

ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ НА ШПАЛЬТАХ ЧАСОПISУ «КІНО»

Статтю присвячено відображенню на шпальтах часопису «Кіно» процесів, що відбулися в українському кінематографі в 20-х – на початку 30-х років ХХ століття.

Ключові слова: Кіно-авангард, часопис «Кіно», експресіонізм, імпресіонізм, національні тенденції.

Стаття посвячена отобразенню на страницах журнала «Кино» процессов в украинском кинематографе в 20-х – начале 30-х годов ХХ столетия.

Ключевые слова: Кино-авангард, журнал «Кино», экспрессионизм, импрессионизм, национальные тенденции.

The article is devoted to the display of the magazine «Cinema» processes in Ukrainian cinema in the 20s – early 30s of the 20th century.

Key words: Cinema avant-garde, magazine «Cinema», expressionism, impressionism national trends.

У 2013 році малопоміченим минув один сумний «ювілей». Вісімдесят років тому, в травні 1933 року, припинив своє існування часопис «Кіно».

Це видання офіційно називалось «Кіно. Журнал української кінематографії». Журнал почав виходити в 1925 році завдяки зусиллям керівництва ВУФКУ. Щоправда, в 1925 році вийшов лише один номер, повноцінне видання починається з 1926 року, коли з'являються всі 12 номерів цього журналу. І з 1926 року, тобто на самому піку т. зв. українізації, часопис можна назвати дзеркалом української кінематографії.

І не лише дзеркалом, бо видання не лише відображало, а й активно впливало на творчі процеси в українському кіно. Найменшої провінційності: на шпальтах «Кіно» висвітлюються події, що мають місце не лише на екранах України, а й у цілому світі. Видання має своїх кореспондентів у Берліні та Відні, в Парижі й Лондоні і, звичайно, в Голлівуді.

Така зацікавленість у світовому кінопроцесі помітна вже в першому числі часопису. Причому не можна не звернути увагу на здатність кореспондентів помічати в загальному кінопотопі стрічки, що насправді мають високу мистецьку цінність. Так кореспондент «Кіно» А. Бассехес в статті «Німецька кінематографія» відзначає масштаби такого гіганта, як кіноконцерн УФА зі студіями

в Ней-Бабельберзі, де зосереджена і новітня кіно-техніка, і видатні майстри кіно: режисери, актори, оператори. Особливу увагу приділяється шедеврові режисера Ф. Мурнау «Останній чоловік» зі знаменитим актором Е. Яннінгсом у головній ролі. Відзначає автор і чесноти сценарію, що належав перу одного з провідних німецьких драматургів К. Майєру.

У наступні чотири роки (1926–1929) часопис презентуватиме себе як достойна і серйозна трибуна кінотеорії. Нагадаймо, що саме в ці роки редактором часопису буде Микола Бажан. Автори видання тяжітимуть до прояснення специфіки кінематографа, його самодостатності і, разом з тим, виявом його зв'язків з традиційними мистецтвами.

Особливою увагою користується теорія і практика французького авангарду. Кінокритик і сценарист М. Лядів присвячує свою розвідку теоретичній спадщині Луї Деллюка, прагнучи оцінити «спадщину Деллюка з погляду історичного», називаючи видатного практика і теоретика кіно «першим вартовим прийдешньої кіно культури».

У статті «Джерело кінематографії»¹ Лядів аналізує одну з основних категорій Деллюка – фотогенію, визначаючи її як «науку про ті ознаки, що відрізняють кінематографічну натуру від не кінематографічної»². До речі, в цьому ж числі «Кіно» було надруковане іронічне оповідан-

ня Деллюка «Статист». Теоретичні настанови і практика французьких авангардистів перебували в полі зору і уваги українських кіномитців. У цьому аспекті показовою є стаття відомого українського режисера і педагога Г. Затворницького, що має промовисту назву «За кінематографічний фільм»³. Автор виходить з положень Л. Деллюка і Л. Муссінака, які обстоювали вияв тих рис кіномистецтва, що органічно притаманні саме йому, а «не консервативному настановленню кіно з театральними традиціями». Високо оцінюючи творчість митців французького авангарду, Затворницький в дусі часу закидає їм ігнорування «соціальних та ідеологічних настановлень». Автор статті бачить перспективність теоретичного і творчого пошуку молодих радянських кіномитців, зокрема Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна. Саме вони мають перетворити кіно «у могутню зброю в боротьбі за комуністичну культуру».

У статті Г. Веллера «Абсолютний фільм»⁴ проводиться паралель між «абсолютним фільмом» і творчістю супрематистів і конструктивістів. Тут цікавими видаються роботи Вікінга Еггелінга, який «намагався призвичаїти око глядача до нових художніх форм, постійно мінливих і рухливих, у протизагагу старим формам, зафіксованим і позбавленим гнучкості»⁵. У статті зауважено плідність взаємодії музики і кіно. «Кіномелодія поєднує кольори і геометричні форми, які перетікають одна в одну»⁶.

У часописі аж до початку 30-х не знайдемо жодних звинувачень у формалізмі, відходу від реалістичного зображення дійсності. Експериментатори-авангардисти продовжують привертати увагу українських авторів. У статті «Французька кінематографія»⁷ кінокритик Т. Сорокін знову звертається до теоретичного спадку Л. Деллюка, який відкрив «всю силу та значення властивостей кінематографічної мови», визначив «єство кінематографічного виявлення, відмінного від виявлень інших мистецтв»⁸.

Серед митців кола Деллюка, що в своїй практиці конкретизують і розгортають його уявлення про фотогенію, автор статті виокремлює особистість Жана Епштайна з його настійливим прагненням творити нову кінематографічну реальність, що повною мірою проявилось у таких його стрічках, як «Вірне серце» і «Прекрасна нівернезка». Не може не захопити «артистична індивідуальність постановника», його здатність «надати цілком нову виразність кінематографічній фразі»⁹.

Точним здається бачення українським кінокритиком і творчого доробку іншого відомого режисе-

ра – авангардиста М. Л'Ерб'є. Його фільм «Ельдорадо» став блискучим прикладом розв'язання проблеми світла в кінематографії, натомість подальші його стрічки – «Нелюдяна», «Гроші» – демонстрували надмірне захоплення технічними прийомами, прагнення оригінальності за всяку ціну.

У наступному числі значну увагу Сорокін приділяє постаті Абеля Ганса. Критик зосереджується на його фільмі «Колесо», вважаючи, що саме цей режисер – найбільш значуща постать у сучасному французькому кіно. Втім, незважаючи на грандіозну епопею «Наполеон», на думку критика, Ганс чималою мірою належить минулому.

Можна сказати, що Сорокін дещо недооцінює Рене Клера, вважаючи, що він «не дуже гостро виявив себе». Але разом з тим, він точно помічає чесноти стилю режисера, що «вражає безпосередньою зоровою силою своєї виразності, бо так живе своя невідступна кінематографічна логіка».

У коло уваги Сорокіна потрапляє і фільм Д. Кірсанова «Меніль-Монтан», де обличчя Наді Сибірської – «виключне явище того, що може дати тільки людське обличчя на екрані».

Слід зазначити, що український кінокритик дуже точно вирізняє із загального потоку картин французького кіновиробництва саме ті, котрі позначені сміливим пошуком їх авторів у галузі кіномови, специфічних кінематографічних виразальних засобів.

Українські кінематографісти вивляли значну увагу і до модерністських напрямів кінематографії інших країн, зокрема до німецького кіноекспресіонізму. Це видно також із статей, опублікованих на шпальтах часопису «Кіно». Є своя закономірність у тому, що автором однієї з них був учень і сподвижник Л. Курбаса Фавст Лопатинський. Як відомо, видатний український режисер Лесь Курбас рішуче виголошував свою приналежність до експресіонізму. Статтю під назвою «Експресіонізм в кіно» було опубліковано в часописі «Кіно»¹⁰. Лопатинський акцентує на тому, що експресіонізм як мистецький напрям у кіно виріс і розвинувся на тому полі туги і безнадії, яке залишилося після кривавих і безглузких жертв світової війни. Автор статті звертає увагу на те, що експресіонізм тих глобальних катастроф, що їх пережило суспільство, в центр своєї уваги ставить людину, яка «жагуче починає протестувати проти всього порядку речей, що існує, яко проти знищення людини»¹¹.

Як особистість свого часу, своєї генерації, Лопатинський, звичайно, не приймає філософії експресіонізму, втім високо ставить цей мистецький напрям «як певну суму нових, свіжих, іноді над-

звичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть речей»¹².

Аналізуючи фільм Ф. Мурнау «Остання людина», Лопатинський зосереджується на системі виражальних засобів кіномитців-експресіоністів, виділяючи асоціативні монтажні побудови, оперування символічними образами, роль деталі, зміщення акцентів з першого плану на другий і, звичайно ж, активність кінокамери, значення її суб'єктивної точки зору. «Камера, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває»¹³.

З точки зору активної, формотворчої ролі камери Лопатинський майже покадрово розглядає уривок зі сценарію Р. Вольфа «Луні-газ». Звісно, Лопатинському імпонують ліві погляди сценариста, його антибуржуазний пафос. Але автор не втрачає з поля зору і ті можливості екранних рішень, що їх закладено в сценарії, більш того, знаходить і співзвучність зі сценічною інтерпретацією Л. Курбасом «Джиммі Гітінса». У перспективності «засобів експресіоністського порядку, в тому, що вони відкривають нові обрії для кінематографа, у автора немає сумніву»¹⁴.

Цікавий підхід до такого явища, як експресіонізм у кіно, запропонував критик Є. Добрянський. Свою статтю «Експресіоністичне кіно» автор починає із зіставлення експресіонізму з імпресіонізмом. Останньому він закидає і певну пасивність, зосередження на швидкоплинному моменті. У експресіоністів переважає прагнення створювати нові, незнані ще форми, «переборювати неолюднений світ»¹⁵.

У спробах експресіоністів «здолати» фотографічну сутність кінематографа Добрянський бачить їх наближення до творчості Пікассо. Тому, мабуть, він і вводить у коло експресіонізму «абсолютний фільм».

На думку Добрянського, їх зближує не лише пошук максимального самовираження і рішуча відмова копіювати реальність, а й прагнення втілити певні метафізичні ідеї. Це стосується абстрактних композицій таких митців, як Г. Ріхтер, В. Рутгман, В. Еггелінг.

Щодо можливостей української кінематографії наслідувати експресіоністичний досвід, то автор бачить їх досить обмеженими і зводить лише до використання формальних прийомів, хоч і зауважує, що завдяки їм виникає можливість проникнути в таємничі куточки людської психіки. Певно, Добрянський помилявся, адже, судячи з доробку українських кіномитців, цей вплив був значно ширший.

Уже доводилося зауважувати співзвучність українських психологічних революційних драм «Два дні» і «Нічний візник» зі стрічками німецького камершпілю¹⁶. На близькість камершпілю й експресіонізму в образотворчому аспекті вказував відомий польський кінознавець Є. Тепліц.

Якщо говорити про творчу манеру Д. Демуцького, оператора фільму «Два дні», то в найдраматичніших епізодах стрічки він вдається до типового експресіоністського освітлення. Джерело світла часто вміщується нижче кадрового простору, зловісні тіні стають видовженими і контрастними, вони неначе переслідують героїв, віщуючи їм лиху долю. Так само, в експресіоністському стилі працював і німецький оператор А. Кюн, що зняв фільм Г. Тасіна «Нічний візник».

У фільмах камершпілю, як і в експресіоністських стрічках, дія відбувається переважно вночі. Те саме ми спостерігаємо у згаданих українських фільмах, де також максимально використовується драматургія світла. Особливе виразне навантаження має рухома камера. Тут можлива паралель між камерою К. Фройнда в «Останній людині», що рухалась разом з ліхтариком нічного сторожа, і камерою Д. Демуцького, що супроводжувала старого Антона (арт. І. Замичковський) зі свічкою із комірчини на горіщі до графських покоїв. Мінливі тіні, що миготять і коливаються на стіні, посилюють відчуття тривоги і напруження.

Виразність контрастів світла і тіні візуально супроводжує тему невідворотності долі, трагічної вини батьків, що фатально стали причиною загибелі своїх дітей.

Стилістична, та й драматургічна, близькість камершпілю та українських стрічок «Два дні» і «Нічний візник» робила їх доступнішими і зрозумілішими для зарубіжного глядача. Про це свідчить зокрема кореспонденція О. Фоміченко (О. Фомічової) зі Сполучених Штатів¹⁷.

Американським критикам імпонувало, що «мистецький бік фільму не був переобтяжений пропагандою». На відміну від інших радянських фільмів, що побували на американському екрані, фільм «Два дні» «концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі». Своїм успіхом фільм значною мірою завдячує «продуманій і деталізованій грі» І. Замичковського, що спромігся «відступити від театральної традиції».

Не дивно, що американські критики порівнювали українського актора з Е. Яннінгсом, виконавцем ролі швейцара в «Останній людині». І річ не лише в типажній подібності. Обидва актори спро-

моглися відтворити весь драматизм катастрофи, яку переживає самотня людина під ударами долі.

Важливою ознакою діяльності ВУФКУ була готовність всіляко підтримувати сміливі мистецькі експерименти. Більш того, люди, які стояли на чолі цієї організації, мали, можна сказати, надзвичайну інтуїцію, що допомагало їм розпізнавати справжні таланти. Саме на кінофабриках ВУФКУ мали можливість втілити свої авангардистські ідеї російські кіномитці.

Учень В. Мейерхольда Ніколай Охлопков ставить в Україні два фільми – ексцентричну комедію «Митя» і екранізацію памфлета П. Лафарга «Проданий апетит». З'явившись на кінофабриці, він рішуче виголошує своє творче кредо: «Я мейерхольдовець, учень біомеханічної школи. Мене виховано на строгому самообліку вчинків... Мені важко, страшенно важко працювати, коли я зустрічаюсь з іншими системами гри. Ох, ці системи переживання, або відсутність всякої системи»¹⁸.

Своїм орієнтиром у кіномистецтві Охлопков називає умовність: «Дуже часто вимагають натуральності, природності. Кажуть – грайте натуральніше. Я протестую. Вийде нісенітниця! Візьmemo Чапліна. Він весь в умовностях, а він краший з кращих»¹⁹.

Справді, тяжіючи до ексцентричної комедії, беручи за взірця Чапліна, Охлопков прагнув найвищої міри концентрації комедійних і, разом з тим, ліричних рис у свого героя Миті. Д. Петровський побачив сучасного Дон Кіхота, що виявилось «у культурі тіла, що вміє стояти на розграні великого і смішного, як Дон Кіхот у щасливих ілюстраціях Доре»²⁰.

Часопис «Кіно» відстежував роботу Охлопкова над його наступним фільмом, подавав репортажі зі знімального майданчика²¹. Режисер залишається вірним високій мірі умовності, вдається навіть до фантастичного гротеску, до кафкіанських мотивів, що дає підстави говорити про наявність експресіоністичних упливів. Охлопкову пощастило з виконавцем головної ролі. Трагічну постать шофера Еміля втілює курбасівець А. Бучма, для якого умовність і гротеск були цілком органічними. Оформлення було вирішене теж надзвичайно скупко і умовно, що, згідно з концепцією режисера, давало можливість запобігти ілюзії дійсності.

«Кіно» подавало відгуки на «Проданий апетит» за кордоном, зокрема у французьких часописах.

Не сприймаючи ідеологічну спрямованість картини, французькі кінокритики разом з тим відзначають, що «техніка фільму найвища, це триумф монтажу». Не проходили рецензенти і повз вико-

навців головних ролей: «Гра артистів – вишукана та щира. Бучма, Цибульський та М. Дюсіметьєр – прекрасні артисти»²².

Коло митців, які знайшли можливість працювати в Україні розширювалось. У квітні 1927 року на запрошення ВУФКУ виїхав до України відомий вже документаліст Дзига Вертов. Перед тим його звільнили з Совкіно за те, що він вчасно не представив сценарій майбутнього фільму «Людина з кіноапаратом». Втім, Вертов розумів, що його задум не вдасться втілити, тому прийняв пропозицію ВУФКУ, де приступив до зйомок стрічки, присвяченої 11-й річниці радянської влади. Фільм і мав назву «Одинадцятий». Українська преса, і часопис «Кіно» зокрема, уважно стежили за роботою групи Вертова. І ця увага не була випадковою. В Україні знали про досвід і експерименти «кіноків». Про це свідчить аналітична стаття Г. Затворницького, яка так і називалась «Кіно-око» і була видрукувана в часописі «Кіно»²³ ще за рік до появи Вертова в Україні. Затворницький звертав увагу на основоположні принципи документалістів-експериментаторів, а саме: їх упевненість у необмежених можливостях кінооб'єктива – кіноока, більш довшеного, ніж око людини, заперечення попереднього сценарію, відмова від актора, зміна функції режисера, що з постановника перетворюється на організатора процесу зйомки, об'єктом якої є життя, схоплене зненацька. Важливою і творчою є робота монтажера, який подає відібрані і зафіксовані факти, об'єднуючи їх в єдине ціле – в кінофільм.

Затворницький звертає увагу на те значення, якого надають «кіноки» зворотному зв'язку з глядачем, очікуючи від нього листів, «бойової» допомоги документалістам.

Повертаючись до роботи Вертова над фільмом «Одинадцятий», слід сказати, що вже сам процес зйомок викликав увагу і зацікавленість української кіноспільноти, що відбилось у спеціальних репортажах²⁴. Особливу увагу привертала робота оператора М. Кауфмана, який, ризикуючи життям, знімав з вагонетки підвісної канатної дороги над грандіозним водоспадом на Волховбуді. З не меншим ризиком було зазнято перехід через плин розтопленого металу. Як бачимо, Вертова, як і інших авангардистів, привертало перенесення на плівку могутніх прастихій – води і вогню.

Щодо людей на виробництві, то, як влучно зауважив дослідник творчості Вертова Л. Рошаль «...в “Одинадцятomu” людина не виростала до символу, а відразу давалася як символ <...> техніка на екрані була живою, а люди – символами»²⁵.

Створюючи максимально узагальнені образи, уникаючи подробиць і деталей, Вертов, мабуть, вважав, що його герої ще не пройшли шлях від «незграбного громадянина до “електричної людини”».

Українська преса прихильно сприйняла фільм, рецензія була опублікована в «Кіно» № 2 за 1928 р. Її автор І. Сип назвав стрічку справжнім документом доби. На шпальтах часопису також повідомлялося про успішні покази стрічки за кордоном – на виставці в Гаазі, а також у Берліні й Парижі. Кадри з фільму не раз прикрашали обкладинки журналу.

У 1929 році Вертов, нарешті, здійснює свою мрію і випускає свій шедевр «Людина з кіноапаратом». Але зустріли фільм не лише в Україні, а й у Росії, досить стримано. Принаймні часопис «Кіно» обмежився лиш вміщенням кадрів з фільму.

Інтерес до творчості Вертова спалахнув з новою силою тоді, коли він почав працювати над першою звуковою стрічкою «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм»). На той час він вже мав іншого оператора – Б. Цейтліна, який так само, як і М. Кауфман, мужньо і самовіддано знімав найскладніші виробничі процеси. Крім зйомок, додалися ще складнощі із записом звуку. Вертов, що в знімальному процесі надавав перевагу схопленому зненацька факту, додав до «кіноока» «радіовуху». Попри всю недосконалість звукозапису, Вертов категорично відмовився працювати в ательє. Про це свідчив Б. Цейтлін у матеріалі, видрукуваному в «Кіно» № 9/10 за 1930 рік. Режисер наполіг, щоб мікрофон було винесено «на вулиці, вокзали, до машин та на заводи». Після виходу фільму небагато знайшлося критиків, готових прийняти звуковий експеримент Вертова. В. Шкловський вважав, що «глядач фізично знищується Вертовим під час перегляду картини. Це кіно, що оглушує»²⁶. Був дотепний і злий фейлетон І. Ільфа і Є. Петрова, були і знущальні назви: не симфонія, а «Какофонія Донбасу». Біограф Вертова Л. Рошаль пише про те, що лише за кордоном, у Берліні і Лондоні, ліва інтелігенція належним чином оцінила фільм бунтівного режисера. Втім, це не зовсім відповідає дійсності. На шпальтах «Кіно» фільм вітали як значний здобуток вітчизняної кінематографії. Саме в такій тональності написав про фільм Вертова член правління ВУФКУ Петро Косячний. «Одне ясно: режисеру Вертову першому пощастило довести і розв'язати проблему тонування документального фільму; режисеру Вертову пощастило розв'язати болюче питання переходу “кіноока” на “радіооко”...

Вертов довів, що можна не лише фотографувати, а й тонувати життя “як воно є”»²⁷.

У фільмах Вертова людина, міцно пов'язана з механізмами і машинами, є своєрідним симбіозом, що дає їй можливість долати будь-які перешкоди, звершувати фантастичні трудові подвиги. У «Людині з кіноапаратом» – це здатність майже надприродного бачення того, що не дано звичайному, неозброєному людському окові. Міф про механічну «надлюдину» – один з найпоширеніших у модерністському мистецтві, зокрема в експресіонізмі. Згадаймо лише Голема з однойменного фільму або робота Марію з «Метрополіса» Ланга. З цього ж ряду і «фосфорична жінка» («Баня» В. Маяковського).

Якщо Вертов занурює людину в динамічне індустріальне середовище, то М. Кауфман, після роботи на «Людині з кіноапаратом» створив фільм, який посів особливе місце в тогочасній кінопубліцистці, набувши зовсім інших ліричних інтонацій. Слід сказати, що часопис «Кіно» теж уважно стежив за роботою Кауфмана, подаючи репортажі зі зйомок фільму «Навесні». Автори репортажів акцентували тут саме оперативність у пошуку і вміння схопити, спіймати факт, що був притаманний і попереднім роботам Кауфмана. «Весну», як зазначається в одному репортажі, не чекають у павільйонах: «В тематиці “весна” доводиться часто зустрічати слово “перший”. Перші квіти, перший дощ, перші ластівки. Завжди треба поспішати, щоб іти пліч-о-пліч з природою... Тому доводиться невпинно чатувати її на вулицях, перехрестях, площах. Зв'язок у групі скрізь. Дзвонять з Наводницького мосту, що почався скрес? Вже виїхали!...»²⁸.

Звичайно, у фільмі були численні кадри працюючих верстатів і локомотивів, що мчать рейками, були і такі традиційні для «кіноків» кадри «викриття» релігійних забобонів. Втім, домінанта стрічки була інша. Про це найкраще сказав один з французьких критиків, що глянув на фільм неупередженим оком. Автор паризького тижневика «Сінемонд» побачив у стрічці Кауфмана «пантеїзм, що дивує». Французького журналіста захоплює здатність режисера бачити природу, «що переходить із весни до літа, з походом розквітлих дерев, калюж, дзвонів, що співають, закоханих, що відпочивають на лавках... Михайло Кауфман знаходить завжди поезію, пригортає її, вкладає її в камеру. Це молоде, це красиве і це свіже»²⁹.

Кіномитцем, чий доробок порівнювали з роботами «кіноків», був Євген Деслав, «український режисер, що працює в Парижі». Саме так його представляли на шпальтах «Кіно».

Деслав був активним дописувачем «Кіно». Він інформував про сприйняття українських фільмів за кордоном. З його матеріалів випливає, що в світі існує щирий інтерес до українського кінематографа. Зарубіжні покупці українських фільмів найбільше зацікавлені в тому, щоб більшість сюжетів була з українського життя³⁰.

На сторінках часопису з'являються інформації, щоправда, досить скупі, і про творчий доробок самого Деслава, зокрема про фільм «Марш машин» і «Електричні ночі». Автор огляду М. Романівська називає «Електричні ночі» з початку до кінця «цілком закінченим музично-зоровим етюдом з прекрасним наростанням темпу». «Марш машин» співзвучний пошукам Вертова і Кауфмана³¹.

Справжнім естетичним зрушенням в українському кінематографі стала поява фільмів О. Довженка та І. Кавалерідзе, глибоко національних за своїм духом, де національна форма і зміст були невід'ємні одне від одного.

У фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе можна говорити про нову екранну візуальність, де національне начало переломлювалось у сміливих авангардних рішеннях, де оновлювалась мова кіно.

Неповторну інтонацію й оригінальний стиль цих митців було помічено і проаналізовано на шпальтах «Кіно».

Серед тих, хто писав про фільми О. Довженка кінця 20-х рр., найточніше і найтонше відчував його творчу манеру Микола Бажан. Одна з основних тез Бажана в статті «Легенди та історія»³² – твердження, що «Звенигора» глибоко національний фільм, «фільм нації, що відроджується». Автор акцентує цілісність і, разом з тим, багатоплановість твору Довженка, трактуючи його як «мозаїчну фреску, де кожен камінець цінний сам по собі». Вражає діапазон охоплення матеріалу: тут і документальні кадри індустріалізації (за Бажаном, «своєрідне Довженкове “кіноцтво”»), і експресіоністське вирішення історичних епізодів, просякнутих іронією та символікою.

Усвідомлюючи силу Довженкового суб'єктивного, особистісного бачення історії, Бажан напівжартома запропонував перейменувати кінооб'єкт майстра в «кіносуб'єктив».

Автор статті захоплюється здатністю митця, запобігаючи еkleктиці, поєднати «гаму стилів і форм». Бажан визначає кінематограф Довженка як «музичне малярство», «графіку часу». Саме акцентування єдності законів музики і кінематографа було одним з наріжних положень кіноавангарду.

Не випускає рецензент з поля зору і точне бачення деталі, кожна з яких несе в собі глибинний зміст, працює на осягнення філософських смислів стрічки. Гармонійності стильовим рішенням додає і високопрофесійна робота художника, проф. В. Г. Кричевського, особливо в слов'янсько-варязьких епізодах.

Висновок Бажана: «Проривів “Звенигора” не знає. Вона соціальна і в своїй іронії, і в своєму патосі. Жодного шматка плівки – нейтрального, сповідального, нечинного. Вона – дійсно висока кінематографія»³³.

У полі зору Бажана не міг не опинитися і наступний фільм Довженка – «Арсенал»³⁴.

Критик відзначав, що в «“Звенигорі” майстер не був пов'язаний певним конкретним матеріалом. Він орудував там ідеями і тисячоліттями. Крізь реальне просвічувалось символічне і віки напливали на віки»³⁵.

У своєму наступному фільмі митець «розгорнув у колосальну і складну симфонію один з мотивів “Звенигори”, цієї увертюри до цілого циклу кіно-симфоній»³⁶.

Бажан обстоює право митця відійти від історико-хронікального викладу подій, натомість відтворити трагічний, буремний характер самої епохи.

Симфонізм «Арсеналу» відзначав не лише Бажан. Автор великої статті, видрукуваної в Нью-Йорку в журналі «Нейшенел Борд оф Рев'ю Мегезин» порівнював вплив фільму «подібно до найвидатніших витворів музики та поезії». Епізод, де мчать билинні коні, «впливає з однаковою силою, як Бетховенова симфонія»³⁷.

Анрі Барбюс був вражений після перегляду «Арсеналу», зазначаючи на сторінках тижневика «Монд», що «драматична емоція» не перестане виникати, вона без ухилу зростає, вона накопичується й приносить єдність і зв'язаність, потрібні, щоб зрозуміти трагедію, що проходить блискавками³⁸. Автора буквально зачаровує ритм фільму Довженка, «який розвивається, так би мовити, скоками та ударами. Найчастіше сцени перериваються, щоб продовжитися після інших. Їх режисер ламає на шматки, іноді посеред жесту. Це прискорює поділювання (дівізіонізм), підтримує напружену увагу з початку до кінця»³⁹. Такі спостереження нам здаються надзвичайно важливими і принциповими щодо визначення «Арсеналу» як стрічки авангардистської зі значними експресіоністськими впливами. Згадаймо визначення З. Кракауера, який говорив про перевагу для митця-авангардиста внутрішніх, суб'єктивних ритмів, що і спостерігаємо в стрічці О. Довженка. Суб'єктивне

бачення – помножене на трагічне напруження дії і відсилає нас до експресіоністської естетики. Саме ці якості стрічки давали можливість говорити Бажану про визначення стилю Довженка як «революційного експресіонізму». Ця особливість проглядає і в підсиленні емоційного градусу твору через статику, коли зовнішня динаміка переходить у внутрішню напругу, а герої застигають неначе в пароксизмі.

Якщо в «Звенигорі» домінувало лірико-епічне начало, то, на думку Бажана, «Арсенал» сприймається як трагедія, як трагедія України, трагедія мас, а не окремої людини.

«Патос великої трагедії і великої сатири насичує кожен кадр»⁴⁰. Пройде час і наприкінці тридцятих в своїй «Автобіографії» Довженкові прийдесться виправдовуватись за те, що «йшов до реалізму надто повільними кроками»⁴¹.

І все ж митець залишав за собою право звертатися до символіки у епізодах вищої емоційної напруги, таких як похорон бійця Федорченка або розстріл Тимоша.

«Арсенал», що його побудовано в авангардистському ключі, без опертя на традиційні сюжетні конструкції, як могутній потік вільних поетичних асоціацій, став трагічним відображенням трагічної епохи.

Наступна стрічка Олександра Довженка «Земля» теж стане дзеркалом свого часу, але, можна сказати, дзеркалом чарівним, що покаже зовсім не те, на що чекали його ідеологічні замовники.

Справді, сюжет, точніше, фабула – типовий відгомін часу з його пропагандистським пафосом і однозначністю. Втім фільм О. Довженка, як кажуть, «не про те». Справді, «... сюжет постарів, одряхлів, лишився міф про землю – молодий, пристрасний, наївний, еротичний у найширшому розумінні цього слова. Субстанція життя, продовження життя, плодючості проноситься перед зачарованим поглядом глядача»⁴². Довженкова «Земля» сприймалась як відгомін, як луна вітаїзму, тобто світовідчуття, притаманне людині українського Відродження 1920-х рр.

Саме таке вітаїстичне звучання фільму Довженка відчувалось уже в процесі зйомок. У серпні 1929 року виходить розлогий матеріал Г. Ремеза «Патос землі»⁴³. Автор у захваті від натури, яку вибрав Довженко, порівнюючи її з «циклопічними полотнами Рубенса» або «стихійними романами Золя». Автор упевнений, що кінематографістам вдасться повною мірою відтворити «біологічну радість плодоносної осені» і висловлює впевненість, що «фільм О. Довженка “Земля”

буде фільмом нечуваної ще в нашій кінематографії філософської сили, сили оптимістичного матеріалістичного розуміння тих соціальних, а як тло для них, – біологічних процесів, які відбуваються в нашій країні»⁴⁴.

Після виходу фільму на екрани він став об'єктом жорсткої полеміки. Посипались звинувачення в ідеологічній невитриманості фільму. Квінтесенцією цих випадів став віршований фейлетон Д. Бедного, що мав знущальну назву «Філософи». Одна з інвектив звучала надзвичайно загрозливо на той час: «Земля – кулацька картина».

З рецензією на «Землю» виступив М. Бажан. Аналізуючи фільм, він писав про еволюцію стилістики Довженка, про «екстенсивне» зростання його майстерності, глибину і продуманість картини в цілому. Разом з тим критик значну частину тексту присвятив доказам актуальності стрічки, утвердженню, що фільм «про життя, що розквітає на радянській землі <...> і “біологічні” образи просякаються могутнім соціальним змістом, а конкретні, поточні ситуації набувають синтетичного значення, ваги справжніх філософських (бойова марксистська філософія соціалістичної реконструкції) узагальнень»⁴⁵.

І далі автор твердить, що «не можна відірвати біологічно-фізіологічного підґрунтя людини від її соціального ества»⁴⁶.

«Земля» побудована на ритміці, контрастній щодо «Арсеналу», можна сказати, що в цій стрічці значно більшу роль починає відігравати внутрішньокадровий монтаж, митець надає великої ваги глибині кадру. Якщо в «Арсеналі» тло інколи залишалось нейтральним, то тут воно ретельно проробляється і режисером, і оператором. Згадаймо хоча б безкрай степ і шлях, що по діагоналі перетинає екран, відтворюючи враження неосяжної далечини, або сільську нічну вулицю у місячному сяйві, якою повертається від коханої Василь. Думається, що Довженко знав і відчував – звуковий кінематограф потребуватиме саме «плану-епізоду», а не монтажного ритму «скоками-ударами». Дослідники відзначали віртуозність роботи Довженка з ритмом. В «Землі» за основу покладені і ритми життя природи, і ритми людського життя. А голобельна критика і обвинувачення у «біологізмі» були закономірні на початку 30-х рр. То були часи, коли почався погром культури українського Відродження, з яким Довженко був пов'язаний як «великий вітаїст небарокового напрямку» (Ю. Лавриненко).

Та, як зазначалося, все ж звучали голоси на захист митця. Навіть у передовій часопису «Кіно»

№ 8 за 1930 рік «Про критику кінематографічної творчості» ішлося про те, що потрібно «запобігти тих неприємних колізій, що мали місце навколо таких прекрасних творів, як “Звенигора”, “Арсенал”, “Земля”. Хіба ж міг трапитись за всіх тих умов, про які ми говорили раніше, такий прикрий випадок, як виступ Дем’яна Бедного, – славнозвісний фейлетон якого, не говорячи вже за його форму, надто і надто гіперболізує собою критику і корисного тій справжній критиці навряд чи може щось дати»⁴⁷.

З великим інтересом відстежував часопис і роботу скульптора Івана Кавалерідзе, який прийшов у кінорежисуру, над його майбутнім фільмом «Злива». Стрічка була спробою екранного прочитання шевченківських «Гайдамаків», а безпосереднім імпульсом стала інсценізація поеми Лесем Курбасом. У 1929 році, починаючи з другого номера «Кіно» стали друкуватися повідомлення і кадри з картини Кавалерідзе, що був його режисерським дебютом у кінематографі. Фото ці мають величезну цінність, бо дають уявлення про візуальний ряд фільму, який втрачено.

Сам задум Кавалерідзе, на той час вже знаменитого скульптора, був сміливим і оригінальним. Він поставив за мету використати в екранному мистецтві виражальні засоби скульптури, поєднуючи естетичні принципи і прийоми дуже віддалених мистецтв: кінематографа і скульптури, долаючи площинність одного і статурність іншого.

Як же бачив утілення свого задуму сам митець? «Світло, тінь – могутня мова... Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму, міцну, лаконічну, монументальну, тягне на гріх, на суперечки із традиційним. Вибираю світлом усе, що мені потрібно, з тією силою, яка необхідна»⁴⁸.

Це сміливе руйнування тоді вже усталених кінематографічних принципів включає митця в рідше авангардистських експериментів.

Ні в спогадах митця, ні в дослідженнях, йому присвячених, не знайдеш навіть натяків на те, що Кавалерідзе творив, спираючись на естетику кубізму. Це розкривало нові можливості у побудові глибини кадру, у гармонійному поєднанні тла – «замість далечини неба, відображень у воді – чорний оксамит і об’єктив». Цей прийом був добре йому відомий і випробуваний, коли він ще у довоєнні роки працював як художник у фільмі «Енвер-паша, зрадник Туреччини».

Новації митця привернули увагу і колег на кінофабриці, які уважно стежили (причому абсолютно доброзичливо), як Кавалерідзе вирішить ті нелегкі завдання, які він перед собою ставив.

У другому числі «Кіно» за 1929 рік було вміщено замітку режисера Ол. Кесельмана про роботу над фільмом. Цей автор активно відгукувався на зйомки колег, зокрема на фільм М. Шпиковського «Цибала» («Шкурник»), на фільм «Навесні» М. Кауфмана.

Кесельман, спостерігаючи за роботою Кавалерідзе в павільйоні, звертає увагу на те, що митець взяв «опір на дію в кадрі, а не на показ місця, де ця дія відбувається»⁴⁹.

І все ж місце дії відтворюється, але не звичайним способом. «Всі декорації фільму замінюються тлом, що складається з умілого сполучення чорного оксамиту і сукна. Оксамит, завдяки його властивостям справляє враження туманної далечини... На тлі туманної далечини в його кадрах часто зустрічаються куби та тяжкі плити. Вмілим розподілом кубів і плит він досягає того, що воли, відходячи від апарата, створюють враження величезної далечини»⁵⁰.

Нам такі свідчення видаються надзвичайно важливими, бо вони дають можливість скласти хоч віддалене уявлення про те художнє рішення, що його запропонував митець у своєму творчому експерименті.

Кесельман звертає увагу і на «метонімічне» вирішення, коли виразна деталь подається замість цілого, і відразу виникає образ чи то палацу, чи то селянської хати.

Автор наголошує, що і в роботі з гримом почувується рука скульптора: бронза для селянських облич, білий мармур і порцеляна – для панів.

Наприкінці 1929 року, після виходу фільму на екран, була надрукована стаття Ф. Лучанського «Проти “зливи” вигуків – за “зливу” культурної революції»⁵¹, в якій ідеться про те, що «“Злива” прошуміла гураганом <...> розбурхала застоєне болото». Критик визнає, що фільм Кавалерідзе, до речі, так само, як і довженківський «Арсенал», не був сприйнятий широкою глядацькою аудиторією. Лучанський упевнений – глядача «треба готувати, тягти за собою». Адаже митець має право на експеримент. Автор статті торкається ще такого важливого моменту, як історизм; критик твердить, що митець має право інтерпретації історії, твердячи, що «фільм не є документ, не є протокол, не є архівний матеріал»⁵².

Пошук режисером нових, авангардних форм цілком виправданий. «Картина не могла бути просто агіткою, вона повинна діяти через художнє оформлення, побудоване на шуканнях нового»⁵³.

Повз новації митця пройшла більшість критиків, не помітивши, що в кінематографі «плас-

тикою і скульптурною статикою, можна створити незабутнє враження». Кавалерідзе показав «що небагатьма жестами та мімікою можна досягнути багато, він показав, що натуру можна вдало замінити на павільйон, а освітленню приділити важливе місце»⁵⁴.

Автор статті рішуче підтримує режисера, бо «коли навіть розцінювати “Зливу” як експеримент <...> то треба визнати, що він блискучий... І тут постає питання: чи потрібні нам експерименти? Так, потрібні»⁵⁵.

Обидві цитовані статті, які з'явилися на шпальтах часопису, цінні не лише тим, що дають нам ще раз можливість уявити весь той арсенал художніх засобів, якими так сміливо користався Кавалерідзе. Принциповою для нього була ота статурність, яка визначала його малюнок кадру.

Має значення також те, що інтонація статей свідчить: у 1929 році в українському кіно була ще можливість полеміки, творчий експеримент ще не став приводом звинувачень у формалізмі.

Кавалерідзе продовжить свій творчий пошук. Його наступні стрічки «Перекоп», «Штурмові ночі» будуть менш умовні, ніж унікальна в своїй естетиці «Злива», але й вони нестимуть на собі печать авангардних мистецьких течій, зокрема конструктивізму. «Перекоп» матиме прихильну пресу. В своїй короткій рецензії⁵⁶ В. Левчук, віддаючи належне ідейному спрямуванню картини, її «ідеологічній наснаженості», наголошує її «духовні достоїнства». «Відчувається в фільмові своєрідність форми, майстерність композиції кадрів. Почуваєш, що режисер винайшов нову школу художньої кінематографії»⁵⁷. Навіть у цій фразі прочитується думка про своєрідність, «окремність» шляху Кавалерідзе в кіно.

Втім, уже наступний фільм митця «Штурмові ночі», покаже, що часи експериментів добігають кінця.

Кавалерідзе цікаво ділився своїм задумом відтворити сміливі дерзання будівників Дніпрогесу. Розповідав і про ажурні конструкції великої будови, і про майбутні кадри грізних і, разом з тим, величних дніпровських порогів. та все завершилось заборонаю фільму: стрічці закидали «заперечення ролі партії», «фетишизацію стихійності», недоступність «для масового глядача через її підкреслене формальне трюкацтво»⁵⁸.

Та це буде в 1931 році. А в рік виходу «Зливи» право на експеримент ще не заперечувалося. Ще в 1927 році з'явилася стаття одного з кращих українських кінотеоретиків Л. Скрипника «Експериментальний фільм». Автор дослідження «Нари-

си з теорії мистецтва кіна» (1928) виділяв основні елементи кіномови: рух (це поняття Скрипник трактував досить широко) – в його ігровому, змістовному, впливовому і композиційному значенні, монтаж і формальну композицію кадру⁵⁹.

Скрипник висловлює досить популярну у практиків і теоретиків думку про те, що у пошуках суто кінематографічних прийомів режисерові найбільш заважатиме літературний зміст. Автор звертає увагу на практику французького авангарду, на тих митців, що пропонують створення «кінопоєм» без певного літературного змісту, тобто «чистого кіно». Втім, Скрипник розуміє, що відмова від «літературного роз'яснювального змісту неможлива», вважає, що посилення роботи над виразністю кіномови дасть можливість широкому глядачеві розуміти зміст без написів і пояснень. Вдалі приклади можна знайти і в традиційних мистецтвах, зокрема в театрі. «Всі різноманітні, найкращі дійсні досягнення його з'явилися наслідком експериментальної студійної роботи»⁶⁰.

Та починаючи з 1930 року з часописом відбуваються сумні метаморфози.

І хоч ще з'являються цікаві статті мистецтвознавчого характеру, як, скажімо, роздуми критика Т. Сорокіна про способи і можливості поєднання зображення і слова (наближається епоха звукового кіно), про особливості драматургії звукового фільму композитора І. Белзи («Проблеми тонсценарію»), та дедалі більше суто мистецькі розвідки потроху відступають на другий план, витісняються технологічними проблемами. Часопис «Кіно» поступово перетворюється у видання «На допомогу кіномеханіку». Численні технічні схеми заміняють фото популярних кіноакторів, кадри з відомих фільмів.

Втім, не лише ця тенденція спотворює лице мистецького часопису.

Чи з'являються в цей час публікації щодо стану і тенденцій зарубіжного кіно? На жаль, переважають нечисленні матеріали, сповнені зловтішання з приводу кризи, котра охопила приречений на невпинне загинання буржуазний кінематограф.

Навіть коли виступають висококваліфіковані кінознавці, їх статті набувають цілком певного спрямування.

Розглядаючи можливість впливів експресіонізму на радянське кіномистецтво, Г. Авенаріус зосереджується на хибності цього мистецького напрямку, зауважуючи, що нічого, крім явної шкоди, він не міг принести молодому радянському кіно. Притому не залишає враження, що автор добре орієнтується в естетиці експресіоністських філь-

мів, але воліє не бачити в ній нічого позитивного. Експресіоністські тенденції він убачав у стрічках ФЕКСів, Ф. Ермлера та інших. Авенаріус закидає М. Бажанові спробу визначити стиль «Звенигори» та «Арсеналу» О. Довженка як «героїко-революційний експресіонізм». Сьогодні навряд чи виникне сумнів щодо наявності експресіоністських впливів на згадані стрічки, особливо на їх зображальне рішення⁶¹.

На початку тридцятих починається настійливий пошук мистецького методу, який би став одним для всіх видів мистецтва і окремих митців, даючи можливість, таким чином, взяти їх під жорсткий партійний контроль.

ВУОРПК (Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії) навіть організовує диспут (тоді ще таке було можливе), основним завданням якого було «визначення сутності пролетарської творчої методи в кіні». Доповідь робив М. Бажан, тези її було опубліковано на шпальтах часопису⁶².

На жаль, домінантою виступу стало «викриття» згубності творчої практики тих режисерів, чий «методи» не відповідали вимогам «реконструктивного періоду». Найбільш гострі інвективи прозвучали на адресу «кіноків», яким закидалося чимало гріхів, зокрема «механічно-формальне розуміння кіна», що стає виявом «антидіалектного світогляду», і приналежність до «радянської технічної дрібнобуржуазної інтелігенції», і спроби абсолютизувати свій творчий метод, не орієнтуючись на «пролетарську методи».

До речі, критику Вертова Бажан продовжить у статті «Місіонери чистого кіно»⁶³. Основний закид – «імпресіоністичний стиль», притаманний стрічкам кіноків.

На думку Бажана, для кіноків характерне «імпресіоністичне сприйняття», пасивне ставлення до об'єкту під час зйомки. Вся творча їх активність переноситься на монтаж, в чому позиція Вертова збігається з «формалістичною кулешівською школою». В фільмах Вертова переважає тематика машин, міста, індустріальних центрів, але вона береться абстрактно, «надкласово», отже «недіалектично».

Кауфмана Бажан бачить як чистого імпресіоніста з більшим ухилом до фізіологізму.

Згадується і знаменитий фільм «Людина з кіноапаратом», з приводу якого авторам закидається зосередження на бутті міської дрібної буржуазії, а не «гегемона нашої доби – пролетаріата». Сучасний читач, гортаючи сторінки часопису, навряд чи може отямитись від здивування. Стрічки кіноків

вважалися вагомим здобутком неігрового кіно. В поглядах Вертова, в його захопленні радянською владою, її вождями інколи проглядала відверта сервільність. В. Шкловський досить точно помітив, що майже всі фільми Вертова будувалися на протиставленні «колись» і «тепер». Втім, захоплення знаменитого документаліста фіксацією факта на той час уже здавалось підозрілим. Адже «кінооко» могло побачити і зафіксувати зовсім небажані для офіційної ідеології явища і ситуації.

Повертаючись до доповіді Бажана, нагадаємо, що об'єктом його критики став й І. Кавалерідзе, який не переборов «інерції символізму», що притаманна «українському дрібнобуржуазному інтелігентові».

Не зуміли реконструювати свою «методу» ні Ф. Лопатинський, чий фільм «Кармелюк» перебував «під інерцією романтичного героїко-кримінального жанру», ні М. Шпиковський, чий фільм «хибували на механістичність», бо режисер перебував у полоні «літфронтівської методи».

Бажан все-таки підтримав Довженка, залишаючи за ним право пошуку і експерименту, твердячи, що його творча метода, «складна й часто суперечлива», зрештою, перейде «до діалектичної єдності, до монізму пролетарської творчої методи».

Та мистецтвознавчий ухил роздумів М. Бажана аж ніяк не задовольняв партійне і радянське керівництво. Один з керівників кіногалузі С. Орлович виступив уже з критикою «бажанівської критики»⁶⁴. На його думку, автор «не обрахував конкретного, соціально-політичного ефекту того чи іншого фільму, а тільки формалістично розбирав його стильові та жанрові особливості»⁶⁵.

У своїй доповіді Бажан пройшов і повз таку «кричущу» помилку кінематографістів, як недостатній показ керівної ролі партії в будівництві соціалізму, відмова від послідовного викриття правого і лівого ухилу в кінематографії.

Як бачимо, суто мистецька проблематика рішуче відсувається на другий план. Головне завдання кіномитців – славити партію і викривати різноманітних ворогів.

Вже на початку 30-х років у радянській пресі поширюється своєрідний жанр «самокритики», а точніше «самовикриття», «каяття», вияву власних реальних і уявних помилок. У цьому «жанрі» доводилося виступати і Ейзенштейну, і Кавалерідзе, і Довженкові, і ще багатьом талановитим кіномитцям.

Не уникнув цього жанру і часопис «Кіно». У цьому плані показовим здається виступ відомого тоді кінокритика Ол. Полторацького (у 40-х

роках – ще й публічний журналіст, письменник) зі статтею «Погляди змінюються – книжки залишаються: про мої старі роботи»⁶⁶ щодо своєї книжки «Етюди до теорії кіна». Від редакції зауважувалось, що Ол. Полторацький переглядає свої помилкові теоретичні погляди з тим, щоб «...водночас з дальшою, всебічною, глибокою критикою своїх минулих помилок почати розробляти на засадах марксизму-ленінізму свої правильні погляди на розвиток українського радянського кіномистецтва»⁶⁷. Полторацький досить розлого аналізує два розділи своєї книжки, що вже за своїми назвами стали ідеологічним криміналом: «Стилістичні елементи кіномистецтва» і «Композиційні елементи фільму». Автор зізнається, що в його текстах немає «класової аналізи», що він переоцінив стрічки Довженка, не зауваживши в них «дуже багато неутрального формалізму».

На сторінках книжки авторові не вдалося розкрити «безпартійного» техніцизму Вертова. Вживаючи поняття «гарний монтаж», суб'єктивна та об'єктивна камера, операторська робота, Полторацький кається, що вживав їх поза «класовим визначенням».

Попри всі сумні трансформації, що відбувалися з часописом «Кіно», він ще продовжував залишатися виданням, що надавало можливість висловлюватись і самим митцям, і кінокритикам із суто мистецьких проблем, і тому здавався небезпечним. У травні 1933 року вийшло останнє, п'яте, число часопису.

Щоб глибше зрозуміти, чому це видання так драгувало партійно-радянське керівництво, варто звернутися до статті-«доносу» Ол. Корнійчука та Ів. Юрченка «Разгромить национализм в кинематографии», що була видрукувана на шпальтах журналу «Советское кино» № 3 за 1934 рік.

Окрім «критичних» атак на фільми, яким інкримінувався націоналізм, одним з головних «звинувачених» стає часопис «Кіно»: «Теория и практика журнала “Кино” показательнейшим образом подтверждают то, что националистические элементы достаточно хорошо умели использовать и нашу прессу в своих целях. Тут безоглядно пропагандировались националистические “хвильовистские” лозунги ориентации на Запад, тут повторялась клевета об упадке искусств в советской России, в частности киноискусства. Они фактически прибрали к своим рукам дело кинокритики, маскируя свои шовинистические кльки в тогу чистого формального анализа»⁶⁸.

Що ж чекало на тих, хто писав і про кого писали в часописі «Кіно»? Список імен жахли-

вий. Тут і режисери – Л. Курбас, Ф. Лопатинський, О. Гавронський; оператори О. Калюжний, Б. Цейтлін; актори О. Шагайда, М. Надемський; організатори кінопроцесу П. Нечеса, З. Хелмно, З. Сідерський. І, звичайно ж, найбільше серед репресованих було літераторів – критиків і сценаристів: М. Йогансен, Я. Савченко, Г. Саченко, М. Семенко. Цей сумний перелік можна було б ще продовжувати.

Яка ж доля самого часопису? Чи справді він не згадувався в українських кінознавчих дослідженнях? Таке твердження, на нашу думку, безпідставне. Про журнал писали в статтях і книжках А. Щербак, О. Шупик, Л. Брюховецька, С. Тримбач. Та найвагоміший внесок для повернення часопису до читача було зроблено досвідченим бібліографом Національної парламентської бібліотеки Н. Казаковою і науковцем Р. Росляком, чийми зусиллями було видано систематичний покажчик змісту журналу «Кіно». Більш того, на сайті бібліотеки вміщено повністю весь комплект журналів з 1925 по 1933 рік. І кожен, хто забажає мати “стереоскопічну” картину кінопроцесу в Україні часів Розстріляного Відродження, матиме цю можливість. Часопис «Кіно» повертається до своїх читачів. Справді, рукописи не горять!

¹ Лядів М. Джерело кінематографії: (Луї Делюк) / М. Лядів // Кіно. – 1926. – № 11, жовтень. – С. 10.

² Там само. – С. 10.

³ Затворницький Г. За кінематографічний фільм / Г. Затворницький // Кіно. – 1927. – № 15/16, серпень. – С. 15.

⁴ Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – 1926. – № 8, червень. – С. 10.

⁵ Там само. – С. 10.

⁶ Там само. – С. 10.

⁷ Сорокін Т. Французька кінематографія / Т. Сорокін // Кіно. – 1929. – № 9/10, травень. – С. 12–13.

⁸ Там само. – С. 12.

⁹ Там само. – С. 13.

¹⁰ Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – 1926. – № 6/7, травень. – С. 10–12.

¹¹ Там само. – С. 10.

¹² Там само. – С. 10.

¹³ Там само. – С. 11.

¹⁴ Там само. – С. 12.

¹⁵ Добрянський Є. Експресіоністичне кіно / Є. Добрянський // Кіно. – 1926. – № 10, серпень. – С. 24.

¹⁶ Див: Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко // Вінниця : Глобус-прес, 2009. – С. 19–39.

¹⁷ Фоміченко О. «Два дні» в Америці / О. Фоміченко // Кіно. – 1929. – № 6, березень. – С. 7.

¹⁸ Охлопков Н. Митя. Режисери оповідають про себе. // Н. Охлопков // Кіно. – 1927. – № 2, січень. – С. 8.

¹⁹ Там само. – С. 9.

- ²⁰ Петровський Д. Дон-Кіхот приїхав до Союзу / Дмитро Петровський // Кіно. – 1927. – № 2, січень. – С. 5.
- ²¹ Ятко М. Скажений автобус / М. Ятко // Кіно. – 1927. – № 17, вересень. – С. 4–5.
- ²² «Проданий апетит» в Парижі // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 4.
- ²³ Затворницький Г. Кіно-око / Г. Затворницький // Кіно. – 1926. – № 5, березень. – С. 11–13.
- ²⁴ Борисов А. Одинадцятий / А. Борисов // Кіно. – 1927. – № 21/22, листопад. – С. 8–9.
- ²⁵ Рошаль Л. Дзига Вертов / Л. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – С. 179.
- ²⁶ Там само. – С. 216.
- ²⁷ Косячний П. Два Жовтневі / П. Косячний // Кіно. – 1930. – № 19, жовтень. – С. 6–7.
- ²⁸ Кесельман О. «Повесні» / О. Кесельман // Кіно. – 1929. – № 14, липень. – С. 4.
- ²⁹ Наші фільми закордоном. // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 8.
- ³⁰ Деслав Є. ВУФКУ закордоном / Євген Деслав // Кіно. – 1928. – № 3, лютий. – С. 6.
- ³¹ Романівська М. На тисячах метрів / М. Романівська // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 9.
- ³² Бажан М. Легенди та історія / М. Бажан // Кіно. – 1927. – № 21/22, листопад. – С. 3.
- ³³ Там само. – С. 3.
- ³⁴ Бажан М. «Арсенал» / Микола Бажан // Кіно. – 1928. – № 12, грудень. – С. 10–11.
- ³⁵ Там само. – С. 10.
- ³⁶ Там само. – С. 10.
- ³⁷ «Арсенал» в Нью-Йорці // Кіно. – 1930. – № 2, лютий. – С. 14.
- ³⁸ Анрі Барбюс про «Арсенал» // Кіно. – 1929. – № 5, березень. – С. 3.
- ³⁹ Там само. – С. 3.
- ⁴⁰ Бажан М. «Арсенал» / Микола Бажан // Кіно. – 1928. – № 12, грудень. – С. 10.
- ⁴¹ Довженко О. Автобіографія // Олександр Довженко. Твори : в п'яти томах. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 31.
- ⁴² Якимович А. Довженко и новая первобытность / А. Якимович // Киноведческие записки. – М., 1994. – Вып. 23. – С. 139.
- ⁴³ Ремез Г. Патос «Землі» / Г. Ремез // Кіно. – 1929. – № 16, серпень. – С. 6.
- ⁴⁴ Там само. – С. 8.
- ⁴⁵ Бажан М. «Земля» / М. Бажан // Кіно. – 1930. – № 5, березень. – С. 8.
- ⁴⁶ Там само. – С. 9.
- ⁴⁷ Про критику кінематографічної творчості // Кіно. – 1930. – № 8, травень. – С. 1.
- ⁴⁸ Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.
- ⁴⁹ Кесельман А. «Злива» / Кіно. – 1929. – № 2, січень. – С. 13.
- ⁵⁰ Там само. – С. 13.
- ⁵¹ Лучанський Ф. Проти «зливи» відгуків за «зливу» культурної революції / Ф. Лучанський // Кіно. – 1929. – № 11, червень. – С. 4.
- ⁵² Там само. – С. 4.
- ⁵³ Там само.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ Левчук В. «Перекоп» // Кіно. – 1930. – № 17, вересень. – С. 10.
- ⁵⁷ Там само.
- ⁵⁸ Цит. за: Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.
- ⁵⁹ Скрипник Л. Експериментальний фільм / Л. Скрипник // Кіно. – 1927. – № 17, вересень. – С. 8.
- ⁶⁰ Там само. – С. 9.
- ⁶¹ Авенаріус Г. Експресіонізм у радянському кіні / Г. Авенаріус // Кіно. – 1933. – № 4. – С. 12–14.
- ⁶² Бажан М. Творчі методи українського радянського кіномистецтва: тези доп. / М. Бажан // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 3–4.
- ⁶³ Бажан М. Місіонери «чистого кіно» / М. Бажан // Кіно. – 1931. – № 10, листопад. – С. 14–16.
- ⁶⁴ Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні / С. Орелович // Кіно. – 1931. – № 7/8 – С. 13–14 ; № 9. – С. 3–4.
- ⁶⁵ Там само. – № 7/8. – С. 4.
- ⁶⁶ Полторацький Ол. (Озеров). Погляди змінюються, книжки залишаються: про мої роботи / Ол. Полторацький // Кіно. – 1932. – № 13/14. – С. 3–4.
- ⁶⁷ Там само. – С. 4.
- ⁶⁸ Корнейчук А., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии / Ал. Корнейчук, Ив. Юрченко // Советское кино. – 1934 – № 3. – С. 8.