперечить велінням і законам природи. Ми б показали, що Довженко нібито відповідає цим псевдонауковцям. Природа в Довженка ніби проголошує, що справа визволення людини від ярма рабства випливає з логіки розвитку самої природи. Природа ніби всиновлює справу пролетаріату, і кожен, хто протидіє цьому визволенню, ніби випадає з надр природи, є своєрідним правопорушником… Абсолютно безглуздо було б сказати, що Довженко розчиняє історію в природі, — це не так. Але в Довженка в його світогляді звучить інша нота: Природа нібито контролює історію… Природа, якщо хочете, це своєрідний етичний контролер над історією…

Цікаво, як Довженко зображує розподіл класових сил. Якщо Гамлет скаржився: «Розпався зв'язок епох, навіщо я маю його відновлювати» (до речі, переклад формально неточний, але по суті дуже правильний), то Довженко намагається показати, що зв'язок епох анітрохи не розірваний, він показує безперервність історичного процесу, але часто забуває, що безперервність супроводжується розривами — історія робить стрибки.

Класові конфлікти є. Але реальний «зв'язок часів» вписаний у межі «родової спільності». Дід… Батько… Син… Онук… Це не «свята сім'я», ні. Але родова хроніка «радянської сім'ї».

Чи можна сказати, що Довженко підміняє класову боротьбу «німою родовою спільнотою»? Ні. Він чудово знає, що історія людства є історією класової боротьби. Але знову тут звучить новий мотив у дивовижній

творчості цього дивовижного майстра. Німа родова спільнота стає мислемовною родовою спільнотою… Говорить ця спільнота про те, що історія людства є історією класової боротьби… Але знову-таки, за родовою спільнотою залишається нібито право контролю, знову-таки, мислемовна родова спільнота є нібито своєрідним контролером над класовою боротьбою.

Довженко не звільнився від етичної романтики народництва. Ось ті особливості, які нам необхідно було відзначити для того, щоб зрозуміти багато чого у фільмі «Іван»…

3

Фільм «Іван» розпочинається дивовижним пейзажем — показом «Дніпробуду». Він аж ніяк не поступається пейзажу «Землі», але елементи етичного натуралізму (в умовному сенсі) тут майже відсутні. Природа тут уже не претендує на роль морального контролера. Дивовижним є показ техніки. Тут немає натяку на техніку буржуазного урбанізму. Тут техніка не кат, не тиран над особистістю. Сонце не «божевільний маляр»! Згадаймо урбаністичні пейзажі Верхарна, у яких лунає прокляття шаленій лихоманці, божевільному капіталістичному місту. Інакше в Довженка: людина, річ, природа, техніка задумані й частково художньо втілені в дієвій єдності. Чудова й багатозначна портретика! Довженко вирішує надзвичайно важливу проблему. Ось ми шукаємо вільної особистості, про яку так кволо й нудно лепече інтелігент-виконроб. Довженко ніби каже: не треба шукати моделей Леонардо да Вінчі, не потрібно зображень принижених, ображених, запльованих — ось подивіться на прекрасне обличчя будівничого соціалізму! А це дуже важливо. Нам говорили: там, за далекою негодою, є блаженна країна, де не темніють небосхили, не проходить тиша. І тільки там живе вона, ця прекрасна людина. Ідеалізація прекрасної людини приховувала неприйняття і втечу від сьогодення.

Довженко як будівничий соціалізму не кличе до блаженної країни. Він хоче портретикою передати живу особистість борця й будівничого. Обличчя Івана прекрасне зовсім не завдяки схожості з обличчям Давида! У портретиці фільму немає безликості!

Портретний «пафос» фільму — боротьба з безликістю!.. Людина-будівник — не стертий п'ятак, але й не «герой» старої школи! Пісня, свист паровоза, трудові жести — все просякнуте гордим спокоєм і єдністю…

І, однак, ми повинні тут відзначити ознаки інших впливів: добре, що дано могутність спокою, але погано те, що ця надмірна заспокоєність. Добре, що немає сум'яття, судоми, «погано те, що немає "мук матерії", немає елементів подолання. Добре, що обличчя і рухи гармонійні, погано те, що гармонійність обкрадає динамічність. Все надто вже спокійно…»

Та ось ми переходимо до сюжету, до зав'язки. Починається боротьба, ущільнюється й конкретизується драматична боротьба класів… І що ж ми бачимо? Неймовірне зниження. Сухо, мертво й непереконливо. Глядач напружено вичікує, вважаючи, що це випадковість, непорозуміння і що митець знову повернеться до своєї манери глибокої думки та трепетної щирості… Марно… Фільм вочевидь йде на спад. Чудовий пейзаж перетворюється на некролог, на траурну рамку всього фільму.

Перейдемо до конкретного аналізу.

Візьмемо хоча б сцену з матір'ю, син якої загинув на будівництві через невміле поводження з технікою. Мати готова прокляти цю жахливу техніку, але потім розуміє, що винна не техніка, а люди.

Як усе це подано мляво, шаблонно!

По суті справи це зведено до рівня нещасного випадку. Ну, уявіть собі: водій через недосвідченість збив перехожого… плаче мати… її втішають: винна не машина, а невміння водія. Я стверджую, що саме до рівня нещасного вуличного випадку зведено цей конфлікт. Але хіба насправді навіть цей простий факт не може слугувати матеріалом для приголомшливої характеристики? Подумайте, який складний шлях, які складні переживання, яку складну систему протидії повинна витерпіти мати, щоб висловити таку просту думку. Але хіба ви в Довженка бачите конкретну людину, справжнє горе, думки й сумніви, коливання та перемоги? Ні. Це мертва маска, якийсь зліпок, знімок зі справжньої трагедії. Довженку начебто навіть не потрібен конкретний конфлікт. Він приходить до нудного висновку: ось опануйте техніку, і не буде нещасних випадків. Справжнє повчання з відривного календаря!

Візьміть сцену зборів. Вона мертва. Люди сидять як наймані — нудні й мляві. Збори оживають лише тоді, коли вириваються із зали для ліквідації прориву. Зібралися. Урочисто, казенно й нудно. Вся сцена, яка має бути пафосною, напруженою, вся ця сцена, мертва і бліда, неймовірно дратує глядача.

Не будемо зупинятися на інтелігенті та його дружині — ця сцена — погана театральність.

Та ось наближаємося до головної особи, до Івана. Нас запевняють, що тут подано пафос якості, боротьбу за техніку. Але ж навіть натяку на боротьбу немає. По суті, справа зводиться ось до чого: хлопець зрозумів, що треба вчитися. Запрошення з боку Довженка: професори, викладайте Івану свої знання. Де ж тут складний, болісний, багатий, сам по собі драматизмом насичений процес освоєння техніки? Нам дали нудноватий лозунг. Освоєння техніки — величезна проблема. Ось одна з біографій з «Історії заводів». Пише Гульман — майстер інструментального цеху. Його слова чудові, і читач не буде нарікати на нас за довгий уривок.

«…Чому я люблю шліфування? Шліфувальник виправляє всі помилки попередніх операцій. Шліфування має все виправити, зробити виріб абсолютно чистим. Мені подобається шліфування тим, що воно точне. Потрібно подумати, як же зробити його таким точним? Мова йде про мікрони, про соті частки міліметра, і це тонше та точніше, ніж людська волосина. І ось із цією сотою часткою я веду суперечку один на один. Метал під час роботи деформується, і я повинен, як ми, інструментальники, кажемо, вміти з матеріалом розмовляти. Я повинен вивчити всі його звички, дізнатися, що йому потрібно, коли він заспокоїться. Матеріал роздратований, шліфування нагріває його, а потім він заспокоюється, і я повинен дізнатися, наскільки він може сісти. Тому я повинен шліфувати його так, щоб зробити повнішим на якусь соту частку міліметра, і коли він охолоне, то на цю ж соту частку стиснеться.

Я вмію розмовляти з матеріалом, але, повторюю, важко вивчити його посадку. Ця посадка визначається за іскрою. Якщо іскра світла, то можна не боятися сильної посадки, а темна іскра — це шкідлива іскра, ось тоді можна очікувати велику посадку. Хороша іскра, біла — це означає, що посадка буде в самий раз, що обробка буде багатою. Світлій іскрі — шана.

Кожна людина, що працює, володіє своєю іскрою. Це знайоме всім почуття професії. І виникає воно не того дня, коли вперше стаєш до верстата, — не відразу свою іскру висічеш, — а повільною, наполегливою працею шукаєш і знаходиш свій шлях до справи, яка тобі до душі. Тоді й виникає та зростає це просторе почуття. У смак інструментальної справи я увійшов не відразу, я довго блукав».

Чи є у Довженка хоча б натяк на цю боротьбу за світлу іскру? Чи є натяк на те, що кожен робітник шукає і володіє своєю іскрою, чи є натяк на це «просторе почуття», що виникає в робітника? Ні. Навіщо ж нам

кажуть про те, що тут порушено проблему освоєння техніки? Це освоєння не подано не тільки як конкретний образ, але навіть відсутнє у фабулі. Просто — порожнеча. Адже процес освоєння техніки має бути й процесом викорінення «родимих плямок» капіталізму! Адже сам Довженко розуміє, що боротьба зі шкурництвом, тваринним індивідуалізмом не зникне і тоді, коли у нас будуть у надлишку і пироги, і масло, і чоботи. Де ж це подано в образі? Хіба треба ще нагадувати чудові, мудрі слова Маркса про те, що довго-довго доведеться викорінювати зі свідомості ганебні плями ганебного минулого — егоїзм, жадібність, шкурництво, добровільну й мимовільно дрібну злобну тиранію? Чи треба нагадувати слова Леніна про те, як традиції минулого душать і глушать пагони молодого сьогодення?

І не міг Довженко дати нам перевиховання людини. Він механічно розрубав Івана на дві частини, на талановитого керованого об'єкта і на нездатного суб'єкта, який навіть не претендує на те, щоб бути провідним началом. І нас хочуть переконати, що такий образ, бачте, «не зовсім» підходить для розкриття ідейного конфлікту!

Але найбільший ідейний прорив фільму — стиль показу прогульника. По суті цей прогульник побудований за етичною системою «мені помста, і я відплачу». Прогульник біжить судорожно, розгублено від техніки… Він корчиться в муках, у несамовитості своєї самотності. Боротися з ним не треба. Тому що покарання іманентне злочину. З ким боротися? Хіба прогульник вже не покараний? Хіба на ньому не горить печатка Каїна? Хіба існують залишки соціальних сил, які хоч і переможно викорінюються, але які пекельно чинять опір? Хіба прогульник вже не покараний вигнанням його майже поза межі людського роду? Хіба він не наділений рисами звіра? У тому-то й справа, що прогульник показаний з погляду морального осуду, а не класово дієвого пізнання.

У тому-то й справа, що прогульник талановито розкритий щодо «формули прогресу», а не в розумінні історичного процесу… Так, треба було викликати огиду до прогульника, але одна справа, щоб ця огида йшла по лінії мобілізації боротьби, а інша справа, коли ця огида демобілізує вас і навіть заспокоює: «Мені відплата, і я віддам». Заспокойтеся, покарання іманентне злочину. Ось що означає той факт, що прогульник «…набуває… чогось тваринного, звіроподібного… У всьому: у жестах, у манері триматися, у міміці, у ході — проступає ця його дикість, ця звіряча звичка. Це воістину пародія на людину, непотріб людського суспільства, шлак».

Це я цитую тов. Крусман. Одна справа — показати зоологічну ненависть класового ворога, інша справа — просто зобразити прогульника як звіроподібну істоту зі звірячими звичками… Етично це звучить нібито переконливо, але з погляду матеріалістичної етики та класової боротьби — це помилка, демобілізація, рух по лінії найменшого опору.

Саме в образі прогульника спресована етична романтика народництва, класові корені якого незрівнянно розкрив В. І. Ленін.

Так руйнуються всі підвалини апологетики тов. Крусман! Немає ідейного конфлікту й переробки Івана! Немає освоєння техніки! Немає соціалістичного реалізму в показі прогульника, а є етична романтика!..

Якщо вдуматися в концепцію прогульника, ви побачите тут відродження в концентрованій формі помилки «Землі». Природа знову набуває прав контролера, природа ніби виганяє зі своїх лав прогульника, і якщо Навуходоносор був перетворений на звіра, то майже звіроподібним створений і прогульник.

Люта, шалена класова боротьба в Україні та на Північному Кавказі показує нам, як важливе зображення прогульника не в порядку етичного осуду. Адже ворог несамовито, люто чинить опір. Художник може і зобов'язаний передбачати процеси класової боротьби.

Якщо замислитися над стилем зображення прогульника, то ми побачимо, що цей прогульник аж ніяк не небезпечний, що це лише гнійник на здоровому тілі. Правильно, тіло соціалізму здорове, але ті, хто ставить легковажний діагноз, заважають остаточному одужанню. Стиль показу прогульника по суті справи є ніби матеріалізацією знаменитого вірша Пушкіна [Переклад М. Рильського. — В. М.]:

Остання хмаро розсіяної бурі!
Одна ти мчиш по лазурі похмурій,
Одна ти гониш щасливий цей день,
Одна ти наводиш журбу і тінь.
Ти небо недавно усе облягала,
І блискавка грізно тебе обвивала;
І ти видавала таємничий грім,
І землю поїла дощем ти своїм.
Доволі, сокрийся! Минула тривога,
Земля освіжилась, і буря відрога;
І вітер, пестячи листя дубів,
Тебе розганяє з німих небес.

Однак насправді буря ще не вщухла, небо ще не заспокоїлося, і тому етичне зображення прогульника є помилкою.

Ми чекали від тов. Довженка в особі Івана великої соціальної біографії, а він дав нам сухувату професійну анкету. І не дуже цікаву. Ми думали, що він на відносно малому покаже великі процеси, а він великі події перетворив на професійно-анкетну подію.

Характерна основна помилка Довженка щодо проблеми часу. Адже, за задумом, Довженко хотів показати повноцінне сьогодення. Він хотів показати, що ми вже будуємо соціалізм, формується, народжується нова людина. Але в нього це не вийшло. В Блока у вірші «Художник»: «Минуле пристрасно дивиться в майбутнє. Немає сьогодення».

Ось одна з вад фільму. Сьогодення немає. А минуле пристрасно дивиться в майбутнє. Неправильно стверджувати, нібито Довженко з однаковою симпатією поетизує і минуле, і майбутнє. Неправильно. Але оскільки він будує історичну спадкоємність, часто ігноруючи стрибки історії, оскільки родова спільність певною мірою контролює класову боротьбу, оскільки він не визнає розриву зв'язку часів, то минуле мимоволі ідеалізується для включення його в систему неправильно зрозумілих соціальних зв'язків. Але, звичайно, це минуле — лише ланка для майбутнього. Чому ж у цьому фільмі нібито випало сьогодення? Хіба Довженко помиляється? Хіба ми насправді не формуємо нову людину? — Ні, Довженко тут має рацію на всі 100 відсотків. Однак це сьогодення треба було показати в повнокровному, грізному класовому бою, що спалахує на окремих ділянках, і саме тому, що ми впритул наблизилися до побудови безкласового суспільства. А оскільки класову боротьбу він зображує лише як хмарку, яка затуманює радісний день, оскільки прогульник поданий так, нібито «буря промчала», то сьогодення зникло, а майбутнє подане неповноцінно… Вийшло: «Минуле пристрасно дивиться в майбутнє. Сьогодення немає». По лінії історичного часу розкрито якийсь сутінковий час, якесь арифметичне середнє між минулим, сьогоденням і майбутнім.

Ось мої міркування про Івана.

[*)] Стаття тов. Гроссмана-Рощина (так само як і стаття тов. Крусман, опублікована в 5–6 номері нашого журналу) побудована на матеріалі дискусії про фільм «Іван» у НДКФІ й друкується в порядку обговорення.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 461–478.

«Іван» [ред. ст.]

Не так просто в кількох словах охарактеризувати велику творчість цього майстра (Довженка)… Нам стало зрозуміло, що досі ми не знали, що таке геній кінематографії, здатний витримати порівняння з геніальними музикантами та іншими представниками суміжних мистецтв. Та Довженко доводить нам, яким великим може бути екран, коли він освячений думкою геніального митця. («Джорнале д'Італія»).

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 469.



ПЕРЕЛІК УКРАЇНОМОВНИХ ПУБЛІКАЦІЙ, ЩО НЕ УВІЙШЛИ ДО ДРУГОГО ТОМУ

Інтерв'ю з О. П. Довженко

Режисер О. П. Довженко повернувся із-за кордону [бесіда з кореспондентом «Кіно-газети»] // Кіно-газета. 1930. 26 листопада.

Довженко О. Завдання, дані партією української пролетарської культури на кіно-фронті, виконаємо // Кіно-газета. 1931. 15 листопада.

Про О. П. Довженко

Ю. Юр. Режисер О. Довженко // ВАПЛІТЕ. 1927. № 6.

Капустянський І. [Рецензія на книгу: Радаков А. Карикатура. Л.: «Благо», 1926] // Плужанин. 1927. № 6(21). 20 березня. С. 26.

Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. К.: ВУФКУ, 1930. 32 с.

Авенаріус Г. Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка // Радянське кіно. 1936. № 4. Квітень. С. 18–23.

Про фільм «Сумка дипкур'єра»

Френкель Л. Руки вгору! // Кіно. 1928. № 10(46). Жовтень. С. 6.

Про фільм «Звенигора»

Бузько Д. Про боротьбу й про «Звенигору» // Кіно. 1927. № 18(30). Жовтень. С. 10–11.

Звенигора. К.: ВУФКУ, 1928. 48 с.

Савченко Я. Народження українського радянського кіно. Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 5–10.

Про фільм «Арсенал»

«Арсенал» [ред. ст.] // Кіно-газета. 1928. 5 листопада.

Буш М. «Арсенал» // Кіно. 1928. № 8(44). Серпень. С. 3.

Борисов О. Фільм у роботі // Кіно. 1928. № 10(46). Жовтень. С. 10–11.

Пригара М. «Арсенал» // Кіно. 1929. № 2(50). Січень. С. 3

Чернецький. Епохальний фільм // Кіно-газета. 1929. 15 лютого.

М. С. Робкори про «Арсенал» // Кіно-газета. 1929. 15 лютого.

Пудовкін В. Про «Арсенал» // Кіно-газета. 1929. 3 березня.

Радянська та зарубіжна критика про «Арсенал» [ред. ст.] // Кіно-газета. 1929. 20 березня.

Вікторов Ю. Спроба варта уваги // Кіно. 1929. № 9/10(56/57). Травень. С. 7.

«Арсенал» і «Звенигора» за кордоном [ред. ст.] // Кіно-газета. 1929. 18 травня.

Черняк Є. «Арсенал» // Кіно. 1929. № 1(49). Січень. С. 4–5.

Корнієнко І. «Арсенал» [лібрето і методичні вказівки до бесіди про фільм]. Х., 1929.

Савченко Я. «Арсенал». Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 11–25.

«Арсенал» : [лібрето]. К.: Трест «Українфільм», 1936.

Про фільм «Земля»

Ремез Г. Пафос землі // Кіно. 1929. № 16(62). Серпень. С. 6–7.

Тонові фільми «На весні» й «Земля» [ред. ст.] // Радянське мистецтво. 1929. № 7(26). 25 листопада. С. 11.

Н. У. Що з цього може вийти? // Кіно-газета. — 1929. 5 грудня.

Кесельман О. Навздогін за сонцем // Кіно. 1930. № 2(74). Січень. С. 12.

Бажан М. «Земля» // Кіно. 1930. № 5(77). Березень. С. 8–9.

Левчук В. «Земля» // Кіно. 1930. № 6(78). Березень. С. 8–9.

«Земля». Виступи членів приймальної комісії Центральногоправління ВУФКУ, от 26.02 [висловлювання членів комісії та відповідне слово О. Довженка] // Кіно-газета. 1930. 30 березня.

«Земля» [ред. ст.] // Кіно-газета. 1930. 30 березня.

Романівський М. «Земля» // Пролетар. 1930. 2 квітня.

Московська преса про картину «Земля» [ред. ст.] // Пролетарська правда. 1930. 5 квітня.

Сидоренко Д. «Земля» // Кіно-газета. 1930. 10 квітня.

Щупак С. Про помилкову критику «Землі» Довженка // Пролетарська правда. 1930. 13 квітня.

Про фільм О. Довженка «Земля» [ред. ст.] // Пролетарська правда. 1930. 13 квітня.

Т. Ф. О довженківській «Землі»// Комуніст. 1930. 18 квітня.

За «Землю» // Кіно. 1930. № 8(80). Квітень. С. 3–4.

Вейтінг. Інші про «Землю» // Кіно. 1930. № 8(80). Квітень. С. 13

Андреєв. «Земля» [методична розробка до бесід про фільм]. Х.: Трест «Українфільм», 1930.

Савченко Я. Народження українського радянського кіно. Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 26–44.

«Земля», уривки зі сценарію // Авангард. 1930. № а.

ДАТИ І ФАКТИ В ТВОРЧОСТІ О. П. ДОВЖЕНКА
(1924–1934)

1924

● Події з невизначеними датами

Групою художників студії «Гарт»[167], під керівництвом художника Довженка виробляються експерименти по створенню штрихових кінокартин, прооблені групою досліди в лабораторії ВУФКУ дали позитивні результати.

Комуніст. 1924. № 150(1341). 3 липня С. 5.

1925–1926

● Події з невизначеними датами

Спеціально для актора Д. Капки протягом 1925–1926 років було написано 8 сценаріїв. Серед них сценарій О. Довженка «Весілля Капки».

Радянське кіно. 1935. № 3/4. С. 41–44.

О. П. Довженко планував до січня 1926 року завершити роботу над сценарієм «Герої». Здача сценарію постійно відкладалася. Зйомки фільму планувалися Одеської кінофабрикою ВУФКУ, але не відбулися.

ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 5. Л. 476.

1926

● Березень

О. П. Довженко написав свій перший сценарій — «Вася-реформатор».

Театр — музика — кіно. 1926. № 16. С. 15.

● 9 серпня

О. П. Довженко приступив до першої самостійної постановки «Ягідка кохання» (фільм був закінчений 22 вересня).

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 480.

[167] «Гарт» — союз українських пролетарських письменників, організований у 1923 р. Ідеолог — В. Еллан-Блакитний. Ключова статутна вимога — творчість українською мовою. До групи увійшли відомі на той час письменники: В. Еллан-Блакитний, І. Кулик, В. Сосюра, В. Поліщук, М. Йогансен, П. Тичина, О. Довженко, М. Хвильовий, М. Куліш та ін.

● Кінець серпня

Закінчено постановку фільму «Вася-реформатор» за сценарієм О. П. Довженка, який брав участь в роботі як асистент-практикант.

Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 3, 10, 22–24. Кіно. 1926. № 10. Серпень. С. 19.

● 1 листопада

Станом на 1 листопада О. П. Довженко як художник входив до складу Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ).

Плужанин. 1926. № 12(15). Грудень. С. 25–26.

● Листопад

О. П. Довженко розпочав зйомки фільму «Сумка дипкур'єра».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 489.

● Грудень

ВУФКУ випустило комедію «Ягідка кохання».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 489.

● Події з невизначеними датами

У літературно-художньому журналі «ВАПЛІТЕ» опублікована стаття О. П. Довженка «До проблеми образотворчого мистецтва».

ВАПЛІТЕ. 1926. Зошит перший. С. 25–36.

1927

● Січень.

Опубліковано склад Вільної Академії Пролетарської Літератури. Серед 25 академіків був О. П. Довженко.

ВАПЛІТЕ. 1927. № 1. С. 153.

● Березень

Опубліковано перше інтерв'ю з О. П. Довженко.

Кіно. 1927. № 5(17). Березень. С. 6.

● 23 березня

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Сумка дипкур'єра».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 490.

● 27 червня.

Надруковано лист О. Довженка та Ю. Яновського до редакції ВАПЛІТЕ. «Ш. Т. У першому числі Семенкового «Бумерангу»[168] зазначено наші прізвища, як членів групи «Бумерангу». От з цього приводу і хочимо ми дати свої пояснення. Ми любимо Мишу Семенка, автора кобзаря № 2, і дійсно дали згоду вмістити свої статті в «Бумерангу» по спеціальних питаннях кіно. Але в журналі «Бумеранг», як бачимо, з першої сторінки була кучерява висока платформа, про яку нас Семенко не повідомляв. Тому просимо вміщення наших прізвищ на сторінці «Бумерангу» вважати за Семенкову помилку».

ВАПЛІТЕ. 1927. № 3. С. 210.

● 1 вересня

Повідомлення про повернення знімальної групи фільму «Арсенал» із Дніпропетровська до Києва.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 491.

● 8 листопада

Харків. У кінотеатрі ім. К. Лібкнехта відбувся закритий перегляд фільму «Звенигора».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 491.

● 16 листопада

Наводиться вислів Л. Мусінака про українське кіно, зокрема про фільм «Звенигора».

Вісті ВУЦВК. 1927. № 281. 16 листопада.

● Листопад

Л. Мусінак, під час свого перебування в Києві переглянув картину «Звенигора» і відзначив її художню цінність.

Нове мистецтво. 1927. № 26(67). 6 грудня. С. 14.

● Грудень

Фільм «Звенигора» відправлено в Париж і Берлін.

Нове мистецтво. 1927. № 26(67). 6 грудня. С. 15.

● Кінець грудня

Київ. В приміщенні ВУФКУ відбувся громадський перегляд картини «Звенигора».

Нове мистецтво. 1927. № 29(70). 27 грудня. С. 15.

---

[168] Київський альманах «Бумеранг». Вийшов лише один номер. Інформація про О. П. Довженка в цьому альманахові не була надрукована.

● Події з невизначеними датами

О. Довженку та оператору М. Фаркашу[169] доручено для розробки та ознайомлення сценарій Б. Шаранського[170] і Гринштейна «Угода». Сценарій був прийнятий редакторатом ВУФКУ. Але зйомки не відбулися.

Зоря. 1927. Ч. 6(30). Червень. С. 28.
Нове мистецтво. 1927. № 14/15(55/56). 12 квітня. С. 13.

1928

● Січень

Вийшла з друку книга «Звенигора»[171]. Статті про фільм написані Я. Савченком, М. Бажаном та іншими.

Нове мистецтво. 1928. № 2(72). 10 січня. С. 14.
Кіно. 1928. № 1(37). Січень. С. 16.

Москва. В кінотеатрі «Ермітаж» відбувся громадський перегляд фільму «Звенигора», на який були запрошені робітники московських кіноорганізацій.

Кіно. 1928. № 1(37). Січень. С. 16.

● 2 січня

Київ. Відбулось відкрите засідання Вищого Кінонорепертуарного Комітету з представниками літературних і громадських організацій та преси в справі фільму «Звенигора».

Нове мистецтво. 1928. № 1(71). 3 січня. С. 12–13.

● 24 січня

Москва. Вийшов у прокат фільм «Сумка дипкур'єра».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 492.

● 14 лютого.

В Одесі вперше надруковано автобіографію О. П. Довженка.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 492.

[169] Фаркаш Микола Жакович (справжнє ім'я — Nicolas Farkas; 1890–1982) — німецький оператор, режисер, сценарист, продюсер. У 1927–1928 — працював на Ялтинській та Одеській к/фабр. ВУФКУ.

[170] Шаранський (Щаранський) Борис Мойсейович (1904 — кінець 1970–х) — журналіст, сценарист. У березні 1927 — прийшов зі своїм сцен. «Угода» в ВУФКУ. Сцен. зацікавився О. Довженко. Однак у силу різних причин не був пост. Фільм «Приречені» з цього сцен. надалі був пост. в Госкінпромі Грузії. Але сцен. був підданий сильній переробці, та автор зняв своє ім'я з титрів фільму.

[171] Звенигора. К.: ВУФКУ, 1928. 48 с.

● 2 березня

Париж. В залі торгпредства відбувся громадський перегляд фільму «Звенигора».

Нове мистецтво. 1928. № 10/11(80/81). 7 березня. С. 15. Кіно. 1928. № 4(40) Квітень. С. 14. Кіно-Вісті. 1928. № 8. С. 2.

● 2 березня

Париж. У Кіноклубу відбулася демонстрація шостої частини фільму «Звенигора».

Кіно. 1928. № 4(40). Квітень. С. 14.

● 31 березня

Париж. Відбулося ще два громадських перегляди фільму «Звенигора».

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. № 6. 20 квітня. С. 2.

● 11 квітня

В інтерв'ю журналу «Театр, клуб, кіно» О. П. Довженко розповів про роботу над фільмом «Арсенал».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 492.

● 13 квітня

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Звенигора».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 492.

● 18 квітня

Прага. В залі торгпредства відбувся громадський перегляд фрагментів фільму «Звенигора».

Кіно. 1928. № 9(45). Вересень. С. 2.

● 24 квітня

Повідомлення про початок зйомки фільму «Арсенал».

Нове мистецтво. 1928. № 14/15(84/85). 24 квітня. С. 17.

● 8 травня

Випуск у Москві фільму «Звенигора».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● Липень

Початок зйомок фільму «Арсенал» в Одесі.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● Серпень

Початок зйомок фільму «Арсенал» у Києві.

Зоря. 1928. № 8(44). Серпень. С. 28.

1929

● 10 лютого

У АРРКе відбувся громадський перегляд та обговорення фільму «Арсенал».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● 14 лютого

Надруковано інтерв'ю з О. П. Довженко «Українське кіно сьогодні». Надруковано рецензію А. Барбюса на фільм «Арсенал».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● 25 лютого

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Арсенал».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● 26 березня

В Москві вийшов на екран фільм «Арсенал».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 493.

● Березень

А. Барбюс опублікував у паризькому тижневику «Монд» велику статтю про фільм «Арсенал».

Кіно. 1929. № 5(53). Березень. С. 3.

● Травень

Випуск у Ленінграді фільму «Арсенал».

Кіно. 1929. № 9/10(56/57). Травень. С. 14.

● 23 травня

Опубліковано повідомлення про початок зйомки фільму «Земля».

Вісті ВУЦВК. 1929. № 116. 23 травня.
Кіно-газета. 1929. № 121. С. 9.

● 24 травня

О. П. Довженко виїхав до Берліна на запрошення торгпредства та прохання фірми «Прометеус» для перемонтажу проданих для прокату фільмів «Звенигора» і «Арсенал».

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 269.

● 29 червня

О. П. Довженко зі знімальною групою виїхав до села Яреськи Полтавської округи для зняття натури до фільму «Земля».

Зоря. 1929. № 7. Липень. С. 30.

● Не пізніше 26 липня

Голова Главмистецтва П.М. Керженцев відправив до Секретаріату ЦК ВКП(б) пропозицію про відправлення делегації радянських кінопрацівників на Міжнародний конгрес незалежної кінематографії в Лозанні. Запропоновано включити до складу делегації С. М. Ейзенштейна, О. П. Довженка, та К. І. Шутко. 13 серпня Політбюро санкціонувало цю поїздку.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 494.

● 1 вересня

О. П. Довженко зі знімальною групою повернувся до Києва.

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. — Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 269.

● Листопад-грудень

Фільм «Арсенал» демонструвався у Нью-Йорку.

Кіно. 1930. № 3(75). Лютий. С. 4.

● 10 грудня

Опубліковано розбір творчості О. П. Довженко.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 495.

● Події з невизначеними датами

О. П. Довженко планував приступити до зйомки фільму «Дніпробуд».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 495.

1930

● 26 січня

Художня рада ВУФКУ обговорила і прийняла фільм «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 495.

● 29 січня

Фрагмент сценарію «Земля» був надрукований в альманаху «Авангард».

Авангард. 1930. № а. Січень. С. 16–22.

● 10 лютого

У Києві, на розширеному пленумі художньої ради Київської кінофабрики ВУФКУ відбувся перший громадський перегляд та обговорення фільму «Земля».

Кіно-газета. 1930. № 8/9. 30 березня. С. 7.

● Березень

Під час перебування у Києві голландський режисер Й. Івенс добре висловився про фільми «Арсенал» та «Землю».

Кіно. 1930. № 6(78). Березень. С. 14.

● 15 березня

Відбувся дискусійний перегляд фільму «Земля», організований кіносектором Комакадемії.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 495.

Нью-Йорк. У кінотеатрі «Acme» відбувся показ фільму «Арсенал». Прокат «Amkino».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 495.

● 20 березня

У АРРКе відбувся громадський перегляд та обговорення фільму «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 24 березня

Робочий актив художньої ради ВЦРПС переглянув і обговорив фільм «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 29 березня

Газета «Правда» надрукувала рецензію П. А. Бляхіна на фільм «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 30 березня

«Кіно-газета» розпочала дискусію про фільм «Земля».

Кіно-газета. 1930. № 8/9. 30 березня. С. 7.
Кіно-газета. 1930. № 10. 10 квітня. С. 5.

● 31 березня

Надруковано огляд найгостріших дискусій, що відбулися в Центральному будинку Червоної Армії, клубі імені Сталіна та інших клубах після перших громадських переглядів фільму «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 4 квітня

Надруковано віршований фейлетон Дем'яна Бєдного «Філософи» з нищівною критикою фільму «Земля». Д. Бєдний звинуватив фільм у контрреволюції і похабщині.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 6 квітня

У ВУОРРК пройшли збори, на яких обговорювали фільм «Земля». Абсолютною більшістю голосів було прийнято резолюцію, що «Земля» це велике художнє досягнення радянської кінематографії. Також присутні висловили протест відносно фейлетону Дем'яна Бєдного.

Нова генерація. 1930. № 5. Травень. С. 52–53.

● 8 квітня

Вийшов на екрани фільм «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 496.

● 9 квітня

У газеті «Правда» опублікована стаття Ф. Ф. Фадєєва, В. М. Киршона, В. А. Сутиріна про картину «Земля», у якій автори полемізують з Дем'яном Бєдним.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● 16 квітня

Оргбюро ЦК ВКП(б) ухвалило постанову «Про картину Довженка «Земля», в якому Главмистецтву при НКО РРФСР і ЦК КП(б)У пропонувалося «негайно призупинити демонстрування картини Довженка «Земля» надалі до внесення Культпропом ЦК ВКП(б) відповідних поправок в картину, що виключають порнографічні та інші суперечать радянській політиці елементи».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● 20 квітня

Опубліковано нарис «Міжнародна кіноробота» — виклад розмови з головою німецької кіноорганизації «Вельтфільм» Е. Унфрідом, який повідомив про фільм німецького режисера А. В. Блюма «В тіні машин», змонтованим з радянської хроніки, а також з фрагментів фільмів «Звенигора» О. П. Довженка і «Одинадцятий» Дзіги Вертова.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● 21 квітня.

Опубліковано огляд найгостріших дискусій, що відбулися в клубі ВЦРПС ім. Ілліча.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● Середина липня

Берлін. Німецька цензура заборонила демонстрацію фільму «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● 17 липня

У берлінському кінотеатрі «Мармор-хауз» відбулася прем'єра фільму «Земля». Німецька цензура дозволила публічну демонстрацію картини «тільки для обмеженого кола осіб». На прем'єрі були присутні О. П. Довженко та Ю. І. Солнцева.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 497.

● 1 червня

Опубліковано виступ О. П. Довженка про фільм «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мислављський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 498.

● Січень-липень

Вийшла книга М. Бажана «О. Довженко. Нарис про митця»[172].

● Липень-серпень

Опублікована рецензія Є. Холостененко на книгу М. Бажана «О. Довженко. Нарис про митця».

Критика. 1930. № 7/8(30/32). Липень-серпень. С. 222–224.

● 15 серпня

Паризька газета «Монд» опублікувала рецензію на фільм «Земля».

Кіно. 1930[91]. № 19. [Жовтень] С. 20.

[172] Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. — К.: ВУФКУ, 1930. — 32 с.

● Серпень-вересень

О. П. Довженко поїхав в закордонне творче відрядження і відвідав Прагу, Берлін, Париж і Лондон.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 498.

● 11 вересня

Лондон. Відбулася демонстрація фільму «Земля» в радянському повпредстві.

Кіно. 1930. № 19[91]. [Жовтень] С. 20.

● 17 жовтня

Нью-Йорк. У кінотеатрі «8th Street Playhouse» відбулася прем'єра фільму «Earth» / «Земля» (1930). Прокат «Amkino».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 498.

● 26 листопада

Опубліковано інтерв'ю з О. П. Довженко після повернення режисера із-за кордону.

Кіно-газета. 1930. 26 листопада.

1931

● Січень-березень

Париж. Протягом року А. Ганс випустив в комерційний прокат кілька німих радянських фільмів, перемонтуваних згідно вимогам французької цензури і озвучених під його «артистичним керівництвом» — в тому числі і фільм «Земля» (монтаж і написи). Газета «Юманіте» піддала режисера гострій критиці за «спотворення авторських задумів» і ослаблення революціонізуючого впливу цих картин.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

● 15 березня

У Харкові відкрився Всеукраїнський з'їзд СЗПКФ. На з'їзді виступили О. П. Довженко, В. І. Пудовкін та ін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

● 26 травня

О. П. Довженко приступив до постановки фільму «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

● 10 червеня

О. П. Довженко почав зйомки фільму «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

● Початок грудня

Париж. Відбувся показ фільму «Земля».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

1932

● 5 січня

Відкрився VIII Всесоюзний з'їзд Робмис. З доповідями виступили В. Ф. Плетньов (Союзкіно), О. П. Довженко та ін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 499.

● Літо

О. П. Довженко, закінчивши роботу над фільмом «Іван», переїхав з Києва в Москву.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 500.

● 12 вересня

Газета «Кіно» відкрила попередню дискусію про фільм «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 500.

● 5 листопада

Випущено на екран фільм «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 500.

● 6 листопада

Київ. Рапорт оперуповноваженого ДПУ УРСР про враження після закритого громадського перегляду фільму «Іван».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 110.

● 12 листопада

Харківська газета «Комуніст» статтею Ф. Тарана «З питань про фільм "Іван" О. Довженка» відкрила дискусію про недоліки фільму.

Комуніст. 1932. № 310(4010). 12 листопада. С. 4.

● 16 листопада

У правлінні Союзкіно відбувся диспут про фільми «Іван» та «Зустрічний», організований оновленим РосАРРКом, правлінням Союзкіно і редакцією газети «Кіно». У дебатах брали участь О. Довженко, В. Пудовкін, М. Шенгелая, А. Роом, С. Юткевич, В. Сутирін і ін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 500.

● 17 листопада

Київ. Повідомлення ДПУ УРСР до ДПУ СРСР про вилучення найбільш політично невитриманих кадрів з фільму «Іван».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 113.

● 21 листопада

Газета «Радянське мистецтво» статтею Б. Кованя відкрила дискусію про фільм «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 24 листопада

Газета «Кіно» розгорнула дискусію, присвячену фільмам «Іван» та «Зустрічний». Опубліковані статті О. Довженка, В. Пудовкіна, М. Шенгелая, С. Юткевича, А. Роома, В. Сутиріна, Ю. Тарича та ін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 24 і 30 листопада

У АРРКе відбулися дискусії про фільми «Іван» та «Зустрічний».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 17 і 18 грудня

О. П. Довженко приступив до викладацької роботи у ВДІКу і прочитав там перші лекції.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 20 грудня

Відкрилася Всесоюзна нарада по темплану художніх фільмів на 1933 р. З доповідями виступили Б. Шумяцький, В. Сутирін, Г. Холмський, І. Пир'єв. У дебатах брали участь О. Довженко, М. Шнейдерман, І. Трауберг, М. Бажан, М. Шенгелая, С. Ейзенштейн, М. Король, В. Соколов, П. Косячний, А. Роом і ін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 23 грудня

Опубліковано повідомлення про те, що в Берліні відбувся показ озвученої версії фільму «Земля». «З особливою похвалою відгукуються про музичну частину фільму композиторів Б. Лятошинського та Ю. Мейтуса. Фільм йде українською мовою і користується величезним успіхом».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 501.

● 27 грудня

Бюро ВКП(б) Київської кінофабрики Українфільм прийняло постанову про фільм «Іван».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 502.

● Події з невизначеними датами

Відбувся виступ О. П. Довженка про живопис, підготовку Всеукраїнської виставки «Ленін-Сталін-Україна».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 68.

1933

● 13 вересня

Видано наказ Діка про зарахування О. П. Довженка і В. І. Пудовкіна доцентами з режисури на режисерський факультет.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 502.

● 28 вересня

О. П. Довженко завершив роботу над лібрето «Цар» (задум не був реалізований).

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 502.

● Вересень-грудень

О. П. Довженко і О. О. Фадєєв здійснили поїздку на Далекий Схід.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 502.

● 9 жовтня

Зав. кіновідділу торгпредства СРСР у Франції О. Садовський підготував звіт про демонстрації радянських фільмів у Франції. За даними Садовського були заборонені цензурою фільми «Іван» О. Довженка, «Жити» С. Тимошенка та інші.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 502.

1934

● Січень-березень

О. П. Довженко почав роботу над сценарієм «Аероград».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 10 квітня

У Московському будинку кіно відбулася читка і обговорення

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 17 квітня

У кіносекції СРП відбулося обговорення сценарію «Аероград».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 18 квітня

«Известия» опублікували статтю О.П. Довженка «"Аероград". Новий фільм про Далекий Схід».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 22 квітня

Газета «Кіно» почала обговорення кіносценарію «Аероград».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● Травень — початок листопада

О. П. Довженко провів на Далекому Сході натурні зйомки фільму «Аероград».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 20 червня

У Московському будинку кіно представники керівництва ДУКФа, ЦК Робміс і московського активу АРРКа провели диспут про методи роботи РосАРРКа. Вів збори О. П. Довженко, який заявив: «АРРК треба перебудовувати».

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 503.

● 15 липня

Відкрилася Всесоюзна виробничо-тематична нарада з планування художніх фільмів на 1935 р. Було повідомлено, що О. П. Довженко планує на 1935–1936 рр. фільм про Біробіджані («Аероград»).

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 504.

● 10 жовтня

Відбувся VII пленум ЦК Союзу працівників мистецтв СРСР. Пленум прийняв рішення про розукрупнення Робмиса на два самостійних союзи: працівників мистецтв і фотокінопрацівників. Головою ЦК Союзу фотокіноработників затверджено П. Бляхіна. До складу ЦК також увійшли О. Довженко і В. Пудовкін.

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2019. С. 504.

Науково-популярне видання

Упорядник
Мирославський Володимир Наумович

Олександр Довженко якого ми не знаємо

Том 2
Довженко-режисер

Підписано до друку 29.07.2026 р.
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 25,11.
Зам. №
Наклад прим. 100