

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ІСТОРІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1920-х РОКІВ (на прикладі творчості Д. Демуцького)

Статтю присвячено творчості Д. Демуцького як оператора, роботи якого стали зразком не лише творчої майстерності в царині кінематографа, але й виразником нових світоглядних установок радянської української культури. Розглянуто на прикладі знакових операторських робіт «німого» періоду у фільмах «Два дні» Г. Стабового, «Арсенал» і «Земля» О. Довженка.

Ключові слова: Демуцький, Довженко, Стабовий, операторське мистецтво, історія, образ.

Статья посвящена творчеству Д. Демуцкого как оператора, работы которого стали образцом не только творческого мастерства в области кинематографа, но и выразителем новых мировоззренческих установок советской украинской культуры. Рассмотрены на примере знаковых операторских работ «немого» периода в фильмах «Два дня» Г. Стабового, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко.

Ключевые слова: Демуцкий, Довженко, Стабовой, операторское искусство, история, образ.

The article is devoted to the work of D. Demutskiy as a director of photography whose works became not only the pattern of the cinematographic skills, but also the mouthpiece of the new world-view of the Soviet Ukrainian culture. The investigation is based on the examples such as significant works of the «silent» period which are: «Two Days» by G. Staboviy, «Arsenal» and «Earth» by O. Dovzhenko.

Keywords: Demutskiy, Dovzhenko, Staboviy, photographic techniques, history, cinematic image.

Операторське мистецтво та відображення в кіно радянської картини світу

1920-ті рр. — час формування нової, «революційної», радянської культури, творення образів, що відобразили б свідомість нового суспільства. В умовах зміни картини світу природними були пошуки можливостей втілення її в нових мистецьких формах.

Провідну роль тут неминуче мало відіграти знакове мистецтво ХХ ст. — кіно. Воно саме перебувало в стадії активного розвитку, причому апробація можливостей молодого мистецтва в СРСР відбувалася водночас із роботою над творенням образів, що виражали вже світогляд новостворюваного суспільства. Отже особливо важливою ставала власне матеріалізація задуму на плівці: зрештою, вона визначає остаточний вигляд картини, яка постає на екрані. Не випадково саме у 1920-ті роки у світі оператора остаточно визнано повноцінним співтворцем фільму. Причому не лише формального боку твору, а і його змістового наповнення, оскільки від застосування тих чи ін-

ших операторських прийомів залежить характер екранного образу, що буде спожитий глядачем. І (в ідеалі) стане тією «призмою», крізь яку буде бачитися зображений фрагмент світу.

Однією зі знакових фігур операторського мистецтва став Данило Демуцький, чи не кожний фільм якого може слугувати зразком операторського «осмислення»-співтворення фільмового образу. Творчість цього майстра, попри беззаперечне визнання його ролі в історії кіномистецтва, досі мало досліджена. Зокрема на батьківщині. Маємо лише одну присвячену йому монографію Л. Кохна «Данило Порфірович Демуцький» 1965 р. (отже вже застаріла, хоч і містить досить докладний аналіз основних операторських робіт майстра) та окремі нариси (скажімо, «Три оператори» Н. Ушакова 1930 р. або розділ «Д. П. Демуцький» В. Антропова у збірці «Десять операторских биографий» 1978 р.). Звертаються до творчості Д. Демуцького і в дослідженнях операторського мистецтва України («Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша

половина 20-х років ХХ ст.)» О. Равлюк-Голіциної з книги «Нариси з історії кіномистецтва України» 2006 р.). Загалом же обсяг як біографічних розвідок, так і теоретичного осмислення творчого доробку митця важко назвати достатнім. Досить часто операторська робота досліджується лише в контексті загальної режисерської роботи над тим чи іншим фільмом.

Д. Демуцький цікавий не лише як майстер своєї справи загалом. Цінний матеріал для досліджень — і «світоглядний» аспект його робіт, адже йдеться про оператора, що відзняв свого часу кілька знакових фільмів. Різні за стилістикою, кожний зі своїм набором новаторських кіноприймів, вони мали формувати уявлення глядача про нещодавнє минуле. Звернімося до кінострічок німого періоду (серед відзнятих Д. Демуцьким звукових кінокартин також є етапні, та вони можуть бути предметом вже іншого дослідження). Це: «Два дні» Г. Стабового (одне з небагатьох радянських зразків камершпілю¹, кінозвернень до поетики експресіонізму), «Арсенал» і «Земля» О. Довженка (зразки поетичного кінематографа, причому перший — також експресіоністський за стилістикою). Ці фільми не є типовими зразками тогочасної радянської кінопродукції. Проте, створені під знаком «революційного романтизму», вони є яскравими прикладами мистецьких експериментів у відображенні нової, «жовтневої» картини світу. Простежимо, як кожна з них репрезентує історичний період встановлення та утвердження радянської влади.

Період 1920-х рр. характерний чітким усвідомленням того, що «історія твориться тут і зараз»: недавнім ще був вибух революцій і громадянської війни, у двадцяті ж відбувалося активне будівництво нової держави. Це відчуття історичної ваги дня сьогоднішнього не могло не передатися і кінематографу. Ось цікавий приклад тогочасних поглядів на «історичний» вимір сучасності та роль кіно в його відображенні: «... життя — є рух, є еволюція, і ніколи цей рух, цей розвій не набували цієї жвавості, такої рухливості, як в наші часи. Додати до цього випадає й те, що ця еволюція не мала таких цікавих наслідків, як зараз, під впливом нових умов життя нові форми й новий побут витворюючи, а в той же час і в деяких випадках старих форм, старих забобнів додержуючись... І от динаміку життя у повній мірі не тільки можна виявити за допомогою кінематографії, але для цього є певна потреба й можливість... Багатобарвна, розмаїта й складна сучасність наша — етап у розвитку людства, що

про нього ми мусимо лишити нащадкам нашим якомога більше матеріалів...»².

Таке бачення можна помітити і в підходах до кіно на історичну тематику. Показовою є поява на тлі історичного кіно двох діаметрально протилежних тенденцій у зображенні власне історії — але такої, що сприймалася як донедавна, як «вчора». Це, з одного боку, ретельне, майже «під хроніку», відтворення революційних подій, яскравими зразками чого є «ПКП» А. Лундіна і Г. Стабового. Цей фільм відзначився зокрема участю у зйомках однієї з основних зображуваних осіб — Юрка Тютюнника (що стало і чи не основним рекламним ходом при промоції фільму). У художньому вирішенні кінострічки вбачають тяжіння Г. Стабового до хроніки, роботи на натурі. Можливо, це було пов'язане із журналістським минулим режисера, так само, як і його цікавість до гостроактуальних тем, оперативність. У таких фільмах, як «ПКП» чи «Укразія», «реконструювалися» події, що ще не сприймалися як «історія»³ (іншими словами, щодо яких ще не утворилося епічної дистанції). На цей момент варто звернути увагу, оскільки «Два дні», загалом зроблені під впливом естетики експресіонізму, включали в себе окремі майже документальні за формою кадри, які створювали такий собі ефект «реальності».

Іншим підходом в історичному кіно став репрезентований передусім такими режисерами, як О. Довженко («Звенигора», «Арсенал», «Земля») й І. Кавалерідзе («Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі»), «поетичний» напрям, що вирізнявся підкреслено умовним, монументалізованим зображенням подій, які сприймалися вже як Історія. Відповідними були вимоги до операторської роботи: тут потрібна була вже не стилізація «під хроніку», а, навпаки, максимально «піднесене», символізоване зображення. Саме роботи над фільмами О. Довженка стали головними у творчому доробку Д. Демуцького, проте відомим його ім'я стало раніше, зокрема завдяки роботі над «Двома днями». Тим цікавіше порівняти, як той самий оператор підходив до художнього рішення у роботах різних режисерів, різних напрямів.

Специфіку творення кінообразу, зокрема втілення ідей історії, розглядають переважно в контексті режисерської роботи. Проте слід звернутись і до операторського вирішення образів історичних подій. Яскравими зразками таких операторських робіт є «Два дні» Г. Стабового, «Арсенал» і «Земля» О. Довженка. Ці кінострічки репрезентують три моделі історії: відповідно, «мікроісторію» (історію «крізь призму особисто-

сті»), «епічну історію», «історизовану сучасність» (сучасність, подану з позицій Історії). Кожна ви-магала свого творчого підходу; при цьому «Два дні» і «Арсенал», зняті під знаком експресіонізму, є прикладами рішення подібними засобами різних завдань. На той час у кінематографі СРСР домінував реалізм зображення: вочевидь, в умовах формування засобами кінообразу минулого екранний образ мав викликати максимальну довіру до своєї «правдивості». Натомість експресіонізм, що постулював суб'єктивне ставлення до об'єкта зображення, відверто конструював кінообраз. І, таким чином, подавав кінотекст не як «відбиток історичної події» (на що у той час нерідко претендували кінотвори, принаймні декларативно), а як її мистецьку (в зарозум і політичну) інтерпретацію.

«Два дні»: мікроісторія операторськими прийомами

«Два дні» Г. Стабового (1927 р.) — яскравий зразок популярного в 1920-ті мотиву: «людина з натовпу» усвідомлює важливість революційних змін, повстання проти чинного соціального ладу, що виявляється ворожим. Серед низки стрічок на цю тему в українській кінематографії виділяють дві — «Два дні» Г. Стабового та «Нічний візник» Г. Тасіна. Їхня специфіка — передусім в підході до теми: посилений психологізм, обігравання теми «маленької людини» на революційному матеріалі. Фактично, за спостереженням О. Мусієнко, вони є вітчизняними аналогами «камершпілью»⁴ — як за наповненням (камерна драма), так і за експресіоністичною формою. Відмінність була хіба у тому, що тут через цю камерність мали вийти на рівень революційного узагальнення. У центрі фільму — старий слуга Антон у виконанні І. Замичковського. Зіткнувшись із жорстокістю і невдячністю світу «панів» (що показано як «істинна» сутність тодішнього соціального ладу), герой спалює маєток, де дав їм прихисток. Фактично, перед нами міфологічна модель «кінця світу», загибель старого космосу в огні задля появи нового. Сам Антон, який також помирає наприкінці фільму, символізує «старе» покоління, що має відійти в минуле, даючи дорогу новому, «свідомому». Вже за рік цей мотив виразно прозвучить у «Нічному візнику»: старий Гордій Ярошук гине, рятуючи молодого більшовика-підпільника.

Отже, у центрі «Двох днів» — постать Антона, що, як і належить «герою» мікроісторичного дослідження, має в своїй долі відобразити свій час (хоча, насправді, відбувається підміна: під виглядом історії глядачеві пропонується міф «заги-

белі старого світу в полум'ї революції»). Особливо важливою, отже, ставала виконавська майстерність — і адекватне втілення її на екрані.

Низка як радянських, так і закордонних, кінокритиків відзначали гру І. Замичковського. У газеті «Нью-Йорк Геральд Триб'юн», зокрема, писали: «Фільм “Два дні” відрізняється від усіх інших радянських фільмів, що ми їх бачили, тим, що він концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі»⁵. Отож ідея «особистісного» виміру історії вдалася авторам стрічки. Важливу роль при цьому відіграв і оператор, що зміг створити яскраві портрети героя (зокрема, тут широко було застосовано м'яку оптику, що стане однією з визначальних рис операторського стилю Д. Демуцького⁶, як раніше це було в фотографії). Л. Кохно передав розповідь оператора про роботу над операторською розробкою сценарію: «Працюючи, я не помітив, як пролетіла ніч. Переді мною весь час стояло обличчя головного героя фільму, дворецького Антона, що відбивало в собі, як у дзеркалі, велику драму подій. Ось тут, — думав я, — я по-справжньому задовольню свою спрагу у портреті»⁷.

Також Д. Демуцький «підкріпив» акторську гру І. Замичковського операторськими прийомами, покликаними передати стан людини в час «краху світу». Тут яскраво проявився вплив німецького експресіонізму, яким дуже цікавилися провідні українські оператори 1920-х років. Зокрема, важливим елементом зображення стає гра світла: світлом окреслюють важливі деталі, світло деформує обличчя, передаючи жах і приреченість персонажів⁸. У «Двох днях» експресіоністські прийоми передають особистісне ставлення до історії.

Композиційно важливий для фільму поділ на денні й нічні епізоди (вже саме їхнє поєднання ніби втілює контраст світла і тіні). Денні сцени дали змогу зокрема дати «фотографічний», позірний безсторонній погляд на картини громадянської війни на початку фільму (натуралістичні кадри здихаючого коня, вояцьких трупів, полишених возів тощо). Такий реалізм, подекуди навіть натуралізм, був характерною рисою «революційного романтизму» 1920-х рр. Певною мірою це було і продовженням кінематографічної традиції попередніх років. Так, ще в роки громадянської війни випускали агітки, що поєднували ігрові й документальні кадри. Хронікально-документальні фільми та їх поєднання з ігровими елементами агітаційних відіграли важливу роль у подальших пошуках нових мистецьких форм. За своєю формою деякі кадри (фіксація нерухомих об'єктів) апелюють і

до мистецтва фотографії, що дає ефект документалізму зображення. Натомість нічні сцени, що асоціюються з інтимним, внутрішнім простором, за рахунок гри світла й тіні уможливили максимальну драматизацію, суб'єктивізацію середовища. Так, різкий поділ на світло й тінь, контрастність, виділення світлом окремих деталей апелюють до загальних особливостей людського сприйняття. Зіткнення темряви і світлових плям, тіні не лише створюють тривожну атмосферу подій, а й передають злам у психіці героя — особисту історію, що стає фрагментом «великої» Історії. «Психологічний» напрям кіно визначив і таку важливу складову зображення, як портрет (майстром якого і у фотографії, і в кіно був Д. Демуцький): історія тут постає через образи конкретних людей, «набуває обличчя» в прямому сенсі цього слова.

«Арсенал»: «епічна» історія

Іншим фільмом, відзнятим в експресіоністському ключі, став «Арсенал» О. Довженка. Проте тут змістове підґрунтя експресіоністської естетики зовсім інше: якщо у «Двох днях» вона передає особистісний вимір історії, в «Арсеналі» події подано як епос. Слід зазначити, що низка світоглядних моментів західного літературного і театрального експресіонізму довоєнних і революційних років цілком корелювалася з тими, що характеризуватимуть і радянську культуру 1920-х років. Так, відчуття близького краху, загибелі «буржуазного світу» поєднувалися з мріями про «нову», «вітальну» людину (те, що експресіоністи вбачали в майбутньому, радянські митці подавали вже як звершений факт); помітне місце посяде тема кризи поколінь (конфлікт «батьків» і «дітей», що вочевидь яскраво проявить себе в радянському кінематографі, включаючи «Два дні»). Вже після революції 1918 року серед експресіоністів зростають настрої громадянської відповідальності, низка драматургів вбачає в театрі трибуну для виголошення етичних, соціальних, політичних ідей. Популярними стають ідеї зміни світоустрою, появи нової «перетвореної» людини; в експресіоністичному театрі з'являються «драма возвіщення», «драма преображення»⁹. В цьому контексті, експресіонізм сприймається зокрема як стиль-«знак», стиль, що вже у своїх формах несе певну ідею. Експресіонізм — то мистецтво війни і повоєнного часу, іншими словами — мистецтво кризи. «Арсенал» же, за спостереженням С. Тримбача стає свого роду кіноміфом: Україна — руїна, впорядкувати і відродити яку покликаний більшовицький «месія»¹⁰.

В «Арсеналі» естетика експресіонізму сприймається зокрема як певний «знак» мистецтва часів Першої світової війни і повоєнної кризи. Отже, вже сама форма зображення містила конотації «цивілізаційних змін» (кінця попередньої епохи). Тут варто згадати про важливий довженківський принцип, а саме — синтетичність. Свою «синтетичну методу» режисер пояснював так: з матеріалу, що його вистачило б на п'ять-шість кінострічок, створюється одна. Звідси — її висока насиченість, при цьому «фільм зроблено так, щоб мінімальною кількістю матеріалу висловити максимальну кількість ідей і соціальних емоцій»¹¹.

Переведення суспільно значущих подій в екранний образ, максимально ущільнений, зумовлює подачу образів як символів. «Метод історичної символіки», за образним висловом А. Піотровського¹², забезпечує представлення фільмової історії як закодованої суспільно значущої інформації, як епосу.

Тут операторська інтерпретація фільмованого особливо важлива для змістового, а не лише емоційного, наповнення образу. Наприклад, зйомка в контражурі подає постаті силуетно, позбавляючи індивідуальних ознак, перетворює на символи. З іншого боку, символізуватися може і портрет, що набуває характеру «плакату» і має відповідні функції (отруєний газами солдат, Тиміш тощо). Вже за характером портрета можна простежити зміну підходу до зображуваного в «мікроісторичному» й «епічному» наративах: у «Двох днях» портрети персонажів психологічні, в «Арсеналі» — «плакатні». Ефекту «монументалізації» тут досягнуто завдяки експресіоністичним прийомам, зокрема світлотіньовому ліпленню (тими самими прийомами, але інакше застосованими, передано емоційні стани в «Двох днях»). Світловий акцент і силует стають основними прийомами-типами монументалізації й символізації зображення. Цікавим є поєднання «портретних» і «силуетних» кадрів, що допомагає порівняти два типи умовності: після отруєного газами показано силует солдата з багнетом — символ вже іншого візуального порядку. Отруєний газами — зразок «плакатного гуманізму», втілення особистості, що стає жертвою воєнної стихії; функція образу — викликати співчуття, тому він має бути максимально індивідуалізованим. Солдат з багнетом — певним чином заклик до дії; його знеособленість полегшує ідентифікацію: силует є максимально придатним для проєкції.

Важливий характер має композиція кадру. В «Арсеналі» присутні кадри, що апелюють до ідей

як «традиції», «тягlosti», так і динаміки («зміни», «революції»). Так, у сцені з матір'ю, що стоїть у хаті, фронтальність, ефект порушеної перспективи у лініях інтер'єру уподібнюють кадр до ікони, сама жінка сприймається як образ святої, страдниці. Характерним є й прийом «застигання» зображення — фіксації мізансцени з нерухомими персонажами. Прийом, напевно, підказаний мистецтвом фотографії; відповідно зображення водночас набуває конотацій «документальності» — і водночас сприймається як зупинка часу. Натомість відчуття динаміки, нестійкості викликає повторюваний прийом діагональної побудови кадру (сцени з потягом, матросами), вводить атмосферу неспокою, «революційності» в саме тіло фільму. Подібний ефект творить і рухома камера.

Формою символізації зображуваного стає і покликання на народну культуру, загалом характерне для творчості О. Довженка. Покликання на епос — це апеляція до колективної пам'яті, адже народна творчість є формою збереження інформації, зокрема історичної. Якщо говорити про операторські прийоми інкорпорації епосу в тканину фільму, їх можна вбачати як у згаданих вище «плакатних» портретних кадрах (герой тут постає саме як епічний), так і в русі камери (коні у сцені похорону Федорченка, за виразом Л. Кохна, «нагадували летючих коней з народних сказань, билин»¹³), у ритмі кадру (в сценарії «Арсеналу» так схарактеризовано образ сіячки: «Сіє мати, хитаючись. Від усієї картини віє чимось пісенним, і сама вона в полі, ніби зрима пісня»¹⁴, — і відповідним чином це було втілено операторськими засобами).

Отже, загалом операторські прийоми покликані представити історичні події в епічних тонах, передати їх суспільну вагу.

«Земля»: «історизована сучасність»

У період творення історичної моделі саме поняття «історії» трактувалося досить широко: в переламну добу в історичних масштабах сприймалося і сьогодення, через усвідомлення, що історія твориться тут і зараз. «Земля», фільм на сучасному матеріалі, є зразком «уісторичнення» події сучасності, переведення її в реєстр сакральної історії.

Значною мірою уможливило це візуальне вирішення стрічки, що подавало події у піднесеному звучанні, виводячи їх з простору повсякдення. Так, важливим елементом зображення стали пейзажні плани, майстром яких був Д. Демущий. Вони, власне, і втілювали ту «стихію землі»,

що стала визначальним елементом фільму, відтіснивши на другий план навіть героя фільму Василя. Фактично, ідея «вічності», незмінності світу природи тут протистоїть ідеї модернізації, представленій лінією Василя, точніше, «поглинає» його, подібно до того, як кадри природи «поглинають» зображення героя: так, якщо в «Двох днях» портрет домінує, а в «Арсеналі» є одним з визначальних елементів кінотексту, що мають важливе семантичне навантаження, в «Землі» портрет, попри свою виразність, сприймається на одному рівні з пейзажними кадрами, більше того — нерідко стає свого роду їх продовженнями. Цьому сприяє зокрема знаковий операторський прийом Д. Демущького (набутий втім, набагато раніше — ще за часів заняття фотографією) — застосування м'якої оптики. На думку оператора, саме монокль міг забезпечити «поетичне» звучання візуального ряду. На той час такий підхід був цілком новаторським. Зокрема, сцена «Закохані пари» вперше знімалася моноклем способом режимної зйомки¹⁵.

Завдяки м'якій оптиці, зображення — як пейзажне, так і портретне — наповнюється м'яким світлом. Здається, що його джерелом є саме земля; особливо сильним цей ефект є у відомій сцені танку Василя, із «сяючою» курявою, що творила свого роду ореол навколо головного героя. Людина показана вписаною в природний світ.

При цьому «сяюче» зображення створює ефект, функціонально подібний до «іконної» композиції в «Арсеналі», як знак піднесеності, навіть сакральності. Отже, подія сучасності постає як фрагмент сакралізованої історії. Але це стало лише одним боком поліфонічної «Землі»: зображення, зокрема картини природи, утверджувало ідею космізму, циклізму світу, що здійснювало підригну щодо ідеї модернізації функцію (таким чином, звинувачення «Землі» в «біологізмі» могло стати спробою захистити ідею радянської моделі «Історії»). Протистояння цих двох мотивів також відобразилося в операторському трактуванні. Так, якщо «ліричні» сцени відзнято м'якою оптикою, момент прибуття трактора, центральний щодо лінії модернізації, відзнятий у зовсім іншій манері (гострий оптичний рисунок надає сцені документального звучання¹⁶).

Це поєднання «поетичної» і «документалістської» манер також стало важливою рисою фільму. Й. Івенс писав про «Землю»: «Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчуває документальність „Землі”»¹⁷.

У той час як «документалістські» кадри, особливо в контексті «злободенної» тематики фільму, мали конотації «реальності», підтримували мотив «сучасності» фільму, монокулярно, навпаки, надавав зображенню виміру «піднесеності», сакральності. Поєднання цих двох зображальних ліній забезпечило звучання «актуальної» тематики фільму в модусі «вічного». Таким чином, сучасність підносилося, фактично переходячи на рівень «священної історії».

Отож роботи Д. Демуцького стають зразком екранного втілення історії як подачі її в певному модусі, що визначає і відповідне «прочитання» подій. У статті запропоновано лише окремі приклади передачі історичних концепцій операторськими прийомами. Ця тема лишається перспективним полем для подальших досліджень.

¹ Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. — Вінниця : Глобус-Прес, 2009. — С. 13–18.

² Камінський В. Кінематографія й краєзнавство // Кіно. Журнал української кінематографії. — № 7 (19). — 1927. — С. 5.

³ Сухин Г. Георгий Стабовой // 20 режиссерских биографий / Г. Сухин. — М. : Искусство, 1978. — С. 297–299.

⁴ Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. — Вінниця : Глобус-Прес, 2009. — С. 13–18.

⁵ Фоміченко О. «Два дні» в Америці // Кіно. Двотижневий журнал української кінематографії. — 1929. — № 6 (54). — С. 2.

⁶ Равлюк-Голіцина О. Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.) : Нариси з історії кіномистецтва України ; ред.-упоряд. І. Зубавіна / О. Равлюк-Голіцина. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 665.

⁷ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 22.

⁸ Равлюк-Голіцина О. Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.) : Нариси з історії кіномистецтва України ; ред.-упоряд. І. Зубавіна / О. Равлюк-Голіцина. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 659, 665.

⁹ Млечина И. Революция и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма ; гл. ред. П. М. Топер / И. Млечина. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 481–483.

¹⁰ Тримбач С. Українське кіно 1920-х років : Нариси з історії кіномистецтва України / Сергій Тримбач. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 66–67.

¹¹ Довженко О. Моя метода // Берест Б. Історія українського кіна. — Нью-Йорк : Вид-во НТШ, 1962. — С. 101.

¹² Пиотровский А. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // А. Пиотровский Театр. Кино. Жизнь. — Изд-во «Искусство». Ленинградское отделение, 1969. — С. 226.

¹³ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 28.

¹⁴ Довженко О. «Арсенал» // ЦДАМЛМ України. — Ф. 690. — Оп. 4. — Спр. 2. — Арк. 2.

¹⁵ Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 35–36.

¹⁶ Там само. — С. 41.

¹⁷ Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля» // Кіно. Двотижневий журнал української кінематографії. — 1930. — № 6. — С. 14.