

### СТИЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОПРЕСИ 1930-х років

*У статті розглянуто основні етапи формування стилю української кінопреси 1930-х років. Авторка аналізує специфіку журнальних рубрик і стиль статей.*

**Ключові слова:** кінопреса, жанри кіножурналістики, рецензія.

*В статье рассмотрены основные этапы формирования стиля украинской кинопрессы 1930-х годов. Автор анализирует специфику журнальных рубрик и стиль статей.*

**Ключевые слова:** кинопресса, жанры киножурналистики, рецензия.

*The basic stages of forming of style of the Ukrainian film press of 1930<sup>th</sup> are considered in the article. An author analyses the specific of the headings of film magazines and style of articles.*

**Keywords:** film press, genres of film journalism, review.

Система радянських засобів інформації, підпорядкована загальній ідейно-організаційній схемі, почала поступово складатися в 1920-х роках. Процеси її уніфікації продовжуються у 1930-х – радянська преса стає провідником тоталітарної ідеології, а журналістика остаточно вписується в адміністративно-командну систему. У середині третього десятиліття ХХ століття відбувається вертикальна диференціація друкованих органів за ступенем важливості: галузеві видання поділяються на центральні та республіканські.

Аналогічна ситуація спостерігається і в Україні: часописи «Кіно» (1925–1933) і «Радянське кіно» (1935–1938) були основними спеціалізованими виданнями республіканської кіногалузі. Проте обговорення проблем кіновиробництва не обмежувалося фаховими журналами: партійні директиви друкувалися переважно в газеті «Правда» – центральному друкованому органі більшовицької партії, а жваві дискусії щодо перспектив розвитку радянського кіно та його провідних тенденцій з'являлися на сторінках преси з питань суміжних мистецтв. Крім того, на перших порах партійне керівництво, виявляючи демократичну

ініціативу, публічно заохочувало широкі пролетарські кола до активної участі в формуванні концепції радянського кіно, тому громадські організації деякою мірою впливали на репертуарну політику, тематичне планування кіновиробництва і напрями кінофікації. Матеріали «Кіногазети» (друкований орган Товариства друзів радянського фото і кіно – ТДРФК) віддзеркалювали напрями діяльності суспільних організацій у галузі кіно.

Журнал «Кіно» було засновано в 1925 році. Упродовж 1920-х років відбувалося формування структури та рубрикації часопису, складався авторський колектив. Тогочасна суспільно-політична ситуація, що характеризувалася відносним плюралізмом поглядів на проблему становлення кінематографа як галузі радянського мистецтва, наочно впливала на загальну концепцію журналу. Мистецькі організації 1920-х років вільно висловлювали, а іноді маніфестували власне бачення майбутнього нового пролетарського мистецтва – кіно. Ці погляди часто були максималістськи суперечливими і взаємовиключними, проте створювали багатогранну панораму можливих шляхів розвитку кінематографа.

Ситуація принципово змінилася наприкінці 1920-х років, коли посилюється політизація засобів інформації, а ствердження системи однопартійної преси призводить до поступової підміни мистецьких критеріїв критики політичними. Процеси усередині інформаційної галузі відповідним чином відбилися на подальшому розвитку республіканського фахового видання – «Кіно».

У другій половині 1920-х років демократичні начала поступають перед гаслами офіційної пропаганди, які починають набувати провідного значення. Так ідея реконструкції народного господарства стає центральною в усіх засобах інформації, не виключаючи фахові культурологічні видання. Мистецькі проблеми втрачають основоположний статус, поступаючись місцем тематиці глобальної економічної перебудови. У журналі «Кіно» з'являється рубрика «Темпи країни і темпи кіно», в якій виносяться на обговорення відповідність темпів реконструкції кінематографа загальним темпам соціалістичного будівництва. Основний тон викладення матеріалів у кожному номері задає редакційна стаття, де, як правило, чільне місце відводиться проблемам індустріалізації промисловості та впровадженню колективних форм сільськогосподарського виробництва.

Кінематограф, відповідно до його технічної основи, розглядався передусім як галузь промисловості, а питанням художньої творчості відводилася другорядна роль. У результаті – на сторінках часопису набагато більше уваги приділялося розгляду виробничого процесу та його темпам, ніж мистецтвознавчому аналізу. Природно, що журнал «Кіно» упродовж 1930–1933 років постійно друкує матеріали, в яких простежується тенденція планування кіновиробництва за нормами промисловості.

Програмне ототожнення кінематографа з індустрією виявляється з перших чисел журналу за 1930 рік. У передовиці «Мусимо виконати! Виконаємо!» констатується відставання темпів розвитку радянського кінематографа від загаль-

них темпів індустріалізації країни. Поліпшення ситуації – «ліквідацію прориву» – редакція пропонувала здійснити засобами, актуальними на той час у промисловості. Введення соціалістичного змагання в кіновиробництво розцінювали як панацею, навіть рекомендували ввести змагальні принципи в сценарну справу. Справді серйозну проблему кінематографа 1930-х років – нестачу сценарного матеріалу – намагалися вирішити, залучаючи до написання сценаріїв письменників, сценаристів і робкорів, робота яких мала відбуватися на засадах соціалістичного змагання.

У той час, коли на сторінках центральної та республіканської преси широко висвітлювалися питання організації, планування, управління промисловістю та передового досвіду, в журналі «Кіно» всі ці теми обговорювалися в проекції на специфіку кіновиробництва. Упродовж 1930–1932 років тематичне планування було темою № 1, підгрунття якої становила теза: «кіноіндустрія є елементом виробництва масових культурних цінностей, що пов'язані з розгортанням творчості на засадах соціалістичного будівництва»<sup>1</sup>. Відповідно журнал виносив на широке обговорення громадськості тематичний план на 1930/1931 рік<sup>2</sup>. У вступній частині зазначалась економічна та ідеологічна вага справи планування виробництва фільмів – «чинників української пролетарської агітації та пропаганди». Вважалося, що планування виробництва, тематики й ідеологічно-художньої спрямованості забезпечує, з одного боку, планове обслуговування мистецьким продуктом, з іншого – скеровує кінематографістів у справі висвітлення найактуальніших питань соціалістичного будівництва. А головне – в матеріалах номеру було чітко визначено основні тенденції розвитку кінематографії. Тематичний план мав охопити певний спектр найважливіших проблем – індустріалізацію, реконструкцію села, зародження соціалістичних взаємин, формування соціалістичної людини. З кінематографа намагалися зробити «справжню зброю більшовицької агітації та пропаганди», тому, природно, що проголошувалася нещадна боротьба з «аполітичністю» в кіно, з естетством, з формалістичним експериментаторством, з впливом буржуазної ідеології, а також з «надмірним психологізмом, натуралістичним “відображателством” та пасивним “милуванням”»<sup>3</sup>. Під цими гаслами і згідно з постановами XVI з'їзду ВКП(б) та XI з'їзду КП(б)У провадилася боротьба за пролетарський стиль у кіно і виконання плану Українфільму.

Слід зауважити, що на початку 1930-х років у галузі кіно, фактично, не існувало методологічної основи, термінологія, що вживалася на той час, була розпливчастою або необґрунтованою. Тому на сторінках одного часопису могли співіснувати різні, іноді суперечливі визначення одного мистецького явища. Наприклад, до ствердження в радянському мистецтвознавстві поняття «метод соціалістичного реалізму» використовувалися словосполучення «пролетарський стиль», «метод пролетарського кіно» та інші. Деякі автори непослідовно вживали поняття жанру, крім його усталеного в літературознавстві значення, і через необізнаність до нього додавали ознаки поняття «вид».

Уявлення про суть «пролетарського стилю» гатунку 1930 року дає розділ «Теми й матеріали тематичного плану». Будівництво соціалістичної України та сучасні форми класової боротьби визначалися як основний матеріал для українського кіновиробництва, схожу проблематику з досвіду інших республік та національних меншин планувалося висвітлювати в загальному контексті: «показати соціалізм, не як якийсь ідеал далекого майбутнього, а як практичну задачу, здійснену силами Радянського Союзу»<sup>4</sup>. Партійні директиви щодо критики всього «непролетарського» матеріалізувалися в тексті аналогічними пасажами: «Отакі конкретні прогностні фільми мають заступати собою буржуазний та дрібнобуржуазний жанр фантастично-утопічного фільму»<sup>5</sup>.

Ще не йшлося про узгоджену термінологію, в ужитку була певна тенденція – загальна критика всього «чужого» без певного визначення. Тому цілком природно, що планування за жанровим принципом відкидалося як «формалістично-механічне». Подібна практика «навішування ярликів» пояснюється поширеним сприйняттям комедії, мелодрами та деяких інших як суто буржуазних жанрових утворень, яким протиставлявся новий жанр пролетарського кіно – «жанр публіцистичної кінокартини». Роз'яснення властивостей новоявленої форми подавалось у загальних рисах: «<...> зберігаючи своєрідну сюжетну побудову, має за основне завдання своє розкрити не так психологію поодиноких людей, як розгорнути й конкретизувати в художніх кінообразах соціальні ідеї, дати синтезовані соціальні образи людей, вплинути насамперед на соціально-політичну тенденцію фільму, на цій тенденції будуючи сюжетний його кістяк, орудуючи системою логічних висновків, виявлених у художніх образах»<sup>6</sup>. Як зрозуміло із тексту, підміна різних понять – жанр і вид – була поширеним явищем. Проте існував і певний розподіл кінематографічної продукції на види, хоча поняття ще не використовувалося, що виявляється в подальшому тексті розділу: «Відкидаючи теорії про неігровий метод в кіно, як про єдиний метод пролетарської кінематографії, «Українфільм» проте ні в якому разі не думає занедбати цієї форми кіно-творчості, приділяючи їй в своєму тематичному плані значне та відповідальне місце»<sup>7</sup>.

Загалом, будь-які питання щодо розвитку радянського кіно починали вирішувати з «чистого аркуша». Згідно з постулатом радянської ідеології щодо безпрецедентної оригінальності пролетарської держави попередній буржуазний досвід відкидався як шкідливий та неприйнятний. Тому «вигадувати велосипед» треба було у всьому. Головним завданням було визначення методу, за яким працюватимуть пролетарські митці.

Питання про загальний метод радянського мистецтва неодноразово підіймалося в 1920-х роках, але пора для його остаточного визначення назріла на початку 1930-х. Першим провісником прийдешньої загальної методології були організаційні заходи – у 1932 році партія своїм рішенням повідомила про розпуск і ліквідацію всіх літературно-мистецьких організацій з метою створення загальної, яка охопила б усіх пролетарських письменників. Відповідно, другим

завданням було створення загального методу, за яким працювали б радянські митці. Так, на першому з'їзді радянських письменників було оприлюднено і внесено до статуту, фактично, спущений «згори» метод соціалістичного реалізму.

Метод радянського мистецтва народився штучно, незважаючи на запевнення митців, які з пропагандистською метою стверджували зворотне. Історично склалося, що визначення мистецьких методів і стилів у мистецтвознавстві відбувалося ретроспективно, тобто як оцінювання комплексу певних мистецьких явищ та їх поєднання відповідно до загальних ознак. Натомість метод соціалістичного реалізму було виведено «лабораторним» шляхом як стратегічну установку. Партійні ідеологи створили низку приписів, яких мали дотримуватися митці, а контролюючі номенклатури перевіряли твори на відповідність встановленим нормам. У цій вертикалі важливе місце посідала критика, завданнями якої було виявлення хиб творчості та спрямування митців на ідеологічно правильний шлях. Саме такий ланцюг послідовних подій закарбувався на сторінках журналу «Кіно». На початку 1930-х років питання методу радянського кіно підіймалося неодноразово, тому, аналізуючи ці матеріали, можна простежити всі етапи формування поняття.

Трансформації критичних пріоритетів наочно виявляються у фразеології журнальних матеріалів. Зворот «діалектично-матеріалістичний метод» був найуживанішим упродовж 1931–1932 років. Таке словосполучення народилося з інтерпретації праць класиків марксизму-ленінізму.

У СРСР примусово діяла філософська система К. Маркса, Ф. Енгельса і В. Леніна. Діалектичний матеріалізм вважався науковим світоглядом, загальним методом пізнання світу, наукою про закони розвитку природи, суспільства та свідомості. Радянська пропаганда поширювала ідею, що філософія марксизму-ленінізму, на відміну від інших філософських систем, потрібна народним масам у боротьбі за соціальне звільнення та пізнання законів розвитку суспільства; таким чином діалектичний матеріалізм, проникаючи в народну свідомість, начебто реалізувався пролетаріатом. За класиками, філософія орієнтувала робітничий клас на революційне перетворення суспільства, на створення нового, комуністичного устрою держави як прообразу устрою світового.

Згідно з ідеологією більшовицької партії, історична місія діалектичного матеріалізму полягала в творчому розвитку наукового світогляду та загальнометодологічних принципів дослідження у галузі природничих і суспільних наук, відповідно – високо оцінювалась методологічна роль філософської системи у всіх сферах знання. Ця тенденція сприяла тому, що художній метод намагалися підмінити філософським, внаслідок чого в критиці початку 1930-х років поширилася псевдофілософська термінологія.

У проблемних статтях з методологічних питань автори сигналізують про відсутність марксистсько-ленінської критики та загального методу радянського кіно. Занепокоєння також викликає розбіжність критичних оцінок. Як приклад прикрих

розбіжностей у передовій статті «Про критику кінематографічної творчості»<sup>8</sup> наводиться випадок з фейлетоном Д. Бєдного про Довженкову «Землю». Керуючись відомою лєнінською тезою про важливість і масовість кіно, редакція констатує загрозливий стан, що склався через «еклектизм по лінії формально-стильовій й ідеологічній», а причину вбачає у відсутності «теорії про кінотворчість».

Дискусія щодо методу на сторінках часопису розпочинається редакційною постановкою питання. Необхідність перебудови пролетарського мистецтва обґрунтовується новими вимогами – «повніше охопити нашу багатосторонню й багатогранну соціалістичну дійсність з метою глибокого її пізнання й активного ідеологічно-політичного впливу на неї»<sup>9</sup>. Панування «формалістичних теорій» і «формалістичних методів роботи» свідчить, на думку редакції, про відсутність єдиного методу в радянському кіно. На шляху до уніфікації кінематографа треба було зруйнувати старі форми та встановити обов'язковий зв'язок нових форм з філософією діалектичного матеріалізму: «Із цього логічно випливає, що боротьба за творчу методу в кінематографії є не що інше, як боротьба за діалектично-матеріалістичну методу, за її практичне застосування в кіно-мистецтві»<sup>10</sup>.

У тезах доповіді М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва»<sup>11</sup> було акумульовано актуальні питання щодо методології. Основними чинниками творчого методу вважалася чистота марксистсько-лєнінського світогляду творців і колективна участь пролетарського глядача в кіно-процесі. Автор, розуміючи видову специфіку кінематографа, застерігав проти сліпого перенесення літературної дискусії з питання методу в кіно. Проте послідовність роботи над створенням кінообразу формував за загально-мистецькими критеріями: від визначення ідеї та об'єкта через тему і стиль («загальні виявлення світогляду в мистецтві» М. Бажан) до проблеми образу та жанрів і далі – формальних прийомів. Логічно, що суто кінематографічні шукання визначалися як формалізм, а їх adeptи засуджувалися. М. Бажан піддає різкій критиці фетишизм кіноків щодо камери, «інерцію символічного мислення» І. Кавалерідзе, adeptа «романтичного героїко-кримінального жанру» Ф. Лопатинського, в творчості яких вбачає антидіалектичний світогляд і нерозуміння «глибини діалектики між творчою методою й формальним прийомом». Натомість, як взірець наводиться творчий шлях О. Довженка до реалізму.

Дискусію продовжив С. Орєлович<sup>12</sup>, який визнав тези М. Бажана аполітичними. Автор підтримав загальну ідею щодо відсутності марксистсько-лєнінської теорії в кінотворчості та засудив кіноформалістів – Дзигу Вертова і Л. Кулєшова. Ідеологічну лінію щодо цькування формалізму та механізму розвивав Т. Медведєв. Його виступ мав наочний політичний характер: «Мистецькими засобами, художніми образами ми повинні у кіно-фільмах відобразити всю практику генеральної лінії партії, по-лєнінському висвітлити героїчну боротьбу пролетаріату на всіх фронтах, – висвітлити опір, що його чинить класовий ворог»<sup>13</sup>. Погляди М. Бажана щодо методу деякою мірою підтримав Г. Саченко,

який вважав, що «творча метода діє через цілком уянену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсності і через уявлення добору формальних засобів»<sup>14</sup>. Так само автор виступає проти кіноківських концепцій об'єктивної фіксації та висловлюється за реалістичне відображення дійсності, на основі «творчої діалектичної методи». У подальших виступах Г. Саченка<sup>15</sup> простежуються спроби підмінити художній метод філософським. «Справжня марксівська критика не мусить застигати на картанні формально-технологічних прийомів, – визначає автор завдання критики. – Критика принципова й висока мусить філософічно доповнювати й виправляти допущені помилки, виходячи із усіх комплексів їх творчості, із їх світоглядної концепції»<sup>16</sup>. Інші учасники дискусії – Й. Ганс<sup>17</sup> і Г. Тарасевич<sup>18</sup> – висловлювалися за діалектичний метод кінотворчості й кінокритики та засуджували шкідливі відхилення від нього. Загальна суголосність поглядів учасників дискусії свідчить про «усунення розбіжностей» у трактуванні будь-яких явищ у кінематографі.

Лишаючи за дужками ідеологічно-пропагандистський пафос журналістських виступів, треба віддати належне слушним зауваженням авторів часопису – дійсно, на початку 1930-х років спеціалізованої кінокритики майже не існувало. Більшість матеріалів, що їх друкував журнал «Кіно», важко назвати рецензіями. Як правило, автори переказували зміст фільмів, керуючись поширеними критеріями – насамперед ідеологічними. Здебільшого це стосується поодиноких розгорнутих анотацій на просвітницькі картини. Окремо треба відзначити статті М. Бажана<sup>19</sup> і В. Левчука<sup>20</sup> про фільм О. Довженка «Земля», а також С. Снітка<sup>21</sup> про документальну картину М. Кауфмана «Нечуваний похід», в яких автори вдаються до критичного аналізу кіноматеріалу.

Той факт, що у відсотковому співвідношенні рецензії поступалися перед іншими формами – репортажами, статистикою та іншими, був обумовлений об'єктивними причинами. Відсутність об'єкта та суб'єкта критики – фільмів і професійних критиків – спричинила тогочасну ситуацію. Тільки наприкінці 1932 – на початку 1933 року починають з'являтися статті, де робляться спроби проаналізувати окремі складові кінообразу на засадах панівної ідеології. Так, М. Бажан відповідно до власних тез щодо методу радянського кіно проводить критичний аналіз концепції кіноків у статті «Місіонери “чистого” кіно»<sup>22</sup>. У 1932 році журнал друкує розлогу рецензію Ф. Тарана<sup>23</sup> на фільм О. Довженка «Іван». З'являються оглядові статті, присвячені творчості режисерів. Наприклад, Є. Адельгейм, аналізуючи режисерський доробок М. Шпиковського<sup>24</sup> і Б. Тягна<sup>25</sup>, вказує на хиби творчості з точки зору загального методу. Критик намагається спроєктувати на кінотворчість тогочасну філософську дискусію між представниками діалектичного матеріалізму та механічного. Адже промовистим прикладом виявлення цієї тенденції можна вважати проблемну статтю Г. Авенаріуса «Монтажні “теорійки” Айзенштейна»<sup>26</sup>. Загальний тон тексту свідчить про наміри критика, який не ставить перед собою завдання виявити перспективність або неперспективність

теорії монтажу С. Ейзенштейна для розвитку радянського кіно, а, використовуючи науковий інструментарій, вибудовує схему звинувачень з метою довести «антидіалектичність» підходу режисера до проблеми монтажу. Поділяючи теоретичну систему С. Ейзенштейна на складові – окремих кадр, «кадрозчеплення» (власне, монтаж) і конфлікт/атракціон, Г. Авенаріус аналізує кожен з позицій діалектичного матеріалізму, зокрема лєнінської версії, тому полєміка зводиться до протиставлення ідей представників радянської формалістичної школи і цитат з праць В. Лєніна. В результаті критик, відстоюючи класові позиції, звинувачує С. Ейзенштейна у «вувльгарному механізмі» і, проводячи аналогію між монтажною теорією режисера і філософією інтуїтивізму А. Бергсона, констатує, що він [С. Ейзенштейн] стоїть на позиції суб'єктивного інтуїтивізму. Подібні критичні висновки стали визначальними для всього десятиліття.

Концепція і формат часопису «Радянське кіно» (орган Головного управління кінофотопромисловості при Раді народних комісарів УРСР «Українфільм») принципово відрізнялися від попередника – журналу «Кіно». «Радянське кіно» було суто мистецтвознавчим виданням, що обумовлювало його рубрикацію та тон статей. Здебільшого номер складався з рецензій на українські фільми та сценарії, чільне місце посідав кінознавчий розгляд кінопродукції інших республік (переважно російського виробництва). Відповідно до нових вимог, журнальні матеріали мали інший характер у порівнянні з бліц-рецензіями часопису «Кіно»: збільшився обсяг статей, їх структура включала обов'язкові чинники, за якими рецензувався фільм або сценарій. Зміна змісту матеріалів визначила нову форму журналу – «Радянське кіно» стало багатосторінковим виданням книжкового формату.

Багато нового з'явилося в жанровій структурі оновленого часопису. Крім традиційних рецензій журнал, друкував проблемні статті, в яких розглядалися актуальні питання тогочасного кіновиробництва. Розпочався процес осмислення пройдешнього етапу розвитку кіно, в результаті побільшало матеріалів історичного характеру.

Збільшення випуску ігрових фільмів та їх пріоритетний статус обумовили формування певних канонів написання рецензій. Як правило, структура статей цього жанру була традиційною, запозиченою з літературознавства. Вона включала визначення теми, переказ сюжету, характеристику персонажів, аналіз акторської гри, роботи режисера, сценариста, оператора, художника і композитора. Серед таких рецензій – статті С. Якубовського («Партизанова донька», 1935, № 1–2, с. 10–12), Ю. Дольда («Аероград», 1935, № 3–4, с. 2–10), Я. Савченка («Фільм ідейної значущості і художнього зросту», 1936, № 5, с. 7–15) та інші.

У «Радянському кіно» стала іншою авторська інтонація. Рапівські традиції огульної критики всього і вся з класової позиції поступилися перед конструктивним аналізом фільмів. Критичні зауваження були обов'язковими, проте мали рекомендаційний характер. Дещо знизився пафос висловлювань авторів, хоча незмінна пропаганда радянського способу життя залишалася провідною. Проте

такі настанови проіснували до 1937 року, періоду загострення ідеологічної боротьби, основним гаслом якої був заклик до знищення «шкідників».

У Радянському Союзі розпочалося планомірне усунення інакомислячих з усіх галузей культури. Це відбувалося за певною схемою: основний тон для всієї радянської журналістики задавала газета «Правда», яка в жорсткій формі викривала будь-які відхилення від «генеральної лінії» партії, на сторінках республіканських періодичних видань продовжувалося обговорення проблеми з обов'язковим посиланням на партійну пресу, паралельно активізувалися творчі колективи, на зборах яких інакомислячим виносився остаточний вирок. Ініціюючи такі обговорення, партійне керівництво намагалося приховати свою нищівну роль за «гласом народу».

Часопис «Радянське кіно» не залишився осторонь цих явищ. Зокрема, в редакційній статті «Презрenni вороги народу»<sup>27</sup> було звинувачено директора Київської студії П. Нечеса в недогляді за створенням фільмів «Суворий юнак» (режисер А. Роом) і «Прометей» (режисер І. Кавалерідзе), які були розцінені як «шкідливі». Натомість режисерів О. Довженка і Л. Лукова закликали в нових фільмах висвітлити руйнівну діяльність троцькістського блоку. Упродовж року з'являються статті про «чистки» та «шкідництво» в кіногалузі<sup>28</sup>. Якщо в 1935–1936 роках актуальною була тема соціалістичного будівництва і часопис у передових статтях закликав кінематографістів творити «велике мистецтво»<sup>29</sup>, відтворювати на екрані образи «героїчних людей соціалізму»<sup>30</sup>, то дещо пізніше – у 3-му числі за 1936 рік журнал друкує статтю «Груба схема замість історичної правди» з газети «Правда», в якій режисера картини «Прометей» І. Кавалерідзе звинувачено у формалізмі, в 6-му числі того ж року текст І. Юрченка «За соціалістичну народність кіномистецтва», де автор констатує полярність соцреалізму та формалізму, а в 3-му числі за 1937 рік редакція таврує керівництво Українфільму троцькізмом і виносить вирок «ідейно шкідливим та ворожим фільмам».

Промовистим прикладом політичного цькування інакомислячих можна назвати факт нищівної критики режисера І. Кавалерідзе за концепцію фільму «Прометей» на сторінках журналу «Радянське кіно». «Всякий твір мистецтва, в тому числі і художній фільм, повинен бути правдивий, зрозумілий і зроблений з тією великою простотою, яка є наслідком лише великої майстерності, – ішлося в славнозвісній статті «Груба схема замість історичної правди». – Ніякі формалістичні хитрування і заумні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві»<sup>31</sup>.

Критичний запал партійної газети підхопили учасники обговорення статті на засіданні творчої секції Київської студії та автори українського часопису. Суть опублікованих висловлювань наочно ілюструє цитата з виступу Б. Каневського: «Завдання нашого обговорення мусить звестися до того, щоб з'ясувати собі суть цієї статті і зробити з неї необхідні висновки, щоб перебудувати роботу у зв'язку із вказівками “Правди”»<sup>32</sup>. Взявши на озброєння основні тези статті

«Груба схема замість історичної правди», доповідачі закликали до боротьби за виправлення хиб творчості, внаслідок чого до «чорного списку» формалізму, крім фільму «Прометей», потрапили картини «Кармелюк» і «Суворий юнак». Творці «Прометей» – режисер І. Кавалерідзе й оператор М. Топчій – були змушені каятися у «помилках»<sup>33</sup>.

Пильне стеження за ідейним рівнем кіномитців продовжувалося і надалі – в часописі періодично з'являлися статті з нищівною критикою готових фільмів або сценаріїв. Серед таких – «Хиби структури кіносюжету» В. Юнаковського (про сценарій «Назар Стодоля») <sup>34</sup>, «Невдалий експеримент» І. Іваницького (про фільм «Пригоди Петрушки») <sup>35</sup>, «Жюль Верн дибом» Г. Затворницького (про сценарій «За 80 днів навколо світу») <sup>36</sup>, «Шкідливий фільм» Пономарьова (про фільм «Багата наречена») <sup>37</sup> та інші. Основний тон задавала редакція журналу, яка в статті «Опанувати більшовизм» закликала не забувати про ідейне виховання працівників кіно, самокритику і більшовицьку пильність, а також брала на себе відповідальність за відсутність критичної позиції до відхилень від партійної лінії: «В цьому винен і журнал «Радянське кіно», який не зумів очолити критику й самокритику творчої кіногромадськості, не піднісся на високий щабель політичної заостреності, не став організатором рішучої боротьби з неподобствами на кіностудіях»<sup>38</sup>.

Попри крах демократичних сил у країні та вкорінення тоталітарної моделі адміністративно-командної системи, в роботі редакції «Радянського кіно» мали місце і позитивні ініціативи щодо висвітлення актуальних питань кінопроцесу.

Журнал з перших чисел запровадив традицію виносити на обговорення нові сценарії, що планувалися до виробництва. Розлогі сценарні матеріали обов'язково супроводжувалися роз'ясненнями кінематографістів щодо власних творчих концепцій або докладними рецензіями. Наприклад, сценарій Б. Каневського і Г. Ковтунова «Грицю, Грицю, до роботи...» випереджала стаття Б. Каневського, в якій автор у порядку обговорення визначав основні принципи постановки фільму на основі українських народних пісень<sup>39</sup>. Сценарій «Багата наречена» було надруковано в 1-му числі за 1936 рік, а в наступному – статтю Л. Підгайного «Драматургія сценарію Є. Помещікова “Багата наречена”», в якій на конкретному прикладі було розглянуто нові тенденції радянського кіно – реабілітацію комедійного жанру. Подавалися огляди сценарних заявок – стаття Г. Григор'єва «Нові сценарії Київської кінофабрики» (1935, № 3–4), «Нові сценарії 1936 року» (1935, № 5). Загалом сценарна проблема як найактуальніша на той час постійно перебувала у полі зору редакції часопису. У 1-му числі за 1936 рік сценарист Є. Помещіков у статті «За “Болдінську осінь” української кінодраматургії» давав практичні поради з удосконалення роботи сценаристів і ратував за використання американського досвіду написання сценаріїв.

Редакція ініціювала на сторінках часопису обговорення постановки першого українського кольорового фільму «Сорочинський ярмарок»<sup>40</sup>. Режисерська розробка М. Екка викликала інтерес через знаковість літературного джерела і ре-

волюційну технологію, котру планувалося застосувати під час екранізації твору М. Гоголя. В 1930-х роках основною вимогою до перенесення відомих творів на екран було збереження вірності першоджерелу. Ця тенденція простежується в статті Л. Підгайного<sup>41</sup>, де докладно проаналізовано сценарій «Сорочинський ярмарок» з точки зору його відповідності творові. Автор керується основною тезою щодо послідовного перенесення духу першоджерела в твір іншого виду мистецтва, враховуючи специфічні особливості останнього. Проте Л. Підгайний наголошує, що будь-яка екранізація має відповідати вимогам часу: «Зображувати минуле України сліпо ідучи за твором і його ідейним змістом, малювати кріпацьку Україну як «щасливу Аркадію», звичайно, буде політичною короткозорістю, бо ж не може бути аполітичних, безідейних творів»<sup>42</sup>.

Загалом, на відміну від початку 1930-х років, коли кінокритика знаходилася на етапі пошуків єдиного методу з метою уніфікації оцінок, у середині 1930-х загальний метод було запроваджено. Внаслідок цього у радянському кіно з'явилися хрестоматійні картини, які були «канонізовані» пропагандою і пресою як взірці для наслідування. Серед таких головне місце посів фільм «Чапаєв». Автори «Радянського кіно», аналізуючи українські картини, проводили обов'язкові аналогії з картиною Г. і С. Васильєвих. Наприклад, В. Юнаковський у проблемній статті «Про відчуття кінематографа»<sup>43</sup> звукозоровий образ фільму «Чапаєв» характеризував як еталон, П. Нечес у публікації «Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія»<sup>44</sup> картини «Чапаєв», «Юність Максима» і «Аероград» називав такими, що їх ідейний зміст і художню форму треба наслідувати українським кінематографістам.

Подальше вкорінення в українській кінокритиці загального методу простежується у поступовому узгодженні термінології, що, головним чином, віддзеркалюється у стилістиці проблемних статей часопису. Редакція «Радянського кіно» виступала ініціатором обговорень актуальних питань кінотворчості та кіновиробництва. Увага приділяється як практичним, так і теоретичним питанням.

Нові реалії життя та їх відображення в екранній творчості, а також успішне впровадження звуку сприяли появі в радянському кіно нових жанрових утворень, які потребували теоретичного визначення. У статті Н. Клада «Народження жанру» знайшли висвітлення поширені на той час погляди на проблему жанрів. Автор ґрунтує власні міркування на тезі, що загальний стиль радянського мистецтва – соцреалізм – породжує різноманітні жанри. У дусі часу наголошується політична основа механізмів жанроутворення: «Розуміння жанру, як явища стилю, чітко визначає його залежність від психо-ідеології класу, від соціально-економічних умов, національних особливостей і т.д.»<sup>45</sup> На прикладі фільмів «Аероград» і «Юність Максима» Н. Кладо констатує появу нових жанрових структур, які не підлягають усталеній класифікації і, порушуючи наявні каноли, викликають подальше наслідування, чим породжують нові жанрові форми. Унікальність творів радянського кіно доводиться через неприйнятність викори-

стання досвіду зарубіжного кінематографа як ідеологічно ворожого: «Але використання західного досвіду можливе лише в дуже поодиноких і спеціальних моментах, тому що в основі композиційного принципу, за яким побудовано західні комедії, лежить конфлікт між індивідуумом і суспільством або невміння певних соціальних категорій пристосуватися до сучасних умов життя»<sup>46</sup>. Натомість Довженко і Медведкін, на думку автора, «використовуючи національну форму виразності, що її коріння в народній творчості»<sup>47</sup>, відбивають ідеологію пролетаріату і створюють нові жанри пролетарського мистецтва. «Медведкін створив жанр сатиричної казки в різних його виявах, – пише автор. – Жанр, який відображує в образній системі реальну дійсність, з метою активного впливу на неї через сатиричне зображення недоліків, зазначених художником»<sup>48</sup>.

Творчі портрети режисерів посідають окреме місце серед жанрів «Радянського кіно». Персоналії, що їх творчий шлях досліджували автори часопису, були різними за професійним статусом і власними мистецькими уподобаннями. Проте різнобічні матеріали про кінематографістів давали уявлення про режисерські стилі цього періоду. У 1930-х роках О. Довженко вважався провідним майстром в Україні, тому його роботам було присвячено переважну більшість публікацій. У «Радянському кіно» склалася традиція порівнювати фільми та творчі концепції українських режисерів з кінодоробком О. Довженка, творчість якого, до певної міри, розцінювалась як естетична норма. Власне О. Довженкові було присвячено низку статей. У 4-му числі за 1936 рік було надруковано дві статті – Г. Зельдовича «Зростання творчої спрямованості автора “Аерограду”» і Г. Авенаріуса «Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка». Політично налаштований Г. Зельдович констатує ідеологічне зростання режисера: «Весь твір [«Аероград» – О. П.] охоплений вогнем високої патетики, особливого художнього розкриття надзвичайних процесів, сприйнятих художником у їх цілності і взаємозв'язку»<sup>49</sup>. Творчий метод О. Довженка автор характеризує з позицій діалектичного матеріалізму, на його думку, режисер у роботі над фільмом проходить діалектичний шлях пізнання об'єктивної дійсності – від живого споглядання до абстрактного мислення з подальшим практичним втіленням ідеї. Г. Зельдович визначає основний прийом «Аерограду» як «прийом поетичної піднесеності»<sup>50</sup>. Г. Авенаріус, розглядаючи художній образ у творчості О. Довженка, з властивою йому манерою філософського трактування, узагальнює характеристику творчого методу режисера відповідно до тогочасних критеріїв оцінки пролетарських митців. Критик вважає, що акторський образ у фільмах О. Довженка будується не за драматичними принципами, а за епічними. На його думку, довженківський епос завжди патетичний і бере початок у фольклорі – давніх билинах і народних піснях. Проте міркування Г. Авенаріуса ґрунтуються на загальноновживаному «класовому» підході радянського мистецтвознавства. «Якщо в “Звенигорі” космічні масштаби абстрагування в образі пресловутого діда йшли від недорозуміння розміщення класових сил на різних

етапах історичного розвитку України, і образ цей виявлявся досить містким, щоб водночас вмщати суперечливі, іноді протилежні класові тенденції; якщо у фільмі “Земля” сутичка класових сил на селі під час колективізації була втілена в своєрідному варіанті давнього міфа про Прометея, – то в “Аерограді”, фільмі про радянських патріотів, художник показує на екрані образи, що відбивають справжнє обличчя героїв і оборонців соціалістичної батьківщини, образи, що говорять реалістичну правду про життя»<sup>51</sup>, – писав критик.

Уведення до вжитку «загального методу» для всього радянського кіно виявляється в тоні критичних розглядів. Є. Адельгейм у статті про режисера М. Білінського<sup>52</sup> засвідчує «зростання режисера» в картині «Застава коло Чортового Броду» у порівнянні з попереднім періодом, коли кінематографіст використовував «синтетичний» метод. В інтерпретації критика цей метод полягав у «відсутності живих і яскравих образів, браку типізації і індивідуалізації, заперечення сюжетної та композиційної одності»<sup>53</sup>. Наступним кроком до опанування майстерності для М. Білінського, на думку Є. Адельгейма, мав бути шлях до розробки образу, типу, характеру. Натомість цілком компліментарною була публікація Г. Григор'єва «Сміливість і шукання» (1937, № 4) про творчість І. Пир'єва. Портрети зарубіжних кінематографістів<sup>54</sup> також трактувалися з «класових» позицій, герої публікацій, як правило, подавалися лібералами або демократами, не зважаючи на їх реальні політичні погляди.

У підсумку слід зазначити, що упродовж 1930-х років відбувалося становлення української критики. Процес мав певні етапи. Початок десятиріччя, з яким збігається існування журналу «Кіно», позначився відсутністю професійної критики, оцінки якої спиралися б на загальну методологію. Здебільшого в цей час у журнальних матеріалах висвітлюються питання організації виробництва. Проте з 1932 року на сторінках часопису розпочинається жвава дискусія щодо формування узгоджених критичних вимог до кінотворчості. Другий етап – час публікації журналу «Радянське кіно» – характеризується остаточним ствердженням в країні тоталітарної системи, внаслідок чого в кінокритиці склався загальний метод, ідейною основою якого стають марксизм-ленінізм і політика партії в галузі мистецтва.

Українська кінокритика з 1930-х років стає складовою системи радянських засобів інформації, тому процеси, що відбуваються в цей період у радянській пресі, зокрема – в російських фахових часописах, характерні для вітчизняних кіновидань. Упродовж 1930-х років склався загальний стиль радянської кінокритики, який принципово відрізнявся від досвіду зарубіжних фахівців.

Зарубіжна кінопреса в зазначений період мала вагому перевагу, порівняно з радянською, – критична традиція, що бере початок у 1900-х роках, не переривалася і розвивалася паралельно з кінематографом, на відміну від української, де в 1930-х роках остаточно укорінилися нові ідеологічні нормативи та декларувалася відмова від попереднього досвіду.

Впровадження нових технологій (звук, колір) у світовому кіно зумовило збільшення і комерціалізацію кіновиробництва, що в свою чергу вплинуло на кінокритику, в якій починають домінувати різні види і типи рецензування.

Найбільшої комерціалізації зазнала американська кіноперіодика, що було обумовлено остаточним ствердженням і домінуванням на ринку голлівудської моделі кіновиробництва. Щотижневик *Variety* в 1933 році змінив місце видання – редакція з Нью-Йорка переїздить до Лос-Анджелеса, – проте продовжує розвивати традиції кінорецензування, започатковані в 1907 році. Часопис друкує рецензії професійних критиків напередодні прем'єрного показу. Натомість щоденна американська газета *The Hollywood Reporter*, яка почала виходити у 1930 році, обирає актуальний курс на висвітлення новин у галузі розваг, через що її прийнято вважати піонером у цій спеціалізації. Відверта, а іноді скандальна манера подачі інформації швидко здобула газеті популярність у читачів і викликала незадоволення з боку студійного керівництва.

У Великій Британії та Франції ситуація в кінопресі мала дещо інший характер. Європейські держави були зацікавлені насамперед у розвитку національного кінематографа, тому їх кіновидання, рекламуючи власне виробництво, тим самим захищали національний ринок від експансії Голлівуду. Щомісячний британський часопис *Sight & Sound* почав виходити з 1932 року і спеціалізувався на рецензуванні нових фільмів. Напередодні визначних прем'єр друкувалися розгорнуті інтерв'ю з режисерами та акторами. Крім того, журнал знайомив читачів у репортажах з різноманітною інформацією щодо подій у галузі кіно; в монографічних статтях з видатними майстрами – режисерами та операторами, в авторських статтях – з історичними дослідженнями. Періодичне видання Британського Кіноінституту *Monthly Film Bulletin* почало друкуватися з 1934 року. Журнал представляв усі фільми, які виходили у британський прокат, навіть ті, що вважалися артхаусними і мали обмежені умови розповсюдження. Цільову аудиторію видання становили кіномани та представники прокатної галузі, для яких подавалася повна фільмографія та виклад сюжету з критичними зауваженнями. У 1930-х роках британський часопис *Picturegoer* з багаторічною історією (друкувався з 1913 року) щотижнево представляв новинки британського прокату, акцентуючи увагу на роботі акторів.

Кращім французьким кіновиданням до 1932 року вважався *Cinea-Cine pour tous*, біля витоків якого стояв Луї Деллюк. Журнал отримав назву завдяки об'єднанню в 1923 році *Cinea* Луї Деллюка з іншим виданням – *Cine pour tous*. Часопис продовжував традиції, започатковані Деллюком і його однодумцями в галузі пропаганди кіномистецтва. Автори видання аналізували сучасний стан кінематографа та шукали нові шляхи для його розвитку. Прихід звуку в кіно, що викликав відразу у більшості французьких критиків, підняв питання щодо смерті кіно як незалежного мистецтва. Адепти цього погляду побоювалися, що відбудеться заміна самодостатнього мистецтва зафільмованим театром. Цілком альтерна-

тивний погляд цілеспрямовано представляв журнал *Sahier du film*, заснований Марселем Паньолом у 1931 році, в якому провокаційними методами захищалося кіно як засіб «законсервувати театр». У 1930-х роках до табору французьких критиків приєднується Жорж Садуль, який упродовж наступних трьох десятиліть був провідним представником комуністичної критики.

Натомість в українських кіновиданнях 1930-х років основними критеріями оцінок були ідейність, партійність, класовість. Проте в середині десятиліття на принципово новий рівень підіймається мистецтвознавчий аналіз, що свідчить про появу критиків-фахівців.

Незважаючи на ідеологічне підґрунтя критичних висловів, часописи «Кіно» і «Радянське кіно» відіграли позитивну роль у справі популяризації кінематографа. Принаймні інформаційну функцію журнали виконали.

<sup>1</sup> Мобілізуємо енергію на боротьбу за новий план // *Кіно*. – 1930. – № 15–16. – С. 1.

<sup>2</sup> *Кіно*. – 1930. – № 18.

<sup>3</sup> *Кіно*. – 1930. – № 18. – С. 2.

<sup>4</sup> Там само. – С. 5.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Про критику кінематографічної творчості // *Кіно*. – 1930. – № 8. – С. 1.

<sup>9</sup> Савченко Я. До дискусії // *Кіно*. – 1931. – № 6. – С. 3.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва» // *Кіно*. – 1931. – № 6. – С. 3–4.

<sup>12</sup> Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні // *Кіно*. – 1931. – № 7–8. – С. 13–14 ; *Кіно*. – 1931. – № 9. – С. 3–4.

<sup>13</sup> Медведєв Т. Сьогодні українського кіна // *Кіно*. – 1931. – № 11–12. – С. 6.

<sup>14</sup> Саченко Г. Питання творчої методи пролетарського кіно // *Кіно*. – 1931. – № 11–12. – С. 10.

<sup>15</sup> Саченко Г. Питання методології марксівської критики в кіно // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 20–22.

<sup>16</sup> Там само. – С. 20.

<sup>17</sup> Ганс Й. Битись за пролетарську кінематографію // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 2–3.

<sup>18</sup> Тарасевич Г. За теоретичний диспут у кіні! // *Кіно*. – 1932. – № 7–8. – С. 11–13.

<sup>19</sup> Бажан М. «Земля» // *Кіно*. – 1930. – № 5. – С. 8–9.

<sup>20</sup> Левчук В. «Земля» // *Кіно*. – 1930. – № 6. – С. 8–9.

<sup>21</sup> Снітко С. «Нечуваний похід» // *Кіно*. – 1930. – № 13. – С. 2.

<sup>22</sup> Бажан М. Місіонери «чистого» кіно // *Кіно*. – 1931. – № 10. – С. 15–17.

<sup>23</sup> Таран Ф. З питань про фільм «Іван» О.Довженка // *Кіно*. – 1932. – № 19–20. – С. 10–13.

<sup>24</sup> Адельгайм Є. Режисер механіст // *Кіно*. – 1932. – № 1–2. – С. 12–15.

<sup>25</sup> Адельгайм Є. Режисер Тягно // *Кіно*. – 1932. – № 9–10. – С. 12–13.

<sup>26</sup> Стаття друкувалася у трьох числах журналу «Кіно»: 1932. – №№ 5–6, 7–8, 11–12.

<sup>27</sup> Презренні вороги народу // *Радянське кіно*. – 1937. – № 1–2. – С. 3–6.

- <sup>28</sup> Карлюченко А. Діла і люди Одеської кіностудії // Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – С. 35–36 ; Давид К[опиця]. Сумний досвід Київської студії // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 35–38 ; Швидше ліквідувати наслідки шкідництва в український кінематографії // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 3–6 ; Грідосов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно і Семенов Д. Перші кроки // Радянське кіно. – 1937. – № 6 та ін.
- <sup>29</sup> За велике мистецтво // Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 2–5.
- <sup>30</sup> Створимо фільми про героїчних людей соціалізму // Радянське кіно. – 1935. – № 3–4. – С. 1.
- <sup>31</sup> Груба схема замість історичної правди // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 3.
- <sup>32</sup> Каневський Б. Подолати формалізм у творчості // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 15.
- <sup>33</sup> Кавалерідзе І. Неоцінима допомога // Там само. – С. 10.
- <sup>34</sup> Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – С. 45–51.
- <sup>35</sup> Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 26–29.
- <sup>36</sup> Там само. – С. 30–34.
- <sup>37</sup> Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 58–62.
- <sup>38</sup> Опанувати більшовизм // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 3–4.
- <sup>39</sup> Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 14–16.
- <sup>40</sup> До постанови кольорового фільму «Сорочинський ярмарок» // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 51–52.
- <sup>41</sup> Там само. – С. 52–57.
- <sup>42</sup> Там само. – С. 57.
- <sup>43</sup> Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 29–31.
- <sup>44</sup> Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 5–8.
- <sup>45</sup> Кладо Н. Народження жанру // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 9.
- <sup>46</sup> Там само. – С. 10.
- <sup>47</sup> Там само. – С. 15.
- <sup>48</sup> Там само. – С. 16.
- <sup>49</sup> Зельдович Г. Зростання творчої спрямованості автора «Аероград» // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 16.
- <sup>50</sup> Там само.
- <sup>51</sup> Авенаріус Г. Проблема художнього образу в фільмах О. П. Довженка // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 23.
- <sup>52</sup> Адельгейм Є. Зростання режисера // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 18–20.
- <sup>53</sup> Там само. – С. 18.
- <sup>54</sup> Наприклад, Арнольдї Е. Фільми Уолта Диснея // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 40–43 ; Явіч Л. Творчий шлях Абея Ганса // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 73–77.