

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine  
Kharkiv State Academy of Culture

# Культура УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць  
Collection of Scientific Papers

Засновано в 1993 р.  
Founded in 1993

Випуск **87**

Спеціальний спільний випуск журналів «Культура України» (ХДАК)  
та «Дослідження російського та радянського кіно»  
(Лондонський університет королеви Марії, Великобританія)



Харків — 2025

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2025. — Вип. 87 (спецвип.). — 98 с.

**Culture of Ukraine**: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2025. — Vol. 87 (special edition). — 98 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 1993 року.

Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Державна реєстрація суб'єкту у сфері друкованих медіа: рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 08.02.2024 р. №295. Ідентифікатор медіа: R30-02500.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 7 від 31.01.2025)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 1993.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

State registration of an entity in the field of print media: decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated February 8, 2024 No. 295. Media ID: R30-02500.

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in the scientometric “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) databases and in “Google Scholar”, “BASE” search engines. KhSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 7 dated 31.01.2025).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by the members of the editorial board and external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:  
<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>  
<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the collection: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KhSAC: [rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

## Головний редактор

**Шейко В. М.**, Харківська державна академія культури, доктор історичних наук, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

## Заступник головного редактора

**Гончар О. В.**, Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, факультет гуманітарних наук, доктор педагогічних наук, професор (Польща).

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

## Відповідальний секретар

**Воскобойнікова Ю. В.**, Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

## Редакційна колегія

**Басюл Е.**, Університет М. Коперника, доктор наук з мистецтва, професор факультету образотворчого мистецтва (Польща);

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

**Бенч О.**, Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

**Бертелсен О.**, Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки (США);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

**Благовєвич М.**, Інститут соціальних наук, доктор філософії, Головний наук. співробітник (Республіка Сербія);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

**Божко Л. Д.**, Харківська державна академія культури, доктор культурології, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

**Виткалов С. В.**, Рівненський державний гуманітарний університет, доктор культурології, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

**Кайм С.**, Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

**Кислюк К. В.**, Харківська державна академія культури, доктор культурології, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

**Красівський О.**, Національний університет «Львівська політехніка», доктор історичних наук, професор; Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

**Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра народних інструментів, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

**Макарик І.**, Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

**Мачулін Л. І.**, Харківська державна академія культури, доктор філософії, завідувач редакційно-видавничого відділу (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

**Миславський В. Н.**, Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доцент (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

**Познер В.**, Національний інститут історії мистецтв, доктор історичних наук, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції (Франція);

**Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

**Гікс Д.**, Лондонський університет королеви Марії, доктор філософії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

**Хроми Я.**, Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

**Шаповалова Л. В.**, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, професор (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

### **Editor-in-Chief**

**Sheiko V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

### **Deputy Editor-in-Chief**

**Gonchar O. V.**, Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

### **Executive Editor**

**Voskoboinikova Yu. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

### **Editorial Board**

**Basiul E.**, University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

**Bench O.**, Catholic University in Ruzomberok, PhD., Doctor of Art Criticism, Professor (Slovak Republic);

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

**Bertelsen O.**, Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, PhD in History, Department of Global Security and Intelligence Studies; Assistant Professor (USA);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

**Blagojevic M.**, Institute for Social Sciences, PhD., Principal Research Fellow (Serbia Republic);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

**Bozhko L. D.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Culturology, Associate Professor, Department of Museum and Tourism Activities, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

**Vytkalov S. V.**, Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

**Keym S.**, Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

**Kysliuk K. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Culturology, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

**Krasivskiy O.**, Lviv Polytechnic National University, Doctor of Historical Sciences, Professor (Ukraine); Institute of European Culture, Adam Mickiewicz University of Poznan, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

**Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Department of Folk Instruments, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

**Makaryk I.**, University of Ottawa, PhD., Professor (Canada);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

**Machulin L. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, PhD., Head of the Editorial and Publishing Department (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

**Myslavskiy V. N.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Associate Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

**Pozner V.**, National Institute of History of Arts, Doctor of Historical Science, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity (France);

**Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Department of Theory and History of Music, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

**Hicks J.**, Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, PhD., Professor (Great Britain);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

**Chromy J.**, Institute of Hospitality Management, PhD., Assistant Professor (Czech Republic);

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

**Shapovalova L. V.**, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Doctor of Art Criticism, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Professor (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

## Зміст

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

Джеремі Гікс, Леонід Мачулін <b>Спеціальний спільний випуск «Дослідження російського та радянського кіно» і «Культури України» ....</b>	7
Станіслав Мензелевський <b>Журнал «Кіно» і нарис української кінокритики 1920-х років .....</b>	19
Вінсент Болінгер <b>Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ .....</b>	32
Олександр Безручко <b>Кінопедагогічний експеримент Олександра Довженка .....</b>	42
Джеремі Гікс <b>Місце України у «Веселці» Марка Донського</b> («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943) .....	58
Наталія Черкасова <b>«Містер Джонс» і зображення Голодомору на світовому екрані .....</b>	72
Лора Масленіцина <b>Проти спостереження: панорамна спадщина Сергія Лозниці .....</b>	87

## Content

### ART CRITICISM

---

Jeremy Hicks, L. Machulin <b>Special joint issue of “Studies in Russian and Soviet Cinema” and “Culture of Ukraine” (Kul’tura Ukrainy)</b> .....	7
Stanislav Menzelevskiy <b>The “Kino” magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s</b> .....	19
Vincent Bollinger <b>Mykola Shpykovskiy and the Visual Style of Late VUFKU Films</b> .....	32
Oleksandr Bezruchko <b>Oleksandr Dovzhenko’s experiment in film pedagogy</b> .....	42
Jeremy Hicks <b>The place of Ukraine in Mark Donskoi’s The Rainbow</b> .....	58
Nataliia Cherkasova <b>“Mister Jones” and the depiction of the Holodomor on the world screen</b> .....	72
Lora Maslenitsyna <b>Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa</b> .....	87

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.01\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.01*)  
УДК 791.43:323.232:316.75](091)(477)

## СПЕЦІАЛЬНИЙ СПІЛЬНИЙ ВИПУСК «ДОСЛІДЖЕННЯ РОСІЙСЬКОГО ТА РАДЯНСЬКОГО КІНО» І «КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ»<sup>1</sup>

**Джеремі Гікс**

Школа мов, лінгвістики та кіно, Лондонський університет  
королеви Марії, Лондон, Велика Британія  
j.g.hicks@qmul.ac.uk

**Леонід Мачулін**

Харківська державна академія культури, Харків, Україна  
editor2016@ukr.net

**Jeremy Hicks**

School of Languages, Linguistics and Film, Queen Mary University  
of London, Great Britain  
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

**L. Machulin**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

*Джеремі Гікс, Леонід Мачулін. Спеціальний  
спільний випуск «Дослідження російського та ра-  
дянського кіно» і «Культури України»*

Цей вступ призначений як для тих, хто читає українську версію, опубліковану в «Культурі України», так і англomовну версію, опубліковану в «Дослідженнях російського та радянського кіно». Ця співпраця між українським та британським журналом має на меті вияв підтримки української культури, зокрема дослідження історії українського кіно в контексті повномасштабного вторгнення Росії проти цієї країни, розпочатого в лютому 2022 р. Через 100 років після свого початку український кінематограф залишається таким само актуальним як для вітчизняного, так і для всього світу. Щоб проілюструвати це, ми починаємо з короткого нарисю історії українського кіно, особливо його політичного контексту, перш ніж викласти огляд стану кінонауки про різні ключові періоди історії українського кіно.

*Jeremy Hicks, L. Machulin. Special joint issue of  
“Studies in Russian and Soviet Cinema” and “Culture  
of Ukraine” (Kul'tura Ukrainy)*

This introduction is aimed at both those reading the Ukrainian version, published in Culture of Ukraine and the English-language version, published in Studies in Russian and Soviet Cinema. This collaboration between a Ukrainian and a UK-based journal is intended as an expression of support for Ukrainian culture, and specifically, scholarship on Ukrainian film history, in the context of Russia's full-scale invasion against that

country, launched in February 2022. Over one hundred years after its beginnings, Ukrainian cinema remains as relevant domestically as it does for the whole world. To illustrate this, we begin with a brief essay on the history of Ukrainian cinema, especially its political context, before setting out an overview of the state of film scholarship on the various key periods of Ukrainian film history.

### **Українське кіно як відображення мистецтва авторитарної влади**

Вивчення історії українського кіно без урахування його історичного контексту може сформулювати спотворену картину. Дійсно, історія мистецтва загалом перебуває під впливом численних зовнішніх факторів, які постійно змінюються. Як стверджує філософ Томас Ададжян, будь-яке визначення мистецтва має враховувати низку фактів, зокрема його мінливість. Мистецтво постійно змінюється, як і решта культури: «у міру того як митці творчо експериментують, розвиваються нові жанри, форми мистецтва та стилі; стандарти смаку та чутливості розвиваються; розуміння естетичних властивостей, естетичного досвіду та природи мистецтва розвиваються» (Adajian, 2022). Проте в країнах, де панують авторитарні режими, для мистецтва існують обмеження, яких немає в демократичних країнах. Саме мистецтво та його дослідження потрібно аналізувати за допомогою інших методологій у демократичних, а не в авторитарних країнах.

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2405346>

Спектр обмежень для митців, наприклад самоцензура, а також державна цензура, може змінюватися із часом залежно від обставин, як і реакція творчої особистості на них: від щирого піднесення до прихованого опору та використання езопівської мови.

Історія українського кіно є повчальним прикладом того, що може статися з кіно, коли воно стає інструментом державної політики. Перші фільми, зняті в Україні, датуються 1897 р., а перший повнометражний український фільм «Запорізька січ» (режисер Данило Сахненко) вийшов на екрани 1911 р. Кіностудії були створені в Одесі, Харкові та Києві. Після приходу більшовиків до Києва в січні 1919 р. та проголошення Української Радянської Соціалістичної Республіки в березні 1919 р. відбувся затяжний і безладний процес націоналізації, який відрізнявся від того, що відбувався в Росії (Kozlenko, 2024). У межах компромісу, досягнутого після невдалої боротьби України за незалежність у 1917–1921 рр. (яку часто оманливо називають громадянською війною в Росії), Україна зберегла значну культурну автономію в 1920-х рр., а 13 березня 1922 р. створила державну монополію ВУФКУ (рос. Всеукраинское фотокиноуправление) при Комісаріаті освіти УРСР. Наступним указом від 22 квітня, підписаним Комісаром і радянським Міністерством внутрішніх справ (НКВС), об'єднано усю кіноіндустрію, включаючи виробництво, прокат й освіту фільмів для України та Криму (Миславський, 2018, с. 307; Nebesio, 2009, р. 160).

Незважаючи на посилення державного контролю та постійне втручання більшовицької партії, аж до початку 1930-х рр. український національний кінематограф був зразком етапу в розбудові соціалістичної версії національної культури під ширшою орієнтацією радянської політики «українізації» 1920-х рр. Як сказав один український історик кіно:

Існування ВУФКУ, хоч і мало вади в багатьох аспектах, уможливило випробування й експерименти, які породили самобутню культуру українського кіно, кіноестетику, сформували покоління справді творчих кадрів, створили необхідні кінонавчальні заклади, гарантували державний прокат і змогли організувати кіновиробництво, відбудувавши кіностудію в Одесі та створивши таку в Києві (Самойленко, 2010, с. 35).

Успішний розвиток українського кіно породив у Москві бажання взяти його під контроль, підпорядкувати собі як з економічних, так і з політичних причин. Український кінематограф дедалі більше ставав національно орієнтованим. Провідний український кінознавець Володимир Миславський так описав ситуацію:

Період радянської нової економічної політики в кінематографі, коли кінематограф розвивався в умовах конкуренції, орієнтації організацій кіновиробництва і прокату на фінансову незалежність і отримання максимального доходу, показав, по-перше, ефективність самостійного економічного шляху розвитку, який призвів до того, що український кінематограф за кілька років став однією з провідних сил Радянського Союзу, а по-друге, продемонстрував неможливість співіснування між ринковою економікою та більшовизмом (Миславський, 2016, с. 304).

Після постанови ЦК ВКП(б) «Про керівні кадри працівників кінематографії» від 11 січня 1929 р. радянське кіно стало ще більше «державною справою». Як зазначалося в резолюції, «кіно є одним із найважливіших знарядь культурної революції і має займати провідне місце в партійній роботі як могутня зброя масової агітації та пропаганди» (Бондарева, 2005, с. 97).

Централізувавши керівництво кінематографією, 29 січня 1929 р. Раднарком створив Всесоюзний кінокомітет з регулювання діл кіно і фото. До його складу входив 31 член, з них 27 були представниками РРФСР. Для інших республік СРСР залишилося чотири місця (Росляк, 2016, с. 152). Навіть якщо зауважити, що союзних республік тоді було лише шість, і тільки в них були працюючі кіностудії, російське домінування очевидне. Українське національне кіно, по суті, за колоритним висловом провідного українського історика кіно Сергія Тримбача, на наступні два чи більше десятиліття перетворилося на колоніальний уламок ширшої радянської кіномашини:

Участь російських режисерів у створенні українських фільмів була запорукою виконання програми і цілей так званої денационалізації, де українці були сільськими типами, які тим краще сприймали стандарти нової комуністичної свідомості, чим більше вони були схожі на росіян, попри обов'язкові сорочки — *вишиванки* (Тримбач, 2022, с. 63).



Отже, після десяти років відносної автономії під ВУФКУ в українському кінематографі домінували дві основні тенденції: повзучий вплив держави, поряд з денаціоналізацією, що завершується підпорядкуванням центральній (тобто московській) владі. Один зі способів побачити подальшу історію українського кіно — через особисті історії режисерів та акторів, які з міркувань власних інтересів були учасниками трансформації індустрії, маючи при цьому необхідний для цього досвід. Знаряддям створення тоталітарної держави стали люди зі світу мистецтва. Проте слід зазначити, що опір режиму в будь-якій формі (навіть пасивній у вигляді неприйняття політики) суворо карався.

Відомий приклад всесвітньовідомого українського режисера Олександра Довженка, який у 1933 р. був у розстрільному списку і разом із дружиною Юлією Солнцевою навіть втік до Сухумі, сподіваючись там сховатися (Тримбач, 2023). Тоді Сталін дав йому відстрочку, але майже до самої смерті над ним постійно нависала загроза фізичного знищення, яка особливо загострилась з виходом кожного нового фільму. У січні 1944 р., під час обговорення незакінченого шедеву Довженка «Україна в огні», Сталін зловісно нагадав режисерові, що українцем бути небезпечно (Росляк, 2021, с. 331). «Розстріляне відродження» — термін, який польський письменник і діяч Єжи Гедройць і український письменник Юрій Лавріненко дали українській національній літературі 1920–30-х рр. (Лавріненко, 1959/2001). Із часом воно стало ширшим поняттям, позначаючи трагедію митця в тоталітарній системі, зокрема багатьох кіномитців.

В Україні цінність фільму визначалася не ринком і глядачем, а політичною цензурою, яка в 1920-х рр. здійснювалася різними органами влади, в тому числі і на республіканському рівні — ВУФКУ, як відділ Комісаріату освіти, а стосовно письмових матеріалів, таких як сценарії, — Укрголовліт, філія Головліт УРСР (Годун, 2008, с. 160). Якщо фільм знімався з прокату, це означало, що він ідеологічно відхилився від курсу партії і авторіві загрожувало переслідування. Політична цензура супроводжувалася «чистками» партії, які проводилися в цей період приблизно через рік. Якщо на ширшому радянському рівні такі чистки почалися в кіно з «культурною

революцією» 1928 р. та першою п'ятирічкою, то з осені 1930 р. відбулася чистка директорів «Українфільму» з метою «усунути тих, хто заважав будівництву соціалістичної культури в її найважливішій сфері». У результаті семеро кінематографістів були звинувачені в контрреволюційній діяльності і троцькізмі (Miller, 2010, р. 72–90; Кузюк, 2010, с. 126). Аналізуючи чинники розвитку кінематографа в УРСР у довоєнний період, Кузюк дійшов висновку, що «формування нової ідеології в мистецтві призвело до калічення творчої самосвідомості митців. Держава позбавила художників свободи як спільноти вибирати власний метод творчості, тему, стиль, створення образів тощо» (Кузюк, 2010, с. 127). Український філософ Мирослав Попович стверджував, що перемога мистецтва «національного за формою, але соціалістичного за змістом» стала можливою лише завдяки примусовому тиску каральних органів комуністичної партії на його творців (Попович, 2003, с. 270).

Після смерті Сталіна радянські державні заходи придушення інакодумців, у тому числі в мистецтві та культурі, стали менш фізично жорстокими, але використовували більший психологічний тиск, починаючи від регулярних критичних статей у партійних виданнях і закінчуючи постановами центральних органів влади. Аж до кінця радянського періоду український кінематограф був змушений дотримувати партійної лінії: зображати будівників комунізму та утверджувати комуністичні ідеали. Його діяльність жорстко контролювалася центральними органами держави. ЦК видав низку постанов, якими фактично позбавив українське кіно права визначати свій шлях. Одні з них були спеціально спрямовані на Україну, як-от «Про дальше вдосконалення та розвиток кіномистецтва в Україні» (1971), інші ж диктували тематичне та ідейне наповнення українського кіно разом із кіно інших союзних республік. Серед них: «Про заходи щодо дальшого розвитку радянської кінематографії» (1972), «Про літературну і художню критику» (1972), «Про подальше вдосконалення ідейно-політичної та виховної роботи» (1979), «Про захід подальшого підвищення концептуально-художнього рівня фільмів і зміцнення матеріально-технічної бази кінематографії» (1984) (Ховайба, 2009, с. 96). Таким чином, період від

смерті Сталіна в 1953 р. до незалежності України в 1991 р. можна розуміти як продовження попередньої радянської мети контролю над українським кіно, але іншими засобами.

Чому здобуття Україною незалежності у 1991 р. не призвело до відродження національного кіно? У середині горбачовської перебудови Верховна Рада УРСР розпустила Державний комітет України у справах кіно, але не змогла створити орган на заміну (Президія Верховної Ради Української РСР, 1988). Відтак майже 20 років українські кінематографісти, які звикли працювати в певних параметрах і з державним фінансуванням, намагалися навчитися плавати, занурившись у безодню нових ринкових умов. Як і в інших пострадянських країнах, невелика кількість кінематографістів продовжувала створювати мистецьки амбітні фільми, орієнтовані насамперед не на внутрішнього глядача, а на міжнародні кінофестивалі та артхаусну аудиторію. Відома одеська режисерка Кіра Муратова зняла чотири фільми в 1990-х і сім — у 2000-х. Її прикладу послідувала її учениця Єва Нейман (з 1993 р. живе в Німеччині). Обидва режисери були відзначені українською кіноіндустрією низкою фестивальних призів, але їхні фільми знімаються російською мовою.

У цей період, аж до 2014 р., український кіно- і телеринок був заповнений російською продукцією, причому практично без інтересу чи симпатії до українського національного проекту. Український медіазнавець Володимир Кулик стверджує, що це було пов'язано з економікою виробництва російськомовного контенту: маючи більший внутрішній ринок, російські виробники могли б легше окупити свої інвестиції, а потім отримувати додаткові прибутки, експортуючи в Україну та інші постпроміслові країни радянських держав. На відміну від англосовієтських програм, вони не перекладалися, але їхній ідеологічний вплив був глибшим, оскільки вони зображували простори та події, знайомі українській аудиторії, але передавали імпліцитно проросійський чи прорадянський погляд (Кулик, 2013, р. 69–73). Таке ставлення проросійських продюсерських компаній до української мови зберігалось аж до моменту ухвалення у 2019 р.

закону, який передбачав до 2021 р. перехід до переважного вживання української в кіно та на телебаченні, зробивши використання української мови (або дубляж чи субтитрування цієї мовою) обов'язковим для всіх фільмів і серіалів, що демонструються на національному телебаченні (Верховна Рада України, 2019). С. Тримбач описав ситуацію так:

У театральному і телефільмі просувалась експлуатована нинішньою російською пропагандою думка про те, що українці та росіяни — це єдиний народ, що відмінності між ними — штучні та їх легко подолати. У той же час українські телеканали були придбані олігархами та олігархічними кланами [...], які, як і їхні російські медіаколеги та побратими-олігархи, прагнули перетворити народ на масу, чийми стадними інстинктами можна було б маніпулювати через телебачення та інші ЗМІ (Тримбач, 2022, р. 63).

У той час як 1990-ті та 2000-ті рр. були складними для української кіноіндустрії, створення Державного агентства України з питань кіно у 2011 р. сприяло поліпшенню фінансування та виробництва, а деякі українські фільми привернули значну увагу міжнародної спільноти, особливо «Плем'я» Мирослава Слабошпицького (2014). Не будучи пріоритетом у державній культурній політиці та не фінансуючись щедро, українське кіно, зокрема документальне, відіграло важливу роль у сучасній українській культурі та допомогло українцям усвідомити свою ідентичність як українців (Biedariva, 2021, р. 55).

Засновник колективу документальних фільмів «Вавилон 13» Володимир Тихий заявив, що «в Україні люди знімають документальне кіно незалежно від того, є в них фінансування чи немає. Нове покоління режисерів більше не бажає сидіти й чекати фінансового пакету, а покладається на іншу мотивацію для створення фільмів» (Коркодым, 2016). Етичну та політичну силу українського документального кіно було визнано на міжнародному рівні, зокрема завдяки врученню премії Американської кіноакадемії (Оскар) у 2024 р. за фільм Мстислава Чернова «Двадцять днів у Маріуполі» (2023).

Хоча багато документальних фільмів зосереджені на сьогоденні, гостра проблема оцінки

минулого України постає перед кіно не менше, ніж в інших сферах культури. У процесі, який був неймовірно запізним порівняно, наприклад, з країнами Балтії, у 2015 р. український уряд ратифікував три закони, які започаткували процес, який пізніше здобув назву «декомунізації»: демонтування пам'ятників радянської епохи та зміна назв, пов'язаних з комуністичними минулим (Верховна Рада України, 2015). Було перейменовано понад 50 000 міських топонімів, а також змінено назви деяких великих міст і багатьох менших. У 2022 р. цей пакет законів доповнився ще одним, який надав правову основу для виключення символіки російської імперської та радянської тоталітарної політики й ідеології з державного реєстру пам'яток культурної спадщини (Верховна Рада України, 2022). Мета цих законів — очистити культурний простір і національну пам'ять від усього, що пов'язано з колоніальним минулим. Водночас Україна пережила особливо складний період гострих дебатів про те, як визначити національність фільмів і що робить фільм українським, що має наслідки для оцінки його культурної спадщини. Чи є фільм українським, якщо він знятий в Україні чи громадянином України, чи українською мовою, чи етнічним українцем? Що робити з українською культурною спадщиною радянського періоду? Одним з особливо яскравих прикладів зі сфери кіно, який ілюструє всю складність питання «декомунізації» української культури, є приклад відомого українського режисера Олександра Довженка. Його поетичні фільми, як-от «Земля» (1930), ознайомили глядачів у всьому світі з українським кіно, а також його культурою та історією. Тоді ж, за пропозицією Сталіна, у 1939 р. режисер зняв один зі своїх найпопулярніших фільмів «Щорс», який пропагував більшовицький міф про захоплення влади в Україні та прославляв знищення української незалежності одноїменним героєм, Миколою Щорсом<sup>1</sup>.

Таких випадків з українською культурою радянського та російського імперського періодів є чимало. Крім того, українська культура царського й радянського періодів була надзвичайно

багатонаціональною. Особливо цікавий випадок із Сергієм Параджановим: він народився в Грузії у родині вірмен, навчався в Москві, але розпочав кар'єру в Україні фільмом «Тіні наших забутих предків» 1965 р., який відіграв важливу роль у розвитку української поетичної школи кіномистецтва. На нашу думку, коментарі істориків кіно про життя митців за авторитарних і колоніальних режимів могли б стати основою для суспільного консенсусу. Сподіваємося, що статті, включені до цього спецвипуску, зможуть розширити розуміння труднощів визначення та оцінки історії українського кіно.

### Дослідження історії українського кіно

Українсько-американський історик кіно Bohdan Nebesio стверджує, що розпад Радянського Союзу 1991 р. прискорив потребу науковців переглянути моноліт радянського кінематографу крізь призму націй, які прийшли на його зміну (Nebesio, 2011, р. 475). Незважаючи на значні успіхи, ті, хто пише про історію радянського кінематографу англійською мовою, не завжди адекватно реагують на цей неясний виклик. До того ж, більшість спроб писати про історію радянського кіно обов'язково зводиться до українського кіно або фільмів, знятих в Україні, як-от книжки про Дзигу Вертова та радянські фільми часів Другої світової війни, написані одним із співавторів цього вступу (Nicks, 2007; Nicks, 2012). Тим не менш, існує поширена тенденція розглядати історію радянського кіно крізь призму історії російського кіно та простежувати наративи від радянського минулого до сучасної російської федерації. Хоча такий підхід до певної міри зрозумілий, оскільки Росія домінувала в радянській культурі і, як її формальна держава-спадкоємиця, вона явно сприймала спадщину та історію Радянського Союзу набагато більшою мірою, ніж будь-яка інша пострадянська держава, однак вона перешкоджала спробам відгукнутися на заклик Nebesio і, можливо, ненавмисно, приписувала історію як російську та стримувала спроби витягнути інші самобутні національні нитки з ширшого радянського кіно.

1. Знімати фільм про революційну історію в цей період було небезпечно, оскільки офіційні версії постійно змінювалися, Сталін ставав все більш впливовим, а старі більшовики, такі як заступник Щорса та історичний консультант фільму Іван Дубовий, були заарештовані. Таким чином, діалог у Щорса часто змінювався, Дубового довелося вирізати, а Довженка неодноразово ляв Сталін, можливо, за те, що він не долучив його в оповідь (Liber, 2001, р. 1103–1106).

Проте з 1991 р. зростає кількість спроб написати історію українського кіно. Але їх виявилося не так багато, як хотілося б: заява Сергія Єкельчика, зроблена у 2014 р., про те, що англійської історії українського кіно не існує, досі актуальна, а єдиної франкомовної повісті Любомира Госейка, український переклад якої залишається найбільш науковим і всеосяжним виданням цією мовою, також не існує (Yekelchuk, 2014; Nosejko, 2001; Хосейко, 2005), навіть якщо в цій країні опубліковано багато цінних, архівно обґрунтованих наукових праць з історії українського кіно (див., наприклад, праці В. Миславського, деякі з яких згадуються у цьому вступі). Англійською мовою брак єдиного тому частково заповнено низкою спеціалізованих журнальних випусків: номер «КіноКультура» за 2009 рік під редакцією Віталія Чернецького є, мабуть, найповнішим оглядом українського кіно, доступним наразі англійською мовою (Чернецький, 2008). Група статей, включаючи власну Nebesio, у спеціальному випуску «*Canadian Slavonic Papers*» за 2011 рік, робить важливий внесок (Nebesio, 2011).

Як зазначає С. Єкельчик, інші доступні матеріали — це книги, присвячені найвідомішому українському режисеру Олександрові Довженку, зокрема біографія Джорджа Лібера (Liber, 2002), важлива книга Джошуа Фірста про український кінематограф 1960–1970-х рр. (First, 2014), а також низка дописів до антологій і періодичних видань, у тому числі спецвипуск Журналу «Українознавство» про Довженка (Nebesio, 1994).

Після повномасштабного російського вторгнення в лютому 2022 р. вийшло більше публікацій, у тому числі два номери «КіноКультура», один про сучасне українське кіно в усіх жанрах, редактований Ольгою Блекледж, Вінсентом Болінгером, Джошуа Фірстом і Юлією В. Ладигіною, а інший — про Український документальний фільм, впорядкований Болінгером і Ладигіною, але вони зосереджені на сучасному кіно, а матеріали були рецензіями та інтерв'ю, а не глибокими науковими розвідками (Blackledge et al., 2022; Bohlinger & Ladygina, 2023). Ця орієнтація на сучасність є дуже необхідною і допомагає передати яскравість української культури, незважаючи на жахливу ситуацію війни. Проте

потрібно більше працювати над історичним розмахом українського кіно. В Україні було набагато більше подібних робіт, у тому числі відредагований том Станіслава Мензелевського про Донбас (Мензелевський, 2017). Спеціальний випуск «*Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*» робить важливий внесок, поєднуючи фокус на новітньому українському кіно та на визначних моментах 1960-х рр. і творчості Кіри Муратової та Єви Нейман (Lihus & Branco, 2023). Цей спеціальний спільний випуск «Досліджень російського та радянського кіно» та «Культури України» є спробою зробити внесок у цю постійну наукову діяльність, додаючи історичного акценту, але не претендуючи на вичерпність.

Важливою відправною точкою для наступних статей є дискусія щодо того, що таке український фільм і на якій підставі фільм можна визначати як український, а також які фільми радянських часів належать до українського кіно та його історії? Один зі способів підійти до цього — шукати виразно українське кіно, створене українцями, яке використовує українську мову та пов'язане з українською культурою, а отже, відмінне від кіно інших націй. Цей підхід фактично зосереджується на найчистіших і найбільш українських зразках українського кіно, створеного в радянську епоху чи навіть нещодавно, і мотивується бажанням звільнити українське кіно (і ширше — українську культуру) від спадщини російського імперського домінування, яке послідовно заперечувало його окремий статус. Шевчук назвав цей процес «імперською апропріацією», яку він описує як «ту дискурсивну репрезентацію колонізованих, у якій їхня культура, історія, мова та інші ідентичні риси або повністю зникають, або зливаються з відповідними аспектами гегемоністської імперської ідентичності» (Shevchuk, 2009). «Наслідками цього є “розчинення” України як культури та її кіно, зокрема, в російському дискурсі, і, як наслідок, сьогодні Україну складно помітити на культурній карті Європи» (там само).

Згідно з таким трактуванням, російськомовне кіно українського виробництва можна визнати учасником і засобом придушення української мови та національної культури України, а Шевчук також вбачає русифікацію українських імен

як приклад культурної асиміляції. Справді, науковець стверджує, що дослідження французького історика Л. Хосейко є єдиною західною історією, яка послідовно дотримує українського правопису.

Кіно, яке протистоїть цьому дискурсу та артикулює виразну українську національну кінематографічну традицію, як правило, створене українцями та майже завжди з використанням української мови. Воно також буде пов'язане з українською культурою та історією кіно: «окрім поетичної традиції Довженка, вони передбачають залучення до національного минулого та роботу з (або підривом) етнографічних культурних моделей» (Yekelchuk, 2014). Але ця версія українського кіно була санкціонована радянською владою з певними темами та стилістичними особливостями:

Радянська влада також підтримувала розвиток української «національної школи» як важливого атрибуту національного будівництва в Українській республіці. Початково визначена українською тематикою чи середовищем (історичним і сучасним) і певним зв'язком із селянською культурою, українська національна школа швидко виробила спільні естетичні елементи у формі романтичного, або «поетичного» бачення, вперше сформульованого в 1920-х рр. і підтверженого в 1960-ті рр. Таким чином, «українська школа» може включати роботу неукраїнських режисерів, які зробили внесок у цю традицію, а також тих, хто продовжив режисерську кар'єру в інших місцях, усе ще демонструючи свій формуючий «український» вплив. Натомість інші фільми, зняті в Україні, можна розглядати як частину загально-радянського контексту, у якому розвивався український кінематограф (Yekelchuk, 2014, p. 4).

Однак існує небезпека обмеження сфери українського кіно «українською тематикою»; як зазначає Nebesio, це історично використовувалося Російською та Радянською імперіями як спосіб надати українському статус етнічного кіно, підкатегорії великоросійського національного кіно, яке могло бути про що завгодно (Nebesio, 2011, p. 479).

Українське кіно також можна визначити більш інклюзивно та розширено, включаючи не лише україномовні фільми. Хосейко (Hosejko, 2001) представляє картину національного кіно в Україні, а не набагато вужче бачення українського

національного кіно (Nebesio, 2011, p. 479). Дослідник наголошує на місці, включаючи всі фільми, зняті в межах сучасної України, незалежно від того, якою мовою вони використовують, а не національності (тобто етнічній приналежності) залучених людей, таких як продюсери та режисери, і незалежно від наявності чи відсутності «Української тематики». Подібним чином Чернецький (2020) розглядає феномен багатомовності в українському кіно від початку епохи звуку. Відредагований том Мензелевського про фільми, зняті на Донбасі та про Донбас, вказує на такий інклюзивний підхід до історії українського кіно, і розумно, враховуючи широке використання російської мови в цьому регіоні України, містить статті про багато фільмів, знятих російськомовними режисерами.

### Матеріали до цього випуску

У цьому спільному спеціальному випуску представлено більш інклюзивний підхід до історії українського кіно, що оснований на наявному послужному списку журналу «Дослідження російського та радянського кіно», у якому протягом багатьох років було опубліковано низку статей про українське кіно, зокрема видатного українського кінознавця С. Тримбача (2012), і, зовсім недавно, у травні 2024, S. Lasny (2024).

Статті, оприлюднені в цьому випуску, охоплюють період з 1920-х рр. аж до пострадянського періоду та становлення України як незалежної держави після 1991 р. і поділяються на три групи. Перша пара статей стосується 1920-х рр. і періоду відносної автономії українського кіно за ВУФКУ, коли кіно було частиною проекту українізації. Це зумовило значний розквіт українського кіно, про що йшлося вище. Першою статтею, яка розглядає аспекти цього періоду, є стаття Станіслава Мензелевського «Журнал “Кіно” і нарис української кінокритики 1920-х років», у якій аналізується не саме кіно, а природа та роль, яку відігравала ширша медіаекосистема кіновидань 1920-х рр. в Україні. Зовсім інший підхід має Вінсент Болінгер у статті «Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ», у якій розглядається стиль окремого фільму Шпиковського у зв'язку із ширшими нормами монтажу українського кіно 1920-х рр.

Друга пара статей стосується українського кіно 1930-х і 1940-х рр., яке зазвичай розглядається як мертвий період між розквітом 1920-х і початком 1930-х років і відродженням у 1960-х рр. (Briukhovets'ka & Olynyk, 2014, p. 9). У «Кінопедагогічному експерименті Олександра Довженка» Олександр Безручко демонструє, як педагогічна практика режисера наприкінці 1930-х рр. свідчить про постійну прихильність Довженка до україномовного кіно та надає уявлення про його роботу з акторами. У статті «Місце України у “Веселиці” Марка Донського (“Радуга/Райдуга”, Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)» Джереми Гікс розмірковує про те, наскільки екранізацію роману польського автора, створену в Середній Азії, можна вважати частиною українського кіно.

Кінцева пара статей присвячена зображенню ключових моментів української історії в останніх фільмах. У статті «“Містер Джонс” і зображення Голодомору на світовому екрані» Наталія Черкасова поміщає фільм Агнешки Голланд у ширший контекст українських кінематографічних трактувань Голодомору та викликів для кіно, пов'язаних із зображенням голоду. У заключній статті випуску «Проти спостереження: панорамна спадщина документальних фільмів Сергія Лозниці» Лора Масленіцина стверджує, що фільм 2014 року «Майдан» — це не фільм-спостереження, як часто запевняли, а панорамний фільм, і розглядає цю техніку в ширшій історії. Включаючи цю статтю про найвідоміший у світі фільм про протести на Майдані, ключовий момент сучасної української історії, ми не намагаємося втрутитися в дискусію щодо

зв'язку С. Лозниці та його фільмів з українською культурою — це тема для окремого обговорення.

Помітною є відсутність в цьому спеціальному випуску українського поетичного кіно 1960-х рр. Цьому чудовому періоду національного пробудження в кіно приділено найбільше уваги вчених в англійських публікаціях, наприклад у захоплюючій монографії Джошуа Фірста 2015 р., а також у попередніх випусках «Дослідження російського та радянського кіно» (Чернецький, 2008; Gurga, 2012; Kim, 2022) і в багатьох інших дослідженнях окремих режисерів і фільмів. Ця тема більш ніж заслуговує на розгляд, але нинішній спецвипуск привертає нашу увагу до інших, більш забутих аспектів українського кіно. Можна також стверджувати, що відсутність 1960-х рр. є перевагою: аргументи на користь окремої природи українського кіно зазвичай ґрунтуються на важливості саме 1960-х рр. У нашій збірці статей цей період повністю відсутній. Можна стверджувати, що це упущення, але можна також стверджувати, що це твердження про самотність українського кіно, засноване на інших періодах.

Випуск, який виходить англійською та українською мовами, покликаний не лише привернути більше уваги науковців до українського кіно та зображення України в кіно, а й до української кінонауки, чи то авторів, які живуть в Україні чи інших країнах. Ми сподіваємося, що читачі, в Україні чи десь за кордоном, оцінять цей внесок у дебати про українське кіно. Вони досягнуть успіху, якщо стимулюватимуть подальшу дискусію.

### Список літератури

- Бондарева, Г. Л. (Ред.). (2005). *Кремлівський кінотеатр 1928–1953. Документи*. Росспен.
- Верховна Рада України. (2015). *Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів та заборону пропаганди їхньої символіки (№ 317-VIII)*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>
- Верховна Рада України. (2019). *Про забезпечення функціонування української мови як державної*. Отримано з [https://kodeksy.com.ua/ka/ob\\_obespechenii\\_funktsionirovaniya\\_ukrainskogo\\_yazyka\\_kak\\_gosudarstvennogo.htm](https://kodeksy.com.ua/ka/ob_obespechenii_funktsionirovaniya_ukrainskogo_yazyka_kak_gosudarstvennogo.htm)
- Верховна Рада України. (2022). *Про дерадянізацію законодавства України (№ 215-IX)*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2215-20#Text>
- Годун, Н. Ю. (2008). *Функціонування органів політичної цензури в культурно-освітніх закладах та установах УРСР у 1928–1938 роках* [Неопублікована кандидатська дисертація]. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

- Коркодым, Е. (2016, Січень 23). Бум документалістики в Україні: що крім ентузіазма. *Delo.ua*. <https://delo.ua/lifestyle/bum-dokumentalistiki-v-ukraine-chto-krome-entuziazma-310914/>
- Кузюк, О. М. (2010). Українське радянське кіно 1930-х років: Суспільно-політичний аспект. *Гілея. Збірник наукових праць*, 41 (11), 123–128. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=57>
- Лавриненко, І. (1959/2001). *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933. Поезія — проза — драма — есеї*. Просвіта.
- Мензелевський, С. (Ред.). (2017). *Кіно Ревізія Донбасу 2.0*. Національний центр Олександра Довженка.
- Миславський, В. (2016). *Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: Протиріччя часу і розмаїтість тенденцій* (Т. 2). Мадрид.
- Миславський, В. (2018). *Історія українського кіно 1896–1930: Факти і документи*. Дім Реклами.
- Попович, М. (2003). Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище. В Н. Корнієнко (Ред.), *Український театр ХХ століття* (сс. 199–276). ЛДН.
- Президія Верховної Ради Української РСР. (1988). *Про ліквідацію Державного Комітету Української РСР по кінематографії*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/6358-11#Text>
- Росляк, Р. (2016). «Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення Всесоюзного кіносиндикату...»: Документи і матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю автономного статусу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 1, 150–161. Отримано з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2016\\_18\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_23)
- Росляк, Р. (Ред.). (2021). *Олександр Довженко. Документи і матеріали Спецслужб: Збірник архівних документів* (Т. 1: 1941–1989). Ліра.
- Самойленко, Т. (2010). Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*, 129 (116), 32–36.
- Тримбач, С. (2022). Культурно-колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання. *Вісник Національної Академії Наук України*, 12 (12), 58–67. <https://doi.org/10.15407/visn2022.12.058>
- Тримбач, С. (2023, Квітень 5). Олександр Довженко: Пророк і міфотворець: повідомлення Національної Академії Наук України. *НАН України*. <https://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=9963>
- Ховайба, Н. (2009). Ідеологічна складова українського радянського кінематографа середини 1960-х — середини 1980-х років. *Етнічна історія народів Європи*, 29, 95–99.
- Хосейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1896–1995*. Кіон-Коло.
- Чернецький, В. (2008). Візуальна мова та перформанс ідентичності в «Камінному хресті» Леоніда Осики: коріння та викорінення. *Дослідження російського та радянського кіно*, 2 (3), 269–280. [https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269_1)
- Чернецький, В. (2020). Український кінематограф і виклики багатомовності: від 1930-х до сьогодні. *Журнал радянської та пострадянської політики та суспільства*, 6 (1), 83–102.
- Adajian, T. (2022). The definition of art. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>
- Biedarieva, S. (2021). The documentary turn in new Ukrainian art. In S. Biedarieva (Ed.), *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021* (pp. 53–78). Ibidem.
- Blackledge, O., Bohlinger, V., First, J., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2022). Focus on Ukraine. *KinoKultura*, (75). <http://www.kinokultura.com/2022/issue77.shtml>
- Bohlinger, V., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2023). Focus on contemporary Ukrainian documentary. *KinoKultura*, (81). Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2023/issue81.shtml>
- Briukhovets'ka, L., & Olynyk, M. D. (2014). On the Ukrainian cinematic tradition, the Dovzhenko Film Studio, and Ivan Mykolaichuk. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 7–16. <https://doi.org/10.1080/00085006.2014.11092752>
- Chernetsky, V. (Ed.). (2009). Special issue 9: Ukrainian cinema. *KinoKultura*. <http://www.kinokultura.com/specials/9/ukrainian.shtml>
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris.
- Gurga, J. J. (2012). Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's *White Clouds* (1968). *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 5 (3), 353–370. [https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353_1)
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. I. B. Tauris.
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press.
- Khoseiko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die.

- Kim, O. (2022). Poetic cinema: A genealogy of the 'poetic' in Soviet and post-Soviet critical discourse. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 16 (2), 105–119. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578>
- Kozlenko, I. (2024). Notes on the Soviet nationalisation of the film industry in Ukraine (1919–21). *Apparatus*. Retrieved from <https://apparatuspress.net/read/notes-on-the-soviet-nationalisation-of-the-film-industry-in-ukraine-1919-21-text/section/ad1d9664-f9d4-45a5-8ffd-65ea85ffec7a>
- Kulyk, V. (2013). War of memories in the Ukrainian media: Diversity of identities, political confrontation, and production technologies. In E. Rutten, J. Fedor, & V. Zvereva (Eds.), *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States* (pp. 63–81). Routledge.
- Lacny, S. (2024). (Re)discovering Ukrainianness: Hutsul folk culture and Ukrainian identity in Soviet film, 1939–1941. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 18 (2), 217–238. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348250>
- Liber, G. (2001). Adapting to the Stalinist order: Alexander Dovzhenko's psychological journey, 1933–1953. *Europe-Asia Studies*, 53, 1097–1116. <https://doi.org/10.1080/09668130120085056>
- Liber, G. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. BFI.
- Lihus, M., & Branco, C. P. (Eds.). (2023). Thinking Ukrainian cinema. *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15. <https://doi.org/10.34619/2f5b-gojm>
- Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*. I. B. Tauris.
- Nebesio, B. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet film industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>
- Nebesio, B. (2011). Are we there yet?: Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 53 (2–4), 475–484. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Nebesio, B. Y. (1994). The cinema of Alexander Dovzhenko, special issue. *Journal of Ukrainian Studies*, 19(1), 1–121.
- Shevchuk, Y. (2009). Linguistic strategies of imperial appropriation: Why Ukraine is absent from world film history. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe* (pp. 359–374). Routledge.
- Trymbach, S. (2012). Artistic power vs. state power: Dovzhenko, Savchenko, Paradzhanov. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 6 (3), 357–364. [https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357\\_7](https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357_7)
- Yekelchuk, S. (2014). Thinking through Ukrainian cinema. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 3–5. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26155704>

## References

- Bondareva, G. L. (Ed.). (2005). *Kremlin Cinema 1928–1953. Documents*. Rosspen. [In Russian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2015). *On condemnation of communist and national socialist (Nazi) totalitarian regimes and prohibition of propaganda of their symbols (No. 317-VIII)*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2019). *On ensuring the functioning of the Ukrainian language as the state language*. Retrieved from [https://kodeksy.com.ua/ka/ob\\_obespechenii\\_funktsionirovaniya\\_ukrainskogo\\_yazyka\\_kak\\_gosudarstvennogo.htm](https://kodeksy.com.ua/ka/ob_obespechenii_funktsionirovaniya_ukrainskogo_yazyka_kak_gosudarstvennogo.htm). [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2022). *On the de-Sovietization of Ukrainian legislation (No. 215-IX)*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2215-20#Text>. [In Ukrainian].
- Hodun, N. Y. (2008). *Functioning of Political Censorship Bodies in Cultural and Educational Institutions of the Ukrainian SSR in 1928–1938* [Unpublished PhD thesis]. V. N. Karazin Kharkiv National University. [In Ukrainian].
- Korkodym, E. (2016, January 23). The documentary boom in Ukraine: what but enthusiasm. *Delo.ua*. <https://delo.ua/lifestyle/bum-dokumentalistiki-v-ukraine-chto-krome-entuziazma-310914>. [In Russian].
- Kuziuk, O. M. (2010). Ukrainian Soviet cinema of the 1930s: Socio-political aspect. *Hileia. Collection of scientific papers*, 41 (11), 123–128. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=57>. [In Ukrainian].
- Lavrynenko, I. (1959/2001). *The Executed Renaissance: Anthology 1917–1933. Poetry – prose – drama – essays*. Prosvita. [In Ukrainian].
- Menzelevsky, S. (Ed.) (2017). *Film Revision of Donbas 2.0*. Oleksandr Dovzhenko National Center. [In Ukrainian].
- Myslavskyy, V. (2016). *The formation of the film industry in Ukraine in 1922–1930: Contradictions of time and diversity of trends* (Vol. 2). Madryd. [In Ukrainian].
- Myslavskyy, V. (2018). *History of Ukrainian Cinema 1896–1930: Facts and documents*. Dim Reklamy. [In Ukrainian].
- Popovych, M. (2003). Socialist realism as a socio-cultural phenomenon. In N. Kornienko (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia* (pp. 199–276). LDN. [In Ukrainian].
- Prezydiia Verkhovnoi Rady Ukrainskoi RSR. (1988). *On the liquidation of the State Committee of the Ukrainian SSR for Cinematography*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/6358-11#Text>. [In Ukrainian].



- Rosliak, R. (2016). "Ukrainian cinematography can in no way agree to the formation of the All-Union Film Syndicate...": Documents and materials on the history of the loss of autonomous status by the domestic film industry. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tearu, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, 150–161. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2016\\_18\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_23). [In Ukrainian].
- Rosliak, R. (Ed.). (2021). Oleksandr Dovzhenko. *Oleksandr Dovzhenko. Dokumenty i materialy Spetssluzhb: Zbirnyk arkhivnykh dokumentiv* (Vol. 1: 1941–1989). Lyra. [In Ukrainian].
- Samoilenko, T. (2010). Ukrainian cinema in the conditions of totalitarian regime. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly*, 129 (116), 32–36. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2022). Cultural and colonial heritage of Russia in Ukrainian cinema: problems of overcoming. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Nauk Ukrainy*, 12 (12), 58–67. <https://doi.org/10.15407/visn2022.12.058>. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2023, April 5). Oleksandr Dovzhenko: Prophet and mythmaker: a report of the National Academy of Sciences of Ukraine. *National Academy of Sciences of Ukraine*. <https://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=9963>. [In Ukrainian].
- Khovaiba, N. (2009). The ideological component of Ukrainian Soviet cinema in the mid-1960s — mid-1980s. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 29, 95–99. [In Ukrainian].
- Khoseiko, L. (2005). *History of Ukrainian cinema: 1896–1995*. Kyon-Kolo. [In Ukrainian].
- Chernetskyi, V. (2008). Visual Language and the Performance of Identity in Leonid Osyka's *The Stone Cross: Roots and Eradication*. *Doslidzhennia rosiiskoho taadianskoho kino*, 2 (3), 269–280. [https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269_1). [In Ukrainian].
- Chernetskyi, V. (2020). Ukrainian Cinema and the Challenges of Multilingualism: from the 1930s to the Present. *Zhurnaladianskoi ta postradianskoi polityky ta suspilstva*, 6 (1), 83–102. [In Ukrainian].
- Adajian, T. (2022). The definition of art. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>. [In English].
- Biedarieva, S. (2021). The documentary turn in new Ukrainian art. In S. Biedarieva (Ed.), *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021* (pp. 53–78). Ibidem. [In English].
- Blackledge, O., Bohlinger, V., First, J., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2022). Focus on Ukraine. *KinoKultura*, (75). <http://www.kinokultura.com/2022/issue77.shtml>. [In English].
- Bohlinger, V., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2023). Focus on contemporary Ukrainian documentary. *KinoKultura*, (81). Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2023/issue81.shtml>. [In English].
- Briukhovets'ka, L., & Olynyk, M. D. (2014). On the Ukrainian cinematic tradition, the Dovzhenko Film Studio, and Ivan Mykolaichuk. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 7–16. <https://doi.org/10.1080/00085006.2014.11092752>. [In English].
- Chernetsky, V. (Ed.). (2009). Special issue 9: Ukrainian cinema. *KinoKultura*. <http://www.kinokultura.com/specials/9/ukrainian.shtml>. [In English].
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris. [In English].
- Gurga, J. J. (2012). Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's *White Clouds* (1968). *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 5 (3), 353–370. [https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353_1). [In English].
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. I. B. Tauris. [In English].
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press. [In English].
- Khoseiko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die. [In French].
- Kim, O. (2022). Poetic cinema: A genealogy of the 'poetic' in Soviet and post-Soviet critical discourse. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 16 (2), 105–119. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578>. [In English].
- Kozlenko, I. (2024). Notes on the Soviet nationalisation of the film industry in Ukraine (1919–21). *Apparatus*. Retrieved from <https://apparatuspress.net/read/notes-on-the-soviet-nationalisation-of-the-film-industry-in-ukraine-1919-21-text/section/ad1d9664-f9d4-45a5-8ffd-65ea85ffee7a>. [In English].
- Kulyk, V. (2013). War of memories in the Ukrainian media: Diversity of identities, political confrontation, and production technologies. In E. Rutten, J. Fedor, & V. Zvereva (Eds.), *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States* (pp. 63–81). Routledge. [In English].
- Lacny, S. (2024). (Re)discovering Ukrainianness: Hutsul folk culture and Ukrainian identity in Soviet film, 1939–1941. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 18 (2), 217–238. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348250>. [In English].
- Liber, G. (2001). Adapting to the Stalinist order: Alexander Dovzhenko's psychological journey, 1933–1953. *Europe-Asia Studies*, 53, 1097–1116. <https://doi.org/10.1080/09668130120085056>. [In English].
- Liber, G. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. BFI. [In English].

- Lihus, M., & Branco, C. P. (Eds.). (2023). Thinking Ukrainian cinema. *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15. <https://doi.org/10.34619/2f5b-gojm>. [In English].
- Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*. I. B. Tauris. [In English].
- Nebesio, B. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet film industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>. [In English].
- Nebesio, B. (2011). Are we there yet?: Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 53 (2–4), 475–484. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41708352>. [In English].
- Nebesio, B. Y. (1994). The cinema of Alexander Dovzhenko, special issue. *Journal of Ukrainian Studies*, 19 (1), 1–121. [In English].
- Shevchuk, Y. (2009). Linguistic strategies of imperial appropriation: Why Ukraine is absent from world film history. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe* (pp. 359–374). Routledge. [In English].
- Trymbach, S. (2012). Artistic power vs. state power: Dovzhenko, Savchenko, Paradzhanov. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 6 (3), 357–364. [https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357\\_7](https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357_7). [In English].
- Yekelchuk, S. (2014). Thinking through Ukrainian cinema. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 3–5. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26155704>. [In English].

Надійшла до редколегії 10.10.2024

**Джеремі Гікс** — професор російської культури та кіно, викладач Лондонського університету королеви Марії, автор чотирьох книг і багатьох статей з історії російського, українського та радянського кіно. Серед його публікацій: «Дзига Вертов: Визначення документального кіно» (2007) і «Перші фільми про Голокост: радянське кіно та геноцид євреїв, 1938–46» (2012). Нині науковець досліджує фільми про голод у Радянській Росії та Україні 1921–23 рр. Як співредактор «КіноКультура», він також пише про сучасну документалістику в країнах колишнього СРСР.

**Леонід Мачулін** очолює редакційно-видавничий відділ та викладає комунікації в Харківській державній академії культури. У 2013 р. здобув ступінь доктора філософії в Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди, є автором 20 книг для широкого загалу з історії Харкова та Слобідської України, у тому числі «Українська столиця для червоного цесаря» (2009), яка лягла в основу документального фільму на Українському національному телебаченні (УТ-1). Зараз досліджує актуальні питання деколонізації, декомунізації, вшанування пам'яті на місцевому та регіональному рівнях. Ці теми становлять зміст його книги «Вулиці та площі Харкова» (2007) і серії статей.

#### Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Jeremy Hicks** is Professor of Russian Culture and Film at Queen Mary University of London where he teaches and is the author of four books and many articles on Russian, Ukrainian and Soviet film history. His publications include: *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (2007) and *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–46* (2012). He is currently researching films of the famine in Soviet Russia and Ukraine of 1921–23. As a co-editor of *KinoKultura*, he also writes about contemporary documentary in former Soviet countries.

**Leonid Machulin** heads the editorial and publishing section and teaches communications at Kharkiv State Academy of Culture. He received a Doctor of Philosophy from The H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University in 2013, and is the author of twelve books for a general readership on the history of Kharkiv and Sloboda Ukraine, including *The Ukrainian Capital for the Red Emperor* (2009), which was the basis for a documentary film on Ukrainian national TV (UT-1). He is currently researching topical matters of decolonisation, decommunisation, commemoration at a local and regional level. These topics form the subject of his book, *The Streets and Squares of Kharkiv* (2007) and a series of articles.

#### Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.02\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.02*)  
УДК 791.32.072.3:050.486](091)(477)“192”(045)

## ЖУРНАЛ «КІНО» І НАРИС УКРАЇНСЬКОЇ КІНОКРИТИКИ 1920-Х РОКІВ<sup>1</sup>

**Станіслав Мензелевський**

Школа медіа, Університет Індіани, Блумінгтон,  
штат Індіана, США  
smenzel@iu.edu

**Stanislav Menzelevskyi**

The Media School, Indiana University, Bloomington, IN, USA  
<https://orcid.org/0009-0001-4057-4143>

### **Станіслав Мензелевський. Журнал «Кіно» і нарис української кінокритики 1920-х років**

У статті зроблено спробу розкрити маловідому історію журналу «Кіно», головного фахового видання про кіно в Радянській Україні 1920-х років. Як супутник Всеукраїнського фотокіноуправління ВУФКУ, журнал виділяється як унікальний символ української соціалістичної культури. Він відіграє вирішальну роль у децентралізації панівних російськоцентричних наративів епохи, пропонуючи цінні дослідницькі джерела, які здебільшого ігнорувалися в усталених традиціях кінознавства.

**Ключові слова:** *теорія кіно, ВУФКУ, українське кіно, радянські медіа, кіножурнали.*

### **Stanislav Menzelevskyi. The “Kino” magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s**

The article endeavours to uncover the lesser-known history of the “Kino” magazine, the principal professional film publication in Soviet Ukraine during the 1920s. As a companion to the All-Ukrainian Photo and Film Administration VUFKU, the magazine stands out as a unique emblem of Ukrainian socialist culture. It plays a crucial role in decentralising the dominant Russo-centric narratives of the era, offering valuable research sources that have been largely ignored in established film studies traditions.

**Keywords:** *Film theory, VUFKU, Ukrainian cinema, Soviet media, film magazines.*

### **Медіасупутник ВУФКУ**

Пересічний український кіноглядач 1920-х рр. легко міг уявити собі портрет сучасної кіноіндустрії без таких діячів, як Олександр Довженко чи Дзига Вертов, але складно було б представити своє життя без яскравого журналу «Кіно». Це стильне, модне та молодіжне видання було чи не єдиним професійним україномовним журналом, присвяченим кіноіндустрії, критиці та освіті,

що зробило його бестселером. На піку популярності журнал, який у 1925–1933 рр. виходив щомісяця й двічі на місяць, спочатку в Харкові, а згодом у Києві, мав місячний тираж близько 30 000 примірників, що в середньому вп'ятеро перевищувало річний тираж журналу «Кіно-Театр» — єдиного нині збереженого українського кіножурналу.

На відміну від бурхливого й різнобарвного ринку періодичних видань літератури та літературної критики, де ледь чи не кожна «організація», «асоціація», «спілка», «фронт» чи «академія» намагалися інституціоналізувати себе в іншому журналі, альманасі або маніфесті, спектр кінематографічних ЗМІ був доволі скромним. Причина була проста: до середини 1920-х рр. насправді було мало фільмів, про які можна було б написати. Післяреволюційна українська кіноіндустрія ледве долала економічну кризу та розвал інфраструктури. Навіть користуючись певними перевагами перед іншими республіканськими кіноорганізаціями, такими як рання монополізація промисловості, наявність міських густонаселених центрів, Одеської та Ялтинської кінофабрик у кліматично сприятливих місцях, українське кіноуправління розділило спільний тягар післяреволюційного періоду — руйнування інфраструктури та економічні проблеми. А оскільки кіно — мистецтво колективне, індустріальне й доволі дороге, то щорічну кількість нових українських повнометражних (5 і більше бобін) фільмів у 1922–1924 рр. можна було перелічити на пальцях однієї руки. У радянській українській мережі кінопрокату безумовно домінували американські, французькі та німецькі жанрові фільми, переважно пригоди і

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393929>

мелодрами (Kerpley & Kerpley, 1979, p. 430). Тим часом загальна ринкова частка радянських фільмів на українських екранах ледве перевищувала третину (Nebesio, 2009, p. 167–168).

Хоча фундаментальна реформа кіноіндустрії розпочалася в 1922 р. зі створення Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), однак її відчутних результатів довелося чекати ще кілька років. Нова кіноорганізація, один із найуспішніших модернізаційних проєктів української культури, отримала монополні права на управління українською кінопромисловістю й безпосередньо підпорядковувалася Наркомату освіти УРСР, який очолював спочатку Олександр Шумський, а згодом Микола Скрипник, реалізуючи політику українізації в республіці. Нова культурна стратегія та економічна політика країни створили безпрецедентно сприятливі виробничі умови для української кіноіндустрії. Діючі кінофабрики в Ялті, Одесі (під неофіційною назвою «Одеський Голлівуд» із головним редактором Одеської кінофабрики Юрієм Яновським (Юрченко, 1926, с. 20–21)) та в Києві, ВУФКУ швидко розширювався, ставши другою найбільшою державною кіноорганізацією в СРСР з погляду контролю над виробництвом і ринком (Nebesio, 2009, p. 159–160). Крім того, завдяки культурній автономії республіки ВУФКУ успішно вийшло на міжнародний кіноринок і показало свої фільми в Німеччині, Франції, Нідерландах, Великій Британії, США та Канаді, підписавши контракти з ключовими гравцями індустрії, такими як Kodak, Pathé, Agfa та Amkino. Економічний успіх, культурна автономія та інклюзивна кадрова політика дозволили ВУФКУ залучити найкращих художників, письменників, скульпторів і фотографів свого часу, ставши міжнародним міжкультурним майданчиком для міждисциплінарних експериментів у кіно. Прогресивними силами були Лесь Курбас, Василь Кричевський, Володимир Маяковський, Іван Кавалерідзе, Юрко Тютюнник, Олександр Довженко, Леонід Могилевський, Михайль Семенко, Микола Бажан, Леонід Скрипник, Данило Демуцький, брати Кауфмани, які різною мірою сприяли репутації ВУФКУ як письменники, редактори, критики, кінематографісти і режисери.

ВУФКУ стало першим вертикально інтегрованим бізнес-проєктом в УРСР, який націоналізував приватні кіностудії та одноосібно контролював усі аспекти кіноіндустрії радянської України: виробництво й прокат, кіноосвіту та рекламу. Монополістичність українського кінематографу відобразилась насамперед в екосистемі кіномедіа, яка розвивалася переважно як один із етапів більшого виробничого циклу. «Кіно» як часопис українського кіно був головно повноважним медіасупутником ВУФКУ.

### Генеалогія радянської української кіноперіодики

«Кіно» був не першою спробою держави заснувати радянський український кіножурнал, але саме це видання виявилось найбільш послідовним й успішним починанням наступних років. Перші зразки української кінопреси з'явилися в 1905–1908 рр. і збіглися з широким розвитком приватних кіностудій і кінотеатрів у великих містах України: Києві та Харкові, Одесі та Катеринославі. Деякі журнали видавали самі кінопродюсери й прокатники. Якщо перші дореволюційні тексти про кіно мали здебільшого рекламно-інформаційне спрямування, повідомляючи про репертуари приватних кінотеатрів, то згодом кінокритика поступово перетворилася на кінорозділи в художніх журналах, незалежні професійні періодичні видання.

Таким чином, з 1908 по 1919 р. на ринку з'явилося кілька десятків кіножурналів. В Одесі, Києві та Харкові російською мовою виходило кілька періодичних видань: «Кінематограф» (1908), «Сінематограф» (1908–1909), «Кінематограф і сцена» (1914), «Екран» (1913), «Театр і кіно» (1915–1919). Єдиним україномовним попередником журналу «Кіно» був «Київський кінематограф» (1911–1912).

Після 1917 р. та більшовицької революції питання кінокритики були передбачувано менш актуальними, ніж практика, яка передбачала розвиток кінофабрик і боротьбу за ринок розповсюдження. Проте видаваний ВУФКУ на початку 1920-х рр. російськомовний кіножурнал «Фото-кіно» вперше після тривалої паузи з'явився в Україні. Перший, об'єднаний другий і третій випуски «Фото-кіно» вийшли під редакцією голови правління ВУФКУ Василя

Прокоф'єва і були видані харківським видавництвом «Пролетарій» відповідно, у жовтні 1922 та січні 1923 рр. У редакційних статтях перших двох випусків журналу вже чітко окреслюється політика ВУФКУ. Із самого початку амбіція видання була сформована злиттям економічних міркувань, ідеологічних проблем і мистецьких прагнень: «Відмітна риса кіно полягає в тому, що воно одночасно є об'єктом комерційних операцій у виробництві та розповсюдженні, і водночас є потужний засіб впливу на психіку мас». Іншими словами, це була спроба об'єднати голлівудську виробничо-жанрову систему, європейську модерністську чуттєвість з актуальною соціалістичною програмою.

Спроба започаткувати ще один харківський кіножурнал «Екран» у 1923 р. зазнала невдачі у зв'язку з браком змісту та фінансування, унаслідок чого перший номер видання став водночас і останнім. 34-сторінковий випуск присвячувався переважно успіхам ВУФКУ у вдосконаленні кіноінфраструктури та критиці централізації галузі, запропонованої Комісією Манцева, виробництву як нон-фікшн (насамперед освітнього, наукового та хронікального), так і повнометражних фільмів, сценарній майстерності, кінотехніці, діяльності радянських партнерів — Держкіно, Севзапкіно, Пролеткіно — а також новинам міжнародного кіноринку (Німеччини, Америки, Японії, Франції, Туреччини), англійській та американській кіноперіодиці. Серед авторів — Василь Прокоф'єв, Лео Мур, Микола Лядов.

У той час як «Екран» продовжує тематичну траєкторію «Фото-кіно», його графічний дизайн має більш експериментальний та абстрактний напрям як в обкладинці, так і в макеті, більше схожий на конструктивістський «Кіно-фот» (1922–1923), ніж на його харківського попередника чи сучасний одеський «Силует» (1922–1925) і московські відповідники «Кино-жизнь» (1922–1923) і «Кино» (1922–1923). Об'єднує ці естетично різні проекти доволі короткий — рік-два — термін життя ранньо-радянської кіноперіодици.

Тим часом статті про «найголовніше з мистецтв» регулярно з'являлися в популярних українських мистецьких журналах: одеських

«Юголеф» (1924–1925), «Театр, Клуб», «Кіно» (1927–1928), харківських «Всесвіт» (1925–1934), «Нове місто» (1925–1928), «Культробітник» (1927–1930), «Нове мистецтво» (1925–1928) і «Нова генерація» (1927–1930). Саме в «Новій генерації», офіційному журналі українських панфутуристів, українською мовою був опублікований єдиний теоретичний текст про основи творчого методу кіноків, автором якого є Михайло Кауфман, брат Дзиги Вертова та кінооператор. У 1924 р. український юрист за освітою, поет за покликанням і сценарист за фахом Олександр Вознесенський видав у Києві книгу «Мистецтво екрану». Хоча Вознесенський не був представлений у «Кіно», його книга мала певний резонанс, зробивши значний внесок, за словами Деніса Янгблада (Youngblood, 1985, р. 20), у формування естетики радянського кіно. У той час як Вознесенський стратегічно поцінював міжнародний і революційний потенціал кіно, дійшовши висновку, що екран був чи не найкращою сценою («естрадою») для художників-революціонерів (Вознесенский, 1924, с. 26), його риторика залишалася доволі консервативною. Відкидаючи монтаж як основу кіно, він виступав за більш орієнтований на людину підхід, наголошуючи, як і Балаж, на важливості людських персонажів/акторів над формальними прийомами. Тому цілком логічно, що на противагу «футуристам» Вознесенський також відкидав монтаж як основу кіно, проголошуючи: «Все для екрану — людина і тільки людина. Решта додається, включно з монтажем» (там само, с. 103).

Корінний перелом в історії української кіноперіодици стався в листопаді 1925 р., коли роз'єднані кінокритики знайшли собі місце в новоствореному журналі «Кіно». У 1927 р. разом із журналом ВУФКУ розпочав пілотний проект нової газети «Кіно-тиждень», перші 10 випусків якої виходили накладом 5 000 примірників. Але цю ініціативу швидко згорнули: ВУФКУ важко збирав гроші на будівництво нової кінофабрики на Шулявці в Києві. Перший павільйон кінофабрики введено в експлуатацію в грудні 1928 р. Приблизно тоді ж було створено професійне видавництво «УкрТеоКіновидав», а «Товариство друзів радянського кіно» і ВУФКУ почали видавати нову щотижневу кіногазету «Кіно-газета».

### Текстура, структура, персонал

У 1925 р. після різноманітних реформ і перейменувань ринок радянської кіноперіодики значно збагатився, незважаючи на банкрутство та припинення виходу журналу «ЛЕФ», у якого одночасно з «Кіно» почали з'являтися деякі російські конкуренти. Серед них були «Советский экран», орієнтований як на професіоналів, так і на ширшу читацьку аудиторію, і «Советское кино», що видавався Главполітпросветом і містив матеріали Ейзенштейна, Пудовкіна, Кулешова, Дзиги Вертова та Шуба. Інший конкурент «Кіножурнал А.Р.К.», де були публікації Пудовкіна, Ейзенштейна, Мура, Херсонського, Шкловського, одесита Кольцова, киянина Малевича, згодом перейменували на «Кіно-Фронт».

Говорити про пряму конкуренцію «Кіно» з російською кіноперіодикою можна дещо умовно, адже, на відміну від фільмів ВУФКУ, сфера інтересів журналу залишалась більш орієнтованою на внутрішній ринок, передусім на українськомовного читача. Тим не менше, на протиположності політично нестабільному клімату та постійній боротьбі за владу на російському кіно- та видавничому ринку, «Кіно» мало стабільне фінансування й захист від Наркомпросу, що забезпечувало його від закриття, перейменування та інших «реформ», цементуючи видання як одне з найбільш життєздатних явищ радянського ринку періодики 1920-х рр.

За неповних дев'ять років існування «Кіно» вийшло 109 випусків журналу, а з урахуванням комбінованих випусків загальна їх кількість зросла до 135. Тираж шістнадцятисторінкового видання щороку змінювався в межах від 3000 до 12000 примірників. Бездоганний і конкурентоспроможний дизайн, конструктивістська верстка, яскраві колажні обкладинки відразу привернули увагу читачів і перетворили журнал «Кіно» в безпрецедентний еталон кінематографічної періодики в усьому СРСР. У журналі представлено роботи відомих художників-ілюстраторів Олександра Довженка, Володимира Татліна, Костянтина Болотова, Миколи Івасюка, Василя Касьяна, Фотія Красицького, Еріха Морміловича. Окрім усього іншого, «Кіно» стало українською лабораторією друкованої реклами кіно та виховало ціле покоління кіноплакатистів.

Протягом 1925–1926 рр. один випуск журналу коштував читачам близько 30 коп., але незабаром подешевшав удвічі (середня зарплата в УРСР з 1926 по 1930 рр. становила близько 100 крб). Проте за 3,5 крб можна було придбати річну передплату на гарно оформлений друкований журнал. Серед інших передплатників були паризька та лондонська бібліотеки, академічний читальний зал у Празі й Берліні (Деслав, 1928, с. 6). Окрім того, річних передплатників регулярно винагороджували за лояльність подарунками, а безкоштовні випуски й річні передплати епізодично розігрували серед постійних читачів та переможців різноманітних конкурсів і вікторин.

Пропагувати кінокультуру серед читачів «Кіно» вдалося настільки успішно, що це спровокувало сплеск «кіноманії» нечуваного масштабу: багато сценаристів-аматорів, акторів і тих, хто просто бажав бути статистом, взяли в облогу редакцію журналу, бомбардуючи листами, проханнями, погрозами: «Дайте мені працювати! Мій талант вмирає!» (Нечес, 1926, с. 16). Керівник Одеської кінофабрики Павло Нечес у своїй відвертій статті «Геть дурман» наполегливо намагається спростувати поширені міфи про кіно як про «нон-стоп» розвагу чи «рулетку, де можна випробувати щастя» (там само, с. 16–17). Це не допомогло. Кіно вже писало про нову хворобу — кінематографічний психоз, і обережно запевняло читачів, що не кожен може стати Амвросієм Бучмою (Гельман, 1928, с. 2). Водночас журнал оголошує війну культу зірок, пов'язаному з голлівудською традицією, і, у повному відчаї, закликає якнайшвидше розробити вакцину проти «кіноманії». Усе марно.

Загальний спектр текстів, які з'являлися на сторінках журналу — замітки, репортажі, звіти, рецензії, нариси, коментарі, фейлетони, гуморески, дискусії — давно став золотим стандартом сучасної кінокритики. Тематичний асортимент «Кіно» міг задовольнити найвибагливіших читачів як в Україні, так і за кордоном. Звісно, тематичним центром журналу залишалася українська кіноіндустрія: дискусії про «кінефікацію» села та міста; фейлетони про студійні новини та плітки; огляди новинок; замітки про кіноосвіту, точніше її відсутність; детальні статті про

технологічний аспект кіно- та фотозйомки, перспективи звукового (тонального) кіно; репортажі зі знімальних майданчиків та інших заходів культурно-мистецького життя, таких як ярмарки та фестивалі; полеміка навколо майбутніх фільмів і стратегічного планування. Палкі дискусії розгорталися навколо запровадження тематичних планів, майбутнього кінокритики, централізаційних тенденцій та намагань Москви згорнути автономію української та інших неросійських радянських кіноіндустрій.

Хоча формальні рубрики існували лише рік («Кіно-трибуна», «Наша робота», «За кордоном»), загальний ідейний вектор і тематичні акценти не змінювалися протягом усього існування ВУФКУ. Редакційна політика журналу «Кіно» базувалася переважно на фундаментальних принципах самого ВУФКУ: увага до ефективного управління бізнесом, прихильність до інклюзивних принципів кадрової політики, орієнтація на європейський модерн, міжнародний кіноринок. Більше того, на відміну від проекту «Фото-кіно», політика українізації, проголошена з 1924 р., відіграла фундаментальну роль у формуванні порядку денного українського медіаринку та журналу «Кіно» зокрема. Стратегія українізації кіноіндустрії була викладена в першому випуску «Кіно» Юрієм Озерським (українським державним й освітнім діячем, розстріляним НКВС у 1937 р.) і включала українізацію інтертитрів, українізацію змісту, українізацію творчих кадрів (Озерський, 1925, сс. 1–2).

Процедура відбору авторів журналу була оголошена доволі жорсткою. Авторів журналу обіцяли обирати з кращих діячів культури, літератури, кіно Радянського Союзу, а також найвидатніших кінофахівців Заходу. За прогнозами редакції, мережа кореспондентів мала охопити не лише «всі куточки України та Радянського Союзу», а й найбільші міста Заходу: Нью-Йорк, Париж, Берлін, Відень. Ці амбіції, по суті, відзеркалювали глобальні прагнення ВУФКУ, заснування мережі операторів у Європі та Америці для створення своєчасної кінохроніки для української аудиторії (Ткаченко, 2006, с. 83).

Амбіційні прогнози «Кіно» мали міцну фінансову основу. Зіштовхнувшись із гострою кадровою нестачею та відсутністю кіноосвіти,

ВУФКУ, будучи чи не найбагатшим культурним закладом післяреволюційної України, міг дозволити собі залучити найкращих представників мистецької еліти того часу, використовуючи їхній досвід і культурний капітал для легітимізації мистецьких амбіцій самої кіноіндустрії. Сарафанне радіо, м'яке кумівство, поміркований протекціонізм привели на Одеську кінофабрику майже увесь бомонд українських письменників 1920-х рр. Не дивно, що вони швидко посіли більшість сценарних посад і редакторських крісел як на студіях, так і в періодичних виданнях, особливо в журналі «Кіно». До редакції останнього входили, наприклад, Дмитро Бузько, випускник Копенгагенського університету, видатний український письменник-футурист, а також його колега-футурист і сценарист Ґео Шкурупій. У різний час до офіційної редакційної колегії журналу входили член правління та комерційний директор ВУФКУ Петро Косячний, голова правління ВУФКУ Іван Воробйов та формальний керівник відділу мистецтва Наркомату освіти та майбутній керівник Київського оперного театру й Музею мистецтв при Всеукраїнській академії наук (ВУАН) Микола Христовий. Компанію керівникам та чиновникам складала ціла плеяда відомих українських письменників: головний редактор видавництва «Червоний шлях» і Держвидав України Григорій Епик; Борис Ліфшиць, член і головний редактор багатьох редакцій («Пролетар», «Універсальний журнал», «Червоний перець»); Дмитро Фальківський, співавтор сценарію «Дамбу прорвало» (1928), чия поезія неодноразово публікувалась у провідних українських літературних журналах («Червоний шлях», «Життя і революція», «Всесвіт», «Глобус»).

У 1925 р. двадцятидворічний киянин Микола Бажан, один із найближчих соратників лідера українських літературних футуристів Михайля Семенка, поет, перекладач і співавтор сценарію одного з перших фільмів про життя кримських татар «Алім» (1926) став головним редактором журналу «Кіно». «Семенко, як я вже згадував, керував сценарним відділом [на Одеській кінофабриці], Юра [Яновський] став його редактором, а я працював у щойно заснованому журналі “Кіно”, — згадує Микола Бажан у його автобіографії «Майстер Залізної Троянди»

(Бажан, 1982, с. 18). Хоча імені Бажана немає на сторінках журналу серед редакції, однак спогади його сучасників і самого поета, а також два з половиною десятки статей, написаних як під його справжнім іменем, так і псевдонімом «М. Буш», свідчать про те, що Бажан зробив фундаментальний внесок у полемічну атмосферу та інклюзивну редакційну політику «Кіно».

Коло авторів новоствореного журналу поповнилося не лише журналістами та письменниками, а й кіноменеджерами та керівниками студій. Одним із найактивніших авторів журналу був Павло Нечес, член правління ВУФКУ, керівник Одеської кінофабрики, безкомпромісний патріот українського автономного кіно. Серед кінатографів одним із найплідніших учасників «Кіно» був Леонід Могилевський, колега Дзиги Вертова та Михайла Кауфмана по відділу неігрового кіно, завідувач відділу кінохроніки ВУФКУ та ініціатор (разом з Олександром Довженком) створення першого українського кіноархіву. Пишучи здебільшого про культурфільми, кінохроніку та неігрове кіно, Могилевський згодом переходить до створення альманахів кінохроніки «Кінотиждень» і «Кіножурнал».

Оскільки ВУФКУ активно працював на міжнародному ринку, налагоджуючи комерційні зв'язки з провідними європейськими виробниками кінообладнання, розповсюджуючи українські фільми майже на всіх континентах світу, співпрацюючи з іноземними режисерами, операторами, художниками, беручи участь у мистецьких виставках і ярмарках, журнал багато уваги приділяв міжнародній кіноіндустрії, виробництву та дистрибуції. До журналу з-за кордону написав колишній киянин і новоспечений парижанин, режисер-авангардист Ежен Десло (Євген Слабченко), чий фільм «Електричні ночі» та «Марш машин» вважаються класикою французького авангарду. Леопольд Кац висвітлював австрійський кіноринок, а українсько-канадський емігрант Мирослав Ірчан (Андрій Баб'юк) розповідав про кіноподії в Північній Америці, зокрема багато писав про Голлівуд. Водночас завдяки зусиллям журналу українські кінатографісти та кіноглядачі мали змогу оперативного дізнаватися про те, хто, що і як знімав не лише в Одесі, Києві та Москві, а й у Берліні та Парижі,

Лондоні та Лос-Анджелесі, і навіть Токіо. Ніхто навіть не міркував про ізоляціонізм, який згодом настільки визначатиме досвід 1930-х років.

### Теоретизування кіно

Хоча популярна кінопубліцистика стала візитівкою журналу, амбіції видання цим не обмежувалися. Сузір'я кількох взаємопов'язаних трендів вивело журнал із суворої репортерської ніші. По-перше, фінансова стабільність ВУФКУ дозволила забезпечити неперервність, інклюзивність і стратегічне планування, чим не користувалося багато післяреволюційних видань. По-друге, смілива кадрова та редакційна політика, пов'язана із залученням молодих професіоналів, певною мірою виграла від легкого кумівства, дозволяючи обійти пастки бюрократичного управління. По-третє, виникла спільнота заангажованих інтелектуалів, хоча й не завжди одностайних, що стимулювала жваві й безкомпромісні дискусії, фундаментальні для будь-якого критичного мислення. Як би там не було, але журналу «Кіно» вдалося створити видавничий майданчик для переведення хаотичних думок окремих ентузіастів у системний аналіз і, зрештою, інституціоналізації української кінокритики та кінотеорії.

Уже на початку 1926 р. «Кіно» опублікувало рецензію на російський переклад роману Бели Балажа «Der Sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films» [«Видима людина або культура кіно»]. Грудневий номер того ж року, який підвищив інтерес до Балажа, опублікував спеціально замовлену статтю угорського вченого «Вилазка до нового виміру» (Балаж, 1926, 5–6).

Можливо, цю публікацію можна вважати відправною точкою систематичного інтересу журналу до кінокритики та теорії.

Близько п'яти років редакційна політика «Кіно» жила на перетині фотогенії, фізіономії, формалізму та радянської традиції монтажу, представивши кількох значущих авторів і сформулювавши кілька переконливих концепцій. Сторінки журналу були ареною запеклих суперечок про природу й сутність, поетику й політику нового мистецтва; кінорекламу та прокат, їх вплив на глядача та психологію сприйняття; правила «зйомки» та роль звуку в кіно; про принципи професії режисера, сценариста, оператора



та актора; про роль кіно поряд з іншими «класичними» мистецтвами, такими як живопис, література та театр. У «Кіно» знайшли платформу для своїх публікацій деякі з найвидатніших українських кінокритиків і теоретиків-самоучок 1920-х рр., багато з яких мали досвід театру, образотворчого мистецтва чи літератури: Микола Лядов, Микола Ушаков, Дмитро Бузько, Микола Бажан, Григорій Карант, Гліб Затворницький, Григорій Епик, Юрій Яновський, Ілля Бачеліс, Василь Хмурий, Євген Черняк.

Щоб завершити цей розділ і не перевантажувати читача переважно незнайомими іменами, я коротко зосереджуся на трьох кінознавцях — Олексії Полторацькому, Валеріані Поліщуку та Леоніді Скрипнику, дослідження яких ілюструють ширший перехід від підходу, зосередженого на наративі, до такого, який охоплює різні точки зору щодо кіно як до форми мистецтва та індустрії.

Незважаючи на те, що Олексій Полторацький є одним з основних авторів українського панфутуристичного журналу «Нова генерація», його підхід до кіно був доволі консервативним. У 1927 р. двадцятидвохрічний випускник філологічного факультету Київського інституту народної освіти Полторацький у журналі «Кіно» опублікував два літературознавчі тексти — «Образовість у кіно» (Полторацький, 1927а, с. 12) і «Про зорову точку у кінофільмі» (Полторацький, 1927b, с. 4–5). Пізніше він закріпив свій підхід у кінодослідженні під назвою «Етюди з теорії кіно» (1930). Як і Олександр Вознесенський, Полторацький виділяється як представник наративної та літературоцентричної когорти українських кінознавців. Будучи філологом і літературознавцем, він цікавився не стільки ранніми есенціалістськими роздумами (про сутність кіно), скільки питаннями кіностилю. Таким чином, він намагався закласти основи кінематографічної риторики та проаналізувати наративний потенціал образів. Згодом цей потенціал виявився нічим іншим, як класичними літературними тропами (метафорою, метонімією, синекдохою тощо). Тому Полторацький пов'язує спроби виявлення «оригінальних» художніх форм кіно з формальними дослідженнями давніших форм мистецтва. Наприклад, поняття

«зорова точка», яке визначає специфіку кінематографа для Балажа, для Полторацького є лише варіацією літературних понять суб'єктивної та об'єктивної оповіді. Укорінюючи свої міркування в працях відомого українського філолога Олександра Потебні, Полторацький стверджує: «Це нормативне право, яке вживається в літературі, треба перенести в кіно» (Полторацький, 1927b, с. 4–5). Дотримуючи цієї логіки, зосередженої на літературі, він проголошує всі техніки фільму, такі як крупний план, паралельний монтаж і кадр / зворотний кадр, основними техніками оповіді. Адже кіно, за своєю природою, — це просто синтетичне, візуально-словесне, оповідне мистецтво.

Валер'ян Поліщук не належав до панфутуристів і навіть ворогував з ними. Усупереч футуристичному захопленню деструкцією, Поліщук уважав, що творчість має бути конструктивною. У 1925 р. він одним із перших виїхав за кордон представляти українську радянську літературу, а наступного року заснував у Харкові літературну групу «Авангард», яка пропагувала практику «конструктивного динамізму», покликаною прославляти світ технічної революції та людський прогрес. Конструктивно-машинний дизайн природи є майбутнім вектором індустріального життя, а механізація, динамізм і матеріалістична культура — його складовими. Публікації Поліщука виглядали б гармонічно на сторінках журналу «Кіно-фот» поруч із текстами Дзиги Вертова, Кулешова та Ганя, адже кіно для нього — не оповідальний прийом і не модернізоване повторення класичного мистецтва, а ідеальне втілення досвіду сучасності, сконструйована машиною природа, «де пейзаж і кінопейзаж [пейзаж і фіксаж] нерозривно пов'язані, так само як емоція [пов'язана] зі світловими хвилями та пафосом з економічним процвітанням країни» (Поліщук, 1926, с. 22). На відміну від Полторацького, роздумам Поліщука бракує розміреної висоти академічної формальності. Натомість вони випромінюють виразний футуристичний тон, позначений відходом від загальноприйнятих норм. Поліщук не займається встановленням історичної та жанрової наступності, зосереджуючись радше на визнанні радикальної «мистецької» специфіки кіно. Він

був одним із перших, хто шукав цю особливість не в техніці оповіді, а в концепції тимчасовості: «Стиснутий час — мистецтво кіно» (Поліщук, 1926, с. 22). Кіно, яке є тимчасовим і динамічним за визначенням, більше не є просто «сьомим мистецтвом», а «вищою» формою творчості, яка перевершила нігілізм футуристів: «Кіно представляє остаточний синтез культури — конструктивний синтез» (там само).

Роздуми Поліщука про кіно, безумовно, відзначалися маніфестною сміливістю та зухвалістю, але їм бракувало системної цілісності. У цьому контексті Леоніда Скрипника можна вважати одним із найпослідовніших і найґрунтовніших кінознавців радянської України кінця 1920-х рр. Його ім'я більше відоме в Україні, ніж за кордоном, хоча його кінознавча спадщина може додати деякі ідеї до загального розуміння радянської теорії кіно, представлені її визнаними засновниками, такими як Дзига Вертов, Пудовкін, Кулешов та Ейзенштейн.

Випускник Київського політехнічного інституту, Скрипник захопився кіно досить пізно, у 40 років, і за три роки активної діяльності написав кілька статей про кіно для журналів «Кіно» та «Нова генерація» і опублікував кілька науково-популярних книг, таких як «Нариси з теорії мистецтва кіна» (1928), «Порадник фотографа» (1927), а також експериментальний «кінороман» «Інтелігент» (1929). Рання смерть Скрипника від туберкульозу в лютому 1929 р. вразила його соратників і колег. Журнал «Кіно» навіть розглядав можливість заснувати щорічну премію імені Скрипника за «найкращу статтю чи книгу з теорії революційного кіно, написану українською мовою» («Леонід Скрипник вмер 23 лютого 1929 р.», 1929, с. 2).

Інтелектуальна траєкторія та інженерна підготовка Скрипника дозволили йому плавно відійти від «художнього» дискурсу його попередників і розглядати кіно передусім як фотографічне явище, що поєднує оптику, хімію та механіку. Літературоорієнтовані критики часто не помічали цю пов'язаність, незважаючи на очевидний зв'язок між кіно та фотографією (ВУФКУ не тільки розшифровувалось як «Управління фото і кіно», а й перший журнал установи називався «Фото-кіно»), а «Кіно»

широко висвітлювало фотографію, фото- і кінокамери, освітлення, об'єктиви і, звичайно, професію оператора. На сторінках «Кіно» імена кінематографістів незмінно ділили місце з іменами режисерів, а їхні портрети з'являлися на обкладинках і розворотах. Тобто, завдяки «Кіно» українські (і не лише) кінематографісти стали впізнаваними постатями. Це відображає ширшу радянську тенденцію, відповідно до якої, як стверджують деякі вчені, вперше в історії кінематографу кінематографісти були визнані як життєвоважливі творчі учасники індустрії, що порушило усталені маргіналізуючі професійні ієрархії дореволюційного періоду (Cavendish, 2013, pp. 11–13).

У зв'язку із цим, не дивно, що перша книжка Скрипника — це poradник для фотографії. Тому інтелектуальну амбіцію цієї роботи можна охарактеризувати як освітню — заповнити прогалини у фотообізнаності. Нариси з теорії кіно мають однакову жанрову лінію: це проект (нової) медіаграмотності без полемічних посилань на ширший теоретичний контекст. Педагогічні рамки, обрані Скрипником, зробили щось не дуже звичне для радянської російської кінокритики — визнавали суб'єктивізм глядача, пропагуючи критичне споживання медіаатракцій (Скрипник, 1928, сс. 3–4, с. 15). Метою роботи Скрипника є пропаганда «кінограмотності» шляхом вироблення україномовної теоретичної термінології, яка дозволяла б нефаківцям і фахівцям міркувати про кіно без запозичень термінів у літературознавців та мистецтвознавців, без «літературизмів, живописизмів, театралізмів».

Кіно здається синтетичним мистецтвом, але в результаті цього діалектичного синтезу виникає нова форма, справді марксистська форма мистецтва, яка, зрештою, має мало спільного з усіма своїми компонентами та попередниками, з театром зокрема (Скрипник, 1928, с. 17). У своїй антитеатральній позиції Скрипник повторює неприязнь Кулешова до театральності: «Кіно, як самостійний вид мистецтва, за своєю художньою структурою не може мати нічого спільного з драматичною сценою, плюс в кіно (святотворчество) це мінус в театрі, і навпаки» (Кулешов, 1987, с. 62). «Кіно — це абсолютно нове мистецтво» (Скрипник, 1928, с. 12), яке

Скрипник вважає за краще досліджувати в ширшому соціальному контексті, а також пов'язувати його з конкретним історичним моментом відкриття квантової фізики, трансатлантичних польотів і масового виходу на арену всесвітньої історії. Шукаючи місце кіно поза традиційною мистецькою ієрархією, Скрипник, насамперед, виокремлює його основні художні засоби, такі як кадрова композиція, фотографія, флуктуація POV (ще одна згадка Кулешова) та монтаж (там само, с. 16). Хоча, як я зазначав раніше, це не передбачає теоретичної полеміки, окрім не надто прихованих посилань на Кулешова, Скрипник згадує французьких авангардистів, книгу Семена Тимошенка «Искусство кино и монтаж фильма» (1926) і, не маючи змоги ігнорувати, звісно, радянських теоретиків монтажу, таких як Пудовкін та Ейзенштейн, вважаючи свій підхід (не визнаючи суттєвої різниці між двома режисерськими підходами) одним із найпрогресивніших напрямів сучасного кіно. Відкидаючи перші два стилі — американський (зірковий) і німецький (психологічно-драматичний) — Скрипник започатковує «монтаж пам'яток» як найбільш кінематографічний, знову ж таки позбавлений, на його думку, будь-якої театральності (Скрипник, 1928, сс. 17–18). Однак ключовим поняттям, яке найбільше його захопило, є рух, а не монтаж, хоча пізніше він був лише одним із проявів руху: рух камери, рух у кадрі та рух усередині кадру. Крім того, Скрипник обстоював особливі роль і значення експериментального кіно. Ця точка зору позиціює його як одного з ранніх теоретиків авангардного кіно в Україні. Визнання Скрипником авангарду узгоджується із ширшими рухами в мистецькому світі, які прагнули розсунути межі та кинути виклик традиційним мистецьким нормам (там само, сс. 8–9).

#### **Від європейського модернізму до русифікації**

Як медіакомпаньйон ВУФКУ журнал «Кіно» піддався політиці централізації Москви, спрямованій на ліквідацію автономії республіканської кіноіндустрії. З кінця 1927 р. в журналі «Кіно» активно обговорювалася скандальна постанова Всесоюзної кіноради, яка пропонувала централізувати всі республіканські кіностудії,

а щодо України — передати їх з-під юрисдикції лояльного Українського Народного Комісаріату до Вищої ради народного господарства в Москві. Лобювання цього політичного рішення можна пояснити «ворожнечею» між ВУФКУ та його російським колегою Совкіно на радянському ринку дистрибуції, яка тривала ще від ранніх спроб централізації, ініційованих Москвою на початку 1920-х рр. Дослідники часто ілюструють цю динаміку прикладами торгових відносин та «блокади» броненосця «Потьомкін» (Youngblood, 1985, р. 44; Kerley, 1996, р. 352–353). Тоді як висвітлення конфлікту між двома інституціями в «Кіно» наприкінці 1920-х рр. не лише розкриває мотиви поза суто економічними міркуваннями, а й підкреслює активний опір домінуванню Москви з боку українських культурних еліт.

Голова ВУФКУ Олександр Шуб, котрого підтримував нарком освіти Микола Скрипник, намагався захистити ВУФКУ від плану московської колонізації (Шуб, 1928, с. 1). Зіновій Сідерський, один із членів правління ВУФКУ, який привів у кінематограф відомого скульптора Івана Кавалерідзе, не соромився критикувати «глибинні передумови» створення Всесоюзного кінотресту в статті «Штучний Синдикат»: «Божевіллям було б почати зводити нанівець ті колосальні здобутки... в зростанні культури національних республік» (Сідерський, 1928, с. 1). Однак у березні 1928 р. Шуба змінив Іван Воробйов, який на початку 1930-х рр. приведе ВУФКУ до його формальної ліквідації. Час перебування Воробйова на посаді збігся з адміністративною та ідеологічною реакцією, епохою тематичних планів і партійних директив, які поступово витіснили полемічний клімат редакційної політики «Кіно». Перший тематичний план був розроблений ВУФКУ на другу половину 1928 р. — перше півріччя 1929 р. Але запровадження тематичного плану також створювало атмосферу відставання від графіка і, як наслідок, перманентних неврозів щодо рівнів виробництва. Сам Воробйов задавав тон такими статтями, як «Ганебні показники» (Воробйов, 1930, с. 5), для яких тематичний план починає виконувати передусім превентивну, цензурну функцію ідеологічного контролю.

У 1930 р. ВУФКУ стало останньою серед російських і неросійських радянських кіноорганізацій, підпорядкованих Москві, і реорганізоване в нову структуру — «Українфільм». Виробництво та розповсюдження фільмів тепер планувалося центральними органами влади в Москві, а кінокритика мала насамперед догодити «кінофілам» з Кремля. Журнал «Кіно» на початку 1930-х рр. все ж наважився публічно захистити картину 1930 р. «Земля» від критики в Москві та захистити репутацію її режисера Олександра Довженка. При цьому вони скористалися інституційною інерцією, оскільки зі зникненням логотипа ВУФКУ з журналу «Кіно» у вересні 1930 р. завершилась ера «українського Голлівуду». Нове покоління українських «пролетарських» кінокритиків кинулося проводити лінію партії. У жовтневій редакційній статті «На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справа всієї громадськості Радянської України» закликали спільним фронтом боротися за перетворення кіно на зброю більшовицької агітації — проти «аполітичного, естетичного, запаморочливого експерименталізму, чистого формалізму, ідеологічного впливу буржуазних... течій зарубіжного кіно» («На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справа всієї громадськості Радянської України», 1930, сс. 1–2). Уже наступного місяця наступ на авангард та експерименти в українському кіно очолив той самий Микола Бажан, недавній футурист і апологет Довженка, а також новоспечений критик-соцреаліст і піонер антиформалістичних викривань, які він започаткував своєю статтею «Місіонери “чистого” кіно» (Бажан, 1931, сс. 14–16). Протягом наступних років журнал «Кіно» перейшов від культурної критики до політичної індоктринації, прокладаючи шлях своєму наступнику. У серпні 1935 р. в УРСР замість закритого двом роками раніше «Кіно» з'явився новий україномовний журнал «Радянське кіно». Перший об'єднаний номер нового журналу відкрився вітальним словом Йосипа Сталіна. Серед його авторів не знайти піонерів, які закладали підвалини української кінонауки в 1920-х рр. На роки вперед українська кінокритика впала в інтелектуальну кому.

Журнал «Кіно» — це, безсумнівно, найконкурентніший, передовий, популярний, модерністський, європейський кіножурнал, мабуть, один із найцікавіших у всьому Радянському Союзі. Більше того, для популяризації кіно й концептуалізації кіноаналітики редакція журналу зробила те, чого поки що не вдається нашій сучасній українській кіноіндустрії. Журнал «Кіно» став першою і найуспішнішою спробою повноцінно задокументувати україномовну термінологію для роздумів і нарисів про кіно, якої нам бракує й сьогодні.

### Епілог

У розгалуженій царині радянських кінодосліджень історично головна увага приділялася російськоцентричним дослідницьким проектам. Фундаментальні тексти про радянський кінематограф 1920-х рр., залучені в полеміку, з якою розвивалося подальше радянське кінознавство, рефлекторно або ні, представляють радянське кіно як іманентно російське, часто відсторонюючи кіноіндустрію та культури неросійських радянських республік. Ця ситуація має багато причин, починаючи від обмеженого доступу до фільмів, архівів і періодичних видань до вибіркової мовної політики при вивченні мов радянських республік в англійськомовних наукових колах. Саме доступ до російськомовної кіноперіодики та вивчення російськомовної кіноперіодики, як-от «Кино-фот», «Киножурнал А.Р.К», «Советский экран», «Советское кино», «Кино-фронт», сформувало дещо ексклюзивне довідкове поле текстів, авторів і контекстів. Отже, усталений канон радянського кіно 1920-х рр. часто обмежується історією Госкіно / Совкіно, фільмами, біографіями та творами кінорежисерів першого (Ейзенштейна, Кулешова, Дзиги Вертова, Пудовкіна та Довженка) та другого (Фрідріха Ермлера, Абрама Роома, Лева Кулешова, Григорія Козінцева, Леоніда Трауберга) рангів.

Дослідження періодичних видань неросійських радянських республік є необхідною, але дещо запізненою ініціативою. Слід зазначити, що дослідження журналу «Кіно» спонукало до переоцінки історії не лише ВУФКУ, а й усього радянського кінематографу перших років незалежної України (Брюховецька, 1993). Дослідження української кіноперіодики, особливо

«Кіно», у ширшому контексті радянського кінематографу надає нам унікальний об'єктив для розуміння різноманітних культурних впливів, регіональної кінокритики, залучення аудиторії, цензури та редакційної політики, специфічної для України. Ці джерела можуть пролити світло на те, як українська аудиторія інтерпретувала радянські фільми, і запропонувати альтернативні точки зору на елементи кінематографу, релевантні українському контексту. Більше того, глибше дослідження журналу «Кіно» могло б надати розуміння про висвітлення місцевих кінематографістів, потенційно виявивши приховані

перлини та співавторів, яких не було помітно в централізованих радянських виданнях. Досліджуючи соціально-політичний клімат та унікальні альтернативні кіноруки в Україні, ці джерела сприяють повнішому розумінню радянського кіно, кидають виклик уявленням про однаковість і підкреслюють багатство розмаїття в галузі. Урахування українських поглядів обіцяє трансформувати та збагатити наше розуміння радянського кіно, забезпечуючи більш цілісний й інклюзивний погляд на історію.

### Список посилань

- «Кіно» (1925–1933): систематичний покажчик змісту журналу (2011), 8.
- Андерсон, К. М. (2005). *Кремлёвский кинотеатр: 1928–1953: Документы*. РОССПЕН.
- Бажан, М. (1931). Місіонери «чистого» кіна. *Кіно*, (11–12), 14–16.
- Бажан, М. (1982). Майстер залізної троянди (Про Юрія Яновського). В Л. М. Новиченко (Рецензент), *Микола Бажан. Думи і спогади* (сс. 9–63). Радянський письменник.
- Балаж, Б. (1926). Вилазка до нового виміру. *Кіно*, (12), 5–6.
- Балаж, Б. (1926а). Стильная фильма, стиль фільмы и стиль вообще (Статья Бела Балажа). *Кіно-журнал А.Р.К.*, 1926 (2), 13–14.
- Брюховецька, Л. І. (1993). Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно» (1925–1930)). В *Українське мистецтво (Київ, 1993)* (Вип. 1, сс. 97–103).
- Вознесенский, Ал. (1924). *Искусство экрана: Руководство для кино-актёров и режиссёра*. Сорабкоп.
- Воробйов, І. (1930). Ганебні покажчики. *Кіно*, 8 (80), 5.
- Гельман, А. (1928). Кіно-зірки і кіно-психоз. *Кіно*, (9), 2.
- Госейко, Л. (2005). Історія українського кінематографа. 1896–1995 рр. *КІНО-КОЛО*, 57
- Деслав, Є. (1928). «ВУФКУ закордоном» [ВУФКУ за кордоном]. *Кіно*, (3), 6.
- Капчинський, М. (2003). Біля Чорного моря. Спогади. *КІНО-КОЛО, весна*, (17), 17–18.
- Кулешов, Л. В. (1987). Искусство светотворчества. В Р. Н. Юренев (отв. ред.), *Лев Кулешов: Собрание сочинений в трех томах* (Т. 1, Теория. Критика. Педагогика, сс. 61–63).
- Лемберг, Е. (1930). *Кінопромисловість СРСР. Економіка радянської кінематографії*. Теакинопечать.
- Леонід Скрипник вмер 23 лютого 1929 р. (1929). *Кіно*, (5), 2.
- Ліфшиць, Б. (1925). Шляхи української кінематографії. *Кіно*, (1), 2, 4.
- Миславський, В. (2016). *Фактографічна історія кіно в Україні. 1896–1930 рр.* (Т. 1). «Дім Реклами».
- Міністерство культури України, Національна парламентська бібліотека України. (2011). «Кіно» (1925–1933): систематичний покажчик змісту журналу (Н. В. Казакова & Р. В. Росляк, Упоряд.). Київ.
- Могилевський, Л. (1925). Початок зроблено. *Кіно*, (1), 18.
- На обговорення широких мас справи українського радянського кіно — справи всієї громадськості радянської України (1930). *Кіно*, (18), 1–2.
- Наумова, Л. (2015). Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника. В О. І. Безгін (Ред.), *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* (Вип. 17, сс. 105–110). Видавництво «Освіта України».
- Наумова, Л. (2016). Теорія монтажної побудови фільму Л. Скрипника. *Культурологічна думка*, 9 (1), 128–133
- Нечес, П. (1926). Геть дурман. *Кіно*, (11), 16–19.
- Нечес, П. (1927). Десять років радянського кіновиробництва. *Театр, клуб, кіно*, 19(120), 12.
- Нечес, П. (1929). Адміністратори в кіно. *Кіно*, (13), 1.
- Озерський, Ю. (1925). Кінополітика на Україні. *Кіно*, (1), 1–2.
- Поліщук, В. (1926). Спресований час. *Кіно*, (11), 22.
- Полторацький, О. (1927а). Образовість у кіно. *Кіно*, (1), 12.

- Полторацький, О. (1927b). Про «зорову точку» в кінофільмі. *Кіно*, (5), 4–5.
- Себаг Монтефіоре, Саймон (2004). *Сталін: Суд червоного царя*. Кнорф.
- Сідерський, З. (1928). Штучний синдикат. *Кіно*, (4), 1.
- Скрипник, Л. (1927). Кіно-виробництво і кіно-мистецтво. *Нова генерація*, (1), 43–47.
- Скрипник, Л. (1927a). Експериментальний фільм. *Кіно*, (17), 8–9.
- Скрипник, Л. (1927b). Режисер і сценарист: (до дискусії). *Кіно*, (14), 6–7.
- Скрипник, Л. (1927c). Сценарист і режисер. *Кіно*, (11), 8–9.
- Скрипник, Л. (1928). *Нариси з історії та теорії кіно*. ДВУ.
- Скрипник, Л. (1929). Мистецтва соціальні й асоціальні. *Нова генерація*, (12), 25–29.
- Ткаченко, В. (2006). Кінохроніка Всеукраїнського Фотокіноуправління (ВУФКУ). В І. Б. Матяш (гол. ред.), *Студії з архівної справи та документознавства* (Т. 14, сс. 81–86). Видавництво Європейського університету.
- Ушаков, М. (1930). *Три оператори*. Теакіновидав.
- Шуб, О. (1927). План чи стихія. *Кіно*, (17), 1–2.
- Шуб, О. (1928). Шкідлива постанова. *Кіно*, (1), 1.
- Юрченко, Ю. (1926). Голлівуд в Одесі. *Кіно*, (6/7), 20–21.
- Cavendish, P. (2013). *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style In Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*. Berghahn Books.
- Kepley, V. & Kepley, B. (1979). Foreign films on Soviet screens, 1922–1931. *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (4), 429–442.
- Kepley, V. (1996). Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32. *Film History*, 8 (3), 344–56.
- Lebon, Éric Antoine (2018). *Léonide Moguy. Un citoyen du monde au pays du cinéma*. L'Harmattan.
- Nebesio, Bohdan Y. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>
- Taylor, R. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896767>
- Taylor, R. (1991). Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In *Inside the Film Factory* (pp.193–216). Routledge.
- Youngblood, Denise J. (1985). *Soviet Cinema In the Silent Era, 1918–1935*. UMI Research Press.

### References

- “Kino” (1925–1933): a systematic index to the contents of the journal (2011), Bazhan, M. (1931). Missionaries of “clean” cinema. *Kino*, (1–12), 14–16. [In Ukrainian].
- Anderson, K. M. (2005). *Kremlin Cinema: 1928–1953: Documents*. ROSSPEN. [In Russian].
- Bazhan, M. (1931). Missionaries of “clean” cinema. *Kino*, (11–12), 14–16.
- Bazhan, M. (1982). Master of the Iron Rose (About Yuri Yanovsky). In L. M. Novychenko (Reviewer), *Mykola Bazhan. Dumy i spohady* (pp. 9–63). Radianskyi Pysmennyk. [In Ukrainian].
- Balazh, B. (1926). A foray into a new dimension. *Kino*, (12), 5–6. [In Ukrainian].
- Balazh, B. (1926a). Stylish film, style of films and style in general (Article by Bela Balazs). *Kino-zhurnal A.R.K.*, 1926 (2), 13–14.
- Briukhovetska, L. I. (1993). The world resonance of Ukrainian cinema (on the material of the magazine “Kino” (1925–1930)). In *Ukrainske mystetstvo* (Kyiv, 1993) (Issue 1, pp. 97–103). [In Ukrainian].
- Voznesenskij, Al. (1924). *The art of the screen: A guide for movie actors and director*. Sorabkop. [In Russian].
- Vorobiov, I. (1930). Disgraceful pointers. *Kino*, 8 (80), 5. [In Ukrainian].
- Helman, A. (1928). Movie stars and movie psychosis. *Kino*, (9), 2. [In Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian cinema. 1896–1995. *KINO-KOLO*, 57. [In Ukrainian].
- Deslav, Ye. (1928). “VUFKU zakordonom” [VUFKU abroad]. *Kino*, (3), 6. [In Ukrainian].
- Kapchynskiy, M. (2003). Near the Black Sea. Memoirs. *KINO-KOLO, spring* (17), 17–18. [In Ukrainian].
- Kuleshov, L. V. (1987). The art of light creation. In R. N. Jurenev (Rev. ed.), *Lev Kuleshov: Collected Works in Three Volumes* (Vol. 1, Theory. Criticism. Pedagogy, pp. 61–63). [In Russian].
- Lemberg, E. (1930). *Film industry of the USSR. Economics of Soviet cinematography*. Teakinopechat’.
- Leonid Skrypnyk died on February 23, 1929 (1929). *Kino*, (5), 2. [In Ukrainian].
- Lifshyts, B. (1925). The ways of Ukrainian cinematography. *Kino*, (1), 2, 4. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. (2016). *Factual history of cinema in Ukraine. 1896–1930* (Vol. 1). “Dim Reklamy”. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture of Ukraine, National Parliamentary Library of Ukraine. (2011). «Kino» (1925–1933): *systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu* (N. V. Kazakova & R. V. Roslyak, eds.). Kyiv. [In Ukrainian].
- Mohylevskiy, L. (1925). The beginning is made. *Kino*, (1), 18. [In Ukrainian].

- For the discussion of the broad masses, the case of Ukrainian Soviet cinema is the case of the entire public of Soviet Ukraine (1930). *Kino*, (18), 1–2. [In Ukrainian].
- Naumova, L. (2015). The rhythmic component of the film frame composition in the theory of L. Skrypnyk. In O. I. Bezghin (Ed.), *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* (Issue 17, pp. 105–110). Osvita Ukrainy Publishing House. [In Ukrainian].
- Naumova, L. (2016). The theory of montage construction of L. Skrypnyk's film. *Kulturolohichna dumka*, 9 (1), 128–133.
- Neches, P. (1926). Down with the dope. *Kino*, (11), 16–19. [In Ukrainian].
- Neches, P. (1927). Ten years of Soviet film production. *Teatr, klub, kino*, 19 (120), 12. [In Ukrainian].
- Neches, P. (1929). Administrators in the cinema. *Kino*, (13), 1. [In Ukrainian].
- Ozerskyi, Yu. (1925). Film policy in Ukraine. *Kino*, (1), 1–2.
- Polishchuk, V. (1926). Compressed time. *Kino*, (11), 22.
- Poltoratskyi, O. (1927a). Imagery in cinema. *Kino*, (1), 12. [In Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1927b). About the “visual point” in the movie. *Kino*, (5), 4–5. [In Ukrainian].
- Sebagh Montefiore, Simon (2004). *Stalin: The Court of the Red Tsar*. Knopf. [In Ukrainian].
- Siderskyi, Z. (1928). Artificial syndicate. *Kino*, (4), 1. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927). Film production and film art. *Nova heneratsiia*, (1), 43–47. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927a). Experimental film. *Kino*, (17), 8–9. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927b). Director and screenwriter: (to the discussion). *Kino*, (14), 6–7. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927c). Scriptwriter and director. *Kino*, (11), 8–9. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1928). *Essays on the history and theory of cinema*. DVU. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1929). Arts social and asocial. *Nova heneratsiia*, (12), 25–29. [In Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2006). Newsreels of the All-Ukrainian Photo and Film Administration (VUFKU). In I. B. Matiash (Editor-in-Chief), *Studies in archival affairs and documentary studies* (Vol. 14, pp. 81–86). European University Press. [In Ukrainian].
- Ushakov, M. (1930). *Three operators*. Teakinovydav. [In Ukrainian].
- Shub, O. (1927). Plan or element. *Kino*, (17), 1–2. [In Ukrainian].
- Shub, O. (1928). A harmful resolution. *Kino*, (1), 1. [In Ukrainian].
- Yurchenko, Y. (1926). Hollywood in Odesa. *Kino*, (6/7), 20–21. [In Ukrainian].
- Cavendish, P. (2013). *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style In Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*. Berghahn Books. [In English].
- Kepley, V. & Kepley, B. (1979). Foreign films on Soviet screens, 1922–1931. *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (4), 429–442. [In English].
- Kepley, V. (1996). Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32. *Film History*, 8 (3), 344–56. [In English].
- Lebon, Éric Antoine (2018). *Léonide Moguy. Un citoyen du monde au pays du cinéma*. L'Harmattan. [In French].
- Nebesio, Bohdan Y. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>. [In English].
- Taylor, R. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896767>. [In English].
- Taylor, R. (1991). Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In *Inside the Film Factory* (pp.193–216). Routledge. [In English].
- Youngblood, Denise J. (1985). *Soviet Cinema In the Silent Era, 1918–1935*. UMI Research Press. [In English].

Надійшла до редколегії 31.08.2024

**Станіслав Мензелевський** — аспірант Школи медіа, Університет Індіани, Блумінгтон, штат Індіана, США

**Stanislav Menzelevskyi** is Ph.D. student in Film Studies at The Media School, Indiana University, Bloomington, IN, USA

**Заява про розкриття інформації**

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Disclosure statement**

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03)  
УДК 791.62:061ВУФКУ:791.633-051:791.623.1](47+57)”192/193”(045)

## МИКОЛА ШПИКОВСЬКИЙ І ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПІЗНІХ ФІЛЬМІВ ВУФКУ<sup>1</sup>

**Вінсент Болінгер**

Коледж Род-Айленду, Провіденс, штат Род-Айленд, США  
vbohlinger@ric.edu

**Vincent Bollinger**

Rhode Island College, Providence, Rhode Island, USA  
<https://orcid.org/0000-0002-1778-7343>

### **Вінсент Болінгер. Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ**

Це дослідження зосереджується на технології монтажу, що часто використовується у фільмах Миколи Шпиковського «Шкурник» («Шкурник», 1929) та «Хліб» («Хліб», 1929), яка базується на обмежених налаштуваннях камери й осьовому монтажі. Мета цього аналізу полягає в тому, щоб визначити місце цих фільмів та самого Шпиковського у зв'язку зі стилістичним впливом пізнього німого кіно як у Радянському Союзі, так і в Західній Європі, а також розглянути те, як естетика радянського монтажу використовувалась у радянських фільмах загалом. Завдання полягає в тому, щоб започаткувати обґрунтування того, наскільки пізні німе українське кіно можна вважати національним кіно — самотнім не лише за змістом і тематикою, а й за стилістичними нормами.

**Ключові слова:** Микола Шпиковський, ВУФКУ, стиль фільму, монтаж, національне кіно.

### **Vincent Bollinger. Mykola Shpykovskiy and the Visual Style of Late VUFKU Films**

This essay focuses on an editing strategy repeatedly found in Mykola Shpykovskiy's films *The Self-Seeker* (Shkurnyk, 1929) and *Bread* (Khllyb, 1929) that relies on limited camera setups and axial cutting. The aim of this analysis is to situate these films and Shpykovskiy in relationship to the stylistic influence of late silent-era films both within the Soviet Union and across Western Europe — a consideration of how Soviet montage aesthetics were appropriated in Soviet films overall. The intention is to begin making a case for how late silent Ukrainian cinema can be considered a national cinema — distinctive not only in terms of its content and themes, but also by virtue of its stylistic norms.

**Keywords:** Mykola Shpykovskiy, VUFKU, film style, editing, national cinema.

### **Радянське українське кіно як національне кіно**

У цьому дослідженні ми спробували визначити особливості, за якими можна вважати фільми, створені в Українській Радянській Соціалістичній Республіці, окремим національним кіно на основі кіностилю. Учені, зокрема і я, схильні концептуалізувати радянське кіно як широку інклюзивну категорію, об'єднану як у межах радянської національної держави, так і економічною та політичною системою, яка визначала замкнуту систему виробництва, розповсюдження й практики показу. Радянське кіно, безумовно, не було монолітним, воно відзначалося різноманітними та конкуруючими рухами й тенденціями, які зазвичай концептуалізувалися як невиняткові і такі, що таким чином виходили за межі окремих студій у республіках — у 1920-х рр., зокрема, радянське популярне кіно відрізнялось від радянського монтажного кіно (Youngblood, 1992). Можливо, ми були надто схильні сприймати радянське кіно як транснаціональне або міжнародне кіно, подібно до того, що Крістін Томпсон описала як рух до «інтернаціоналізму» у західноєвропейських фільмах початку – середини 1920-х рр. (Thompson, 1996). Зважаючи на радянський контекст, ми розцінюємо радянські фільми як безумовно радянські, незалежно від їх походження з конкретної Радянської Соціалістичної Республіки. Коли ми міркуємо про український кінематограф як про окремий національний кінематограф, ми маємо на увазі фільми, які зазвичай знімаються та / або фінансуються студіями в межах географічних кордонів національної держави Української РСР і зображують зміст, що стосується певного аспекту української історії, культури та ідентичності (First, 2015).

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392331>



У дослідженні, що оцінює різні теорії національних кінематографів, Джінхі Чой вказує на потенційні підводні камені того, що науковиця називає «територіальним» і «функціональним» підходами до національного кінематографу: «якщо територіальний підхід до національного кінематографу є більш виробничо-індустріальним, то функціональний підхід визначає приклади національного кіно на основі того, що фільм втілює на рівні тексту та як він функціонує в національній державі» (Choi, 2006, p. 311). Занепокоєння Чой викликає велика кількість винятків у визначенні національного кіно з точки зору території (тобто виключно в Україні або українцями) чи функції (тобто виключно на українську тематику). У радянському контексті територіальний підхід є проблематичним, якщо, наприклад, розглядати всі ті фільми «Белгоскіно», які знімалися в Ленінграді до кінця 1930-х рр. Функціональний підхід є проблематичним, коли йдеться про фільми, які не містять глибокого та активного зображення того, що Чой називає «національними ідеологіями», і ми просто означаємо національну ідентичність — те, що Чой, цитуючи Метте Хьорт, описує як «банальна приблизність» (там само, p. 312). Підсумовуючи думки Хьорт, Чой пояснює: «Навіть якщо дія фільму розгортається в певному місці в країні та використовує її рідну мову, то ці елементи часто залишаються непоміченими глядачем, якщо вони не фокусуються» (там само). Крім того, науковиця стверджує: «Якщо елементи, які є специфічними для нації, не відіграватимуть важливих нарративних функцій, фільм не досягає мети — спонукати глядача зрозуміти національну ідентичність» (там само).

Для 1920-х і початку 1930-х рр. Олександр Довженко, здається, є яскравим вибором для визначення українського національного кіно як територіально, так і функціонально. Його фільми зняті в Україні, і більшість із них безпосередньо перегукуються з українською тематикою — людьми, культурою, історією та землею. Джордж Лібер починає перший розділ своєї книги про Довженка так: «Конфлікти, які Олександр Довженко представляє у своїх фільмах, виникли не лише в його уяві, а тягнуться з досвіду його дитинства та юності. Зіткнення його

родини зі смертю, бідністю, неписьменністю, класовою нерівністю, релігією й національною ідентичністю справили глибокі враження в його житті та кар'єрі» (Liber, 2002, p. 9). Як зазначає Венс Кеплі, «джерела Довженка пов'язані з його селянським походженням і українською національною спадщиною» (Kerley, 1986, p. 4). На вебсайті ВУФКУ «Загублене і знайдене» Центру Довженка наголошується: «У своїй творчості він розвивав політичний і культурний проект України» (ВУФКУ, 2021a). Дійсно, пояснює Чой, «національне кіно часто асоціюється з вузьким колом авторів або їхніми творами» (Choi, 2006, p. 314). Далі дослідниця додає: «Твори авторів-режисерів функціонують як зразки національного кіно» (там само).

Слід зазначити, що ледь чи не кожен український фільм знятий Довженком. Чи справедливо — чи навіть корисно — очікувати, що кожен кінематографіст матиме однакову ступінь глибокої української натхненності, щоб кожен фільм оцінювався так само? Замість територіального чи функціонального підходу до національного кіно Чой пропонує «реляційний» підхід, який «підкреслює той факт, що національне кіно не є даністю, а класифікується як таке лише тоді, коли існує набір ідентифікованих характеристик, які відрізняють його від інших національних кінематографів» (Choi, 2006, p. 315). Чой відзначає важливість прототипів і зразків для визначення «набору типових ознак», які ми асоціювали б з національним кінематографом (там само, p. 316). Найважливішим для Чой є «умовний зв'язок між національними кінематографами та національною ідентичністю» (там само, p. 315). Отже, те, що визначається як «українське», залежить від того, що ми визнаємо відмінним від того, що визначаємо як «радянський», «російський», «молдавський» тощо. Обстоюючи реляційний підхід, Чой стверджує, що «одна із переваг мислення національного кіно щодо прототипів чи зразків полягає в тому, що ми можемо уникнути пастки обмеження цінності національного кіно засобом демонстрації національної ідентичності. Це пов'язано з тим, що прототипи або зразки визначаються з точки зору типовості та частоти, а не з точки зору сутності» (там само, p. 317).

Такі міркування особливо слушні під час роздумів над питаннями кіностилю — хоча б тимчасово відокремити форму фільму від його змісту. Слід визнати, що немає жодного суто українського підходу до кінематографії, монтажу чи навіть мізансцени, який був би глибоко занурений у власну культурну ідентичність. Натомість ми можемо визначити та вивчити стилістичні норми й порівняти їх із нормами в Радянському Союзі і за його межами. Конкретний монтажний підхід до побудови сцен сам по собі не є українським, але його можна асоціювати з українським кіновиробництвом у зв'язку з його частим застосуванням та відмінністю від монтажних підходів, які найчастіше застосовувались в іншому радянському кіновиробництві. Хоча я не можу стверджувати, що бачив доволі багато українських — або доволі багато радянських фільмів, або доволі багато фільмів за межами Радянського Союзу — щоб бути повністю впевненим у своїх наведених нижче твердженнях, але я переконаний, що можу принаймні запропонувати методологію, а також попередні висновки, за якими можна почати розглядати нюанси в кіностилі як потенційні маркери, що зможуть посприяти диференціації національних кінематографів у радянському кіно.

### **Заборонені фільми Миколи Шпиковського**

Навіть якщо вам невідоме ім'я Миколи Шпиковського, то, можливо, ви вже знайомі з його творчістю. Під русифікованим іменем Николай Шпиковский він відомий як сценарист і співрежисер «Шахової лихоманки» («Шахматная горячка», 1925). Співрежисер цього фільму, Всеволод Пудовкін, очевидно, набагато відоміший — визнаний як тоді, так і нині як один із найвидатніших режисерів раннього радянського періоду. Проте такого успіху Шпиковський ніколи не досягав. З короткої біографії, написаної Іваном Козленком, ми знаємо, що Шпиковський виріс у Києві та навчався в Одесі, а потім переїхав до Москви і зрештою зняв «Шахову лихоманку», після чого зняв у Москві ще один фільм — «Чашка чаю» («Чашка чая», 1927). Потім діяч повернувся в Україну і зняв ще один фільм — «Три кімнати з кухнею» («Три

комнаты с кухней», 1928) за мотивами «Як справи?» Володимира Маяковського («Как поживаете?») (Козленко, 2013б, с. 58). На жаль, обидва ці фільми не збереглися (Мачерет та ін., 1961, р. 234–300). Наступні два фільми Шпиковського, обидва зняті в Києві, на щастя, збереглися: «Шкурник» («Шкурник/Знакомое лицо», 1929) і «Хліб» («Хліб», 1930).

І «Шкурник», і «Хліб» були заборонені. Марія Білодубровська пояснює, що в той час існувало два органи цензури: Комітет репертуарного контролю в кожній Радянській Соціалістичній Республіці та Главрепертком (Головний репертуарний комітет), який дислокувався в Комісаріаті освіти (Наркомпрос), і тому був окремим та незалежним від кіноіндустрії органом (Белодубровская, 2017, с. 166). Для прокату фільму в Російській РФСР потрібен був дозвіл Головреперткому.

«Шкурник» — сатиричний фільм про антигероя, який хотів стати спекулянтком під час громадянської війни. Основні моменти фільму пов'язані з верблюдом, якого персонаж використовує як засіб транспортування товарів, коли намагається продати як білим, так і червоним, їздячи туди-сюди між ними, намагаючись задобрити солдат з обох сторін, іноді навіть зображаючи червоних у не найкращому світлі. Козленко перекладає уривок із рішення Головреперткому про заборону фільму: «Громадянська війна представлена у фільмі лише з точки зору її темної потворної сторони. Показує лише грабіж, бруд, дурість Червоної армії та місцевої радянської влади тощо. У результаті вийшов ганебний шарж над тогочасною дійсністю» (Козленко, 213б, с. 58; Марголит & Шмыров, 1995, с. 10; ВУФКУ, 2021с).

У «Хлібі» зображується колективізація землі куркулів, ініціатором якої є солдат, котрий повернувся додому після громадянської війни. Фільм двічі рецензував Главрепертком і обидва рази відхилив. Друга відмова звучить так (мій переклад): «Фільм надає хибне уявлення про боротьбу за хліб. Селянський середній клас повністю випав із картини. Період відновлення (обмеження куркульства, відносно економічне зміцнення куркульства), НЕП, класова боротьба, підготовка політичних передумов для ліквідації

куркульства і колективізації — усе це випало з поля зору. Проблема хліба розглядається у фільмі без зв'язку із соціалістичним будівництвом. Питання про те, що індивідуальне землекористування обмежує розвиток національної економіки, в картині не торкається. Картина зображує проблеми нашого часу. Зміни, внесені в нову версію картини, не усунули її основних недоліків. Картина спотворює історичну дійсність у сфері вирішення аграрного питання» (Марголит & Шмыров, 1995, с. 17; ВУФКУ, 2021а; Козленко, 2013а, с. 61).

Я не знаю, скільки «Хліб» був перемонтований між першою та другою версіями, екранізованими Главреперткомом. Я підозрюю, що версія, доступна нам, є першою, оскільки Козленко уточнює, що друга версія фільму була перейменована на «Рік 1920», однак версія, яка поширюється в цифровому вигляді — і була відновлена у 2012 р. — має назву «Хліб» (Козленко, 2013а, с. 61–62). Козленко пояснює, що оригінальні негативи й відбитки «Шкурника» та «Хліба» були переміщені з Української РСР до Російської РФСР, коли в 1938 р. за межами Москви було створено радянський кіноархів Держфільмофонду (Козленко, 2013б, с. 59). Оскільки ці стрічки були заборонені та ніколи не демонструвалися для російської аудиторії, то вони зберегли оригінальні українські інтертитри (там само, с. 59). Олександр Телюк із «Довженко Центру» люб'язно знайшов час, щоб глибше дослідити це питання для цієї статті, підтвердивши, що в обох версіях «Хліба», екранізованих Главреперткомом (1014 м), вказано однакову довжину відзнятого матеріалу, спочатку як «Хліб», а потім як «Рік 1920». Фахівець вважає, що відмінності між цими версіями, ймовірно, полягали лише в назві та деяких інтертитрах. Нинішній відбиток, який зберігається в «Довженко Центрі», дещо довший (1030,2 м), але дослідник допускає, що це сталося в результаті додавання назв під час його реставрації.

Слід розглянути переваги вивчення стилю фільмів, які були заборонені. У радянсько-українському контексті здається, що заборона не перешкоджала повному доступу до фільму. «Хліб», що показували в УРСР, був зображений на обкладинці подвійного номера українського кіножурналу «Кіно», а на честь його виходу

українською мовою було опубліковано мультиплікаційний ескіз (ВУФКУ, 2021б). Стосовно «Шкурника» І. Козленко цитує високу оцінку російського поета Осипа Мандельштама щодо стилю фільму (переклад І. Козленка): «Чим досконаліша мова фільму, тим ближча вона до ще нереалізованого мислення про майбутнє, яке ми називаємо кінопрозою з її потужним синтаксисом, тим ціннішою є робота оператора у фільмі. З цієї точки зору творчість Шпиковського, незважаючи на скромну реалістичну “зовнішність”, є досягненням дуже високої якості» (Козленко, 2013б, с. 58). Мандельштам зміг побачити фільм на київській прем'єрі 1 травня 1929 р., до того, як Главрепертком оприлюднив своє рішення (Марголит & Шмыров, 1995, с. 10). Рецензія Мандельштама підтверджує, що навіть якщо широка радянська аудиторія ніколи не дивилася певного фільму, то сучасні кінематографісти, літератори та пов'язані зі сферою культури люди, безперечно, могли переглядати роботи одне одного, а не просто обговорювати чи читати про те, із чим вони експериментували. Я стверджую, що заборона фільму не виключає можливості його естетичного впливу. Крім того, заборонений фільм не буде повторно випущений пізніше та може потенційно постраждати від повторного монтажу, що може ускладнити стилістичний його аналіз (Сопин, 2012).

### **Візуальний стиль Миколи Шпиковського**

Проблема в тому, щоб охарактеризувати стиль такого режисера, як Шпиковський, полягає частково в тому, щоб вирізнити його з-поміж інших режисерів, які працюють як в Українській РСР, так і за її межами. Стилістичні подібності між кінематографістами, котрі творили в Українській РСР, яких немає у фільмах тих, хто працював за межами УРСР, безумовно, були б найбільш показовими для українського національного кіно, але й дуже малоімовірними. ВУФКУ вже мав репутацію більш орієнтованого на міжнародний рівень, ніж на кіноіндустрію інших радянських республік, і, звичайно, самі кінематографісти часто перетинали кордони цих радянських республік як географічно, так і естетично/інтелектуально. Сам Шпиковський працював у Москві і співпрацював з Пудовкіним,

і, безсумнівно, вони впливали один на одного. Я пропоную вивчати Шпиковського за поняттям Чой про «екземпляр». Подібно до того, як будь-які стилістичні атрибути Довженка, радше за все, сформують наше розуміння українського національного кіно, то й особливо переконливі стилістичні якості, виявлені в Шпиковського, можуть зробити те саме. Як пояснює Чой, «чим частіше кінематографісти своєї національної держави приймають і покладаються на елементи, характерні для своєї нації, тим більше шансів для таких елементів асоціюватися як прототипи цього національного кінематографу» (Choi, 2006, p. 319). «Одна з переваг прийняття теорії прототипу національного кіно, — продовжує вона, — полягає в тому, що зв'язок між національним кіно та національністю є вірогідним, а не сутнісним. Національне кіно не відображає і не розкриває «сутності» національності чи її культури. Швидше, останнє надає першому інгредієнти для дослідження» (там само).

Почнемо з того, що в стилі Шпиковського є схожого з іншими радянськими кінематографістами, щоб перейти до того, що відрізняє його від інших українських режисерів та/або об'єднує з ними. Однією з поширених стилістичних особливостей радянського кіно кінця 1920-х і початку 1930-х рр. є розквіт монтажу, самоодстатній короткий відрізок, що зазвичай триває не більше кількох секунд швидкого монтажу. Я вважаю ці розквіти привласненням радянської монтажно-естетики немонтажними фільмами. Як зазначає Крістін Томпсон, «до кінця німого періоду стиль монтажу був настільки добре розвинутий, що фактично будь-який радянський фільм звертався до нього, хоча би шаблонно та обмежено» (Thompson, 1980, p. 120). Я характеризу розквіт монтажу за трьома основними критеріями. По-перше, стиль, який використовується в монтажі, суттєво відрізняється від стилістичних норм, які використовуються у фільмі загалом. По-друге, розквіт монтажу піддається кількісній оцінці та привертає до себе увагу. Дуже добре помітно, коли починається і закінчується розквіт монтажу. І зрештою, монтажне оформлення зазвичай містить надзвичайно мало оповідного вмісту. У розквіті монтажу стиль фільму тимчасово перетворюється на

стиль, що нагадує радянський стиль монтажу, але з неабияк стриманою оповідальною метою. Здається, кожен конкретний монтажний елемент виконує певну функцію.

Ключовий приклад монтажного розквіту Шпиковського проявляється під час зображення браку хліба в однойменному фільмі. «Не вистачає для посіву», — йдеться в інтертитрах, коли ми бачимо надзвичайно швидкі миготіння телефонних стовпів. Перегляньте малюнок 1 і прочитайте колонки зліва направо. Швидко редагування спочатку чергує два різні кадри телефонного стовпа (перша колонка, знімки зверху та знизу). Оскільки ці два знімки надзвичайно схожі та зроблені під дещо різним кутом камери, то ми відчуваємо різкий бічний рух уперед-назад, ліворуч і праворуч п'ять разів. Потім ми бачимо три знімки телефонних стовпів (друга колонка), лише тепер вони зняті через осьовий монтаж. Під час такого монтажу камера зберігає впоперек розрізу свою вісь з об'єктом, який знімають — лінію, яку можна провести від камери до об'єкта, — і камера просто стрибає вперед або назад по цій осі. На другому знімку другої колонки камера розташована дещо далі, ніж на першому, а на третьому знімку камера набагато ближча, ніж на першому та другому знімках. Це швидке чергування трьох кадрів надає нам відчуття стрибка вперед і назад. Потім ми одразу бачимо ще одну пару знімків телефонного стовпа (третья колонка). Подібно до пари знімків у першій колонці, ці два кадри також зняті з дещо різних ракурсів, що дозволяє нам спостерігати за тим, як швидко вони змінюють один одного, рухаючись вліво і вправо. Потім відбувається дуже короткий пробіск з трьох кадрів (четверта колонка), які паралельні трьом кадрам у другій колонці. В обох колонках ви можете побачити, що другі кадри віддаленіші від перших, а треті кадри набагато щільніші / ближчі, ніж два інших.

Цей візерунок, ймовірно, непомітний під час перегляду фільму в реальному часі — звичайно, не більш помітний, ніж ефект відчуття тремтіння. Зауважте, що всі 10 різних кадрів у цьому розквіті зображені на телефонному стовпі, тому візуальної інформації для обробки мало, оскільки ми загороджені цими кадрами вперед



Рис. 1. Кадри з розквіту монтажу у фільмі «Хліб».

і назад: два кадри тягнуть нас ліворуч і праворуч уздовж осі X, потім три кадри тягнуть нас далі й ближче вздовж осі Z, далі два кадри тягнуть нас ліворуч і праворуч уздовж осі X і, нарешті, три кадри — далі й ближче вздовж осі Z. Я так розумію, що цей розквіт монтажу пов'язаний із телефонією — панічні слова фермерів і селян, які передаються цими дротами до міста, сприяючи технологічному розвитку на периферії та демонструючи зв'язок периферії із центром. Що мене вражає тут у Шпиковського, так це строгість його візерунків і стримана кількість налаштувань камери. Процвітання монтажу загалом передбачає чергування між обмеженою кількістю кадрів просто тому, що монтаж надто швидкий, щоб глядач міг зрозуміти щось більше, ніж перемикання назад і вперед між дуже обмеженою кількістю унікальних кадрів. Шпиковський покладається насамперед на осьовий монтаж, щоб показати щільніше або віддаленіше кадрування з абсолютною мінімальною зміною кута камери. Інший приклад розквіту монтажу за такою ж стратегією можна спостерігати раніше в «Хлібі», коли куркуль відмовляється віддати свою землю. Ми отримуємо серію осьових скорочень від віддаленого довгого кадру, на якому персонаж біжить до камери, аж до крупного плану його обличчя, швидко чергуючись із заголовками його висловлювань — усе це контрастує зі

спокійним, зібраним і збентеженим ветераном, який ділить землю.

Шпиковський не обмежує цю схему чергування з обмеженими налаштуваннями камери лише сценами, де наявний швидкий монтаж. Розгляньте перші кадри «Хліба», зображені на рисунку 2. Для цих зображень знову прочитайте кожен стовпчик, рухаючись зліва направо. Початковий кадр фільму показує середнім крупним планом рюкзак, одягнений на чоловіка, який стане нашим героєм у фільмі. Я видалив другий кадр цієї послідовності — інтертитр «фронт здвинувся», — щоб краще продемонструвати модель монтажу в цій сцені. Потім ми переходимо до середнього віддаленого крупного плану, на якому зображена жінка, яка, як ми скоро зрозуміємо, є коханою нашого героя, котра колихає сплячу дитину. Потім камера повертається, щоб показати її спереду середнім крупним планом, коли вона дивиться вниз і зітхає. Це будуть лише три позиції камери для цієї сцени, і тепер ми чергуємо ці налаштування з осьовим монтажем, які наближають або віддаляють нас. Ми повертаємось до нашого першої позиції камери середнього крупного плану рюкзака, після чого осьовий монтаж з другої позиції камери до щільнішого середнього крупного плану дружини, після чого повертаємось до третьої позиції



Рис. 2. Початкові кадри фільму «Хліб».

камери фронтального кадру жінки в середньому крупному плані. Потім ми повертаємося до першої позиції камери — лише тепер застосовується осьовий монтаж, щоб показати людину ззаду з дальньої відстані. Далі ми повертаємось до другої позиції камери, також з осьовим монтажем, щоб показати вид збоку жінки, котра сидить на середньому кадрі. Повертаємося до тієї ж першої позиції камери, але тепер наш герой перемістився вліво. Камера залишилася нерухомою, і замість того, щоб персонаж рухався вперед за ворота перед собою, він перемістився вбік ліворуч. Ми повертаємось до попереднього кадру жінки на середньому кадрі, а коли ми повертаємося до чоловіка — з тієї ж самої позиції камери, що й раніше — він повернувся праворуч і ближче до дерев'яних воріт. Ліворуч підходить літній чоловік і починається розмова.

Досить стандартною умовою кіновиробництва є щільніше й тісніше кадрування в міру просування сцени, але Шпиковський відсуває нас далі і далі. Ми справді отримуємо осьовий монтаж до щільнішого кадру дружини в другій позиції камери, як ми, напевно, і очікували, але до того моменту, як ми повертаємося до першої позиції камери, ми знаходимося далі, а з нашим поверненням ще далі, до другої позиції камери. Військовослужбовця та його дружину систематично показують ізольованими. Завдяки монтажу ми маємо зрозуміти, що вони думають один про одного в цей самий момент на порозі свого

возз'єднання. Наш герой вагається, мабуть, охоплений емоціями. Замість того, щоб рухатися вперед, він ходить зі сторони в сторону — і поява літнього чоловіка ще більше затримує їхню зустріч. Постійне використання одних і тих самих позицій камери надає глядачеві глибше відчуття тривалості, часу, який минає та втрачається через нервову бездіяльність. У фільмі «Шкурник» ми бачимо таку ж зменшену позицію камери, що покладається на осьовий монтаж, у сцені, де збираються розстріляти нашого антигероя, а також у сцені, де він шукає товариша наркома, перш ніж зрозуміти, що вона жінка та сиділа там увесь цей час. У всіх цих декораціях і сценах Шпиковський здатний досягти різних емоційних і тематичних ефектів за допомогою однієї і тієї ж базової стратегії монтажу. Не кожна сцена знімається та монтується таким чином, але ця особливість, здається, характерна для візуального стилю Шпиковського.

#### До українського візуального стилю кінця 1920-х

На мою думку, інші кінематографісти ВУФКУ демонструють схильність до зменшених позицій камери та осьового монтажу, але ретельний аналіз виявляє різні стратегії, незважаючи на подібні техніки. Саме ця точка подібності та розбіжності призводить до відмінностей між можливими нормами національного кіно й індивідуальними авторськими естетичними практиками. Згадайте початок «Перекопу» Івана

Кавалерідзе (1930), коли головний герой намагається прикріпити багнет від рушниці до плуга, щоб він міг виконувати роль леміша. Війна закінчилася, і герой намагається перепрофілювати військову техніку, щоб компенсувати брак придатної для використання сільськогосподарської техніки. Стратегія монтажу Кавалерідзе в першій частині цієї сцени базується на єдиній позиції камери та масштабному осьовому монтажі. Щоб переглянути послідовність кадрів, показану на рисунку 3, прочитайте верхній рядок зліва направо, а потім так само нижній рядок.

Верхній рядок, перші шість кадрів цієї сцени, показує повторюваний осьовий монтаж на одній і тій самій позиції камери, щоб отримати щільніше кадрування одного з головних героїв у фільмі. Ми починаємо з надзвичайно далекого кадру, на якому показано коня біля верхньої частини кадру зліва, а плуг, до якого він повинен бути прикріплений і який тягне, також працює у верхній частині кадру, але справа. Наступний кадр (кадр 2) — це осьовий монтаж у довгому кадрі плуга, на якому працюють, тепер у центрі верхньої половини кадру, після чого йде інтертитр (кадр 3), який пояснює ситуацію: «немає леза для плуга». Наступний кадр (кадр 4) повертає нас до ще одного осьового монтажу на тій самій позиції камери до щільнішого довгого кадру головного героя, який працює на плузі. П'ятий і шостий кадри наближають нас на тій самій осі камери до середнього кадру, а потім до середнього крупного плану.

Однак наступні шість кадрів порушують цю модель щільнішого кадрування. Сьомий кадр (крайній лівий у нижньому ряду) є різким монтажним переходом попереднього кадру. Ракурс змінився незначно, щоб ми могли помітити

монтаж. Джем-кати привертають увагу саме тому, що позиції камери надзвичайно схожі на попередній кадр — не зовсім та сама вісь (осьовий монтаж), але легкий і буквально відчутний стрибок. Ліва рука героя була за плугом, але тепер вона раптом опинилася над ним. Джем-кати часто функціонують з метою пришвидшити час, щоб запропонувати тривалість, не вимагаючи від глядача реальних відчуттів. У той час як перші шість кадрів показують, що наш працьовитий герой, здавалося б, був винахідливим, коли він тягнув і порався з лезом багнета, зараз ми переживаємо марність його спроб. Кадри в цьому нижньому ряду мають на меті продемонструвати неможливість виконання завдання. Для восьмого кадру ми тепер рухаємось у напрямку, протилежному до всіх попередніх кадрів — осьовий монтаж назад до довгого кадру, еквівалентного тому, що ми бачили на четвертому кадрі. Потім ми наближаємось до ще щільнішого кадру, ніж кадри 6 і 7, завдяки збігу дії на лезі багнета, яке блимає відбитим світлом, коли наш герой розчаровано кидає його вниз. Наступний кадр (кадр 10) — це, по суті, осьовий монтаж (з невеликим коригуванням камери) до вузького середнього крупного плану, на якому наш герой сидить нерухомо й стоїчно переможений, зі сльозою, що котиться по його щоці. Наступний кадр (кадр 11) раптом показує жінок, які стоять і дивляться. Наступний кадр (кадр 12) — це осьовий монтаж (знову з невеликим коригуванням камери), який поміщає нашого героя на більш віддалений довгий кадр із плугом у верхній правій частині кадру. Жінок показано в тому самому просторі за допомогою цієї камери, що рухається назад. Їх не було в початковому віддаленому кадрі, з якого починалася ця сцена, тож вони, мабуть, прибули, коли



Рис. 3. Початкові кадри фільму «Перекоп».

наш герой важко працював. Ми, як і він, уважно стежили за його спробою прикріпити багнет-лезо до плуга, тому їхня поява, — саме вчасно, щоб засвідчити його поразку, — стала для нас несподіванкою. «Прийшли за хлібом, а ми навіть поле зорати не можемо». Сцена продовжується як розмова кількох персонажів, знята кількома камерами.

Подібні стилістичні стратегії між Кавалерідзе та Шпиковським уможливають подальше порівняння з іншими кінематографістами, які працювали в Українській РСР та за її межами, щоб визначити, якою мірою ця схильність до побудови сцени за допомогою зменшених позицій камери та монтажу на основі осьових скорочень може бути нормою для кінематографістів ВУФКУ наприкінці 1920-х рр. Кавалерідзе описується як той, що «стояв поряд з Олександром Довженком як співзасновник українського поетичного кіно» (Брюховецька та ін., 2011, с. 231). Така характеристика підносить Кавалерідзе до рівня Довженка як «взірця», якщо повернутися до терміна Джінхі Чой. Усе, що Довженко робив у кінематографі, широко й незмінно розуміється як українське. Подібне визнання Кавалерідзе

дозволяє розширити «набір типових ознак», які охоплюють український національний кінематограф, оскільки те, що він робить, розширює коло характеристик, які слід розглядати. Але це також закладає основу для потенційного звуження та дистилляції характеристик українського національного кіно через схожість і накладання — те, що Чой називає «типовістю та частотою». Тут, сподіваюся, що допоміг охарактеризувати Шпиковського як ще один взірець. Кількісна оцінка та кваліфікація того, що саме є поетичним в українському поетичному кіно — чи українському кіно загалом — може й має виходити за межі змісту фільму, до досліджуваних, вимірюваних аспектів стилю, що розкриває індивідуальні та, можливо, колективні творчість і геній. Тоді цю колективну творчість можна було б розуміти як відмінність від радянського кіно, яке надто часто підносить наше уявлення про нього, а також як відмінність від західноєвропейських кінематографів, які, здавалося б, мали альтернативний вплив. Я, звичайно, з нетерпінням чекаю набагато більше переглядів.

#### Список посилань

- Белодубровская, М. (2017). *Не по плану: кино при Сталине*. Cornell University Press.
- Брюховецька, Л., Госейко, Л., Касім, В., Козленко, І., Мензелевський, С., Радинський, О., & Трумбач, С. (2011). Іван Кавалерідзе (Хварідзе). В І. Козленко (Ред.), *Українська Ре-Візія* (сс. 230–243). Держкіно України.
- ВУФКУ (2021a). Загублене і знайдене. «Хліб». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/bread/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- ВУФКУ (2021b). Загублене і знайдене. «Земля». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/earth/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- ВУФКУ (2021c). Загублене і знайдене. «Шкурник». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/self-seeker/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- Козленко, І. (2013a) *KHLIB (Tysiacha devyatsot dvadtsiatyi rik) [Il pane / Bread; Il millenovecentoventi / The Year Nineteen Twenty]* (VUFKU, UkrSSR 1930; dir. Mykola Shpykovskyi). У каталозі Catherine A. Surowiec (Ред.), *Le Giornate del Cinema Muto* 32 (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 59–62). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”.
- Козленко, І. (2013b). *SHKURNYK [L'egoista/The Self-Seeker]* (VUFKU, UkrSSR 1929; dir. M. Shpykovsky). У каталозі Catherine A. Surowiec (Ред.), *Le Giornate del Cinema Muto* 32 (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 57–59). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”.
- Марголит, Е., & Шмыров, В. (1995). *Изъятое кино*. Дубль-Д.
- Мачерет, А. В., Парфёнов, Л. А., Якубович, О. В., & Зак, М. Х. (Ред.). (1961). *Немые фильмы (1918–1935)*. (Т. 1. *Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог*). Искусство.
- Сопин, А. (2012). Список редакции советских и российских игровых фильмов. *Киноведческие записки*, (100–101), 606–645.
- Choi, J. (2006). National Cinema, the Very Idea. In Noël Carroll & Jinhee Choi (Eds), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (pp. 310–319). Blackwell.
- First, J. (2015). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris/Bloomsbury.



- Kepley, Jr., V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. University of Wisconsin Press.
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute.
- Thompson, K. (1980). Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies*, (60), 115–140.
- Thompson, K. (1996). National or International Films? The European Debate During the 1920s. *Film History*, 8 (3), 281–296.
- Youngblood, D. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.

### References

- Belodubrovskaja, M. (2017). *Not according to plan: cinema under Stalin*. Cornell University Press. [In Russian].
- Briukhovetska, L., Hoseiko, L., Kasim, V., Kozlenko, I., Menzelevskiy, S., Radynskiy, O., & Trumbach, S. (2011). Ivan Kavaleridze (Khvaridze). In I. Kozlenko (Ed.), *Ukrainska Re-Viziia* (pp. 230–243). Derzhkino Ukrainy. [In Ukrainian].
- VUFKU (2021a). Lost and found. “Bread”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/bread/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- VUFKU (2021b). Lost and found. “Land”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/earth/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- VUFKU (2021c). Lost and found. “Skinner”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/self-seeker/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- Kozlenko, I. (2013a) *KHLIB (Tysiacha devyatsot dvadtsiatyi rik) [Il pane / Bread; Il millenovecentoventi/ The Year Nineteen Twenty]* (VUFKU, UkrSSR 1930; dir. Mykola Shpykovskiy). In Catherine A. Surowiec (Ed.), *Le Giornate del Cinema Muto 32* (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 59–62). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”. [In Italian].
- Kozlenko, I. (2013b). *SHKURNYK [L’egoista/The Self-Seeker]* (VUFKU, UkrSSR 1929; dir. M. Shpykovsky). In Catherine A. Surowiec (Ed.), *Le Giornate del Cinema Muto 32* (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 57–59). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”. [In Italian].
- Margolit, E., & Shmyrov, V. (1995). *Seized movie*. Dubl’-D. [In Russian].
- Macheret, A. V., Parfjonov, L. A., Jakubovich, O. V., & Zak, M. H. (Eds.). (1961). *Silent films (1918–1935)*. (Vol. 1. Soviet art films: Annotated catalog). Iskusstvo. [In Russian].
- Sopin, A. (2012). Editorial list of Soviet and Russian feature films. *Kinovedcheskie zapiski*, (100–101), 606–645. [In Russian].
- Choi, J. (2006). National Cinema, the Very Idea. In Noël Carroll & Jinhee Choi (Eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (pp. 310–319). Blackwell. [In English].
- First, J. (2015). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris/Bloomsbury. [In English].
- Kepley, Jr., V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. University of Wisconsin Press. [In English].
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute. [In English].
- Thompson, K. (1980). Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies*, (60), 115–140. [In English].
- Thompson, K. (1996). National or International Films? The European Debate During the 1920s. *Film History*, 8 (3), 281–296. [In English].
- Youngblood, D. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press. [In English].

Надійшла до редколегії 29.08.2024

**Вінсент Болінгер** — професор коледжу Мері Такер Торп і директор відділу кінодосліджень коледжу Род-Айленда. Нині працює над книгою-дослідженням стилю радянського кіно кінця 1920-х — середини 1930-х років.

#### Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Vincent Bohlinger** is the Mary Tucker Thorp College Professor and Director of Film Studies at Rhode Island College. He is currently working on a book-length study of Soviet film style from the late 1920s to mid-1930s.

#### Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.04>  
 УДК 791.633-051Дов:791.5](477)(092)(045)

## КІНОПЕДАГОГІЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА<sup>1</sup>

**Олександр Безручко**

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,  
 Україна  
 oleksandr\_bezruchko@ukr.net

**Oleksandr Bezruchko**

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>

### **Олександр Безручко. Кінопедагогічний експеримент Олександра Довженка.**

У цій статті розглядається маловідомий експеримент у кінопедагогіці українського режисера Олександра Довженка. Наприкінці 1930-х — на початку 1940-х рр., перед початком німецько-радянської війни (1941–1945 рр., яка в СРСР називалася Великою Вітчизняною війною), Довженко, окрім зйомок власних фільмів, намагався організувати та провести повноцінне навчання представників творчих спеціальностей аудіовізуального мистецтва безпосередньо на виробництві, на Київській кінофабриці (Київська кіностудія художніх фільмів, нині Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка). У Радянському Союзі 1930-х рр. партійний адміністративний апарат суворо контролював не лише зйомки та прокат фільмів, а й підготовку майбутніх кадрів для кіновиробництва: режисерів, сценаристів, операторів, кіноакторів тощо. Експеримент Довженка в кінопедагогіці зробив помітний внесок у виховання українських акторів для кіно епохи звуку, які вільно володіють українською та занурені в українську культуру, попри ширший контекст радянських репресій, особливо в Україні. У статті використано джерела з низки архівів України та Росії, мемуари й рідкісні публікації, щоб відтворити цей епізод у творчості Довженка та надати уявлення про його педагогічну практику й підхід до кіноакторської діяльності.

**Ключові слова:** *Олександр Довженко, Київська кіностудія, творчий експеримент, кіноосвіта, відновлення історія, школа кіноакторів.*

### **Oleksandr Bezruchko. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy.**

This article examines a little-known experiment in film pedagogy by Ukrainian director Oleksandr Dovzhenko. In the late 1930s and early 1940s, before the beginning of the German-Soviet war (1941–1945, called 'Great Patriotic War' in the Soviet Union),

in addition to shooting his own films, Dovzhenko attempted to organise and conduct comprehensive training of film production personnel directly on site, at the Kyiv Film Factory (Kyiv Film Studio of Feature Films, now Oleksandr Dovzhenko National Film Studio of Feature Films). In the Soviet Union of the 1930s, the Party administrative apparatus strictly controlled not only the filming and distribution of films, but also the training of future personnel for film production: film directors, screenwriters, cinematographers, film actors, etc. Dovzhenko's experiment in film pedagogy made a distinct contribution to nurturing Ukrainian actors for sound-era cinema, fluent in Ukrainian and immersed in Ukrainian culture, despite the wider context of Soviet repression, especially in Ukraine. The article uses sources from a number of archives in Ukraine and Russia, memoirs and rare period publications to reconstruct this episode in Dovzhenko's career and grant an insight into his pedagogical practice and approach to film acting.

**Keywords:** *Oleksandr Dovzhenko, Kyiv Film Studio, creative experiment, film education, restored cinema, school of film actors.*

Незважаючи на понад 30 років відновлення незалежності нашої держави, українці ще не достатньо дослідили в наукових монографіях й статтях та перенесли на сторінки книг й екрани художніх, документальних та науково-популярних стрічок справжні, а не відцензуровані радянською владою образи власних видатних митців й громадських діячів, до яких, безперечно, й належить кінорежисер, письменник, сценарист, кінопедагог Олександр Петрович Довженко (1894–1956), 130-річчя якого ми відзначали у 2024 р.

Дослідження пострадянської доби вичистили обов'язкові комуністичні штампи з біографій митців, розповідей про їхню творчу та наставницьку діяльність. Українська державна програма

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

відкриття архівів митців і науковців допомогла зняти нашарування цензурного втручання та сформувавши новий, більш незаангажований погляд на українських культурних діячів. Особливо показовим є розсекречення Галузевого державного архіву Служби безпеки України (СБУ, колишній державний архів КДБ УРСР), де у фонді 11 («Особливий фонд КДБ при Раді міністрів УРСР») (Безручко, 2008b, с. 6) є чотири томна справа про Довженка під промовистою назвою «Запорожець». Чимало цікавих документів про Довженка можна знайти і в розсекречених справах, переданих з Архіву СБУ до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАМЛМ), зокрема фондів 1196 («Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів органів прокуратури, суду та КДБ України») та 263 («Коллекція позасудових справ реабілітованих осіб») (Безручко, 2011, с. 7). Серед них — справа т. зв. петлюрівців Олександра Довженка та двох його соратників по національно-визвольній боротьбі, що були заарештовані ЧК у Житомирі наприкінці грудня 1919 р. під час нелегальної спроби потрапити в Україну і які засуджені Радянською державою на п'ять років.<sup>1</sup> Як зазначає Дж. Лібер, у в'язниці Довженко змушений був перейти на сторону більшовиків: «Він зробив те, що робили багато хто в цей буремний період — перейшов на іншу сторону барикад. Він виживав, як міг, у неймовірно жорстокий, нестабільний і важкий період» (Liber, 2002, р. 40).

Протягом багатьох десятиліть, незважаючи на зміну його політичної позиції, «Справа Волинської Всеросійської надзвичайної комісії по боротьбі з контрреволюцією, спекуляцією і саботажем...» лежала в закритій частині радянських державних архівів та була дамокловим мечем, який постійно висів над головою Довженка. Ймовірно, він знав про її існування й про фатальні наслідки для себе, якщо її оприлюднити, чим і пояснюються деякі його нелогічні із сучасної

точки зору вчинки: митець змушений був «вичищати» власну біографію від, як тоді казали, «дрібнобуржуазного українського націоналізму» і показувати себе справжнім пролетарським режисером, знімаючи ідеологічно «правильне» кіно.

Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. багато сучасників Довженка опублікували цікаві спогади, у яких розповідалося про справжнього митця та маловідомі епізоди з його життя, кінокар'єри й викладацької діяльності. Позитивним моментом у цьому процесі відкриття справжнього Довженка стала, як би дивно це не звучало, смерть другої дружини митця Юлії Солнцевої, яка, на думку деяких українських дослідників, що ознайомились з розсекреченими архівними документами, співпрацювала з московськими та київськими чекістами. Видатний український журналіст Микола Шудря цитував племінника Довженка Тараса Дудка: «Не знаю, чи Олександрові Петровичу було відомо, чи, може, він лише здогадувався, що його Юлія — не ангел із крильцями. Генерал КГБ Олександр Карабаїнов мені розповідав, що вона була “нашим агентом” і значилася під кличкою “Юлька”» (Шудря, 2005, с. 154).<sup>2</sup> Солнцева детально перевіряла кожен мить життя свого чоловіка, ретельно «наводючи порядок» у біографії Довженка, відкидаючи навіть абсолютно невинні з точки зору сьогодення епізоди, такі як викладацька робота в Школі кіноакторської майстерності Київської кіностудії. Водночас завдяки своїм зв'язкам із радянською спецслужбою Солнцева кілька разів допомогла чоловікові уникнути арешту. Крім того, не можна недооцінювати її багаторічну роботу зі збереження та популяризації пам'яті про Довженка як в Україні, так і за кордоном.

У цій статті буде реконструйовано раніше забуту викладацьку роботу Довженка як керівника Школи кіноакторів (інші назви — Школи кіноакторської майстерності, Школи кіноакторства) Київської кіностудії наприкінці 1930-х — на початку 1940-х рр. Життя та творчість Довженка досліджується багатьма українськими

1. Симон Петлюра (1876–1926) очолював Українську Народну Республіку після Лютневої революції 1917 р. ВЧК посилається на Всеросійську надзвичайну комісію по боротьбі з контрреволюцією, спекуляцією і саботажем. Термін «чекіст» повсюдно використовується для позначення всіх інстанцій ЧК, (О)ГПУ, НКВС і КДБ.

2. У складі української делегації в Москві автор цієї статті зустрівся з Тарасом Дудком, який підтвердив ці слова під час розмов на могилі Довженка в Росії влітку-восени 2007 р., а потім і в Україні, на батьківщині свого дядька в селі Сосниця, 10 вересня 2011 р.

й зарубіжними науковцями та мистецтвознавцями.<sup>1</sup> Хоча автор ретельно проаналізував і реконструював кінопедагогічну діяльність Олександра Довженка (Безручко, 2008а, 2011, 2012а, 2012b, 2017; Bezruchko, 2018, 2019а, 2019b, 2019c; Bezruchko et al., 2010), його творча та наставницька робота у вищезгаданому навчальному закладі була значною мірою забута, незважаючи на висвітлення аспектів його практики, які будуть цікаві науковцям і широкій громадськості як в Україні, так і за кордоном.

Цей майже невідомий аспект життя, творчості та наставницької діяльності Довженка був реконструйований із широкого кола джерел, зокрема спогадів 1966, 1983 та 2000 рр. кіноактора та режисера Євгена Матвеева [Євгенія Матвеева], який навчався в Школі кіноакторської майстерності; неопублікованих спогадів 1994 р. випускниці Київського державного інституту кінематографії Суламиф Цибульник з архіву Київської національної кіностудії імені Олександра Довженка; неопублікованих спогадів абітурієнтки Школи кіноакторства Олени Кондратенко 1972 р., що зберігаються в Музеї-архіві Кіностудії імені Олександра Довженка; численних статей з тогочасних кінематографічних газет і журналів, у тому числі внутрішньостудійних другого педагога цього навчального закладу, колишнього режисера-лаборанта курбасівського мистецького об'єднання «Березіль» Гната Ігнатовича (справжнє прізвище — Балінський) 1940 р.; директора Київської кіностудії Зіновія Іцкова 1939 р.; ще одного колишнього режисера-лаборанта курбасівського мистецького об'єднання «Березіль», який на час функціонування Школи кіноакторів тільки-но звільнився зі сталінських таборів, Йосипа Гірянця («Спомини» 1982 та 1989 рр.); українського кіноактора В. Лісовського 1940 р.; українського актора і співака Миколи Овчаренка, який після закінчення в 1938 р. вокального відділення Дніпропетровського (нині Дніпровського) театального коледжу навчався на акторському факультеті (1938–1940); мемуари 1940 р. редактора і художнього керівника Київської кіностудії Семена Лазуріна [Соломона Баєвського]. У статті

також використано документи з таких українських та російських архівів: ЦДАМЛМ України, Музею-архіву Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, архіву цієї кіностудії, Російського державного архіву літератури і мистецтв, Галузевого державного архіву СБУ, ЦДАГО України та ін.

У 1930–1940-х рр. Довженко дійшов висновку, що проблема виховання кіноактора є одним із найважливіших завдань художньої педагогіки: «Потрібна ретельно дібрана, працездатна труппа з кращих артистів. Крім того, ми самі в студії повинні готувати собі кадри акторів» (Довженко, 1940а). Він зосереджував свою увагу на підготовці акторів, а також сценаристів і режисерів (наприклад, у своїй режисерській лабораторії, яка діяла в цей період на Київській кіностудії), оскільки вважав, що саме ці спеціалісти мають вирішальний вплив на якість фільму. Довженко неодноразово наголошував на необхідності вдосконалення методів підготовки акторів кіно, щоб вони могли якнайкраще використовувати свій талант. Так, зокрема, після розформування акторських факультетів Московського та Київського державних інститутів кінематографії в межах реформи радянської кіноосвіти в 1934 р. Довженко 4 грудня 1936 р. виступив в Московському будинку кіно під час обговорення статей про радянське кіно, опублікованих у газеті «Правда», зазначивши, «що акторський факультет провалився головним чином тому, що на ньому навчалися не ті люди. Яким людям навчатися в Інституті кіно? Живі люди (жваві, багатогранні. — прим. авт.). Треба брати вродливих дівчат і привабливих парубків і красивих людей середніх літ і робити з них акторів» (Довженко, 1936, с. 14).

Як український патріот Довженко розумів важливість підготовки акторів у національному кінематографі й докладав чимало зусиль для вирішення цієї проблеми в Україні. У цьому його підтримав новий керівник радянської кінематографії — голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі УРСР Іван Большаков, який 4 червня 1939 р. змінив на цій посаді колишнього чекіста Семена Дукельського. Відновлення Школи кіноакторства при Київській кіностудії

1. Зокрема, якщо згадати лише книги, повністю присвячені його життю та творчості (О. Безручко, 2004, 2008, 2011, 2012а; Kerley, 1986; Корогодський, 1994, 2000; Кошелівець, 1980; Liber, 2002; Миславський, 2015, 2019; Шаповал, 2022; Шудря, 2005).

наприкінці 1930-х рр. надало певних успіхів у вирішенні цієї проблеми.

Довженко, який планував зняти на Київській кіностудії давно омріяний повнометражний фільм «Тарас Бульба» за повістю Миколи Гоголя, розумів, що однією з головних проблем українського кіно є відсутність українських професійних акторів, які краще розуміють специфічні вимоги кіно, а не театру. Не менш важливо, що в епоху появи звуку зірки екрану повинні були вільно володіти українською мовою, а це означало підготовку артистів, для яких вона є рідною. За словами Лібера, починаючи як режисер у середині 1920-х рр., Довженко «визначав свою місію створення українського національного кіно, рівноцінного іншому кіно. Щоб досягти своєї мети, він хотів створювати високоякісні фільми, які відображали б українські мрії, і виробляти спільну ідентичність для своїх співвітчизників у той час, коли вони не могли вільно обговорювати свою національну ідентичність» (Liber, 2003).

11 квітня 1939 р. всесоюзна газета «Кіно» опублікувала статтю директора Київської кіностудії Зіновія Іцкова «Київська студія на шляху вгору», у якій автор повідомляв про великі перемоги та маленькі невдачі очолюваного ним закладу, зокрема про українських кіноакторів у вітчизняному кінематографі та про нагальну потребу їх підготовки, відповідно до тогочасної педагогічної доктрини, безпосередньо на виробництві: «Необхідно терміново вирішити проблему акторських кадрів [. . .] шляхом створення в Києві великої кіноакторської школи та акторської трупи» (Ицков, 1939).

Іцков не доклав достатньо зусиль для запуску цієї акторської школи, оскільки був змушений слідувати наказам Москви, тому передбачувано її було засновано набагато пізніше, ніж на столичному «Мосфільмі». В акторській школі чи студії «Мосфільм» лекції читав колишній декан художнього факультету Київського державного інституту кінематографії Георгій Авенаріус, який був змушений переїхати до Москви після реформи кіноосвіти в середині 1930-х рр. У столиці, окрім наукової та кінопедагогічної діяльності, він став одним із найвідоміших засновників Всесоюзного державного фонду кінофільмів СРСР (Держфільмофонду) «Білі Стовпи». Про це свідчить запис у його особовій справі в архіві

московського кіноінституту: «У 1938–1940 роках викладав історію західного кіно в акторській школі студії “Мосфільм”» (Авенаріус, 1940, с. 71). Таким чином, розвиток акторської освіти в Україні того часу залежав від радянських партійних і мистецьких парадигм, але гальмувався у зв'язку з перестраховкою українських бюрократів, зокрема Іцкова.

3 жовтня 1939 р. Комітет у справах кінематографії при Раднаркомі СРСР надіслав розпорядження до управління української кінематографії про організацію Школи кіноактора при Київській кіностудії (Овчаренко, 1939). Хоча, зважаючи на існування в середині 1930-х рр. Школи кіноакторської майстерності, яку в 1934–1935 рр. очолювали тодішні викладачі Київського державного інституту кінематографії Георгій Авенаріус та Вадим Юнаківський [Іванов], а у 1935–1936 рр. — московський актор Антонін Панкришев, її правильніше було б назвати відновленням роботи суттєво модернізованого мистецького навчального закладу на Київській кіностудії художніх фільмів. Головною метою була підготовка акторів із відмінним знанням української мови спеціально для потреб національного кіно на головній кіностудії в Києві. Наказ також включав початкові плани для навчання, яке мало розпочатися з 1 лютого 1940 р. (Овчаренко, 1939), але у зв'язку з різними обставинами, не останньою з яких була радянсько-фінська війна (30 листопада 1939 р. — 13 березня 1940 р.), воно розпочалось лише наприкінці травня 1940 р. (Лазурін, 1940).

Попри експедицію на Західну Україну на початку Другої світової війни групи київських кінематографістів під керівництвом Довженка, його роботу над зйомками, а потім і монтаж документального фільму про ці події під назвою «Визволення» («Освобождение», 1940) аж до кінця травня 1940 р., коли почалися перші вступні іспити, митець брав участь в організації цього мистецького закладу. Він був головою екзаменаційної комісії, до складу якої входили Гнат Ігнатович, А. Круглов та представники Київської кіностудії (Анон, 1940).

Іншою, не менш важливою причиною затримки стала подвійна мобілізація головного

помічника Довженка.<sup>1</sup> Ігнатович був мобілізований для участі в боях на Халхін-Голі (радянсько-японський прикордонний конфлікт у Маньчжурії), але демобілізований наприкінці літа — на початку осені 1939 р., і тому на той час він не міг організувати Школу кіноактора при Київській кіностудії під керівництвом Довженка. Однак демобілізація Ігнатовича тривала недовго: «Вдруге Гнат Ігнатович був призваний 1940 року під час фінської кампанії (тоді на його петлицях була одна “шпала”, що відповідає чину капітана в нинішній армії) і призначений як лікар начальником пункту легкопоранених» (Ігнатович, 2008, с. 301). Після закінчення радянсько-фінської війни 13 березня 1940 р. Довженко, ймовірно, допоміг у повторній демобілізації Ігнатовича, який після повернення на Київську кіностудію одразу ж включився в організаційну роботу з відкриття Школи кіноакторської майстерності.

Директором цього навчального закладу був Гришин (Матвеев, 2000, с. 20), а його заступником — Новіков (Кондратенко, 1972, с. 2), як підтверджують спогади абітурієнтів. Згідно зі службовими обов'язками, вони були присутні на вступних іспитах. Проте попередній відбір перед вступними іспитами був стандартною практикою в багатьох творчих закладах, у тому числі й у Школі кіноакторської майстерності. Одним із критеріїв відбору, який кияни проходили особисто, а інші надсилали власні фотографії у вказаному форматі, було вміння абітурієнта бути фотогенічним, адже це важлива риса для кіноакторів.

Крім того, що українські актори погано розмовляли рідною мовою, Довженка хвилювала також ситуація в радянському кіно того часу, де режисери часто помилялися при кастингу:

Акторів вибирали не тому, що вони були красивими. Думали, що це робітничо-селянський фільм і вона (героїня) мала б зобразити селянку, але ця актриса симпатична. Це означає, що героїня в цих фільмах має бути зморшкуватою, рябою, незграбною, а красивою вона не може бути (Довженко, 1936, с. 15).

У цей період важливе значення для урядової пропаганди відігравали актори кіно і театру, які мали бути не лише фотогенічними та відповідати заданим нормам зовнішнього вигляду, а насамперед ідеологічно надійними. Тому одним із найважливіших документів у заяві була довідка про соціальне походження, яка надавала перевагу дітям пролетарів і селян або навіть дозволяла їм вступати без іспитів за «квотами», перекриваючи шлях до кіно так званим класовим ворогам: нащадкам дворянства і духовенства. Абітурієнти також мали подати атестат про середню освіту, заяву про вступ і відповіді на спеціальні завдання, які оцінювали їхні творчі здібності та потенційні успіхи в акторській професії.

Цікаво, що, за словами Панкришева, до акторської школи Київської кінофабрики в 1935 р. подалося значно більше осіб — близько 3 тис. абітурієнтів (Панкришев, 1936), тоді як у 1940 р. — лише 1 тис. осіб, із них до творчих іспитів було прийнято 47 жінок і 27 чоловіків. Безпосередньо до вступних іспитів було допущено 74 абітурієнти (Анон, 1940). Меншу кількість вступників у 1940 р. можна пояснити тим, що оголошення набору відбулося після того, як більшість абітурієнтів того року вже подали документи до інших українських інститутів, які готували акторів. Довженко, як видно з його виступу на Київській кіностудії навесні 1940 р., планував у майбутньому змінити цю ситуацію: «Набір до акторської школи треба оголосити принаймні за два тижні до загального прийому до вишів, щоб мати змогу дібрати найкращих, найдостойніших кандидатів» (Довженко, 1940а).

Основною відмінністю цього виду іспиту між Київським державним театральним інститутом (нині КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого) від Школи кіноакторства був т. зв. «екзамен на кінемаграфічність», під час якого майбутніх зірок екрану спершу знімали фотоапаратами, а потім професійними кінокамерами (Анон, 1940). Як згадувала одна з абітурієнток О. Кондратенко, цей іспит мав свою назву на кінемаграфічному жаргоні — «плівка» (Кондратенко, 1972, с. 2).

1. У біографії Гната Ігнатовича зазначено, що під час організації Школи кіноакторської майстерності його двічі мобілізували до лав Червоної Армії як лікаря: «Перший раз під час подій на Халхін-Голі в 1938 році. Але добрався лише до Іркутська. Події на той час уже закінчилися. Тож Г. Ігнатович повернувся потягом з Іркутська додому» (Ігнатович, 2008, с. 301). У цій цитаті є помилка з роком. Прикордонний конфлікт між Маньчжурською державою, яку підтримувала Японія, та Монгольською Народною Республікою (за підтримки Радянського Союзу) тривав з 11 травня по 16 вересня 1939 р., тому він був мобілізований наприкінці літа / початку осені 1939 р.

Уміння добре виглядати на екрані — вважалося не менш важливим, ніж акторська майстерність. У той час, коли кінотехніка була значно менш розвиненою, важливо було, щоб артист виглядав у фільмі якомога краще, щоб його обличчя було виразним і легко «читалося» на екрані. Тому тест на кінематографічність був обов'язковим і вирішальним для вступу до цього мистецького навчального закладу.

Тогочасна українська кінематографія перебувала під політичним контролем та ідеологічними обмеженнями, але водночас на неї виділялися великі кошти як (за словами першого очільника радянської держави) на «найважливіше з мистецтв». Кіноосвіта, особливо коли вона була експериментальною, не була пріоритетом фінансування. Тому Київська кіноакторська школа, як і багато інших мистецьких навчальних закладів Радянського Союзу того часу, зіткнулася з великими труднощами та обмеженнями. Так, наприклад, під час іспитів першого «весняного набору» гримери були змушені наносити неякісний грим абітурієнтам із передбачувано неякісними результатами, про що Ігнатович писав у студійній газеті (Ігнатович, 1940).

Вступні іспити на перший курс Школи кіноакторської майстерності тривали довго, передусім з технічних причин — із середини травня до 30 червня 1940 р. У розпал вступних іспитів, 20 червня 1940 р., Довженко мав виступати в редакції газети «Комуніст», де він розповів про найважливішу для нього роботу на той час: «Я зараз приймаю учнів в артистичну школу на кіноакторів. Навчаються при кінофабриці на базі десятирічки. Я їх екзаменував тричі: загально, потім давав етюди, художнє читання тощо» (Довженко, 1940а, с. 25).

За словами Довженка, Школа складалася з директора, заступника директора, завідувача навчальної частини, кінорежисера та ін. (Довженко, 1940б, с. 25). Це свідчить про те, що це був офіційний навчальний мистецький заклад, до роботи у якому в умовах реального кіновиробництва залучалися спеціалісти різних галузей для успішної підготовки молодих акторів. Навчальний процес мав тривати три роки і, незважаючи на назву «школа», це було еквівалентом вищого навчального закладу (Матвеев, 2000, с. 29).

Вступних іспитів було три, на яких враховувалися різні аспекти акторської майстерності та відповідність майбутніх абітурієнтів вимогам радянського кіно. Ціль — відібрати тих, хто відповідав ідейно-художнім та естетичним стандартам того часу (Bezruchko et al., 2020). Обов'язковий загальноосвітній етап мав на меті спробувати зрозуміти рівень політичної освіти абітурієнтів, який був важливим критерієм у радянському суспільстві. Це було спрямовано на те, щоб переконати майбутніх зірок екрану беззаперечно прийняти комуністичний світогляд. Іспит з акторської майстерності вимагав від кандидатів продемонструвати свою компетентність під час прослуховування, яке включало такі завдання, як етюди та художнє читання. Це допомогло викладачам визначити, наскільки добре їхні майбутні студенти можуть втілювати різні ролі та емоції. Одним із вирішальних етапів був тест на кіногенічність. Це надало абітурієнтам можливість продемонструвати, як вони виглядають на екрані. Зйомка на кінокамеру допомогла виявити їхні зовнішню привабливість і відповідність естетичним нормам. Викладачі та абітурієнти спостерігали за цими репетиціями на великому екрані в головній проєкційній залі (т. зв. директорській) Київської кіностудії художніх фільмів. Довженко був екзаменатором, який відхилив більшість абітурієнтів на етапі іспиту на кінематографічність, про що не з'являлося розповісти на творчо-партійних зборах;

Вони виконали своє завдання перед апаратом, я їх зняв середнім і крупним планом і показав на педагогічній раді, і виявилось, як я сказав, що вони непридатні. Я показав їх під мікроскопом. Тоді ми всі зосередилися на одній дівчині. Вона була не дуже красива, звичайна дівчина. Справа, очевидно, не тільки в зовнішніх рисах, а в тому, як осяється зсередини. Внутрішній розум і [...] людська душа, особистість людини, як вони пов'язані із зовнішнім виглядом і чи відповідає вона вашим уявленням про кращий типаж (Довженко, 1940б, с. 25).

Ця цитата ілюструє пріоритет для Довженка «кінематографічної сутності» над буденною красою. Ці етапи допомогли відібрати кандидатів з відповідними якостями і здібностями для

подальшої акторської майстерності та роботи в радянському кіно.

Одним із тисячі абітурієнтів, які успішно склали тривалий марафон вступних іспитів і змогли вступити до кіноакторської школи, був Євген Матвеев, який став відомим радянським кіноактором та режисером, педагогом і народним артистом СРСР — на той час 17-річний юнак з Новоукраїнки Херсонської області (Матвеев, 1983). Геніальність Довженка як режисера і педагога полягала в тому, що він міг розгледіти акторський талант абітурієнта, якого відсіяли інші творчі вчителі. Матвеев прийшов вступати до Києва після того, як отримав у трудовій книжці запис про професійну непридатність із Херсонського музично-драматичного театру, де «брав участь у масових виставах українського класичного репертуару»: співав, танцював. Офіційний запис звучав «звільнено через скорочення», що означало непридатність (Анон, 1966).<sup>1</sup>

Друга вступна кампанія до Школи кіноакторської майстерності відбулася трохи пізніше ніж через місяць після закінчення першої і тривала із 6 серпня 1940 р. по 15 вересня 1940 р. На консультаціях перед іспитом з акторської майстерності викладачі надавали абітурієнтам поради та настанови про їхню роботу на знімальному майданчику. Вступники мали можливість проявити свої здібності та отримати обґрунтовану критику від викладачів. За словами однієї з тодішніх абітурієнток (Олени Кондратенко), ці консультації були схожі на попередній іспит з кіногенічності, оскільки актори мали продемонструвати свої акторські здібності перед викладачами, які надавали їм рекомендації стосовно підвищення успішності. Так, наприклад, Кондратенко прочитала уривок із поеми Тараса Шевченка «Катерина» та драми Івана Карпенка-Карого «Безталанна». «Перед іспитом мене вислухав Новіков (він був заступником директора школи кіноакторської майстерності...) і сказав, що я добре підбрала уривки, тому що іспити прийматиме Довженко, а він дуже любить, щоб матеріал був українською [...] Оскільки я закінчила українську школу, то вирішила всю розмову вести українською мовою» (Кондратенко, 1972, с. 2).

Олена Кондратенко докладно описала акторський іспит:

Кажу: «Добрий день».

О. П. [Довженко] відповідає: «Добрий день вам. Розкажіть про себе та свої здібності. Ви пишете, що вмієте грати на піаніно, навчилися танцювати, але співаєте чи ні?»

Я кажу: «Оскільки я в хорі, я співаю, але я не ризикую співати соло».

О. П. запитує: «Чому? Вам бракує музичного слуху чи сміливості?»

Я відповідаю: «Не було можливості, але я, здається, маю музичний слух».

О. П. каже: «Ну, це добре. Почнемо?» (Звертався до комісії. Усі кивнули головами). «Давайте послухаємо байку, яку ви вибрали».

Декламую «Дем'янова юшка» Івана Крилова.

Як тільки я почала читати, О. П. зупиняє: «Досить. . .»

Моє серце завмерло. Ось і все, міркую, я, мабуть, погано декламувала.

Наступний уривок був із поеми Шевченка «Катерина». Я прочитала дванадцять рядків.

О. П. зупинив: «Досить».

Так було і з оповіданням, і з монологом із п'єси.

О. П. завершує: «Дуже дякую. Ви можете йти».

«Це все?» — тихим голосом запитую я і, не побачивши відповіді, штовхаю двері, але вони не відчиняються.

Я чую сміх О. П. і його голос: «Засувка є. Підніміть її, і двері відчиняться».

«Дякую», — промовила я і вибігла у коридор (Кондратенко, 1972, с. 3–4).

Зважаючи на «українізацію», проголошену Довженком як художнім керівником Київської кіностудії художніх фільмів, Новіков радив абітурієнтам обирати для іспиту уривки з творів вітчизняних письменників, щоб продемонструвати володіння мовою; під час навчання спілкування не було російською, як було прийнято в Радянському Союзі, а українською. Це було доволі сміливе і небезпечне рішення як для Довженка, так і для його колег у цьому кінопедагогічному закладі, особливо після останніх смертоносних хвиль радянських репресій 1930-х рр., які вбили кращих представників національного мистецтва і навіть отримали спеціальний термін у вітчизняній науці: «Розстріляне відродження»

1. Завдяки спогадам Матвеева можна встановити імена кількох слухачів Школи кіноакторства: Павла Індикула, Петра Лисиці, Григорія Поліщука та Лідії Рудик, яку обрали керівником курсу (Матвеев, 2000, с. 24). Імена інших студентів знайти не вдалося.



(Palko, 2021, p. 7). Українізація Київської кіностудії йшла тоді насамперед від її художнього керівника та головного режисера Довженка, який планував готувати майбутніх майстрів кіно для роботи саме в Україні. Це підтверджують спогади одного зі студентів Школи:

Тоді Довженка звинувачували в націоналізмі, зокрема в тому, що він не дозволяв у школі говорити російською, а лише українською. Але перед Довженком стояло завдання підготувати для українського кіно акторів-професіоналів, які добре володіють рідною мовою. А в Україні в містах погано розмовляли російською, а українською ще гірше. Я виріс у селі, де була справжня, чиста, народна мова, яка виділялася з жахливої міської суміші двох мов, якою розмовляли кияни, одесити, харків'яни, запоріжці та дніпропетровці, які вчилися зі мною: вони не знали ані справжньої російської, ані справжньої української (Матвеев, 2000, с. 21).

Ймовірно, причиною затримки публікації списків абітурієнтів й оцінок стали гострі суперечки викладачів після іспиту з акторської майстерності, а потім і кіногенічності. Проте публікація в спеціалізованій пресі того часу, де екзаменатори поділилися з мистецькою спільнотою своїм баченням специфіки роботи, допомагає краще зрозуміти ці питання. Згідно зі статтею під промовистою назвою «Деякі висновки з прийому в акторську школу», опублікованій у вересневому випуску газети Київської кіностудії «За більшовицький фільм» Ігнатівича за 1940 рік, з іспитами на кінематографічність виникли серйозні проблеми. Найважливіше те, що вчителям дозволялося працювати з кіноапаратом «за залишковим принципом», тобто коли вони не були залучені до створення художніх фільмів, включених до виробничого плану. У зв'язку із цим абітурієнтів часом навіть доводилося знімати вночі, що було складно навіть для професіоналів, а для початківців могло призвести до катастрофічних наслідків (Ігнатівич, 1940).

Кондратенко неабияк пощастило: вона працювала перед камерою вранці, і з великою теплою згадувала, що сам Довженко на іспитах приділяв багато уваги абітурієнтам, у тому числі і їй:

Він був простий і уважний до всіх, незалежно від звання чи походження. І він приділяв стільки уваги мені, дівчинці, яка щойно прийшла в студію. Він ретельно підбирав костюм, пояснював, як поводитися перед камерою, репетирував, показував, що робити. Він мене підбадьорив і провів зі мною півдня. Тільки справжня людина, людина з великої літери, може мати таку простоту, людяність і терпіння. Навіть у цій дрібниці він виявляв себе справжнім митцем (Кондратенко, 1972, с. 5–6).

Крім того, під час цього іспиту, який відбувся 13–14 серпня 1940 р., в одній групі абітурієнтів стався збій у синхронізації зображення та звуку. Однак виправити цю технічну помилку не вдалося, оскільки плівка, знову ж таки у зв'язку зі згаданим вище «залишковим принципом», була проявлена і надрукована надто пізно, тобто через два тижні, 24–25 серпня 1940 р., коли вступники з інших міст та селищ України вже повернулися додому чекати результатів іспитів. Ігнатівич (1940) не побоявся оприлюднити це. Затримка з оголошенням результатів, за його словами, призвела до того, що найбільш передбачливі абітурієнти склали іспити в Київському державному театральному інституті (там само).

Довженко намагався допомогти талановитим абітурієнтам, які не потрапили до 15 прийнятих до очолюваного ним навчального закладу:

Коли я була страшенно засмучена і вже збирала документи і збиралась йти додому, в одному з коридорів студії зустріла Довженка. . . Я тихенько йшла повз, а він зупинився і з посмішкою в очах запитав (словами героїні мого монологу): «Ну що ж вони капосні нароби?»

Я була приголомшена, адже він запам'ятав те, що я читала. Я не могла в це повірити. Адже нас було багато, і кожен щось декламував. «Чого ж мовчиш, харків'янка?» — запитав Довженко (він навіть згадав, що я харків'янка). [. . .] І тоді він написав мені записку в Київський театральний інститут і сказав, щоб я йшла до директора, мовляв, приймуть мене туди, а далі буде ясно, що робити (Кондратенко, 1972, сс. 6–7).

Хоча керівництво КДТІ дослухалося до бажання Довженка, але офіційно зарахувати Кондратенко не могло, оскільки вступні іспити до театального інституту вже закінчилися, тому абітурієнтці запропонували «прийти і слухати лекції до кінця семестру, бо після іспитів деяких

студентів все рівно б відрахували» (Кондратенко, 1972, с. 7).

Ці абітурієнти пережили дуже важкі моменти, адже не лише загальний успіх на іспитах, а й кінематографічні здібності могли визначити їхнє майбутнє в кіноіндустрії, як це сталося з Кондратенко, яка не змогла вступити до обох навчальних закладів. Проте ці зустрічі та, хоча і коротка, але надзвичайно плідна творча робота з видатними діячами українського кіно, особливо з Довженком під час вступних іспитів, запам'яталися актрисі на все життя «як справжня зустріч з мистецтвом, як справді важка, але цікава робота. І все завдяки Олександрові Петровичу, його пристрасі до праці та його відданості» (Кондратенко, 1972, с. 6).

Школа кіноакторства при Київській кіностудії планувала прийняти на третій набір, навесні 1941 р., найбільшу на той час кількість студентів — 25 осіб. За півроку до іспитів Ігнатович оголосив ґрунтовний план широкої реклами в спеціалізованій пресі. Було запропоновано за методикою Леся Курбаса (який у той час був визнаний радянською владою «ворогом народу») призначити спеціальних представників при українських театрах, які знаходили та рекомендували б талановиту молодь для вступних іспитів: «Потрібна добре інформувальна та заохочувальна реклама, що доходила б до всіх кутків країни. У театрах кожного міста необхідно мати компетентних уповноважених, які впродовж усього року, а не кампанійно, добиратимуть кандидатів до нашої школи. Треба вже тепер розгорнути підготовчу роботу!» (Ігнатович, 1940).

Довженко задекларував власні пріоритети у відборі абітурієнтів, які, крім гарної «кіношної» зовнішності та володіння українською мовою, мали бути універсальними професіоналами в багатьох сферах:

На обласному з'їзді Рад у Києві я подивився у фойє кілька фотографій колгоспної самодіяльності. . . Серед них багато надзвичайно красивих жінок і дівчат. . . Більше того, багато з них гарно готують, танцюють і грають. А в нашому кіно, як правило, актриси не вміють зніматися на екрані, але я не знаю, чи вміють вони готувати, чи вміють вони гарно зніматися і танцювати, тобто чи вміють вони робити все те, що може робити буржуазна актриса, як-от актриса [Франсіска Гаал; О. В.]

у фільмі «Пітер» (реж. Генрі Костер, Австрія/Угорщина, 1934), яка робить усе це. Це ті універсальні здібності, які треба шукати (Довженко, 1936, сс. 15–16).

У цей період Довженко був зайнятий творчою роботою над документальними фільмами та підготовкою ігрового «Тараса Бульби», багато часу й сил приділяв адміністративній діяльності як художній керівник кіностудії. Такі обов'язки не дозволяли йому відвідувати заняття в Школі кіноакторської майстерності. У 1941 р. Довженко під час виступу на практично-виробничій конференції Київської кіностудії художніх фільмів із доволі небезпечною для того часу відвертістю зізнався: «Акторська школа, яку я заснував і в якій я викладаю, була вже тут, ще до того, як я став художнім керівником. Але відтоді, як мене призначили художнім керівником, стала занепадати, тому що в мене зовсім немає на це часу. Тепер ми її оживимо, і запросимо нових, енергійних учителів» (Довженко, 1941, с. 12). Незважаючи на це, коли митець приходив і викладав, це була незабутня мить для студентів: «Довженко був для нас не земним, а святим поняттям. На жаль, ми його рідко бачили в школі, тому ми раділи кожній зустрічі. А уроки акторської майстерності давав його найрозумніший помічник [. . .] Ігнатович, людина високої культури, у якого ми багато чому навчилися» (Матвеев, 2000, с. 23). Довженко був блискучим кінорежисером і природженим педагогом, який міг передати свої знання і досвід молодим акторам. Його власне бачення кіно й акторської майстерності могло вразити і надихнути молодих талановитих людей, які мріяли про екранну кар'єру. Крім того, Довженко сформував чудовий колектив викладачів, деякі з них після арешту Леся Курбаса ризикували розділити трагічну долю свого вчителя:

Дружні стосунки з Л. Курбасом, впровадження його системи відзначилося на творчому шляху Гната Ігнатовича не лише відлученням від педагогічної праці, втратою роботи, але й усвідомленням і відчуттям переслідування. У 1934 році Г. Ігнатович переходить на працю до Київської кіностудії. Від тяганини по «інстанціях» і творчого прозябання Г. Ігнатовича рятує Олександр Довженко (Ігнатович, 2008, с. 300).

Довженко допоміг звільнити Ігнатовича з Червоної армії, щоб він повернувся на Київську кіностудію, де він не лише викладав у Школі

кіноакторської майстерності, а й намагався стати режисером-постановником художніх фільмів. Іншим помічником Довженка на той час був ще один колишній режисер-лаборант Леся Курбаса Олександр Іщенко. Він також брав участь у навчальному процесі Школи кіноакторської майстерності (Гірняк, 1982, с. 441; Гірняк, 1989, с. 18). Ще один учень Леся Курбаса Йосип Гірняк, що тільки-но звільнився з радянських таборів, описав, як Довженко, який посивів під час терору другої половини 1930-х рр., охарактеризував власну творчість цього періоду:

Хай вас не дивує наша сивина. Один «Шорс» чого коштував! Кожного ранку, із готових кадрів фільму я мусив витинати героїв, яких уночі стягували з постелі і повикидали з корабля революції. Не встиг я замінити їх іншими, як і тих уже стягали, — знову доводилось розглядати за тими, хто ще не дійшов до своєї черги, щоб зліпити картину «епосу пролетарської революції» (Гірняк, 1982, с. 442).

Навіть попри загрозу бути самому арештованим, Довженко не боявся допомагати українським митцям, які зазнавали репресій, наприклад учням Леся Курбаса Ігнатовичу, Гірняку, Іщенку та ін. Саме знеславлених «березолівців» мав на увазі Олександр Довженко у своєму виступі на виробничо-практичній конференції Київської кіностудії художніх фільмів у 1941 р. Їх він уже залучав або планував запросити викладачами Школи кіноакторської майстерності (Довженко, 1941, с. 12).

Підтвердженням цього постулату є лист Матвеева до Ігнатовича від 12 квітня 1945 р., завдяки якому передусім видно велику повагу до вчителя:

Це надзвичайно велике для мене щастя дізнатися про вас, рідний наш вчитель, Гнат Ігнатович!.. Ви, звичайно, багатьох із нас забули. Але нам Вас забути не можна ніколи. Я вчився один тільки рік. Звичайно, це занадто мало, але я почуваю, що навчився правдиво дивитись на життя і брати з нього найкраще для мистецтва (Ігнатович, 2008, с. 299).

Останнє речення, радше за все, є цитатою з однієї із численних лекцій Ігнатовича, які він проводив у Школі кіноакторської майстерності: «Чи буде той час, коли ми знову зберемося в тій

світлій кімнаті, в якій завжди щось нового вам казали» (Ігнатович, 2008, с. 300).

Матвеев уважав, що Довженко навчив їх «розуміти прекрасне, чисте, святе в мистецтві і житті» [...] — естетика, яку він сам сповідував [...] бути чуйним до людського горя, розуміти того, хто поруч. Бо, розуміючи людей, і ти сам, і твоя праця, і все твоє життя стають для них зрозумілишими» (Матвеев, 1983, с. 4). Підхід Довженка до педагогічної діяльності, як зазначалося вище, свідчить про глибоке розуміння ним ролі мистецтва у вихованні та становленні особистості, у формуванні морально-емоційних і духовних якостей студентів. Довженко показував учням моральний приклад власною поведінкою: «Наприкінці 1940 року ходили чутки (які згодом виявилися правдою), що студенти інститутів мали б платити за навчання: студенти технічних спеціальностей — 400 карбованців на рік, а студенти гуманітарних факультетів — 500» (Матвеев, 2000, с. 21). До 1 січня 1941 р. четверо, за одним джерелом, або п'ятеро студентів (за іншими даними) не змогли сплатити цю доволі велику суму (Анон, 1966, с. 13). Один з них, Матвеев, який власне і оприлюднив цю інформацію, у відчаї навіть намагався покінчити життя самогубством, оскільки батька в нього не було, а мати, яка отримувала за роботу прибиральницею в школі зарплату в 90 карб., могла дати синові максимум 5 або 10 карб. на місяць (Матвеев, 2000, с. 21). Тому Матвеев, як і більшість студентів, жив «лише на стипендію» (Анон, 1966, с. 13). Проте вона була настільки мізерною, що «ледве вистачало на тиждень» (Матвеев, 2000, с. 21).

Студентів Школи кіноакторської майстерності відраховували, але ті прийшли на останній урок Довженка попрощатися. На початку заняття староста курсу Лідія Рудик мусила доповісти, хто був відсутній і з якої причини, але, оскільки вона також була серед відрахованих, їй було важко говорити:

Її мовчання тривало нестерпно, неприродно довго. Олександр Петрович, відчувши напругу в класі, глянув на неї.

«Що сталося?» — запитав він, і, як мені здалося, на його обличчі з'явився страх.

Ліда, прикривши рота хусткою, швидко попрямувала до дверей. Було чути її придушені ридання.

Олександр Петрович схилив голову до палиці, з якою майже не розлучався. Він міркував, а може, прислухався, як ми шморгали носами й боязко зітхали. . . Раптом він грюкнув палицею об підлогу і крикнув:

«Що відбувається?!»

Раптом підвівся наш «старий» Павло Индикул — йому тоді було 27–28 років — і, впоравшись із нервами, повідомив: «Страшна ситуація, Олександр Петровичу. . . З нашого курсу вигнали чотирьох студентів. . . За несплату.

«Хто?» — запитав він так, наче питав, кого вбили.

«Лідія Рудик. . . Петя Лисиця. . . Женя Матвеев. . . Гриша Поліщук» (Матвеев, 2000, с. 24)

У важкий і небезпечний час доносів й арештів сталінського терору Довженкові часто доводилося приховувати справжні думки та наміри. Так, наприклад, маючи трагічний досвід зі студентами власної режисерської лабораторії на Київській кіностудії (1935–1938), половина з яких була несправедливо заарештована та розстріляна радянською спецслужбою, Довженко набрав більшу кількість студентів: «Йому треба було з самого початку прийняти до школи п'ятнадцять чоловік, а він набрав у два рази більше, сказавши при цьому: "Половину з вас у процесі навчання відсіють"» (Матвеев, 2000, с. 24). Але коли відбувся несправедливий відсів його учнів не за творчими здібностями, Довженко був шокований. Безперечно, як керівник Школи кіноакторської майстерності, він знав про рішення радянської влади запровадити платне навчання та відрахування тих, хто не міг платити такі величезні гроші, але із цілком зрозумілих причин не міг публічно критикувати радянську владу, особливо перед студентами. Тому Довженко зробив дещо несподіване, але дуже людське — вибачився. Всесвітньовідомий режисер, художній керівник Київської кіностудії та Школи кіноакторської майстерності просто вибачився перед першокурсниками. І, нічого не пояснюючи, пішов до керівництва рятувати власних учнів:

Ми чекали його повернення, поки не пролунав дзвінок. Він не повернувся. На перерву ніхто з нас не пішов: усі сподівалися, що він скоро прийде. . .

Натомість з'явився директор школи Гришин. Його обличчя було червоне. Він важко дихав. Він докірливо сказав: «Уроку не буде!» . . .

Дівчата розплакалися. Гриша Поліщук вимовив «ой!» і теж розплакався. . . Директор, явно не очі-

куючи такої реакції студентів, знітився: назвавши чотирьох відрахованих, наказав їм підійти до нього. Гришин запропонував нам сісти до нього в кабінеті, куди зазвичай не дозволяли студентам. Тоді він сказав: «Ну, хлопці та дівчата, забудьте про цей сумний день. . . Вам не потрібно платити гроші за навчання. . .»

«???»

«Олександр Петрович вирішив це питання» (Матвеев, 2000, с. 25)

Одним з головних прагнень Довженка було виховання людини високої моральної культури, здатної, як він, бачити й розуміти глибину життя, мистецтва, людських стосунків: «Згодом ми дізналися, що О. П. Довженко заплатив за нас своїми грошима. А трохи пізніше ми дізналися, що в цей день у нашого улюбленого Вчителя стався серцевий напад. . .» (Матвеев, 2000, с. 25).

Довженко вважав, що навчання кіноакторській майстерності та режисурі має базуватись на глибокому розумінні людської природи та внутрішніх спонукань. Такий підхід відображає гуманістичні й етичні цінності митця, який прагнув не лише створювати якісні фільми, а й впливати на розвиток суспільства за допомогою роботи з молоддю. Його освітній підхід був спрямований на виховання не лише талановитих професіоналів кіно, а й досвідчених, етичних і морально вихованих особистостей: «Будете ви акторами чи ні, невідомо. А поки що зробимо щось добре для людей» (Матвеев, 1983, с. 4). Слідом за цими словами Довженко повів майбутніх зірок екрану садити дерева на Київську кіностудію. Ця акція була символічною та передбачала ідеї екологічного мислення про кіно: «Кіно не може уникнути природи. Стосовно природи фільм або розміщується, або, якщо "світу недостатньо", витісняється» (Pick & Narraway, 2023, р. 21).

Образ чи архетип землі для Довженка як українця був важливою частиною його екранних творів і кінопедагогічних експериментів. Як уважає М. Фока: «Тісний зв'язок українського народу із землею потужно проявлено в кіноповісті О. Довженка, де архетип "земля" апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами й включає не тільки поняття ґрунту, але й живописні краєвиди та чарівну природу» (Фока, 2016, с. 100).

Висадження дерев і багаторічне плекання саду на кіностудії свідчить про те, що Довженко навчив студентів не лише акторській та режисерській майстерності. В умовах тодішньої радянської дійсності він прагнув виховати їх у гармонії з природою, у розумінні цінності та краси навколишнього середовища: «Використовуючи свої українські та селянські джерела як основу, Довженко намагався пов'язати традиційну українську національну ідентичність із сучасним, радянським світом» (Liber, 2003). Ці дерева, посаджені учнями, стали символом спільної праці, навчання, яскравим нагадуванням про великого режисера та його педагогічний вплив на молоде покоління митців екрану, оскільки «у характеристиці українців великого значення надається такий складовий духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе й працює споконвіку, а також, можна сказати інтимному ставленню до природи» (Шумило, 2003, с. 40).

Своїм підходом до викладання Довженко демонстрував віру в розвиток і зростання своїх учнів, а також відкритість до ідей і поглядів юного покоління. Запрошуючи молодих режисерів та інших представників кіностудії до перегляду робіт студентів Школи кіноакторської майстерності, він створив платформу для обміну ідеями, критичного обговорення й взаємонавчання. Така відкритість і чуйність свідчить про його педагогічну толерантність і бажання підтримувати розвиток своїх учнів на всіх етапах. Довженко не лише сприяв створенню місця для обміну думками, а й брав активну участь у таких творчих зустрічах. За словами молодого режисерки Суламіф Цибульник, на таких дискусіях майстер «докладно, переконливо доводив власну точку зору на акторське мистецтво, яке повинно ґрунтуватися на глибокому проникненні в життя, повинно бути щирим і водночас виразним, а останнє досягається високою акторською технікою» (Цибульник, 1994, с. 66). Ці дебати та дискусії також сприяли формуванню в студентів критичного мислення й аналітичних навичок, що допомогло їм розвинути власний творчий потенціал та прийняти різні погляди на мистецтво.

З метою поліпшення навчального процесу Школи кіноакторства наприкінці 1940 р. на базі будинку культури «Більшовик», що знаходився неподалік від Київської кіностудії, було організовано Театр кіноакторів (Лісовський, 1940). Хоча навчальний процес у Школі кіноакторства тривав недовго, оскільки був перерваний нападом нацистської Німеччини на Радянський Союз, наставництво Довженка в цьому експериментальному навчальному закладі в умовах реального кіновиробництва стало вагомим фундаментом для подальшої творчої праці студентів, яким пощастило пережити Другу світову війну. Матвеев та інші свідчать про неабиякий вплив Довженка як педагога на своїх учнів. Це є свідченням важливості та ваги освіти в галузі мистецтва та того, як вона може змінити життя та відкрити нові можливості для творчості.

Довженко був переконаний, що культура і мистецтво є важливими складовими у формуванні національної свідомості та ідентичності. Він намагався створити умови для розвитку та підвищення рівня культурної освіти української молоді, зокрема в галузі кінематографії. Тому він домігся відродження суттєво оновленої Школи кіноакторської майстерності на Київській кіностудії та брав активну участь у створенні кінофакультету в КДТІ.

Хоча багато його творчих і педагогічних задумів у зв'язку з описаними вище обставинами не були реалізовані в повному обсязі, внесок Довженка у розвиток української кіноосвіти та екранної культури загалом залишається надзвичайно вагомим та актуальним і донині.

У результаті кількох не завжди вдалих реформ у кіноосвіті передвоєнного періоду під маскою реорганізації Київський державний інститут кінематографії фактично було закрито, а українські студенти та викладачі, залежно від обставин, змушені були переїхати на навчання (в окремих випадках — закінчити освіту) до Московського державного інституту кінематографії, реорганізованому у Вищий державний інститут кінематографії. Хоча вони вже провчилися рік чи два в Київському кіноінституті, їм довелося вступати заново на перший курс у Київський театральний інститут.

Іншим варіантом була можливість навчатися в умовах реального кіновиробництва в експериментальних школах (студіях, лабораторіях, бригадах) при Київській кінофабриці: режисерська лабораторія Олександра Довженка, школа кіноакторів Антоніна Панкришева, режисерська бригада Івана Кавалерідзе, Школа молодих режисерів Гліба Затворницького. Найгіршим варіантом було назавжди забути про мрію творити в кіно та почати працювати на заводах і колгоспах «однієї шостої частини світу».

На цей період припали найжорстокіші та масові сталінські репресії за весь період існування СРСР, під час яких багато артистів екрану й сцени, які передали свій безцінний творчий досвід, працювали викладачами, доцентами, професорами, керівниками режисерських лабораторій, творчих бригад, акторських шкіл та студій, а їхні учні були несправедливо засуджені до тривалих термінів ув'язнення або розстріляні. Більше того, частина молодих і вже досвідчених українських кінематографістів, які були безпосередніми учасниками тих подій, загинули під час Другої світової війни, не встигнувши поділитися

своїми спогадами з нащадками. А ті українські митці, яким пощастило вижити, незважаючи на жорстоку радянську цензуру, не поспішали навіть із власними дітьми ділитися дещо «незручними спогадами», які могли зруйнувати не лише кар'єру, а й, подекуди, життя.

До здобуття Україною незалежності про цей вид кіноосвіти намагалися забути, а цензура викреслювала найменші згадки про таку «неканонічну» творчість і наставницьку роботу з офіційних біографій провідних майстрів екранної та сценічної культури. Вивчаючи українські та російські державні та приватні архіви, частина з яких у радянський період була закрита для дослідників, матеріали тогочасної преси та спогади сучасників, у цій статті реконструйовано маловідомому сторінку творчої й наставницької діяльності Довженка — його педагогічну роботу в Школі кіноакторської майстерності при Київській кіностудії. При цьому висвітлено аспекти кінопрактики митця, особливо роботу з акторами, і відновлено важливий момент у розвитку української екранної культури в темний період історії України.

### Список посилань

- Авенариус, Г. (1940). Особова справа. *Архів ВДК, фонд 1, опис 24, справа 4*. Москва, Росія.
- Анон (1940, 25 травня). В кіноакторській школі. *За більшовицький фільм*.
- Анон (1966). Наші кіновечорниці: Євген Матвеев. *Новини кіноекрана*, 3, 13.
- Безручко, О. (2004). Педагогічна діяльність Олександра Довженка. В Л. Брюховецька, С. Тримбач (Ред.), *Довженко і кіно ХХ століття* (с. 247–255). ТАТ.
- Безручко, О. (2008а). *Невідомий Довженко*. Фенікс.
- Безручко, О. (2008б). *Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб*. Сучасний письменник.
- Безручко, О. (2010). *Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко*. ГЛОБУС-ПРЕСС.
- Безручко, О. (2011). *Справа-формуляр «Запорожець»: «І я горів у тому возні. . .»* (4 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2012а). *Архівна спадщина Олександра Довженка* (10 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2012б). *Педагогічний метод О. П. Довженка* (2 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2017). Аналіз маловідомих лекцій 1932 року українського кінорежисера і драматурга О. П. Довженка. *Вища школа*, 11, 92–100.
- Гірняк, Ю. (1982). *Спомини*. Сучасність.
- Гірняк, Ю. (1989). З Остапом Вишнею в таборах. *Україна*, 44, 18–19.
- Довженко, О. (1936, 4 грудня). Виступ у будинку кіно на обговоренні статей про радянську кінематографію, надрукованих газет. *Правда. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, фонд 690, опис 4, справа 82*. Київ, Україна.
- Довженко, О. (1940а, 21 квітня). Промова. *За більшовицький фільм*.
- Довженко, О. (1940б, 20 червня). Виступ на зборах художників в редакції газети «Комуніст» про живопис. *Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), фонд 2081, опис 1, справа 386*. Москва, Росія.
- Довженко, О. (1941). Виступ на партійно-виробничій конференції Київської кіностудії. *Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), фонд 2081, опис 2, справа 62*. Москва, Росія.
- Ицков, З. (1939, 11 апреля). Киевская студия на подъеме. *Кино*.
- Ігнатович, Г. (1940, 20 вересня.). Деякі висновки з прийому в акторську школу. *За більшовицький фільм*.

- Ігнатівич, Г. (2008). *Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті* (Кн. 1). Ліра.
- Кондратенко, О. (1972, 14 червня). Спогади про вступ до акторської школи 14 червня. *Музей Національної кіно-студії імені Олександра Довженка, Фонд Олександра Довженка*.
- Корогодський, Р. (2000). *Довженко в полоні: Розвідки та есе про Майстра*. Гелікон.
- Корогодський, Р. (Ред.) (1994). *Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденники, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи, спогади*. Фоліо.
- Коселівець, І. (1980). *Олександр Довженко: Спроба творчої біографії*. Сучасність.
- Лазурін, С. (1940, 5 травня). Дбайливо вирощувати молоді кадри. *За більшовицький фільм*.
- Лісовський В. (1940, 30 листопада). Створимо при студії театр. *За більшовицький фільм*.
- Матвеев, Е. (2000). *Судьба по-русски*. Вагриус.
- Матвеев, С. Ю. (1983). Не шкодувати полум'я серця. *Новини кіноекрану*, 10, 4.
- Миславський, В. (Ред.). (2015). *Олександр Довженко: маловідомі сторінки*. Дім реклами.
- Миславський, В. (Ред.). (2019). *Перше десятиліття кінематографічної діяльності Олександра Довженка*. Дім реклами.
- Овчаренко, М. (1939, 20 листопада). Коли ж, нарешті, буде акторська школа? *За більшовицький фільм*.
- Панкришев, А. (1936, 1 травня). Як ми готуємо акторів. *За більшовицький фільм*.
- Фока, М. (2016). Сухість підтекстових змістів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. *Вісник Львівської національної академії мистецтв Серія: Культурологія*, 29, 98–107. <https://doi.org/10.5281/zenodo.207330>
- Цибульник, С. (1994). Перші уроки. *Дніпро*, 9–10, 63–66.
- Шаповал, Ю. (2022). *Непрощений Олександр Довженко і комуністичні спецслужби*. Обсяг.
- Шудря, М. (2005). Генії найщирішої проби. В Л. Череватенко (Ред.), *Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації*. Юніверс.
- Шумило, Н. (2003). *Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кіно XIX — поч. XX ст.)*. Задруга.
- Bezruchko, O. (2018). Specifics of the First Lecture of O. Dovzhenko in Kyiv State Institute of Cinematography. *Artistic Culture. Topical Issues*, (14), 97–101. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151114>
- Bezruchko, O. (2019a). Dovzhenko's lectures in the Moscow State Institute of Cinematography. *European philosophical and historical discourse*, 5 (1), 53–58
- Bezruchko, O. (2019b). The beginning of the cinema pedagogical activities of Oleksandr Dovzhenko. *European philosophical and historical discourse*, 5 (2), 39–44.
- Bezruchko, O. (2019c). Sharing of the Creative Experience of O. Dovzhenko in the Informal Setting. *Artistic Culture. Topical Issues*, 15 (2), 93–96. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186135](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186135)
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. & Kot, H. (2020). Ideological Concepts in the Cinematography of the Interwar Period. *Astra Salvensis*, 1, 669–690.
- Kepley, V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. The University of Wisconsin Press.
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute.
- Liber, G. O. (2003). Re-Examining Dovzhenko's Political Environment: A Response to Riley. *Film-Philosophy*, 7 (5). <https://doi.org/10.3366/film.2003.0032>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk, N. (2020). Poetics of Ukrainian Film "Earth": Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education*, 60 (4), 713–720. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Palko, O. (2021). *Making Ukraine Soviet: Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*. Bloomsbury Publishing.
- Pick, A., & Narraway, G. (Eds.) (2023). *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn Books.

### References

- Avenarius, H. (1940). Personal file. *VGIK Archive, fond 1, inventory 24, case 4*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Anon (1940, May 25). At the film acting school. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Anon (1966). Our movie nights: Yevgeny Matveyev. *Novyny kinoekrana*, 3, 13. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2004). Pedagogical activity of Oleksandr Dovzhenko. In L. Briukhovetska, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko and the Cinema of the Twentieth Century* (pp. 247–255). TAT. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2008a). *Unknown Dovzhenko*. Feniks. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2008b). *Oleksandr Dovzhenko: declassified documents of special services*. Suchasnyi pysmennyk. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2010). *Filmmakers-teachers: O. Y. Havronskiy, O. P. Dovzhenko, V. I. Ivchenko*. HLOBUS-PRESS. [In Ukrainian].

- Bezruchko, O. (2011). "The Zaporozhets" form case: "I ya horiv u tomu vohni..." (4 vol.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2012a). *Archival heritage of Oleksandr Dovzhenko* (10 vols.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2012b). *Pedagogical method of O. Dovzhenko* (2 vols.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2017). Analysis of little-known lectures of 1932 by Ukrainian film director and playwright O. Dovzhenko. *Vyshcha shkola, 11*, 92–100. [In Ukrainian].
- Hirniak, Yu. (1982). *Memories*. Suchasnist. [In Ukrainian].
- Hirniak, Yu. (1989). With Ostap Vyshnia in the camps. *Ukraina, 44*, 18–19. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1936, December 4). Speech at the Cinema House to discuss articles on Soviet cinematography published in newspapers. *Pravda. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, fond 690, description 4, case 82*. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1940a, April 21). Speech. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1940b, June 20). Speech at the meeting of artists in the editorial office of the newspaper "Communist" about painting. *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), fond 2081, inventory 1, case 386*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1941). Speech at the Party Production Conference of the Kyiv Film Studio. *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), fond 2081, inventory 2, case 62*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Ickov, Z. (1939, April 11). Kievskaya studiia na podyvke. *Kino*. [In Russian].
- Ihnatovych, H. (1940, September 20). Some conclusions from the admission to the acting school. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Ihnatovych, H. (2008). From the Gaslight to the Ramp. *Narysy z istorii ukrainskoho teatru na Zakarpatti* (Book 1). Lyr. [In Ukrainian].
- Kondratenko, O. (1972, June 14). Memories of entering the acting school on June 14. *Museum of the National Oleksandr Dovzhenko Film Studio, Oleksandr Dovzhenko Foundation*. [In Ukrainian].
- Korohodskyi, R. (2000). *Dovzhenko in captivity: Studies and essays about the Master*. Helicon. [In Ukrainian].
- Korohodskyi, R. (Ed.) (1994). *Oleksandr Dovzhenko. Lord, send me strength: Diaries, film stories, short stories, folklore records, letters, documents, memoirs*. Folio. [In Ukrainian].
- Koshelivets, I. (1980). *Oleksandr Dovzhenko: An attempt at a creative biography*. Suchasnist. [In Ukrainian].
- Lazurin, S. (1940, May 5). Carefully cultivate young personnel. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Lisovskyi, V. (1940, November 30). Let's create a theater at the studio. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Matveev, E. (2000). *Destiny in Russian*. Vagrius. [In Russian].
- Matvieiev, Ye. Yu. (1983). Do not spare the flame of the heart. *Novyny kinoekranu, 10, 4*. [In Ukrainian].
- Myslavsky, V. (Ed.) (2015). Oleksandr Dovzhenko: little-known pages. Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Myslavskyi, V. (Ed.) (2019). *The first decade of Oleksandr Dovzhenko's cinematographic activity*. Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Ovcharenko, M. (1939, November 20). When will there be an acting school at last? *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Pankryshch, A. (1936, May 1). How we train actors. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Foka, M. (2016). The Dryness of Subtextual Meanings in the Film Story "Zemlia" and in the Film of the Same Name by Oleksandr Dovzhenko. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv Seriia: Kulturolohiia, 29*, 98–107. <https://doi.org/10.5281/zenodo.207330>. [In Ukrainian].
- Tsybulnyk, S. (1994). The first lessons. *Dnipro, 9–10*, 63–66. [In Ukrainian].
- Shapoval, Y. (2022). *The Unforgiven Oleksandr Dovzhenko and the Communist Special Services*. Obsiah. [In Ukrainian].
- Shudria, M. (2005). Geniuses of the most sincere kind. In L. Cherevatenko (Ed.), *Narysy. Rozvidky. Retsenzii. Interviu. Publikatsii*. Yunivers. [In Ukrainian].
- Shumylo, N. (2003). *Under the sign of national identity (Ukrainian fiction and literary criticism of cinema of the nineteenth — early twentieth centuries)*. Zadruha. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2018). Specifics of the First Lecture of O. Dovzhenko in Kyiv State Institute of Cinematography. *Artistic Culture. Topical Issues, (14)*, 97–101. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151114>. [In English].
- Bezruchko, O. (2019a). Dovzhenko's lectures in the Moscow State Institute of Cinematography. *European philosophical and historical discourse, 5 (1)*, 53–58. [In English].
- Bezruchko, O. (2019b). The beginning of the cinema pedagogical activities of Oleksandr Dovzhenko. *European philosophical and historical discourse, 5 (2)*, 39–44. [In English].
- Bezruchko, O. (2019c). Sharing of the Creative Experience of O. Dovzhenko in the Informal Setting. *Artistic Culture. Topical Issues, 15 (2)*, 93–96. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186135](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186135). [In English].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostyuk, N. & Kot, H. (2020). Ideological Concepts in the Cinematography of the Interwar Period. *Astra Salvensis, 1*, 669–690. [In English].



- Kepley, V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. The University of Wisconsin Press. [In English].
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute. [In English].
- Liber, G. O. (2003). Re-Examining Dovzhenko's Political Environment: A Response to Riley. *Film-Philosophy*, 7 (5). <https://doi.org/10.3366/film.2003.0032>. [In English].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk, N. (2020). Poetics of Ukrainian Film "Earth": Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education*, 60 (4), 713–720. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>. [In English].
- Palko, O. (2021). *Making Ukraine Soviet: Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*. Bloomsbury Publishing. [In English].
- Pick, A., & Narraway, G. (Eds.) (2023). *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn Books. [In English].

Надійшла до редколегії 24.09.2024

**Олександр Безручко**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв. Член Української кіноакадемії та Національної спілки кінематографістів, письменників та журналістів України, Міжнародної федерації журналістів.

**Заява про розкриття інформації**

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Oleksandr Bezruchko**, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Film and Television Directing at Kyiv National University of Culture and Arts. He is a member of the Ukrainian Film Academy and the National Union of Cinematographers, Writers and Journalists of Ukraine and of the International Federation of Journalists.

**Disclosure statement**

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.05>  
 УДК 791.222(47+57)“1941/1942”:791.633-051Дон](091)(477)(045)

## МІСЦЕ УКРАЇНИ У «ВЕСЕЛЦІ» МАРКА ДОНСЬКОГО («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)<sup>1</sup>

**Джеремі Гікс**

Школа мов, лінгвістики та кіно, Лондонський університет  
 королеви Марії, Лондон, Велика Британія  
 j.g.hicks@qmul.ac.uk

**Jeremy Hicks**

School of Languages, Linguistics and Film, Queen Mary University  
 of London, London, UK  
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

**Джеремі Гікс. Місце України у «Веселці» Марка Донського** («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)

У цій статті ми доводимо, що фільм Марка Донського «Веселка» 1943 р., знятий на евакуйованих київських кіностудіях у Туркменістані, має величезну цінність, якщо розглядати його як український фільм. У той час як Донського, який народився в Одесі, зазвичай асоціюють з його діяльністю на кіностудії імені Горького в Москві, «Веселка» — один із багатьох фільмів, які режисер зняв на Київській кіностудії, і є особливо продуктивним у світлі його неоднозначного ставлення до України. З одного боку, стрічка Донського вказує на те, що називають «імперським привласненням» (Shevchuk, 2009) і трактує українську мовну та культурну ідентичність як підмножину російської, з іншого, у зв'язку зі згадуванням про Україну, кастингом і грою відомої української акторки Наталії Ужвій, ушануванням поетики Олександра Довженка та гострою, хоча й ненавмисною доречністю підтекстового коментаря про окупацію та спротив, Донський створив фільм, який збагачує історію українського кіно, і водночас сама стрічка цінна тим, що її розглядають у цьому контексті.

**Ключові слова:** українське кіно, радянське кіно, кіно під час Другої світової війни, фольклор, постколоніалізм, Радянський Союз.

**Jeremy Hicks. The place of Ukraine in Mark Donskoi's "The Rainbow"**

This article argues that Mark Donskoi's 1944 film "The Rainbow", made at the evacuated Kyiv film studios in Turkmenistan, gains an enormous amount when seen as a Ukrainian film. While the Odesa-born Donskoi is usually associated with his work at the Gor'kii film studios in Moscow, The Rainbow is one of a number of films he made at Kyiv studios, and one

that is particularly productive when seen in the light of its ambiguous relation to Ukraine. On the one hand, Donskoi's film is indicative of what Yuri Shevchuk has called 'imperial appropriation' and treats Ukrainian linguistic and cultural identity as a subset of Russian; on the other hand, through the evocation of the location of Ukraine, the casting and performance of celebrated Ukrainian actor Nataliia Uzhvii, the homage to the poetics of Oleksandr Dovzhenko, and the poignant if inadvertent relevance of the subtextual commentary about occupation and resistance, Donskoi created a film that enriches Ukrainian film history, and is at the same time enriched by being seen in this context.

**Keywords:** *Ukrainian cinema, film in WWII, folklore, post-colonialism and Soviet Union, Mark Donskoi.*

Фільм «Веселка» Марка Донського («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943 р.; випущений 24 січня 1944 р.) розповідає про нацистську окупацію вигаданого українського села Нова Лебедівка взимку 1941–42 рр., зосереджуючись на тортурах та розстрілі партизанки Олени Костюк, дитину якої, народжену в полоні, вбивають на її очах німецькі загарбники. Розповсюдження стрічки в Україні на момент її виходу було обмеженим (хоча Київ щойно було звільнено від нацистів, значна частина країни все ще перебувала під німецькою окупацією). Тим не менш, стрічка здобула широке визнання: окрім Сталінської премії Першого ступеня, «Веселка» часто вважалася одним із найвидатніших радянських фільмів воєнного часу, найкращим українським фільмом про війну (Кориненко, 1975, с. 134) і найкращим українським фільмом періоду війни (Тримбач, 2016, с. 68; Носейко, 2001, р. 111; Левчук, 1986–1987, с. 183).

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392337>

Більше того, «Веселка» була розповсюджена на міжнародному рівні та широко відзначена: впливовий французький критик Жорж Садуль у своїй «Загальній історії кіно» високо оцінив цей фільм як твір, художня важливість якого зростає після того, як його знову побачать після війни (Sadoul, 1954, p. 143). Стрічку прославляли італійські неореалісти, зокрема Джузеппе Де Сантіс (Santis, 1966), а український історик кіно Сергій Тримбач порівнює його з «Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні, стверджуючи, що останній цитував певні сцени з нього (Тримбач, 2016, с. 68). Фільм побачили в США, зокрема на спеціальному показі для Рузвельта (Кисельов, 1978, с. 199), його добре сприйняли, навіть якщо твердження про те, що він завоював Оскар (Левчук, 1986–1987, с. 190), не відповідає дійсності: як зазначав Тримбач, премія, якою донині пишуться в студії Довженка в Києві, не була Оскаром (Тримбач, 2016, с. 69, 89). Насправді нагороду присудила Міжнародна гільдія кіно та радіо, незрозуміла ліва організація в Голлівуді, яка пізніше була закрита під час антикомуністичного полювання на відьом Маккарті. Зображення у фільмі насильства нацистів проти українського населення та їхні подальші вимоги помсти були предметом важливих дебатів у США (Hicks, 2012, p. 100–106), а той факт, що перший закордонний показ стрічки відбувся в Любліні, на місці Майданека, першого нацистського концтабору, виявленого союзниками в 1944 р., після його звільнення в липні того ж року, свідчить про важливість кінотвору для артикуляції наративу радянської жертви, де зосереджується на долі окупованої України (Левчук, 1986–1987, с. 190).

Аналіз «Веселки» ілюструє напруження, окреслене у вступі до цього спеціального випуску щодо того, що являє собою український фільм. Попри русоцентричне бачення України, її мови, ідентичності та культури як частини Росії, що робить стрічку документом, навіть носієм радянської колонізації та окупації України, вона, тим не менш, є важливим прикладом українського кіно, яке зацікавляє та робить внесок в особливі традиції українського кіно через різні аспекти свого стилю, тематику, свою спробу



Рис. 1. Ілюстрація 1. Кінопремія імені Донського за фільм «Райдуга». З люб'язного дозволу Київської кіностудії та Миколи Ізволова.

відтворити питому український національний пейзаж. Напруження між цими двома аспектами фільму та українського кіно загалом посилюється, якщо ми визнаємо, що ця стрічка набуває більшої глибини та нюансованості, якщо розглядати її в контексті української історії, яку вона також може коментувати. Більше того, фільм робить набагато вагоміший внесок у мистецтво кіно, якщо розглядати його як приклад українського кіно.

Фільм був оснований на однойменному романі 1942 р., відзначеним Сталінською премією, написаним Вандою Василевською за прямим замовленням Сталіна, який дав їй 30-денну відпустку для створення рукопису (Mrozik, 2017, s. 26–27).<sup>1</sup>

Василевська була польською письменницею-соціалісткою, яка втекла до СРСР після поділу Польщі в жовтні 1939 р., вийшла заміж

1. Мрозік обговорює той факт, що Сталін довіряв Василевській як найважливішому представнику польських комуністів, незважаючи на те, що вона ніколи не була членом комуністичної партії. У своїй автобіографії 1964 р. автор посилається на комісію ЦК, що в контексті 1960-х рр. є непрямим способом сказати про Сталіна (Wasilewska, 1966a, p. 56).

за українського письменника Олександра Корнійчука (він же Александр Корнейчук) і стала представником Верховної Ради від Львова, довоєнної території Польщі, включеної до Української Радянської Соціалістичної Республіки в 1939 р. Особистість романіста та композиція роману, не в Україні, а в Самарі (Росія) (тоді вона називалася Куйбишев), і спочатку польською мовою, сигналізують про роз'єднання з Україною (навіть якщо відношення Василевської до України є, то воно рідко розглядається в обговореннях її та її кар'єри). Однак попередній твір Василевської «Вогонь на болоті» («Рюмлея на bagnach», 1940) представляв українських селян, пригноблених польськими панами, тож акцент на українській тематиці був у цьому сенсі логічним продовженням.

«Веселка» базувалася на журналістському прототипі Олени Костюк, Олександрі Дрейман, яка проживала не в Україні, а в партизанському загоні в Уварівці Можайського району під Москвою, який провів немало успішних партизанських операцій, зокрема підрих мосту. Її заарештували 6 листопада 1941 р., коли вона намагалася повернутися до свого села, щоб народити дитину, і після поневірянь і тортур від рук нацистських загарбників вона народила дитину, яку тюремні наглядачі вбили, а потім розстріляли і її саму біля лікарні Уварова 13 листопада 1941 р. Незабаром журналіст Оскар Курганов написав про неї статтю в «Правді» під назвою «Мати» (Курганов, 1942; Wasilewska, 1966a, p. 55).

Василевська перенесла ці деталі у «Веселці» з Московської області на Україну (Wasilewska, 1966a, p. 56). Здається, цей зсув був мотивований необхідністю створити деякі проукраїнські наративи в радянських ЗМІ (і прорадянські наративи в українських ЗМІ) у той період, у 1942 р., коли вся Українська Соціалістична Радянська Республіка була під німецькою окупацією. Можливо, тому роман одразу ж перекладено українською мовою й передано із Саратова по радіостанції імені Тараса Шевченка, перш ніж опублікувати його російською мовою в липні 1942 р. (Syzdek, 1980, s. 221). Радіостанція містила багато матеріалів, спрямованих на партизанів, і послання роману про тихий спротив цілком підходило для трансляції на окупованих територіях України: справді, цілком імовірно,

воно було задумано з цією метою (Антонова & Кулініч, 2012, с. 20). Перенесення сюжету з Московської області в Україну також має сенс як спроба дати українцям, які живуть під нацистською окупацією, надію на те, що вони теж будуть зрештою звільнені, як і села в Московській області.

Василевська переробила роман у сценарій воєни 1942 р., а фільм Донського був знятий роком пізніше, у контексті вирішального наступу Червоної армії (Wasilewska, 1966a, p. 62). Хоча Донському суворо дорікали за зміни, які він вніс до ідеологічно схваленого тексту Василевської (Фомин, 2005, с. 457), успіх останнього фільму пов'язаний із тим, як він закріплює історію в Україні та українській культурі ґрунтовніше, ніж її джерело, через гру видатної української актриси Наталії Ужвій у ролі Олени Костюк, зображення місця, залучення до україномовного фольклору та згадування стилю Довженка, пов'язаного з українським кіно.

#### Місце зйомки та зображення місця

Донської був етнічним євреєм і народився в Одесі в 1901 р., тобто в Україні як у кордонах Української Радянської Соціалістичної Республіки 1922 р., так і в кордонах незалежної України після 1991 р. Він служив у Червоній армії під час громадянської війни, працював у прокуратурі в Криму, але зробив кар'єру кінорежисера в Москві (Донської бл. 1933). Його першим фільмом для Київської кіностудії стала екранізація класики соцреалізму Миколи Островського «Як гартувалася сталь» («Как закалялась сталь», 1934), яка, як і його попередні фільми, була створена Союздетфільмом і знята частково на території України, де відбуваються події оригінального роману. Фільм було завершено після евакуації до Середньої Азії та випущено в 1942 р. Рафаїл Перельштейн, помічник режисера у фільмах Донського того періоду, згадав обставини переїзду до Ашгабату, Радянський Туркменістан (тоді називався Ашгабад), де потужностей у Сталінабаді (Душанбе) було недостатньо для забезпечення виробництва фільму «Як гартувалася сталь» студії «Союздетфільм», тому його разом зі знімальною групою, яка над ним працювала, було переведено до Ашгабату, де працювали київські кіностудії та були об'єднані студії (Перельштейн, б. д.).

Після труднощів під час зйомок «Як гартувалася сталь» в Ашгабаді Донської, який зробив зйомку на місцевості ключовою частиною своєї естетики, вирішив зняти частину «Веселки» на місці, навіть якщо їхати в окуповану Україну було неможливо. Донської часто використовував пейзажі як метафори безмежного та взаємодії людини з природним середовищем (Туровская, 1992, с. 47). Як правило, для Донського



Рис. 2. Зйомки фільму «Веселка» в Ашгабаді: Рафаїл Перельштейн, Ніна Алісова, Валентина Івашова.  
Фото з особистого архіву Етта Малаїа.

дослідження цієї теми було пов'язане з перевагою локаційної зйомки та вкорінювало фільм у конкретний пейзаж:

Коли я думаю про майбутню постановку фільму, завжди намагаюся вирватися з павільйону (інтер'єру) на натуру — життєвий простір. Пейзаж, природа у всіх її різноманітних проявах незмінно цікавить мене (Пажитова, 1973, с. 30).

Однак жодна з локацій в Ашгабаті чи в Туркменістані ширше не нагадувала Україну, і, схоже, Донської дуже хотів закріпити фільм на ландшафті, який сприймався би як український, що було означено як «етнопейзаж» (Smith, 2000, р. 49). Пізніше Донської описав неймовірні зусилля художнього керівника Валентини Хмелевої, щоб зробити декорації, які відтворювали сніжні сцени, що нагадують українську зиму:

Кіностудії були евакуйовані на Схід...

Зйомки цього фільму призначалися на студії Ашгабада в складних умовах. Спекта у місті доходила до 45–48 градусів. А ми знімали зимові сцени. Артисти були одягнені у теплі шуби, валянки, хутрянні шапки. Поле, на якому художники збудували декорації українського села, було вкрите густим шаром вати, посипаним фосфатом, сіллю, що зображували сніг (Донской, 1950).

Тим не менш, Донської вирішив знімати в справжньому засніженому українському селі й обрав село Урджар у Казахстані, куди українці переселилися до революції. Там було знято ключові сцени на природі, хоча до найближчої залізниці — 200 км, і команді доводилося перевозити техніку вантажівками в розпал суворої зими



Рис. 3. Зйомки фільму «Веселка» в Ашгабаді:  
Рафаїл Перельштейн, Марк Донський.  
Фото з особистого архіву Етта Малаїа.



Рисунок 4. Зйомки фільму «Веселка» в Урджар, Казахстан.  
Фото з особистого архіву Емма Малаїа.

1942–43 рр., а повертатися сльотавою весною. Поїздка все ж надала важливі деталі, такі як виразно українські селянські хати та паркани, що відрізняються від російських.

Решту фільму, включно зі сценами з Ужвій, знімали влітку в Ашгабаті, що потребувало екстраординарних заходів, щоб декорації виглядали як українське село взимку:

Зйомка картини «Райдуга» проводилася у дуже складних умовах. Нам довелося працювати у Туркменії, пейзажі та клімат якої не мають нічого спільного з українськими. На стадіоні в Ашгабаті було збудовано українське село. Потрібно було багато вати, нафталіну, спеціальної білої глини, щоб футбольне поле стало зимовою вулицею. Але це було зроблено добре (Донской, 1944).

Серед сцен, знятих на цих знімальних майданчиках, є та, де героїню Ужвій, партизанку Олену Костюк катують на очах у всього села, змушуючи ходити босоніж по снігу. Ці сцени є частиною спроби створити відчуття села як єдиного простору, а також села як колективного героя, що поділяє почуття ненависті до окупантів. Хоча це була здебільшого робота художника-постановника, Хмельової, але оператор Монастирський також відіграв важливу роль у тому, щоб зимові пейзажі відігравали тематичну функцію та нагадували про Україну:

Оператор Монастирський, який знімав «Райдугу», показав себе видатним майстром портрета та пейзажу. Зняті ним кадри зимової природи мають зовсім не декоративне значення, вони слугують розвитку теми, створюючи поетичний образ рідної землі, за яку йде бій. Його пейзажі обпалені подихом війни, але це суворе забарвлення не спотворює прекрасний вигляд природи. Оператор виступає не як пасивний споглядач, а як художник, у кожному штриху якого відчувається драматична тема сучасності. Відмінна робота художника фільму В. Хмельової, яка створила чудову зимову

палітру українського села, робить фільм ще більш виразним та яскравим (Большаков, 1950, с. 56).

Центральне значення й успіх відтворення у фільмі однозначно української топографії та відчуття питомо українського ландшафту були навіть згадані в рецензії в кіножурналі «Искусство кино», після присудження Сталінської премії в 1946 р.:

У змові з героями живе природа у фільмі. У високих снігових кучугурах потопають села, безмовні річки, широкі простори України. Нерухлива і мовчазна природа. Ця єдність природи з людиною надзвичайно виразна і близька до кращих образів народної поезії (Дмитриева, 1946, с. 11).

Відчуття місця було важливою частиною мистецтва Донського, і у «Веселці» воно також створило відчуття автентичності та українськості фільму попри те, що його знімали повністю за межами України. Важливо, що бачення України, представлене у фільмі, є сільським, яке, як стверджував Ю. Шевчук, є частиною імперського ставлення до України, яке обмежувало її просторові межі протягом 1930-х рр. і позиціювало її як провінційну, відсталу і таку, що була відмежована від символів сучасності та міської витонченості, країну (Shevchuk, 2022). Підхід до української мови й культури також визначає фільм як український, але так само має місце зображення української ідентичності як підвладної радянській російській ідентичності.

### Мова і фольклор

«Веселка» трактує українську ідентичність у надзвичайно особливий спосіб, викликаючи її в пам'яті, але завжди розглядаючи українську мову, що називається, «орнаментальним» способом, а не використовуючи її як засіб передавання нарративної інформації, згідно з Чернецьким (2020, с. 94). Таким чином, використання української мови є доволі ощадливим: Мішка (і донька

Малюхихи Зоя) звертається до матері «мамо» в українському кличному відмінку, і повторює це неодноразово, коли в неї стріляють. Табличка села написана українською мовою (з використанням української літери «і», якої немає в сучасному російському алфавіті), хоча німецька транслітерація з російської, а назви всі типово українські, особливо список 10 заручників, захоплених у результаті реквізиції зерна. Одна з найбільш промовистих згадок про українську ідентичність — це те, що Ольга, вчителька та підпільниця, каже своїй сестрі Пусі, зрадниці: «У вас не було російської матері!», оскільки обидві нібито українки і живуть в Україні, це дивно говорити, якщо не розглядати це через призму ставлення росіян до України, де це регіональний варіант чи різновид російської мови.

Охабка, персонажа, представленого Донським, за якого його критикували радянські кінематографісти і якого зіграв український актор Антон Дунайський, можна розглядати як найбільш українського персонажа, окрім Олени Костюк, оскільки в оригінальній версії фільму 1943 р. він використовує деякі українські слова у своєму діалозі з іншими героями (про що я розповім нижче) і в розмові зі своєю коровою Васюкою, яку він направляє словами: «Цоб, цобе» (ліворуч, праворуч) (Фомин, 2005, с. 460). Текст роману в російському перекладі не містить українізованих форм звертання та окремих українських слів, які ми зустрічаємо у фільмі, тому це частина того, що Донської ввів спеціально для фільму, і, мабуть, це те, що викликало ворожість у радянської кінематографічної влади (у зв'язку з доданим ним діалогом) (Фомин, 2005, с. 456). Усі ці елементи діалогу були стерті під час перемонтажу фільму 1966 р., що зробило і так маргінальне місце української мови ще маргінальнішим. Можливо, скорочення пов'язані з тим, що фільм був перемонтований у Москві, а не на Київській кіностудії, але, ймовірно, він також мав ідеологічний вимір: до 1966 р. культ Великої Вітчизняної війни був встановлений після 20-річчя у 1965 р., і вже не було тієї потреби звертатися до українців і залучатися до їхньої культури, яка була в 1943 р., коли знімався фільм, і Довженко

вважав, що його сценарій 1943 р. «Україна у вогні» може бути інсценованим, а не осудженим Сталіним за українські націоналістичні тенденції. Версія фільму 1966 р. була менш українською, незважаючи на ширший контекст 1960-х рр. — підйом українських націоналістичних настроїв та відродження українського кіно.

Використання української мови у «Веселці» найпомітніше у формі української народної пісні, елемента, взятого з роману Василювської. Уже з перших титрів ми чуємо звучання народної пісні, яка супроводжує образи типово українського села в розпал зими, глядач читає слова нібито старовинної української пісні:

Ой яка душа / Хоче добре жити, / Хай за правду воює!

Правопис русифіковано в усіх заголовках фільму, причому «воює» перекладається як «воюе», що є прикладом явища, яке Шевчук називає «орфографічною асиміляцією» (Shevchuk, 2009, р. 363), завдяки чому українська мова виглядає менш відмінною від російської, оскільки його алфавіт вважається ідентичним, тоді як українська насправді має ряд літер, яких немає в російській.

Музичний мотив народної пісні супроводжує образи засніженого українського краєвиду, а потім одразу ж переривається піснею “Deutschland über Alles”, коли ми бачимо перші зображення німецьких солдатів, створюючи навмисний контраст і зіткнення музичних мотивів, одразу ж встановлюючи асоціації між стилізованими народною піснею та вираженим національним пейзажем, з одного боку, які контрастують із чужинським вторгненням німців, з іншого.

Пісня є епіграфом до всього фільму, а слова повторюються в інтертитрах наприкінці, додаючи до повторюваного фольклорного мотиву неперекладені, а отже, для неукраїномовних, ймовірно, не зовсім зрозумілі слова. Однак версія фільму 1944 р. дає пісню рядок за рядком в анімації, а не в одному інтертитрі, надаючи їй більшої уваги, ніж у реставрації 1966 р.<sup>1</sup> В оригінальній версії фільму також є персонажі, які співають у двох сценах, а не в одній, як у реставрації.

1. Є дві версії: версія 1966 р. тривалістю у 87–88 хв. широко доступна в Інтернеті, включаючи Youtube, і попередня реставрація, довша версія 1943 р. тривалістю приблизно 91–93 хв., яку нещодавно зробили у кольорі та розмістили на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aYMZhJR-P-8>. Більшість архівів (чеський, британський, німецький, російський, італійський, французький) мають копію версії 1943 р., хоча в деяких випадках, наприклад у британському випуску, для контексту було додано додаткові міжзаголовки, і тривалість у результаті може бути понад 93 хв.

Перша із цих сцен відбувається, коли військовополонені проходять, і один із них звертається до Охабка українським словом, що означає дідуся чи старця, як «дідусь», і вони співають пісню з додатковими рядками:

Ой нэма, нэма правдоньки на світі.

Скрізь неправда панує.

А яка душа хоче добре жити,  
хай за правду воює.

Скрізь панує воює (*Монтажная запись звукового фильма «Радуга». Производство Киевской киностудии, 1944, с. 49*).<sup>1</sup>

Oh, nowhere in this world is justice alive.

Everywhere wrong holds sway,

If someone wants to live well

Let them fight for the truth.

Everywhere war reigns.

Те, що герої співають пісню, фактично ідентифікує військовополонених як українців, а також із настроями опору в умовах окупації, вираженими в пісні. Військовополонені співають щось інше, зовсім не пов'язане з реставрацією 1966 р., що послаблює будь-які асоціації з Україною.

Інша сцена, у якій герої у фільмі співають пісню, де ми бачимо заручників в підвалі, у версії 1944 р. містить деякі українські слова: Ольга звертається до Охабка як «Діду, а дідусю» знову українські слова, що означають «старий» або «дід», у кличному відмінку, якого немає в російській мові, і просить його розповісти їм історію. Коли він відмовляється, то вона просить його заспівати пісню. Він відповідає, посилаючись на пісню, згадану в назві (і починає її частково російською, частково українською фразою: Старая песня як сама нянька Україна). Коли він співає, пісня підхоплюється закадровим хором і Червона Армія починає контратаку, відвойовуючи село.

Ця сцена із заручниками в підвалі — єдина, де ця пісня використовується в романі Василевської, але вона доволі обширна та детальна у зв'язку пісні з роздумами про боротьбу України проти гноблення.

Уривок цікавий і вартий цитування повністю:

— Тоді заспівай нам пісню, — попросила Ольга.  
«Про що б ви не думали! Яка ідея! Співати тут?»  
«Чому ні? Співай тихенько, тебе не почують».

Він закинув сиву голову.

«Добре, я заспіваю... Пісню стару, мій дід співав її раніше... І він її від діда навчився. Стара пісня, як сама Україна:

О, ніде в цьому світі сьогодні немає живих;

Далеко і широко і скрізь одна кривда панує,

О, кожна душа, яка прагне жити добрим і яскравим життям

Треба боротися м'язами, треба боротися розумом, треба боротися за те, що є правильним!

«Але я не можу співати! Здавна її співали під бандуру».<sup>2</sup>

«Ой заспівайте, хоч без бандури... Не буде так сумно...»

Господи, пошли добро тому,

Хто бореться за правду...

«Господи, пошли добро тому, хто бореться за правду», — пошепки повторила Чечоріха.

Тремтливим голосом старий співав цю пісню минулого, пісню закутого народу, написану в морозі гірких днів, у темряві сльозливих ночей, у часи рабства й гноблення. Забута пісня, що замовкла і згасла в ті дні, коли у вільній Україні зацвіли соняхи і нове життя заклало нові пісні.

Але тепер, у темряві тісної кімнати, в селі, де тіло шістнадцятирічного юнака висіло на шибениці, де мертві лежали в канаві, де вода віднесла тіло мертвої жінки під лід, де смерть сплела свою павутину над усіма будинками, стара пісня дзвеніла тим самим плачем, тією самою скорботою, що пронизувала її сотні років.

Господи, пошли добро тому,

Хто бореться за те, що справедливо...  
(Wasilewska, 1943, p. 162–163).

Уривок розгортає дискурс щодо використання народної пісні як форми вираження опору репресіям, але цей спротив не був потрібний у радянську добу, коли про нього забули в контексті соняшників, що цвітуть «у вільній Україні», тоді як він відновлюється зараз, під німецькою окупацією. Посилання на специфічно український фольклор, який виконується під акомпанемент

1. Примітно, що в опублікованій версії сценарію, як і в інтертитрах до фільму, українські слова передані російською кирилицею (у якій, наприклад, після правописної реформи 1918 р. немає латинського «i», сприяючи створенню враження, що це не інша мова, а діалектний варіант російської).

2. Цікаво, що в той час як російський текст і переклад з нього, відтворений вище, стосується бандури, український текст стосується ліри (Wasilewska, 1966b, p. 156). Це були два альтернативні струнні інструменти для супроводу народних пісень.



української *бандури* — струнного інструменту, схожого на гітару — викликає відчуття цього засобу як важливого вмістилища традицій і культури. Безумовно, це дуже потрібно та має бути відроджене в контексті нацистської окупації, але про нього можна спокійно забути знову, коли радянська влада відновить свій режим в Україні. І все ж він залишається документом того моменту, коли навіть за радянських умов знову знадобилася мобілізаційна сила української культури. Саме тому версія фільму 1966 р. применшує цей аспект — українська культура більше не потрібна як сила опору радянській владі.

Використання українського фольклору також свідчить про ще одне цікаве відлуння: коли українська менестрельська традиція, кобзарство, почала відмирати до 1930 р., її активно придушував Сталін, скликавши українських менестрелів на конференцію до Харкова в 1930-х рр., де всіх розстріляв (Копonenko, 1998, р. 4). Сцена в льоху асоціює образ старого з українською фольклорною традицією, а отже, і з самою національною ідентичністю. Крім того, пісня «Про правду та неправду» популяризована найвідомішим з усіх українських кобзарів Остапом Вересаєм, який надав визначення широкомасштабному розумінню самого поняття кобзаря чи менестреля (Копonenko, 1998, р. 37–38).<sup>1</sup>

Хоча використання народної пісні є значущим, оскільки фольклор історично відіграв важливу роль у підйомі націоналізму та національної свідомості в Україні, як і в інших країнах, він також є частиною того, що називають домінантою «фольклорного способу представлення» у радянському українському кіно 1934 р., яке дозволяло виражати українську етнічну відмінність засобами фольклору, але ніяк інакше (First, 2014, р. 13). Примітно й те, що носій українського фольклору Охабко так виразно є частиною старого, а не нового світу сучасності радянської України. Використання фольклору компенсує надзвичайно рідкісне, декоративне використання елементів української мови в основному російськомовному фільмі, маючи на увазі, що український пейзаж населений русифікованими українцями чи росіянами, феномен,

який Шевчук описує як кінематографічну депопуляцію. Проте участь у фільмі Наталії Ужвій у головній ролі відповідає цій картині.

### Кастинг Ужвій

Прагнучи ще більше підкреслити українську природу свого фільму, Донської доклав чимало зусиль, щоб залучити Наталію Ужвій, видатну українську акторку, яка виступала з надзвичайно впливовим авангардним українським режисером театру та кіно Лесем Курбасом, жертвою сталінських репресій у 1937 р. Ужвій зіграла роль Пелагеї у першому українському повнометражному фільмі часів війни Ігоря Савченка «Партизани в степах України» 1942 р., коли Донської працював над «Веселкою», Ужвій працювала у Київському театрі Івана Франка, який був евакуйований до Семипалатинки, Казахстан. Більше того, вона була головною фігурою в компанії і не могла бути звільнена. Донської писав Ужвій, неодноразово підкреслюючи її значущість, наголошуючи на українській спрямованості фільму та українській ідентичності ролі Олени: «До того ж Олена — українська жінка, а ми з вами повинні робити картину про Україну» (Кисельов, 1978). Він також змусив Василевську та її послідовника, письменника Олександра Корнійчука, добитися, щоб її звільнили з театру для показу (Кисельов, 1978, с. 198). Зрештою їм вдалося домовитися про її участь на дуже короткий термін, навіть не проводячи кінопроби, і зняти натурні кадри без неї, використовуючи дублера (Перельштейн, б. д., с. 4; Ужвій, 1975, с. 62).

Причини важливості участі Ужвій насправді ніде в мемуарах не озвучуються, але з фільму видно, що окрім її значного акторського таланту, її присутність додає значного відчуття України лише через її зіркову персону. Це було потрібно, щоб компенсувати слабе відчуття України в інших частинах фільму, яке посилювалося її українською ідентичністю та акцентом. Це також видно з наголосу в тому, як вона вимовляє своє яскраво українське ім'я Олена Костюк, з наголосом на першому складі власного імені, що підкреслює його відмінність від російського відповідника Альона. Цієї українськості бракує

1. Наскільки важливою для Донського стала ця пісня, свідчить той факт, що його пізніший фільм 1957 р. «Кінь, що іржав» («Дорогой ценной»), знятий на Київській кіностудії, повторює ту саму фразу з пісні та музику у фінальній послідовності.

більшості інших акторів у фільмі, включно з Оленою Тяпкіною та Ніною Алісовою (яка народилася в Києві, але навчалася та робила кар'єру в Москві), окрім Антона Дунайського (Охапко), хоча крім того, на його думку, ряд інших акторів також були з київського театру (зокрема, Анна Лисянська, яка грає Малючиху, та Валентини Івашової, котра грає Ольгу), незважаючи на те, що вони жодним чином не означають свою українську ідентичність у фільмі.<sup>1</sup>

Однак гра Ужвій була примітна вираженням страждання її очима, показаного в дуже крупних планах в операторській роботі Монастирського. Це було прокоментовано у більшості текстів про фільм (Hosejko, 2001, p. 114–15) (Кориненко, 1975, с. 135), але Левчук висловився найбільш детально:



Рис. 5. Наталія Ужвій. Кадр з фільму «Веселка».

На закам'янілому від страждань обличчі жінки жили тільки очі, але вони виражали широку гаму найскладніших почуттів. У них було все — і біль, і глибока печаль, сувора невблаганність і надія. Вони напрочуд промовисті, ці очі, в них, як у відкритій книзі, можна прочитати і думки, і внутрішні зміни душевного стану героїні (Левчук, 1986–1987, с. 184–185).

Однак парадокс полягає в тому, що основний внесок української акторки — мовчати і грати очима. Їй дозволяється дуже мало говорити, і вона не промовляє жодних українських слів, що, як зазначає Якубович, спирається на її таку ж експресивну, але безмовну гру в ролі Євдокії у фільмі «Виборзька сторона» (1939) Григорія Козінцева та Леоніда Трауберга (Якубович, 1965, с. 39). Справді, цей критик коментує схожість у

виставі з класиками німої епохи, зокрема з Марією Фальконетті в «Страстях Жанни д'Арк» Карла Теодора Дрейера (*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1929) (Якубович, 1965, с. 40).

Однак саме ця невербальна емоційна інтенсивність стала ключовою для міжнародної привабливості фільму, і її особливо високо оцінили в Італії неореалісти. Мабуть, найпромовистішим коментарем у статті Карло Ліццані (пізніше він разом із режисером Джузеппе Де Сантісом написав сценарій «Гіркому рису» (*“Riso amaro”*, 1949)) є увага, яку він приділяє емоційній принадності фільму: «Він привабливий не лише для очей, але і для струн нашого серця (*corde fondamentali*)» (Lizzani, 1945).

Кастинг Ужвій свідчить, що Донської не хотів, щоб його бачення України, для якої він вклав багато енергії, щоб забезпечити її автентичність, зображали виключно російські актори, і в цьому сенсі він виступав проти «кінематографічної депопуляції», про яку говорив Юрій Шевчук (Shevchuk, 2022). Останній спосіб, у який Донської намагався наполягати на українській природі свого фільму, це його стиль, який часом нагадує стиль Довженка.

### Звернення до Довженка

Розглядаючи фільм у контексті радянського ставлення до України, її культури та мови, видається важливим те, що ця вистава вирізняється мовчанням і водночас маргіналізацією української мови. Ми могли б піти далі: окрім використання українського фольклору, фільм є більш українським саме в невербальному вимірі, у місці дії, у грі Ужвій, а також у його образності, яка, здається, несе сліди впливу Довженка в кристалізації стилістично відмінного українського кіно. Цю візуальну чутливість описують як «поетичне» бачення (Yekelchuk, 2014, p. 4) і як «історію, поєднану з фольклором, поєднану з розмашистими кадрами українського пейзажу» (Kaganovsky, 2018, p. 140). Те, що було названо «виразно натуралістичним» поєднанням язичницької та біблійної символіки у «Веселці» (Hosejko, 2001, p. 114) і філософського виміру фільму, має певну довженківську якість, особливо

1. Імена українських акторів я транслітерував з української, але залишив тут імена героїв у їх русифікованих варіантах, згідно з титрами до фільму.

в сцені, де Олена народжує в полоні немовля, яке приречене бути вбитим своїми тюремниками. Наталія Ужвій, народжуючи, знята й освітлена так, як нагадує чи не найбільший шедевр радянського українського німого кіно «Земля» Довженка («Земля», 1930). У цьому фільмі старий чоловік помирає з блаженною посмішкою, примирившись зі смертю, у грушевому саду, ставши символом відродження й оновлення, тріумфу життя, колективу над смертю окремої людини, навіть у момент смерті. Він знятий по діагоналі, і освітлений у надзвичайно високій тональності. Гра Ужвій тут також нагадує той фільм у видимому диханні героїні та дуже повільному розплющенні та заплющенні очей. Музика тут досягає кульмінації, за якою лунають хор і арфи, що додає біблійного резонансу сцені, яка ніби аж пахне Різдом. Однак у момент народження ми бачимо, як Олена кричить, але звук її голосу заглушує цей хор. Ужвій попросила, щоби під час зйомок грав фольклорний мотив, уважаючи, що це допомогло створити особливу ліричну насиченість, яка наголошувала не на стражданні, а на його подоланні та радості материнства: «Ми вирішили побудувати епізод так, щоб не підкреслювати фізичних страждань матері. Нехай це буде гімн материнству, народженню людини» (Ужвій, 1977, с. 234; Пажитова, 1973, с. 234).

Такий самий зв'язок між народженням і смертю наявний у сцені страти Олени, де вона зображена такою, що притискає до грудей свою вбиту дитину, викликаючи в пам'яті християнські образи Діви Марії, Мадонни та п'єти, де Марія доглядає тіло розп'ятого Ісуса. Так само сцена, де похований Мішка, яку незмінно схвалювали критики, зокрема французький критик Жан Мітрі та французький історик кіно Жорж Садюль та італійський режисер-неореаліст Джузеппе де Сантіс, який прокоментував, що ніжне погойдування матері та дітей, що топчуть землю, нагадує колісання немовляти (Santis, 1966, р. 176). Ця єдність народження і смерті у нагадуванні довженківського бачення Землі є ще одним способом, у який Донської наполягає на українськості свого фільму. Це все, майже напевно, навмисні режисерські жести. Проте є й інші способи, за допомогою яких теми, діалоги та сцени у фільмі, здається, говорять про історичний досвід і радянський режим в Україні у

потенційно критичний спосіб, який майже напевно є незапланованим і ненавмисним для режисера, але все ж важливим.

### Ненавмисні відлуння української історії

У той час як вищезазначене стосується навмисних спроб Донського обговорити контекст української ідентичності та культури у своєму фільмі, місце дії фільму «Веселка» під час німецької окупації України, якщо дивитися крізь призму української історії, зумовлює додаткові можливі паралелі та шари значення. Однією з них є тематизація у фільмі вилучення продовольства і зерна. Протягом усього фільму видно, як німці та їхні колабораціоністи їдять, в одному випадку комендант Вернер відбиває стейк і має на своїй кухні величезну кількість м'яса, масла та яєць, тоді як селяни не бачать, як їдять, за винятком колабораціоністів Гаплика та Пусі, але бачать, як вони дають їжу радянським військовополоненим, а Мішка гине, намагаючись дати Олені хліба. Фільм ще більше розширює цю тему, зображуючи нацистську політику вилучення зерна. Це значною мірою є частиною кліше радянського відображення нацистської окупації. Фільм «Секретар райкому» Івана Пир'єва («Секретарь райкома», 1942) показав, як німці конфісковували вантажівки зерна, а власний попередній воєнний фільм Донського «Як гартувалася сталь» пам'ятно продемонстрував, що німецька окупація України під час Першої світової війни включала розграбування всього, що було їстівне.

Проте зображення вилучення зерна тут не абстрактне й загальне, як у тих інших фільмах, а конкретизоване для села, і ми бачимо, як окупанти використовують заручників, намагаючись змусити селян віддати зерно. Ця сцена вирізняється з-поміж інших трактувань нацистської політики продовольчих реквізицій у радянському кіно часів війни завдяки докладності, з якою вона передається, а також завдяки вмільому використанню іронії. Коли селян збирають і наказують здати зерно протягом трьох днів, як частину їх «обов'язку перед Батьківщиною [Родиною] і німецькою армією», Охупко запитує: «обов'язок перед якою Батьківщиною?» Йому кажуть, що перед німецькою, і він відповідає:

«О, я розумію». Невисловлений початковий на-тяк полягає в тому, що селяни з радістю віддали б зерно радянській Батьківщині. Проте на це запитання, до якої «Батьківщини» мають відчувати прихильність селяни, можуть бути й інші відповіді, особливо якщо дивитися очима сьогодення: приємно бачити небажання віддавати зерно радянській Батьківщині, позаяк дехто з жителів села відчуває сильніший зв'язок з українською державою, розгромленою радянською владою під час громадянської війни. Режисер майже напевно не мав на меті таке трактування, але це питання здається гострим у контексті реквізицій зерна, такої свіжої пам'яті про колективізацію та Голодомор, який був якихось 10 років тому.

Таке тлумачення також можна застосувати до всього питання окупації. Одним із успіхів «Веселки» є те, що вона передає наративи взаємодії центру й периферії та розвитку освіти, які Донської використовував упродовж своєї творчості, змінюючи їх із позитивного контексту радянського розвитку на негативний контекст нацистського поневолення. Його останній довоєнний фільм «Діти Арктики» («Романтики», 1940) і один із повоєнних фільмів «Алітет йде в гори» (1949) досліджують боротьбу людства з крижаною стихією. Однак, якщо ці фільми оспівують тріумф радянської влади над негостинними умовами та віддаленими чужинцями (або неросіянами) — людьми, які в них живуть, — тут цей конфлікт інверсовано: слуги держави — нацистські окупаційні сили — виступають проти корінних українців та їх негостинного клімату. У «Веселці», на відміну від інших фільмів, перемагають природа, опір місцевого населення, а страждання німців від холоду протиставляються терпінню українців. Більше того, у тих інших стрічках є певна симпатія до корінних народів, які протистоять асиміляції та модернізації, і до їхніх традицій, навіть якщо зрештою фільми показують, що вони будуть асимільовані радянською владою. «Веселка» дає Донському шанс стати на сторону корінних народів, які протистоять централізації і метрополії, нацистській Німеччині, але містить неявну критику того, як Україну експлуатував Радянський Союз під домінуванням Росії. Дійсно, антиімперіалістичний

потенціал фільму Донського був проілюстрований його адаптацією до контексту окупованого Францією Сенегалу під час Другої світової війни учнем Донського, Усманом Сембенем, у його фільмі 1971 р. «Емітаї».

### Висновки

Зрештою, «Веселка» є вагомим прикладом українського кіно, але таким, який є прикладом імперського присвоєння, за термінологією Шевчука, символом якого є той факт, що всі селяни розмовляють російською і називають себе росіянами, розглядаючи українську ідентичність як підмножину російської. Отримання ним Сталінської премії посилює відчуття його як знаряддя домінування та впливу Москви, на відміну від нереалізованої «України в огні» Довженка, перерваної під час завершення «Веселки», у зв'язку з негласним зображенням німецької окупації України з української точки зору, з явним залученням українських національних почуттів.

Водночас «Веселка», кастинг Ужвій, натурні зйомки і в справжньому українському селі в Казахстані, вплив Довженка та використання української народної музики — усе це викликає відчуття, що це український фільм, навіть якщо він поданий в етнографічній манері. Більше того, усі ці елементи були або додані, або поліпшені з літературного сценарію Василевської: для Донського зробити роман і сценарій Василевської більш кінематографічними означало надати фільму виразнішого українського колориту, потурати інтересу Донського до етнографії та більш ніж поверхово залучатися в український контекст. Але окрім цього подвійного ставлення до України, трактування у фільмі реквізиції зерна, лояльності, опору та окупації має особливий резонанс, якщо фільм сприймається як український, тому така класифікація посилює глибину, а отже, естетичну цінність фільму, навіть якщо це і не малось на увазі.

Тим не менше, незважаючи на те, що фільм з'являється в історії українського та радянського українського кіно, український вимір стрічки не є широко оціненим, особливо за межами України. Одна з причин цього — міжнародне сприйняття «Веселки», яке значною мірою приховало український контекст. У Великій Британії вийшла версія, у яку були додані інтертитри,

що водночас русифікувало український контекст і підкреслювало його універсальність:

Це розповідь про німецьку окупацію крихітного українського села. У ній розповідається про те, що німці робили за той короткий час, коли вони були на російській землі — що вони робили з жінками та дітьми, поки чоловіки були далеко, воювали в Червоній армії або як партизани.

Це цілком може бути історія про німців у Франції, Норвегії чи Голландії, оскільки німці застосовували однакову жорстокість всюди, де вони вторглися на чужі землі («Райдуга», Неопублікований сценарій, 1944).

Акцент робився на паралелях і уроках для глядачів, а не на розумінні нюансів зображеного у фільмі. Так, у Франції один критик провів аналогію з убивством нацистами понад 600 людей в селі Орадур-сюр-Глан, але посилався виключно на Росію, не згадуючи Україну (Якубович, 1965, с. 92). Подібним чином у відомій розповіді Садуля немає згадки про Україну, натомість йдеться про те, що дія фільму відбувається в окупованому російському селі, а центральний персонаж (Олена Костюк) — росіянка (Sadoul, 1954, р. 143). Американське сприйняття не відрізнялось, і воно мало тенденцію розглядати Україну як частину Росії, коли її згадували. Справді, у відомій похвалі Рузвельта фільму не згадувалося про місце дії (Якубович, 1965, с. 92)

Певною мірою це зрозуміло в контексті Другої світової війни, коли, наприклад, британський прем'єр-міністр Вінстон Черчилль постійно називав Радянський Союз Росією, щоб применшити відчуття, що союзник у час війни був комуністичною державою. Однак це ще

більше затемнює український вимір цього фільму, дещо суперечить його спробі закріпитися в українській культурі.

Внесок Донського в історію українського кіно доповнився ще одним фільмом часів війни — «Нескорені» 1945 р., знятим на Київській кіностудії після повернення із заслання. Після цього фільму режисер повернувся до Москви на «Союздетфільм», який згодом став студією Горького. Однак у 1949 р. він повернувся в Україну, щоб працювати художнім керівником Київської кіностудії, що часто і не дуже правдоподібно описується як форма покарання (Чухрай, 2001). Якою б не була правда про це перепризначення, незважаючи на те, що він не знав української мови, він потім зняв немало фільмів, у тому числі екранізацію оповідання Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» (він же «Кінь, що іржав») («Дорогой ценой», 1956), який був україномовний і був дуже добре сприйнятий у Франції, а також адаптація «Матері Горького» («Мать», 1955), у якій ключовий герой Андрей Находка був наділений своєю справжньою українською ідентичністю таким чином, як у попередніх адаптаціях не було зроблено. Можна вважати, що ці фільми також зробили внесок в український кінематограф, особливо «Дорогою ціною», який певним чином є передвісником української поетичної школи кінематографу 1960-х рр. Історія українського кіно значно збагачена інклюзивним підходом до його історії та поглибленим розглядом таких фільмів, навіть якщо вони є суперечливими документами російського імперського впливу на Україну та української культури як такої.

### Список літератури

- Антонова, О., & Кулініч, О. (2012). *Радіожурналістика: Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності журналістика*. ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка.
- Большаков, И. (1950). *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны*. Госкиноиздат.
- Василевська, В. (1966а). «Автобіографія». Твори. Л. М. Венгерова (Ред.). (с. 39–68). Дніпро.
- Василевська, В. (1966б). «Райдуга». Твори. Л. М. Венгерова (Ред.). (с. 5–195). Дніпро.
- Дмитриева, Л. (1946). «Радуга». *Искусство кино*, 2–3, 10–11.
- Донской, М. (1944). «Радуга». *Красноармеец*, 5, 17.
- Донской, М. (1950). «Мы сражались своим искусством». В *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны* (сс. 252–55). Госкиноиздат.
- «Заголовок». *Неопубликованный сценарий «Радуги»*. (1944).
- Кисельов, Й. (1978). *Поетеса Української сцени. Життя і творчість народної артистки СРСР Наталії Михайлівни Ужвій*. Мистецтво.
- Кориненко, И. (1975). *Кино Советской Украины. Страницы истории*. Искусство.
- Курганов, О. (1942, Февраль, 7). «Мать». *Правда*.

- Левчук, Т. (Ред.). (1986–1987). *Історія українського радянського кіно*. (Т. 2). Наукова думка.
- Монтажная запись звукового фильма «Радуга». Производство Киевской киностудии. (1944). Госкиноиздат.
- Пажитова, Л. (1973). *Марк Донской: сборник*. Искусство.
- Перельштейн, р. (б. д.). *Воспоминания ветерана киностудии имени М. Горького кинорежиссера Перельштейна. Личный архив Эммы Малой*.
- Тримбач, С. (2016). *Кіно, народжене Україною: Ілюстрована історія*. Самміт-книга.
- Туровская, М. (1992). «Марк Донской в двойном свете». *Киноведческие записки*, 13.
- Ужвий, Н. (1975). «Дорогая цена победы». *Искусство кино*, 3.
- Ужвий, Н. (1977). *Фильмы, друзья, годы*. Москва.
- Фомин, В. (2005). *Кино на войне: документы и свидетельства*. Материк.
- Чернецький, В. (2020). «Українське кіно та виклики багатомовності: від 1930-х років до сьогодні». *Журнал радянської та пострадянської політики та суспільства*, (6), 83–102.
- Чухрай, Г. (2001). «Три закона Донского. Григорий Чухрай о Донском и его уроках». Сеанс. Чапаев. <https://chapaev.media/articles/4874>.
- Якубович, О. (1965). «Военные фильмы Марка Донского». *Кино и время. Бюллетень* (4).  
 “Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism”. (2022, May, 16). Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL.
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris & Company, Limited.
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press.
- Hosejko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die.
- Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology: Soviet Cinema’s Transition to Sound, 1928–1935*. Indiana University Press.
- Kononenko, N. (1998). *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*. M. E. Sharpe.
- Lizzani, C. (1945, June, 7). “Un Film eccezionale. Arcobaleno”. *L’Unità (Rome edition)*, 2.
- Mrozik, A. (2017). “Crossing Boundaries: The Case of Wanda Wasilewska and Polish Communism”. *Aspasia, 11. Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1/2), 3–5. <http://www.jstor.org/stable/26155704>.
- Sadoul, G. (1954). L’Epoque contemporaine. Le Cinéma pendant la guerre 1939–1945. In *Histoire générale du cinéma*. (Vol. 6). Denoël.
- Santis, Giuseppe de (1966). “L’Arcobaleno.” In *Marc Donskoi*, Albert Cervoni (Ed.) (pp. 175–177). Seghers. (Originally published in *La Settimana*, 12 April 1945).
- Shevchuk, Yu. (2009). “Linguistic Strategies of Imperial Appropriation Why Ukraine Is Absent from World Film History”. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.). *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. (pp. 359–374). Taylor & Francis Group.
- Shevchuk, Yu. (2022, 16 May). “Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism”. *Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL*.
- Smith, A. (2000). “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity”. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and Nation*. (pp. 41–53). Taylor & Francis.
- Syzdek, E. (1980). *W Jednym Zyciu tak wiele... Opowiesc p Wandzie Wasilewskiej*. Agencija Wydawnicza Warszawa.
- Wasilewska, W. (1943). *The Rainbow*. G. Hanna & E. Donnelly (Trans.). Foreign Languages Publishing House.
- Yekelchuk, S. (2014). “Thinking Through Ukrainian Cinema”. *Canadian Slavonic*.

## References

- Antonova, O., & Kulnich, O. (2012). *Radio Journalism: A Study Guide for Journalism Students*. State institution “Luhansk Taras Shevchenko National University” [In Ukrainian].
- Bol’shakov, I. (1950). *Soviet cinema during the Great Patriotic War*. Goskinoizdat. [In Russian].
- Dmitrieva, L. (1946). “Rainbow”. *Iskusstvo kino*, 2–3, 10–11. [In Russian].
- Donskoj, M. (1944). “Rainbow”. *Krasnoarmeec*, 5, 17. [In Russian].
- Donskoy, M. (1950). “We fought with our art”. In *Sovetskoe kinoiskusstvo v gody Velikoj otechestvennoj vojny* (pp. 252–55). Goskinoizdat. [In Russian].
- “Headline”. *Unpublished script for “Rainbow”*. (1944). [In Russian].
- Kyselov, Y. (1978). *Poet of the Ukrainian Stage. Life and Work of the People’s Artist of the USSR Natalii Mykhailivny Uzhvii*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Korinenko, I. (1975). *Cinema of Soviet Ukraine. Pages of History*. Iskusstvo. [In Russian].
- Kurganov, O. (1942, February, 7). “Mother”. *Pravda*. [In Russian].

- Levchuk, T. (Ed.). (1986–1987). *History of Ukrainian Soviet cinema*. (Vol. 2). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Editing recording of the sound film "Rainbow". Produced by the Kyiv Film Studio. (1944). Goskinoizdat. [In Russian].*
- Pazhitova, L. (1973). *Mark Donskoj: Collection*. Iskusstvo. [In Russian].
- Perel'shtejn, R. (n. d.). Memories of veteran of the M. Gorky film studio, film director Perel'shtejna. *Jemmy Maloj personal archive*. [In Russian].
- Trymbach, S. (2016). *Cinema Born in Ukraine: An Illustrated History*. Sammit-knyha. [In Ukrainian].
- Turovskaja, M. (1992). "Mark Donskoj in double light". *Kinovedcheskie zapiski*, 13. [In Russian].
- Uzhvij, N. (1975). "The high price of victory". *Iskusstvo kino*, 3. [In Russian].
- Uzhvij, N. (1977). *Movies, friends, years*. Moskva. [In Russian].
- Fomin, V. (2005). *Cinema at war: documents and evidence*. Materik. [In Russian].
- Chernetskyi, V. (2020). "Ukrainian Cinema and the Challenges of Multilingualism: From the 1930s to the Present". *Zhurnal radianskoi ta postradianskoi polityky ta suspilstva*, (6), 83–102. [In Ukrainian].
- Chuhraj, G. (2001). "Three Laws Donskogo. Grigorij Chuhraj o Donskom and his lessons". Session. Chapaev. <https://chapaev.media/articles/4874> [In Russian].
- Jakubovich, O. (1965). "War films by Mark Donskoj". *Kino i vremja. Bjulleten'*, (4). [In Russian].
- "Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism". (2022, May, 16). Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL. [In English].
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris & Company, Limited. [In English].
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press. [In English].
- Hosejko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die. [In French].
- Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928–1935*. Indiana University Press. [In English].
- Kononenko, N. (1998). *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*. M. E. Sharpe. [In English].
- Lizzani, C. (1945, June, 7). "Un Film eccezionale. Arcobaleno". *L'Unità (Rome edition)*, 2. [In Italian].
- Mrozik, A. (2017). "Crossing Boundaries: The Case of Wanda Wasilewska and Polish Communism". *Aspasia*, 11. [In English].
- Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1/2), 3–5. <http://www.jstor.org/stable/26155704> [In French].
- Sadoul, G. (1954). L'Epoque contemporaine. Le Cinéma pendant la guerre 1939–1945. In *Histoire générale du cinéma*. (Vol. 6). Denoël. [In French].
- Santis, Giuseppe de (1966). "L'Arcobaleno." In *Marc Donskoi*, Albert Cervoni (Ed.) (pp. 175–177). Seghers. (Originally published in *La Settimana*, 12 April 1945). [In Italian].
- Shevchuk, Yu. (2009). "Linguistic Strategies of Imperial Appropriation Why Ukraine Is Absent from World Film History". In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.). *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. (pp. 359–374). Taylor & Francis Group. [In English].
- Shevchuk, Yu. (2022, 16 May). "Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism". *Russian Cinema Research Group at SSEES-UCL*. [In English].
- Smith, A. (2000). "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and Nation*. (pp. 41–53). Taylor & Francis. [In English].
- Syzdek, E. (1980). *W Jednym Zyciu tak wiele... Opowiesc p Wandzie Wasilewskiej*. Agencja Wydawnicza Warszawa. [In Polish].
- Wasilewska, W. (1943). *The Rainbow*. G. Hanna & E. Donnelly (Trans.). Foreign Languages Publishing House. [In English].
- Wasilewska, W. (1966a). "Autobiography". *Works*. L. M. Venherova (Ed.). (pp. 39–68). Dnipro. [In Ukrainian].
- Wasilewska, W. (1966b). "Rainbow". *Works*. L. M. Venherova L. M. (Ed.). (pp. 5–195). Dnipro. [In Ukrainian].
- Yekelchuk, S. (2014). "Thinking Through Ukrainian Cinema". *Canadian Slavonic*. [In English].

Надійшла до редколегії 22.08.2024

**Джеремі Гікс** — професор російської культури та кіно, викладач Лондонського університету королеви Марії.

**Jeremy Hicks** is Professor of Russian Culture and Film at Queen Mary University of London.

**Заява про розкриття інформації**

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Disclosure statement**

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.06\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.06*)  
 УДК 791.221.5:94(477):341.485"1932/1933":791.633-051(438)(045)

## «МІСТЕР ДЖОНС» І ЗОБРАЖЕННЯ ГОЛОДОМОРУ НА СВІТОВОМУ ЕКРАНІ<sup>1</sup>

**Наталія Черкасова**

Кафедра кінотелережисури та сценарної майстерності  
 Харківської державної академії культури, Харків, Україна  
 kinonat.kh@gmail.com

**Nataliia Cherkasova**

Department of Film and Television Directing and Screenwriting,  
 Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-9813-2543>

### **Наталія Черкасова. «Містер Джонс» і зображення Голодомору на світовому екрані**

Фільм Агнешки Голланд «Містер Джонс» (2019) (в українській локалізації — «Ціна правди», — Ред.) розповідає про валлійського журналіста Гарета Джонса, який у західній пресі писав про масовий голод (Голодомор) в Україні 1932–1933 рр. Мало хто на Заході був готовий прийняти злочини радянського режиму проти українців, які Джонс ретельно записував і намагався донести до політиків, урядів і суспільства на Заході. Однак його свідчення не були широко сприйняті, і робилися спроби дискредитувати його в ЗМІ. Він передчасно помер за загадкових обставин. Ця стаття досліджує історію розкриття Гаретом Джонсом Голодомору у зв'язку із зображенням жакливого досвіду спостереження за смертю та її процесом на екрані. Будучи широкомасштабною копродукцією Великої Британії, Польщі та України, «Містер Джонс» закликає до аналізу як авторський фільм, що передає трагічні події Голодомору в контексті сьогодення. Потужний сучасний резонанс фільму базується на небезпеці «фейкових новин» та їхніх деструктивних наслідках, прагненні українців до міжнародного визнання Голодомору.

**Ключові слова:** *Гарет Джонс; Голодомор у кіно; Агнешка Голланд.*

### **Nataliia Cherkasova. "Mister Jones" and the depiction of the Holodomor on the world screen.**

Agnieszka Holland's film "Mr Jones" (2019) tells the story of the Welsh journalist Gareth Jones, who reported in the Western press about the mass famine (Holodomor) in Ukraine in 1932–1933. Few in the West were willing to accept the crimes of the Soviet regime against Ukrainians, which Jones carefully recorded and tried to convey to politicians, governments, and society in the West. However, his evidence was not widely accepted and attempts were made to discredit him in the media. He died prematurely under mysterious circumstances. This article explores the story of Gareth

Jones's uncovering of the Holodomor in relation to the depiction of the terrifying experience of watching death and dying on screen. As a large-scale co-production between Great Britain, Poland and Ukraine, "Mr Jones" calls for analysis as an auteur film conveying the tragic events of the Holodomor within the context of the present time. The powerful contemporary resonance of the film is based on the dangers of 'fake news' and their destructive consequences, and Ukrainians' desire for international recognition of the Holodomor.

**Keywords:** *Gareth Jones, Holodomor in cinema, Agnieszka Holland.*

### **Гарет Джонс і сприйняття теми Голодомору**

Фільм Агнешки Голланд «Містер Джонс» ("Obywatel Jones", 2019) став першим великим повнометражним художнім проектом про український Голодомор, заснованим на реальному житті валлійського журналіста Гарета Джонса. Дія фільму розгортається у Великій Британії, звідки походить головний герой, у Радянській Росії, де він подорожує, а також в Україні, на історію якої раніше особливо не звертали уваги до 2014 р. Причини інтересу Джонса до України криються в роботі його матері в селищі Юзівка (згодом Сталіне, нині Донецьк, Україна), заснованому валлійцем Джоном Джеймсом Юзом, гірничим інженером (1815–1889), який створив найбільше металургійне підприємство Російської імперії. Мати Джонса Енні Гвен працювала гувернанткою в родині Юз. Цей зв'язок зрештою спонукав Джонса відвідати місце, де жила його мати.

Професійна діяльність Джонса як репортера безпосередньо пов'язана з історією України. Знання російської мови, якої він навчився від матері, допомогло йому отримати свідчення очевидців про реальність життя в Радянському Союзі та голод. Російська була однією з п'яти мов,

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393931>



якими він вільно володів (англійська, валлійська, французька, німецька, російська). За своє коротке життя Гарет Джонс (1905–1935) побував у Європі, Америці, Азії, був особисто знайомий із провідними політиками свого часу. У 25 років він став радником з міжнародних справ експрем'єр-міністра Великої Британії Девіда Ллойда Джорджа. Пізніше він деякий час працював помічником Айві Лі, радника зі зв'язків з громадськістю Джона Девісона Рокфеллера. Джонс досліджував найскладніші міжнародні теми свого часу: підйом нацистів у Німеччині, політика Радянського Союзу, злочини сталінізму, зокрема Голодомор, підготовка японців до вторгнення в СРСР з території Китаю, який вони окупували. Його статті публікувалися в багатьох британських та американських газетах, у тому числі у найвпливовіших газетах, таких як *The Times*, *The Daily Express*, *The Manchester Guardian*, *The New York Evening Post*, а також у валлійській щоденній газеті *The Western Mail*.

Джонс відвідував СРСР тричі — у 1930, 1931 та 1933 рр. Під час останньої поїздки в березні 1933 р. Джонс нелегально подорожував Україною, де на власні очі побачив ознаки голоду серед населення. Замість комуністичного раю з щасливими селянами, які вирощують зерно на благо країни, Джонс побачив пекельні сцени: порожні села, мертві люди на безлюдних вулицях і діти із розпухлими від голоду животами. Особливої уваги заслуговує журналістське розслідування Джонса в Україні. Переховуючись від радянських спецслужб, він збирав інформацію про колективізацію, репресії, голод, а потім першим у британській пресі визначив дії радянської влади як спланований терор. Після виїзду з Радянського Союзу Джонс прагнув донести до світу правду своїми статтями про злочини тоталітарного режиму Сталіна проти українського народу (Gamache, 2014).

Фільм вирізняється тим, що реальні історичні факти репортерського розслідування Гарета Джонса розкриваються за допомогою художніх виражальних засобів кінематографу. Останніми роками спостерігався безпрецедентний інтерес не лише до фільму, а й до постаті Гарета Джонса, що свідчить про те, що його спадщина поширюється на більш безпосередній контекст не лише

правди про події минулого, а й поточного повномасштабного військового вторгнення в Україну. Важливу роль у знанні, вивченні та визнанні Голодомору як в Україні, так і за її межами відіграє авторська стратегія Агнешки Голланд у підході до проблеми репрезентації однієї з найтрагічніших подій української історії ХХ століття.

Голод в Україні вперше привернув увагу іноземних журналістів у 1932 р. (Ковальчук, 2008, с. 377). Незважаючи на цензуру та блокування інформації, подробиці про реальну ситуацію з'явилися на шпальтах європейської та американської преси. «Перші відомості про голод в Україні стали відомі з німецької, австрійської та швейцарської преси. В. Штайн, кореспондент газети *Vossische Zeitung* з Берліна, одним із перших розповів Європі про голод в Україні» (там само, с. 380).

За словами дослідника Андрія Куліша, «про перебіг Голодомору написано понад 10 тисяч статей, свідчень, документів, монографій, творів різних жанрів, які всебічно обґрунтовують, що ця трагедія була заздалегідь спланованою антиукраїнською акцією» (Білоус, 2020, с. 78). Подібним чином італійський історик Андреа Граціозі наголосив на важливості теми голоду (Graziosi, 2001, р. 161). Але Гарет Джонс був одним із перших журналістів, який відкрито розповів світові про геноцидний характер Голодомору в Україні, і цілком можливо, що він заплатив за цю правду своїм життям: його вбивці, ймовірно, були агентами радянської розвідки (до 2012 р.).

Як літописець масового голоду, Джонс був уважним спостерігачем і зі співчуттям записував свідчення очевидців, які пережили масовий голод у родючих чорноземних регіонах і поряд із надлишками пшениці. Джонс наполегливо наголошував на похмурих і жахливих реаліях масового голоду. Основою його звітів були його власні спостереження та розмови з людьми, з якими він жив, спав і ділився їжею (Gamache, 2014).

Зібрані іноземним репортером свідчення українських селян перетворилися на смертельно небезпечні докази злочинів сталінського режиму проти українців. Бібліографія його опублікованих статей про голод 1932–1933 рр. в СРСР становить близько 15 сторінок (Gamache, 2014). Навесні 1933 р. Джонс опублікував у британській пресі 21 статтю на тему голоду в Україні,

де визначив, що стан «російського» (sic) сільського господарства «вже близький до катастрофи, а через рік ще погіршиться удесятеро» (там само, р. 1). Проте в Європі на ці гострі публікації не звернули уваги. Його переслідували колеги-журналісти, його уникали політики, які лобювали інтереси Радянського Союзу в американському Конгресі. Його ім'я було практично стерто з історії журналістики на наступні десятиліття: «Те, що він зробив, коли через два тижні покинув Радянський Союз, за будь-якими підрахунками мало б поставити його серед зірок репортажу ХХ століття. Натомість, коли він висловився, його кинули ті самі журналісти, взірцем професії яких він був, покинули його покровителі та забули» (Cherfas, 2013, р. 775).

Незважаючи на дивовижну історію життя Джонса, про нього майже забули на кілька десятиліть. За словами польського письменника та журналіста Мирослава Влеклого, автора книги «Гарет Джонс: Людина, яка знала занадто багато», «і в Польщі, і у Великій Британії два-три роки тому ніхто не знав, хто такий Гарет Джонс» (Влеклий, 2020). «Але в історії є спосіб виправити помилки. Понад 50 років листи та щоденники Джонса лежали у двох шкіряних скринях: одна під ліжком його матері, а інша — під сходами в старому сімейному будинку в Баррі, Південний Уельс (Cherfas, 2013, р. 776). Наприкінці 1990-х детально документована публікація племінниці Джонса Маргарет Сіріол Коллі (Colley, 1999), потім книга Рея Гамаша (Gamache, 2014) і оцифрована колекція публікацій на [garethjones.org](http://garethjones.org) вивели ім'я Джонса з невідомості. Десятиліття наполегливої праці британських, американських і французьких учених повернули йому належне місце в історії.

Хоча український кінематограф згодом зайнявся цією темою (як ми побачимо нижче), одним із перших іноземних фільмів, який зобразив важливу роль Джонса як одного з небагатьох іноземних свідків справжньої історії Голодомору, був документальний фільм BBC Storyville 2011 р. під назвою «Гітлер, Сталін і містер Джонс» (реж. Джордж Кері). Це відкрило шлях міжнародній команді з Великої Британії, України та Польщі для створення «Містера Джонса».

В Україні лише у 1980-х рр. суспільство почало визнавати справжню кількість жертв Голодомору, яка, за даними Інституту демографії та соціальних досліджень імені Птухи, у 1932–1933 рр. становила близько 4 млн осіб, тобто приблизно кількість населення сучасного Києва (Анон, 2015). У 1987 р. перший секретар ЦК Компартії України Володимир Щербицький у доповіді з нагоди 70-ї річниці проголошення УРСР вжив слова «голод 1933 року» (Кульчицький, 2011, с. 278). Відтоді було зібрано та систематизовано документи Центрального партархіву про Голодомор, зростає кількість публікацій про голод. У липні 1988 р. з трибуни XIX Всесоюзної партійної конференції КПРС Борис Олійник вимагав з'ясувати причини. Того ж року на засіданні Київської організації Спілки письменників УРСР Олексій Мусієнко звинуватив «батька народів» (тобто Сталіна) у проведенні в республіці хлібозаготівлі, у результаті якої був голод 1933 р. Це було перше вживання терміну «Голодомор» у Радянському Союзі.<sup>1</sup> Ці соціально-політичні обставини стали основою для подальших дискусій і досліджень масштабної трагедії українського народу.

На державному рівні визначення Голодомору як геноциду українського народу було історичним нарративом, який став широко поширеним за часів правління третього президента України Віктора Ющенка (2005–2010). Лише через 15 років після здобуття державою незалежності, 28 листопада 2006 р., Верховна Рада визнала трагічні події 1932–1933 рр. геноцидом українського народу. Закон України «Про Голодомор 1932–1933 років в Україні» (див. примітку 1) наголошував на «моральному обов'язку перед минулим і майбутнім поколіннями українців і визнав потребу відновлення історичної справедливості», зважаючи на те, що ця трагедія була офіційно заперечена в СРСР (Ковальчук, 2008, с. 377). У листопаді 2008 р. Ющенко посмертно нагородив журналіста Гарета Джонса орденом «За заслуги» III ступеня за вагомий особистий внесок у донесення до світової спільноти правди про геноцид українського народу під час Голодомору. Нагорода була вручена Маргарет Коллі,

1. Закон України «Про Голодомор 1932–1933 років в Україні» 2006 р.; див. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/376-16#Текст>.

племінниці Джонса, у Вестмінстерському центральному залі.

### Відображення Голодомору в українському кіно

У той час, коли тема голоду ставала однією з найбільш обговорюваних в українському суспільстві, відобразити голод на екрані було проблематично у зв'язку з кризою вітчизняної кіноіндустрії. Складна економічна ситуація та мінлива політична атмосфера вплинули на розвиток вітчизняного кіновиробництва у 1990-х рр. Розпад інфраструктури кіноіндустрії радянського зразка та труднощі організаційної й правової реформи українського кінематографу ускладнилися конкуренцією з новими каналами прокату фільмів та недостатнім фінансуванням кіноіндустрії, що призвело до відсутності підтримки масштабних кінопроектів. Як описує Лариса Брюховецька на початку 1990-х рр:

Була зруйнована єдина державна система кіно. При цьому його концептуально нова адаптована до ринкових умов модель ще не сформувалася. Раніше прибуткова галузь перетворилася на збиткову. [...] Крім того, різко скоротилося виробництво фільмів на державне замовлення. (Брюховецька, 2003, с. 34)

Режисери зі світовим ім'ям, такі як Кіра Муратова, Роман Балаян, Юрій Ілленко, Микола Мащенко, В'ячеслав Криштофович та ін., не змогли реалізувати свій творчий потенціал. У нових ринкових умовах вони намагалися знайти незалежні джерела фінансування своїх авторських проєктів. Наприклад, Олесь Янчук зміг зняти фільм «Голод 33» («Голод 33», 1991) на приватні гроші, зібрані в Україні, США та Канаді.

Згідно з соціологічним дослідженням, опублікованим у 2001 р., «нова соціокультурна реальність, яка склалася в часи державотворення, вплинула на українське кіно і особливо на національний кінопрокат драматичним чином» (Семашко, 2003, с. 2).<sup>2</sup> Стан української кіноіндустрії протягом 1995–2000 рр. змінився на гірше.

Основною причиною складної ситуації майже всі кінематографісти (96%) назвали «відсутність належних умов для розвитку кіно», що «негативно впливає на всі складові кінопроцесу» (там само, с. 4). Поступове зменшення фінансування негативно позначилося на кіновиробництві, бурхливий період освоєння кінематографа за різними жанрами та тематикою поступився місцем «кінодефіциту».

Невелика кількість випущених фільмів також суттєво звужувала професійне поле кінонауки. Це призвело до відсутності в сучасному українському кінематографі ґрунтовних наукових праць щодо відображення раніше забороненої теми трагедії Голодомору. Якщо Л. Брюховецька (2003), І. Зубавіна (2007) та колективні видання (Сидоренко, 2006) роблять вагомий внесок у дослідження кінематографу незалежної України, то лише стаття Віри Сивачук «Репрезентація трагедії Голодомору в сучасному українському кіно» (2014) зробила спробу простежити інтерпретації подій 1932–1933 рр., головним чином зосереджуючись на документальному кіно (на момент написання статті на цю тему був знятий лише один художній фільм). Проте українське документальне кіно починало розвиватися.

Українські документалісти вперше звернулися до болючої теми Голодомору наприкінці 1980-х років.<sup>3</sup> У перебудовний період, в умовах оновлення ідейно-політичних засад помітно зросла кількість фільмів національно-історичної тематики. За даними Центрального державного кінофотофоноархіву України (ЦДКФФУ) ім. Пшеничного, протягом 1988–1998 рр. було створено близько 10 документальних фільмів про Голодомор, різних за художньою цінністю, авторським задумом, способом розкриття теми.<sup>4</sup> Українська документалістика другої половини 1980-х рр. прагне розкрити приховану правду про історичне минуле та викрити природу радянського режиму. На цьому початковому етапі документування трагічних подій 1932–1933 рр.

2. Опитано 11 режисерів та 16 кінознавців (представники відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, відділу кінознавства ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ). Державний інститут театрального мистецтва, редакції журналів Кіно-Театр та КіноКоло.

3. Уперше ця тема здобула кінематографічну обробку в канадському документальному фільмі «Жнива відчаю: рукотворний голод 1932–33 років в Україні» (реж. Славко Новицький, 1985). Ця стрічка профінансована Українсько-Канадським науково-документаційним центром у Торонто та Українським комітетом з дослідження голоду.

4. Геноцид українського народу: Голодомор 1932–33 рр. Кінодокументи. З фондів ЦДКФФУ України ім. Г. С. Пшеничного, 2003–2007. Кінодокументи з фондів Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного, 2003–2007 рр.]. Далі: ЦДКФФУ «Пшеничний». Див. <https://old.archives.gov.ua/Sections/Famine/VideoFiles.php>.

увага зосереджена на фактах: кінематографісти насамперед займаються записом і дослідженням реальних людських історій і характерів, репрезентуючи голод через свідчення, кіно- та фото-документи. Про голод здебільшого говорять, а не показують на екрані. Живі свідки отримують можливість висловитися, звільнитися від ідеологічних і моральних обмежень, виправити історичний запис. Як характеризує ці фільми Зубавіна:

Сила інерції змусила глядача сприйняти співіснування слів «документальний» і «документ» як певну гарантію достовірності. Під час розпаду комуністичної формації та після здобуття Україною незалежності фокус уваги кінематографістів перемістився передусім на трагічні наслідки антиукраїнської політики імперії. (Зубавіна, 2007, с. 60)

Фільм Павла Фаренюка «Ой, горе, це же гості до мене» (1989) присвячений драматичним спогадам жінки із села. При цьому її розповідь сприймається не стільки як особиста історія виживання, скільки про історичне буття України. Серед фільмів, присвячених трагедії Голодомору в Україні, документальний фільм Миколи Лактіонова-Стезенко «33-й, свідчення очевидців» (1989) та Костянтина Крайнього «Під знаком біди» (1990). Таким чином з фактів і свідчень поступово вибудовується певний логічний ряд доказів. При цьому виникає узагальнений образ минулого. Як зазначає Сивачук:

Синхронні свідчення очевидців втрачають допоміжне призначення по відношенню до озвучення, стають основним джерелом змістовної та емоційної інформації та композиційної техніки фільму. Зараз, коли про Голодомор і терор багато написано і знято, важливо не стільки ЩО повідомляють, а й ЯК. (Сивачук, 2014, с. 103)

Сивачук резюмує позитивні здобутки українських кінематографістів, які «переймають прийоми західної документалістики, такі як: мінімізація використання голосу за кадром, «взаємодія контрастних джерел синхронного звуку», використання так званої драматичної реконструкції тощо» (Сивачук, 2014, с. 105). Деякі з цих прийомів можна знайти в документальному розслідуванні Сергія Буковського про масштаби та причини Голодомору «Живі» (Живі, 2008), де свідчення людей перемежуються із щоденниковими записами репортера Гарета Джонса.

Наведені у фільмі документи свідчать про те, що уряди деяких країн усвідомлювали справжнє становище українського селянства, але на той час політика тісно перепліталася зі світовою історією: економічна криза в США та прихід Гітлера до влади в Німеччині. Автор фільму першим в Україні звернув увагу на постать Гарета Джонса та його роль у поширенні правди про Голодомор. Основним методом донесення інформації про Голодомор є інтерв'ю з живими свідками трагедії. Буковський долає ефект «балакучих голів», винахідливо додаючи епізоди з журналістками, які розшифровували вихідні матеріали, а також показуючи комп'ютер, на моніторі якого висвічуються численні інтерв'ю людей. Інтер'єри поїзда та пейзажі за вікном дозволяють пов'язати історії минулого з сьогоденням.

Незважаючи на важливість цих документальних фільмів, ігровий кінематограф початку 1990-х рр. — після здобуття незалежності — відіграв більшу роль у формуванні нового погляду на національну ідентичність. Шокуюча тема штучного голоду прозвучала в дебютному фільмі Олеся Янчука «Голод 33» («Голод 33», 1991), знятому за мотивами повісті Василя Барки «Жовтий князь» («Жовтий князь»). В основу сюжету покладено свідчення родичів письменника, розповіді яких автор дбайливо збирав і обробляв понад 25 років. У знімальній групі була ідея надіслати копію фільму Лазарю Кагановичу, одному з ініціаторів Голодомору, але він помер в останній день зйомок (Брюховецька та ін., 2016).

Розслідування фактів і подій, про які десятиліттями замовчувалося, можна знайти в художньому фільмі Миколи Мащенка «П'єта» (1993), документальному фільмі Сергія Лисенка «Великий злам» (1993), документальному циклі Володимира Георгієнка «Українська ніч 1933-го» 1994–1998 рр.; у чотирьох частинах «Страх», «Жах», «Гільйотина», «Справа Грушевського»), але, на жаль, вони не досягли масової аудиторії в Україні. Подальше осмислення найбільш травматичних епізодів української історії 1930-х рр. у художньому кіно відбулося значно пізніше. У драмі «Поводир» (2013) сценарист і режисер Олесь Санін звертається до тієї ж історичної доби, але не ставить Голодомор у центр своєї розповіді. За сюжетом, героєві необхідно передати секретні документи про масове вилучення

продовольства британському журналісту Гарету Джонсу в Москві. Український Оскарівський комітет обрав фільм «Поводир» у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою» на премію «Оскар» 2015, але він не потрапив до остаточного списку.

За змістом стрічку Саніна певною мірою можна вважати продовженням «Голоду 33»: обидва стосуються подій початку 1930-х і прагнуть відобразити радянські злочини проти українського народу. Але вони дуже відрізняються у своєму підході до відтворення страху та відчаю від голоду на екрані. Як зазначав Янчук у 1991 р.: «Я хотів, щоб люди побачили, яким було життя в колонії, мешканців якої нещадно експлуатували в ім'я утопічної ідеології» (ЦДФФУ ім. Пшеничного). У зображенні страшних подій вітчизняної історії на екрані режисер намагається досягти ефекту кінохроніки, віддаючи перевагу чорно-білому та крупному планам. Заплутана сюжетна лінія губиться на фоні мальовничих природних ландшафтів і символічно туманних кадрів. Візуальна майстерність оператора Сергія Михальчука відсилає до української традиції поетичного кіно (Олесь Санін — учень і послідовник Леоніда Осики, одного з найвидатніших представників цієї течії), але може остаточно заплутати міжнародну аудиторію.

Нині Україна активно лобіює міжнародне визнання Голодомору геноцидом. Кіно є важливою частиною міжнародного інформаційного простору, потужним засобом міжкультурної комунікації. Яскравий характер його образності формує і культивує певний спосіб сприйняття, мислення та закріплення культурної ідентичності. Але такий невеликий перелік національних фільмів про страшну правду власної історії свідчить про те, що для українських кінематографістів Голодомор досі залишається ідейно-художньою «білою плямою». До вже наведених впливових чинників слід віднести проблему візуального відображення на екрані людини, яка страждає від голоду в художньому кіно. Зображуючи сцени голоду, режисер повинен думати про те, як показати ці травматичні події на екрані, щоб, незважаючи на дуже жорстокі сцени, фільм не відчужував глядача. Величезна концентрація людського горя на екрані травмує

глядача та ставить під сумнів його здатність розуміти й аналізувати такі жакливі події. Одрозу постає питання етики та можливості візуалізації таких жакливих образів на екрані. Як передати страждання людини від тривалого голоду, що в структурі фільму є одним з основних випробувань для персонажів? Як показати художніми засобами невидимі процеси фізичного згасання? Одним із варіантів розуміння трагедії є вербалізація жакливих подій. Але передати весь спектр цього жаху в емоційній глибині одними словами дуже важко. Письмове слово важко трансформувати в екранну мову. Режисерський аналіз події допомагає шукати візуальний еквівалент, але художній пошук потрібної образності залежить від майстерності режисерів і глибини розуміння теми. У цьому контексті необхідно, як стверджує одна рецензія на Містера Джонса, «знайти спосіб зобразити жакливі злочини, щоб уникнути «порнографії насильства», але в той же час не відходити від реальності» (Grenier, 2019). Наприклад, увесь жах тих подій можна показати не через масові сцени, що передають масштаби трагедії, а через кілька образів окремих людей, через долю яких можна узагальнити наслідки історичної катастрофи народу, при цьому надати оповіді суб'єктивності та художності. Реальна історія Гарета Джонса виявилася найвдалішим матеріалом для розкриття найбільшої української трагедії ХХ століття. У цілому, кінематографічна презентація страждання від голоду складна для режисера обмеженою здатністю до візуального показу на екрані, але дуже важлива для встановлення історичної правди й правової справедливості в цивілізованому світі.

#### **Особливості авторської стратегії репрезентації українського Голодомору на світовому екрані**

Особливістю фільму «Містер Джонс» є те, що в його створенні, крім українських кінематографістів, брали участь польські та британські кінематографісти. Сценарій написала американська журналістка українського походження Андреа Чалупа, яку на цю тему надихнули розповіді її дідуся з Донбасу. Шлях від першої ідеї у 2006 р. до її втілення у сценарії 2018 р. був довгим і мав багато варіантів, зосереджених на різних персонажах широкомасштабної та захоплюючої історії.

Цей тривалий процес вплинув на цілісність авторського задуму — в одному фільмі надзвичайно складно вмістити велику кількість знакових подій і творчих завдань. Невизначений жанр фільму ускладнює його сприйняття глядачами: на чому зосереджена його багатошарова оповідь? Байопік (історія валлійського репортера?), психологічна драма (сучасна кінематографічна репрезентація Голодомору?), політичний трилер (з яскравими паралелями до сучасності про журналістів і політиків?). Думки критиків і спеціалізованих видань коливалися від схвальних епітетів до доволі різкої критики. Ці протилежні оцінки пов'язані з тим, як його репрезентативні вибори та нарративний акцент формують структуру та образність фільму й забарвлюють сприйняття аудиторії.

«Містер Джонс» — фільм для широкої міжнародної аудиторії, яка, можливо, не знає історії України навіть на базовому рівні. Над фільмом працювала велика міжнародна команда з Великої Британії (Jones Boy Film), Польщі (Film Produkcja, за підтримки Польського інституту кіно) та України (Kinogob, за підтримки Держкіно). Міжнародні копродукції можуть досягти унікальної творчої синергії, залучаючи фахівців з різними знаннями (особливо режисерів, операторів, художників, акторів), забезпечуючи альтернативне бачення сценарію з точки зору режисера. Співпраця митців з різних країн розширює масштаби такого проєкту, адже його можна побачити не лише в локальному контексті. Однак таке партнерство також створює певні труднощі від розробки ідеї до кінотеатрального або фестивального релізу. Наприклад, в українському прокаті після виходу фільму 28 листопада 2019 р. (в День пам'яті жертв Голодомору) його позиціювали саме як «великий міжнародний фільм про Голодомор». Історію європейського репортера, який намагався прорвати інформаційне блокування комуністичного тоталітарного режиму, відсунули на другий план.

Чалупа домовилась про залучення до проєкту Агнешки Голланд, чи не найуспішнішої із сучасних польських режисерок (Заник, 2019). Уперше тема українського Голодомору прозвучала на такому вагомому кінематографічному рівні: у 2021–2024 рр. Голланд була президентом Європейської кіноакадемії; вона робила публічні

заяви на підтримку Олега Сенцова (українського режисера, ув'язненого Росією після анексії Криму у 2014 р.); і вона засудила російську агресію проти України (Barracough, 2014). Голланд найбільше відома завдяки епічним фільмам про історичні трагедії Другої світової війни, зокрема номінованим на «Оскар» фільмам «Європа, Європа» (1990) та «У темряві» (“W ciemności”, 2011). Вона зняла понад 30 фільмів, отримавши численні нагороди; більшість її робіт створено в Європі та США.

Голланд закінчила Школу кіно і телебачення Академії сценічних мистецтв у Празі (FAMU) і почала свою кар'єру асистентом Кшиштофа Зануссі та Анджея Вайди; вона була співавтором сценарію для Кшиштофа Кесьльовського. Після Празької весни 1968 р. її заарештували в Чехословаччині, а після 1981 р. її вислали з рідної Польщі (Tibbetts, 2008, p. 132). Можна зазначити, що вона жила в репресивній реальності. У кінотворчості Голланд відштовхується від особистої історії, одна з ключових тем якої — злочини комуністичного режиму. Історію власного життя режисера та історичну долю України поєднали у фільмі «Містер Джонс».

Голланд має авторську чутливість і вміння розкривати складні теми за допомогою кіномови, спонукаючи до роздумів про болючі моменти історії. Її мета у кіно — не прославити чи викривати, а, утримуючись від зайвого та фальшивого пафосу, ставити незручні запитання, адресовані насамперед глядачеві, і уникати однозначних відповідей. Зі свого досвіду кіноосвіти в Празі та чеського кіно Голланд успадкувала любов до повільного розвитку сюжету та уваги до деталей, як, наприклад, у фільмі «Недільні діти» (“Niedzielne dzieci”, 1977). Останнім часом мова її фільмів тяжіла до задоволення масового глядача, водночас зберігаючи певні інтелектуальні амбіції («Повне затемнення», 1995; «Вашингтон-сквер», 1997; «Трете диво», 1999). Вона оригінально комбінує жанри, наприклад, «Яносик: правдива історія» (“Janosik. Prawdziwa historia”, 2009), а її герої часто стикаються з безсердечністю авторитарної системи, як, наприклад, у фільмі «Провінційні актори» (“Aktorzy Prowincjonalni”, 1978) або «У темряві». Характерною особливістю є психологічний аналіз поведінки героїв, наприклад «Самотня жінка»

(“Kobieta samotna”, 1981), «Убити священника» (1988), «Копіювання Бетховена» (2006). Вона ніколи не боялася братися за складні теми.

«Містер Джонс» оснований на щоденникових записах, газетних статтях та інтерв'ю. Виклад фактичної інформації формально об'єднаний одним героєм та його вибором, що надає можливість створити психологічну драму. Точка зору головного героя, логіка його поведінки, характер причинно-наслідкових зв'язків концентрують увагу навколо питання «чому», властивого драмі. Як зазначає Джонс: «Запитань більше, ніж пояснень». Прагнення знайти відповіді становить послідовну лінію, розвиток якої пропонується як предмет художнього відтворення. Тоді враження, що «два плюс два не сумуються», перетворюється на запитання «чому», властиве епічному принципу оповіді. Завдяки таким трансформаціям сюжет із драми перетворюється на епос, дотримуючи епічного принципу розповіді про події епохи в лінійному причинно-наслідковому ланцюжку подій.

Предметом авторського задуму та режисерського аналізу є драма репортера, який, незважаючи на складність ситуації, намагається донести правду розслідування про те, чому, як каже Джонс у фільмі, «цифри не збігаються з реальністю». За словами Жоржа Ніва, Гарет Джонс отримав роль «просто дивитись на вітрину», і він намагався «краще зрозуміти соціальну прірву, у яку занурювалася країна утопії» (Nivat, 2021, р. 205). Ми бачимо на екрані неблаганне занурення наполегливого журналіста в альтернативну реальність сталінського режиму, що переростає в особисте протистояння системі. Вирвавшись з-під нагляду призначеного куратора, він швидко відчуває сувору реальність у загальному залізничному вагоні, де голодні пасажири накидаються на залишки викинутого ним апельсина. Потім у покинутих селах репортер опиняється в будинку, де діти пригощають його свіжозвареним супом з м'ясом «від Колі», тіло якого знаходиться поруч з будинком. Згодом Гарет спостерігає, як тіло мертвої молодої жінки кидають на візок, а на ній лежить її ще жива дитина. Таким чином коротке життя немовляти жакливо поєднується з трагічною долею матері.

Джонс прокладає власний шлях, щоб донести гірку правду та довести її цінність. Відчувається

бажання авторів викристалізувати його особистість. Мужній, завзятий, вільний і відданий своїй меті до останнього подиху, центральний герой постає як абсолютно позитивний, навіть «стерильний», а тому виглядає не зовсім природно. Зрештою, у героя фільму відсутні не тільки негативні риси чи сумніви, а й будь-які індивідуальні особливості, притаманні живій людині. Актор Джеймс Нортон із пристрасною відданістю намагається створити образ Джонса й переконливим шармом підтримує інтерес глядачів до молодого репортера-ідеаліста, наповнюючи образ яскравими емоціями, що позбавляє екранний образ однобокості.

Гарет Джонс виступає своєрідним центром, навколо якого емоційно взаємодіють інші герої. По дорозі відважний репортер зустрічає вірних союзників і нових ворогів. Романтичні стосунки органічно вписані в емоційно насичений сюжет фільму. Він знаходить підтримку в журналістці Аді Брукс (Ванесса Кірбі), вигаданій героїні, яка знає правду і замовчує її, щоб зберегти свою роботу в т. зв. вільній пресі. Потенційна романтична лінія сюжету між двома колегами не виходить на перший план на тлі історії про Голодомор, але доповнює сценарій, так само як Брукс підкреслює роль Волтера Дюранті. Вона демонструє неоднозначність позиції тих західних представників преси, які розглядали сталінський режим як альтернативу капіталізму і фашизму, і високу надію на те, що Сталін зможе стримати зростання влади нового канцлера Німеччини Адольфа Гітлера.

Головним антагоністом Джонса є «високооплачуваний і найшановніший журналіст свого часу» (Gamache, 2014), керівник московського офісу The New York Times Волтер Дюранті (роль якого зіграв Пітер Сарсгаард). У 1932 р. кореспондент отримав престижну Пулітцерівську премію за кореспонденцію за статті про успіхи першої сталінської п'ятирічки. Пізніше він сам зізнався, що відображав точку зору радянської влади, а не свою власну. Частково завдяки про-радянським звітам Дюранті 16 листопада 1933 р. Америка визнала Радянський Союз однією з останніх західних держав, яка це зробила. Дюранті бездушно використовував свій високий статус, щоб заперечувати факт голоду.

На відміну від Джонса, фільм Голланд подає образ Дюранті як образ абсолютного зла: аморальний, але ввічливий лиходій, який нахабно брехав мільйонам читачів і за це був допущений до елітних кіл, жив привілейованим життям у чотирикімнатній квартирі у Москві з особистими секретарем, кухарем і водієм: життя в розгулі із частими вечірками, з прийомом опіуму та оргіями. Стосунки між Дюранті та Джонсом стають важливою частиною сюжету, створюючи напружений розвиток подій і наступний конфлікт, які є ключовими для оповіді. Актор Пітер Сарсгаард витончено втілює образ негідника з надзвичайно стриманою поведінкою перед камерою. Із його появою спостерігається зростання психологічного напруження.

Поєдинок між мужнім Джонсом і цинічним Дюранті стає поштовхом до запеклого протистояння могутніх сил, війни інтересів на рівні світових держав. Нортон і Сарсгаард блискуче зображують рішучу боротьбу проти корумпованих конформістів за правду, змушуючи глядачів, затамувавши подих, спостерігати за найтоншими відтінками мови та поведінки своїх героїв. «Джеймс Нортон, Ванесса Кірбі, Пітер Сарсгаард погодилися на сценарій, тому що вони були шоковані тим, що раніше не чули про цей геноцид. Багато з тих, хто погодився брати участь у проєкті, зробили це, щоб відкрити правду» (Заник, 2019). Це не просто екранізація біографії наївного та відважного журналіста Гарета Джонса, як зазначено в назві фільму. Зрештою, це концептуально амбітний фільм, який ретельно відображає жадливу приховану реальність СРСР, яка породила Голодомор.

Фільм Голланд ставить у центр характер, особливо звички, темперамент і переконання. Вона використовує характер як основну структурну складову психологічної драми фільму, розвинену насамперед за допомогою акторських дій, а також її експозиції в сюжеті та інших стилістичних засобах кіно. Кожен із головних героїв починає з підкреслення спільності журналістських професійних інтересів та обставин їх реалізації. Різке ставлення до радянських реалій створює конфліктну ситуацію, хоча конфлікту ще немає. Відбувається зміна у ставленні та реакції його антагоністів після відвертої заяви Джонса,

що «я нікому не служу, я лише шукаю правду». Конфліктна ситуація навколо розбіжних інтересів переростає у відкрите протистояння. Пряме протистояння є однією з визначальних особливостей структури цього фільму, що робить його драматичним, а не епічним. А фактична основа сюжету презентує цю драму як історичну.

Наведений вище аналіз драматичної форми може допомогти пояснити різне сприйняття фільму британською пресою. Наприклад, Пітер Бредшоу, який писав для *The Guardian*, вважав роботу Голланд першокласною «цінною драмою», тоді як Кевін Маєр у *The Times* досить різко критикував повільний сюжет «поганого байопіка» (Bradshaw, 2019; Maher, 2020). Критики звернули увагу на загальну невизначеність, спричинену перевантаженням надто великої кількості сюжетних ліній. Наведений вище аналіз свідчить про те, що «Містер Джонс» — це в основному історична драма. Його побудова екранного наративу має найбільший сенс у такому світлі.

Емоційно сильним є зображення Голодомору. Режисер візуалізує документальне свідчення Джонса як очевидця, який зберіг для нащадків надійну інформацію про «щось із індивідуального людського досвіду» (Gamache, 2014, p. 24). По мірі розвитку подій кольорова палітра стрічки стає менш насиченою: темні будинки, дерева, ліс, потяги та білий сніг у селах. Голланд майстерно без слів передає зміст, детально відтворюючи зовнішній пейзаж на екрані. Дорога крізь засніжені білі поля, темна самотня постать і моторошна тиша нагадують мандрівку на цвинтар (див. Рис. 1). Похмурі пейзажі передають розруху і жах відсутності життя в селах. Суворі композиції створюють атмосферу репресивного режиму та його тотального контролю над життям людей. Важливим змістовним акцентом кадрів стає не те, куди біжить Джонс, а те, від чого він намагається втекти.

Незважаючи на уявну простоту кадрювання, камера фактично стає інструментом створення дії; вона свідомо доповнює і виражає зміст. Світлові та тональні рішення трансформують зміст місця дії в середовище, виконуючи експресивну функцію. Робота оператора Томаша Наумюка вирізняється використанням великих планів,





*Рис. 1. Пейзаж Юзівки. Кадри з фільму.*



*Рис. 2. Джонс в Україні. Кадри з фільму.*

несподіваними ракурсами та значною увагою до деталей. Спостереження за головним героєм за допомогою різних планів дозволяє глядачеві відчувати зміни в зовнішності Джонса: його впевненість і відвертість поступово змінюються виглядом загнаного звіра у виразі обличчя, погляді та рухах (див. Рис. 2). Беземоційні обличчя голодних дітей у довгих кадрах сприймаються як наче вони вже майже мертві істоти. Емоційний стан головного героя, коли він стає свідком крайнощів життя і смерті, передається лише рухами камери. Зображення беззахисної постаті головного героя на тлі спустошеного краєвиду перетворює її майже на силует, ніби підкреслюючи хиткість його становища (див. Рис. 2). Сцена є метафорою того, як Джонс рухається до власної смерті. Разом з героєм ми рухаємося вперед, розділяючи його наполегливість і тривогу: ми переживаємо занурення в пекло на землі, де ще живі люди змушені їсти інших заради власного виживання — одна з найстрашніших сцен у фільмі.

Тут слова стають непотрібними; вони заважають, обмежуючи емоційне спілкування глядача з екраном. Німі пейзажі набувають фатального змісту. Глядач майже фізично відчуває, що зі зруйнованих будинків назавжди зникло щасливе сімейне життя. Окрім деталей та асоціації множаться, перетворюючись на лавину емоцій, які глядачеві стає важко опрацювати й зв'язати.

Сільські пейзажі перетворюються в одного з героїв цього фільму. Навколишнє середовище — це просторова емоційна атмосфера. Завдяки збалансованій композиції кадру, вражаючій холодній красі локацій їх символічне значення переважає над простою фіксацією. Використання звуку у фільмі також підкреслює невизначеність подальшого розвитку історії. Таким чином візуальний наратив села наповнюється особистим досвідом, створюючи систему образів через поняття, зрозумілі кожному глядачеві — дім і родина. Тоді вони, можливо, трансформуються в узагальнене розуміння Голодомору.

У фільмі Голланд близько третини його тривалості присвячено Голодомору, решта — про драматичне протистояння однієї людини інтересам радянської держави. Режисер додає сюжету історичний контекст. Головна тема — потреба в правді та її ціна (підкреслено в українській

назві фільму «Ціна правди»). Важлива не лише актуальність теми, а й її реалізація. За майже двогодинний хронометраж сюжет не завжди видається цілісним: є певне перебільшення експозиції фільму та нечітка, поспішна кінцівка. Але це визначається намаганням створити специфічну атмосферу і показати внутрішній стан героїв. Кремлівські кадри з вечірки Дюранті сповнені звуку, кольорів та емоцій. Енергія Джонса, його прагнення до правди передаються прийомами радянського авангарду: потяг, рухи героя, телефонні лінії перетинаються у вирі різних ракурсів, звуків і рухів у кадрі. Динамічні кадри створюють контраст з іншою реальністю, у якій живуть мільйони українців.

Останній довгий кадр фільму, де Джонс віддаляється від глядача і нарешті усвідомлюється неминучість фатального фіналу, перетворює образ на спогад. Однак це не об'єктивне відтворення минулого, а суб'єктивне переживання зустрічі з ним. Голланд спрямовує свого героя на виконання його останньої місії як героя трагедії, явно співчуваючи йому. Документальна основа сценарію поєднується з метафоричним баченням.

Власне, є ще один учасник, який майже непомітно (ми бачимо лише його портрети) виступає важливою складовою сюжету. Згідно з кількома історичними дослідженнями, «Червоний голод», який спричинив загибель значної частини українського селянства від рук більшовицького уряду в 1932–1933 рр., був спричинений деспотизмом однієї людини, Йосипа Сталіна (Applebaum, 2017, р. 192–96). Постер фільму до «Берлінале 2019» (див. Рис. 3) зосереджений на невидимому, але очевидному винуватцеві цих жахливих подій. Лаконічний виклад не переобтяжений деталями: на фоні закривавленого силуету диктатора проглядається морда тварини — свині, що нагадує «Колгосп тварин» Джорджа Орвелла: класичну сатиру на сталінський режим.

Фільм провокує дискусію. Наприклад, серйозні розбіжності виникли між творцями і нащадками Джонса через численні історичні невідповідності, виправдані художньою вигадкою. Як зазначає внучатий племінник Джонса Філіп Коллі:

Гарет був свідком голоду, а не жертвою, як випливає з фільму. Насправді ніякого любовного інтересу не було. Він не бачив жодних трупів чи

жодного канібалізму, не кажучи вже про участь у ньому; він ніколи не бачив хлібозаготівлі, примусової праці чи возів; за ним ніколи не ганялися, ніколи не бігали, ніколи не ховалися чи не маскувались під час його походу вздовж залізничної колії. (Colley, 2020).

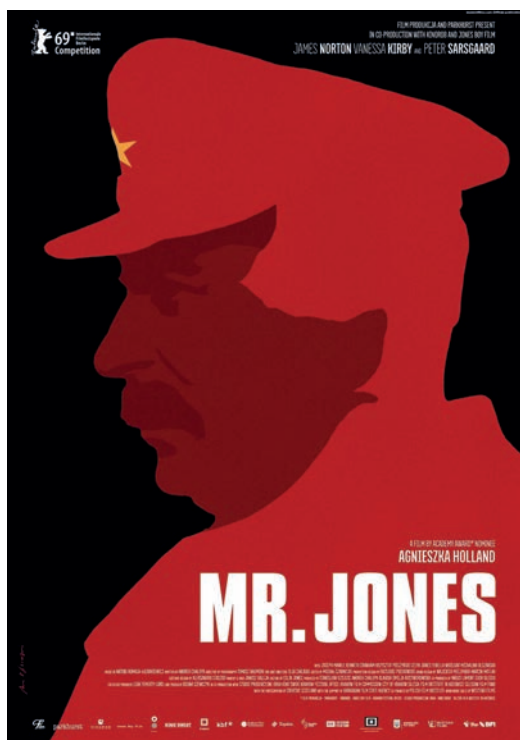


Рис. 3. Постер фільму «Містер Джонс» з «Берлінале 2019».

У створенні атмосфери епохи перебільшили з тотальним стеженням за головним героєм. Прислуховування сусіда по комунальній квартирі, «людина в цивільному» на вулиці, драматично червоне небо та тривожна фоновіа музика постійно підкреслюють, що журналісту загрожує небезпека. Ймовірно, ці акценти розраховані насамперед на те, щоб іноземний глядач відтворив загальну картину особливостей радянської системи. Але ці недоліки повністю компенсуються кількома вражаючими метафорами: два потяги — як паралельні світи існування, телеграфні дроти — як всепроникна сила тотального контролю та жахлива тиша на фоні родючої землі — відсутність життя в селі.

Історія українського Голодомору досі маловідома у світі. Чому трагедія українського народу 1932–1933 рр. зацікавила Польщу та Велику Британію? Чому така катастрофа була можлива в Європі XX століття? Чому лише окремі люди

говорили про Голодомор, а більшість заплющувала очі? Завдяки майстерності Голланд, її яскравому погляду як режисера та вмінню розкривати складні проблеми за допомогою виразливих можливостей кіно, ми маємо потужну привабливість для глядачів у всьому світі, яка розповідає про важливі речі, що хвилюють не лише Україну, а й загалом проблеми, що постали перед людством. Це універсальна тема й історія. Порушує тему підступності політиків, корупованості журналістів, маніпуляцій у ЗМІ — те, що робить її надзвичайно нагальною та актуальною для нашого часу. Драматичне протистояння між журналістом Гаретом Джонсом і маніпулятором Волтером Дюранті виглядає надзвичайно сучасним у наш час постправди та пропагандистських інформаційних воєн. Вона відображає одну з головних дилем XX та XXI століть: брехня заради матеріальної вигоди чи обстоювання чесності, порядності та вимоги сумління з ризиком втратити можливість жити та творити. Світ міг би почути Гарета Джонса, а не Волтера Дюранті, який, звичайно, знав про голод в Україні, але не писав про це. Заперечення голоду та сталінських репресій — це версія подій Дюранті: у 1933 р. була і постправа. І важливо розуміти, що мотиви журналістів різні. Ціна правди в кіно і в реальному житті надзвичайно висока і жахлива. Консультантом фільму «Містер Джонс» став авторитетний американський історик і письменник Тімоті Снайдер, який у монографії «Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталінін» (Snyder, 2010) узагальнив найтрагічніші сторінки історії Східної Європи та обґрунтував тезу про те, що радянський і нацистський режими знищили близько 14 млн жителів регіонів України, Польщі, Білорусі та країн Балтії. Він також зазначає, що журналісти — герої нашого часу: їм потрібно надавати читачам не просто факти, а й контекст. Без них не може бути демократії, яка ґрунтується на виборі людей на основі збалансованої інформації. Якщо це неправда, люди приймають неправильні рішення. Сьогодні журналісти існують в інформаційному полі, насиченому пропагандою, дезінформацією та маніпуляціями. У цьому контексті роль класичної журналістики з професійними стандартами подання інформації стає навіть важливішою,

ніж раніше. Останнє слово щодо цього історичного епізоду за Гаретом Джонсом: його правда прорвалася крізь тимчасове забуття завдяки дослідникам, свідченням очевидців, українській та міжнародній спільноті.

На жаль, сюжет фільму має продовження і в реальності: Україна знову зазнала нападу російської держави і бореться за вільне життя. У 2014 р., коли Росія анексувала Крим, і у 2022 р., коли розв'язала війну на сході України. У Маріуполі, захопленому російськими військами у 2022 р., один із перших зруйнованих меморіалів був присвячений жертвам Голодомору (Балачук, 2022). Фільм «Містер Джонс» викликає бажання дізнатися більше про протистояння людей і держав того часу, вимагає робити висновки і бути непоступливим. Із цим завданням успішно впоралася польська режисерка Агнешка Голланд, створивши щемливу історію життя валлійського журналіста Гарета Джонса, який намагався розповісти всьому світу правду про трагедію українців. Можливо, наступні фільми про Голодомор знімуть українські режисери, які зможуть створити потужні візуальні репрезентації жакливого епізоду української історії для міжнародної аудиторії.

### Висновки

Завдяки масштабній копродукції «Містер Джонс» повернув ім'я відважного валлійського журналіста глядачам у всьому світі. Розповідь вийшла за межі байопіка, реконструкції історичних подій до рівня осмислення масштабів трагедії Голодомору, його причин і наслідків. Голланд створила вражаючу ілюстрацію одного

з найбільших злочинів ХХ століття проти людства.

Український кінематограф намагався відтворити історичну трагедію 1932–1933 рр., але фільмографія із цього приводу доволі обмежена. У художніх фільмах тему Голодомору складно відобразити на екрані. Режисери стикаються з візуальними та етичними обмеженнями, показуючи через своїх екранних героїв жахіття життя в умовах голоду. Розв'язання Голланд цієї дилеми підвищує важливість її фільму. Їй вдається створити на екрані емоційно-чуттєвий стан, завдяки чому свідчення не стільки вербалізовані, скільки візуалізують жахи голоду. Режисер наповнює фільм неповторними інтонаціями, викликає щемливі емоції завдяки великій увазі до деталей і невербальних засобів вираження. Пейзаж виступає не тільки як тло, атмосфера дії, а як певний стан, який не зображується, а виражається. Особливості вираження почуттів кінематографічними засобами найяскравіше представлені в частині подорожі Гарета Джонса в Україну. Історичний матеріал розчиняється в художніх образах і символах, відтворюється через суб'єктивне бачення режисера.

Тема Голодомору набула більшої актуальності в контексті російсько-української війни. Міжнародна копродукція «Містер Джонс» — це потужне твердження про журналістське висвітлення руйнівних наслідків свідомих дій сталінського режиму в СРСР та пошук доказів Голодомору мільйонів поневолених українських селян, про професіоналізм та особисту відповідальність, про політичну пропаганду та постправду.

### Список посилань

- Анон. (2015, 26 листопада). *Прес-реліз Інституту демографії та соціальних досліджень імені М. В. Птухи НАН України до Дня пам'яті жертв Голодоморів*. Інститут демографії та соціальних досліджень імені Птухи. [https://idss.org.ua/arhiv/2015\\_26\\_11\\_press\\_release.pdf](https://idss.org.ua/arhiv/2015_26_11_press_release.pdf)
- Балачук, І. (2022, 19 жовтня). У Маріуполі окупанти демонтують пам'ятник жертвам Голодомору. *Українська правда*.
- Білоус, Р. (2020). Моральність і аморальність у журналістській творчості (на прикладі Гарета Джонса, Малкольма Маггеріджа і Волтера Дюранті). *Вісник Львівського університету: Серія Журналістика*, (76–85). <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/10547/10612>
- Брюховецька, Л. (2003). *Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. АртЕк.
- Брюховецька, Л., Зайченко, О., Кралюк, П., & Скуратівський, В. (2016, 1 грудня). Після фільму «Голод 33» більшість українців проголосували за незалежність. *Gazeta.ua*. <https://gazeta.ua/articles/events-journal/pislya-filmu-golod-33-bilshist-ukrayinciv-progolosuvali-za-nezalezhnist-svoyeyi-derzhavi/736699>
- Влеклий, М. (2020, Жовтень 26). «Я думав, що після книжки Енн Епплбаум про Голодомор вже ніщо не зможе мене шокувати». *LB*. [https://lb.ua/culture/2020/10/26/468754\\_miroslav\\_vlekliyi\\_ya\\_dumav\\_shcho\\_pislya.html](https://lb.ua/culture/2020/10/26/468754_miroslav_vlekliyi_ya_dumav_shcho_pislya.html)

- Заник, К. (2019, Листопад 30). «Це історія, яку розповів мені дідусь». *Наше слово*. [https://nasze-slowo.pl/andrea-halupa-avtorka-sczenariyu-filmu-czina-pravdi-cze-istoriya-yaku-rozpozviv-meni-didus/?fbclid=IwAR3GPfYAM14R8RMrUftch1X1F5\\_ww\\_IDnKeOg-dqTUD6bAaBxVnsbICmg](https://nasze-slowo.pl/andrea-halupa-avtorka-sczenariyu-filmu-czina-pravdi-cze-istoriya-yaku-rozpozviv-meni-didus/?fbclid=IwAR3GPfYAM14R8RMrUftch1X1F5_ww_IDnKeOg-dqTUD6bAaBxVnsbICmg)
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф Незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Фенікс.
- Ковальчук, О. (2008). Голодомор 1932–1933 рр. в УСРР і українська діаспора Північної Америки: інформаційні аспекти. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*, 14, 377–400. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/85563>
- Кульчицький, С. (2011). Внесок Руслана Пирого у дослідження історії Голодомору 1932–1933 років в Україні: мову документів. *Державна архівна служба України*. <https://archives.gov.ua/wp-content/uploads/29-3.pdf>
- Семашко, О. (2003). Соціокультурні виміри сучасного кінопроцесу в Україні. *Кіно-Театр*, 4, 2–4.
- Сивачук, В. (2014). Відображення трагедії Голодомору в сучасному українському кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (15), 99–105. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2014\\_15\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_15)
- Сидоренко, В. (Ред.) (2006). *Нариси з історії кіномистецтва України*. Інтертехнологія.
- Applebaum, A. (2017). *Red famine: Stalin's war on Ukraine*. Doubleday.
- Barracough, L. (2014, May 20). Sentsov's supporters start petition calling for his release. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/global/european-film-academy-chairwoman-agnieszka-holland-calls-for-release-of-oleg-sentsov-1201186996/>
- Bradshaw, P. (2019, February 11). *Mr. Jones* review — Newsman's heroic journey into a Soviet nightmare. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/11/mr-jones-review-agnieszka-holland-james-norton-berlin-film-festival>
- Cherfas, T. (2013). Reporting Stalin's famine: Jones and Muggeridge. A case study in forgetting and rediscovery. *Kritika: Explorations in Russian & Eurasian History*, 14 (4), 775–804. <https://doi.org/10.1353/KRI.2013.0062>
- Colley, P. (2020, January 26). The true story behind the 'true story' of *Mr. Jones*. *The Sunday Times*.
- Gamache, R. (2013). *Gareth Jones: Eyewitness to the Holodomor*. Welsh Academic Press.
- Gamache, R. (2014, March 14). На пам'ять про Голодомор: «Роздуми про трагедію». *Medium.com*. <https://medium.com/holodomor-the-famine-genocide-of-ukraine-1932-1933/a6da3737f460>
- Graziosi, A. (2001). The Great Famine of 1932–1933: Consequences and implications. *Harvard Ukrainian Studies*, 25 (3–4), 157–165.
- Grenier, E. (2019, February 11). *Mr. Jones*: The journalist who exposed Stalin's famine. *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/en/mr-jones-how-stalins-famine-in-ukraine-was-exposed/a-47452561>
- Maher, K. (2020, February 7). Review of *Mr. Jones* — Bungled biopic of Stalin whistle-blower. *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/mr-jones-review-bungled-biopic-of-stalin-whistle-blower-6bpptqz5/>
- Nivat, G. (2021). La vérité sur La Grande Famine (Ukraine 1931-1934). *Connexe: Les espaces postcommunistes en question(s)*, 7, 201–218. <https://doi.org/10.5077/journals/connexe.2021.e607>
- Prior, N. (2012, July 5). Journalist Gareth Jones' 1935 murder examined by BBC Four. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/uk-wales-south-east-wales-18691109>
- Snyder, T. (2010). *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. Basic Books.
- Tibbetts, J. C. (2008). “An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity.” *Quarterly Review of Film & Video*, 25 (2), 132–143. <https://doi.org/10.1080/10509200601074751>

## References

- Anon. (2015, November 26). Press release of Ptukha Institute of Demography and Social Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine on the occasion of the Holodomor Victims' Remembrance Day. *Instytut demografii ta sotsialnykh doslidzhen imeni Ptukhy*. [https://idss.org.ua/arhiv/2015\\_26\\_11\\_press\\_release.pdf](https://idss.org.ua/arhiv/2015_26_11_press_release.pdf). [In Ukrainian].
- Balachuk, I. (2022, October 19). In Mariupol, the occupiers dismantle the monument to the Holodomor victims. *Ukrainska pravda*. [In Ukrainian].
- Bilous, R. (2020). Morality and immorality in journalistic creativity (on the example of Gareth Jones, Malcolm Muggeridge and Walter Duranty). *Visnyk Lvivskoho universytetu: Seriya Zhurnalistyka*, (76–85). <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/10547/10612>. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2003). *Hidden films: Ukrainian cinema of the 1990s*. ArtEk. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L., Zaichenko, O., Kraliuk, P., & Skurativskiy, V. (2016, December 1). After the movie “Famine 33” most Ukrainians voted for independence. *Gazeta.ua*. [https://gazeta.ua/articles/events-journal/\\_pislya-filmu-golod-33-bilshist-ukrayinciv-progolosuvali-za-nezalezhnist-svoyeyi-derzhavi/736699](https://gazeta.ua/articles/events-journal/_pislya-filmu-golod-33-bilshist-ukrayinciv-progolosuvali-za-nezalezhnist-svoyeyi-derzhavi/736699). [In Ukrainian].

- Wlekly, M. (2020, October 26). "I thought that after Anne Applebaum's book about the Holodomor, nothing could shock me anymore". *LB*. [https://lb.ua/culture/2020/10/26/468754\\_miroslav\\_vlekliyi\\_ya\\_dumav\\_shcho\\_pislya.html](https://lb.ua/culture/2020/10/26/468754_miroslav_vlekliyi_ya_dumav_shcho_pislya.html). [In Ukrainian].
- Zanyk, K. (2019, November 30). "This is the story my grandfather told me". *Nashe Slovo*. [https://nasze-slowo.pl/andrea-halupa-avtorka-sczenariyu-filmu-czina-pravdi-cze-istoriya-yaku-rozpoviv-meni-didus/?fbclid=IwAR3GPEfYAMI4R8MRUftch1X1F5\\_ww\\_IDnKeOg-dqTUD6bAaBxFnsblCmg](https://nasze-slowo.pl/andrea-halupa-avtorka-sczenariyu-filmu-czina-pravdi-cze-istoriya-yaku-rozpoviv-meni-didus/?fbclid=IwAR3GPEfYAMI4R8MRUftch1X1F5_ww_IDnKeOg-dqTUD6bAaBxFnsblCmg). [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinematography of Independent Ukraine: trends, films, figures*. Feniks. [In Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2008). The Holodomor of 1932–1933 in the Ukrainian SSR and the Ukrainian Diaspora in North America: Information Aspects. *Ukraina XX stolittia: kultura, ideolohiia, polityka*, 14, 377–400. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/85563>. [In Ukrainian].
- Kulchytskyi, S. (2011). Contribution of Ruslan Pirog to the study of the history of the Holodomor of 1932–1933 in Ukraine: the language of documents. *Derzhavna arkhivna sluzhba Ukrainy*. <https://archives.gov.ua/wp-content/uploads/29-3.pdf>. [In Ukrainian].
- Semashko, O. (2003). Socio-cultural dimensions of the modern film process in Ukraine. *Kino-Teatr*, 4, 2–4. [In Ukrainian].
- Syvachuk, V. (2014). Reflection of the Holodomor Tragedy in Contemporary Ukrainian Cinema. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (15), 99–105. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkarogo\\_2014\\_15\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkarogo_2014_15_15). [In Ukrainian].
- Sydorenko, V. (Ed.) (2006). *Essays on the history of cinema in Ukraine*. Intertechnology. [In Ukrainian].
- Applebaum, A. (2017). *Red famine: Stalin's war on Ukraine*. Doubleday. [In English].
- Barracough, L. (2014, May 20). Sentsov's supporters start petition calling for his release. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/global/european-film-academy-chairwoman-agnieszka-holland-calls-for-release-of-oleg-sentsov-1201186996/>. [In English].
- Bradshaw, P. (2019, February 11). *Mr. Jones* review — Newsmen's heroic journey into a Soviet nightmare. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/11/mr-jones-review-agnieszka-holland-james-norton-berlin-film-festival>. [In English].
- Cherfas, T. (2013). Reporting Stalin's famine: Jones and Muggeridge. A case study in forgetting and rediscovery. *Kritika: Explorations in Russian & Eurasian History*, 14 (4), 775–804. <https://doi.org/10.1353/KRI.2013.0062>. [In English].
- Colley, P. (2020, January 26). The true story behind the 'true story' of *Mr. Jones*. *The Sunday Times*. [In English].
- Gamache, R. (2013). *Gareth Jones: Eyewitness to the Holodomor*. Welsh Academic Press. [In English].
- Gamache, R. (2014, March 14). На пам'ять про Голодомор: «Роздуми про трагедію». *Medium.com*. <https://medium.com/holodomor-the-famine-genocide-of-ukraine-1932-1933/a6da3737f460>. [In English].
- Graziosi, A. (2001). The Great Famine of 1932–1933: Consequences and implications. *Harvard Ukrainian Studies*, 25 (3–4), 157–165. [In English].
- Grenier, E. (2019, February 11). *Mr. Jones*: The journalist who exposed Stalin's famine. *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/en/mr-jones-how-stalins-famine-in-ukraine-was-exposed/a-47452561>. [In English].
- Maher, K. (2020, February 7). Review of *Mr. Jones* — Bungled biopic of Stalin whistle-blower. *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/mr-jones-review-bungled-biopic-of-stalin-whistle-blower-6bpqhqz5/>. [In English].
- Nivat, G. (2021). La vérité sur La Grande Famine (Ukraine 1931-1934). *Connexe: Les espaces postcommunistes en question(s)*, 7, 201–218. <https://doi.org/10.5077/journals/connexe.2021.e607>. [In English].
- Prior, N. (2012, July 5). Journalist Gareth Jones' 1935 murder examined by BBC Four. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/uk-wales-south-east-wales-18691109>. [In English].
- Snyder, T. (2010). *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. Basic Books. [In English].
- Tibbetts, J. C. (2008). "An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity." *Quarterly Review of Film & Video*, 25(2), 132–143. <https://doi.org/10.1080/10509200601074751>. [In English].

Надійшла до редколегії 14.09.2024

**Наталія Черкасова** — кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра кінотелережисури та сценарної майстерності, Харківська державна академія культури, Харків, Україна

#### Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Nataliia Cherkasova** is Doctor of Philosophy (PhD) in "Cinematic art, television", Department of Film and Television Directing and Screenwriting of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

#### Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

ПРОТИ СПОСТЕРЕЖЕННЯ: ПАНОРАМНА СПАДЩИНА СЕРГІЯ ЛОЗНИЦІ<sup>1</sup>**Лора Масленіцина**Факультет слов'янських мов та літератур та факультет кіно- і медіазнавства, Єльський університет, Нью-Гейвен, США  
lora.maslenitsyna@yale.edu**Lora Maslenitsyna**Slavic Languages and Literatures and Film and Media Studies, Yale University, New Haven, CT, USA  
<https://orcid.org/0009-0002-6010-6547>**Лора Масленіцина. Проти спостереження: панорамна спадщина Сергія Лозниці**

У критичному сприйнятті документальних фільмів українського режисера Сергія Лозниці ми доходимо до висновку, що режисер віддає перевагу техніці спостереження для зображення історичних подій і політичних рухів, а це призводить до суперечливих суджень щодо значення його фільмів і применшення власної участі Лозниці в зображених подіях. У цій статті ми розглядаємо техніку та візуальну граматику фільму Лозниці «Майдан» 2014 р. та ставимо під сумнів статус стрічки як прикладу документального спостереження; пропонуємо розглядати «Майдан» через визнання впливу панорами на реалістичну репрезентацію від її зародження наприкінці XVIII ст. до її трансформації в кіно у XX ст., показуючи, як Лозниця розвинув мову панорамного кіно, починаючи із часів своїх ранніх короткометражних фільмів. «Майдан» протиставляє ідеї об'єктивності та пасивності, типові для фільмів-спостережень, формуючи історичний наратив про події, що відбувалися на київському Майдані Незалежності під час Євромайдану 2013–2014 рр. Цей перегляд способу створення фільмів Лозниці розкриває унікальний внесок «Майдану» в репрезентативні документальні форми, а також у наративи національної ідентичності в пострадянському контексті.

**Ключові слова:** *Сергій Лозниця, режим спостереження, документальний фільм, Євромайдан.*

**Lora Maslenitsyna. Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa**

Critical reception of Ukrainian director Sergei Loznitsa's documentary films typically concludes that the director privileges observational techniques to depict historical events and political movements, resulting in conflicting judgements on his films' significance and reducing Loznitsa's own involvement in the depicted events. This article addresses the techniques and visual grammar of Loznitsa's 2014 film *Maidan* and challenges

the film's status as an example of the observational documentary mode. This article proposes approaching *Maidan* through a recognition of the influence of the panorama on realist representation from its inception in the late eighteenth century to its transformation of cinema in the twentieth century, showing how Loznitsa has developed a panoramic filmmaking language since his early short films. *Maidan* contrasts the ideas of objectivity and passivity typically assigned to observational films by constructing a historical narrative about the events that occurred in Kyiv's Maidan Nezalezhnosti during the Euromaidan movement of 2013–2014. This renegotiation of Loznitsa's filmmaking mode reveals *Maidan*'s unique contribution to non-fiction representational forms as well as to narratives of national identity within the post-Soviet context.

**Keywords:** *Sergei Loznitsa, observational mode, documentary cinema, Euromaidan.*

У листопаді 2013 р. демонстранти зібралися на київському Майдані Незалежності у відповідь на рішення тодішнього президента Януковича не підписувати Угоду про асоціацію з Європейським Союзом. Невдовзі мирні протести переросли в конфлікт, під час якого поліція напала на демонстрантів, змінивши мотивацію протестів. Невдовзі після цього багато людей приєдналися до демонстрацій на Майдані Незалежності, вимагаючи відставки посадовців, які віддавали накази про жорстокі рейди міліції, а більш радикальні протестувальники проголошували необхідність повної зміни влади (Wynnyckyj, Umland & Plokhly, 2019, p. 69). Майдан Незалежності став осередком взаємодопомоги та підбадьорення, на якому розпочав роботу розлогий табір з імпровізованих кухонь, медпунктів, зон для трансляції та сцен для виступів під охороною добровольчих загонів самооборони. Цивільні організували здебільшого

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392338>

мирні протести, не забуваючи про самооборону, якщо це було необхідно, але постраждали від смертоносної сили через насильницькі спроби режиму Януковича очистити майдан від протестувальників. У лютому 2014 р. напади поліції, а також реакція демонстрантів завершилися сотнями поранених, одні з яких переповнили лікарні, а інші опинились у пастці ще більшого насильства, що зростало, і були позбавлені доступу до першої допомоги. Як описує соціолог Михайло Винницький (Wynnycky, Umland & Plokh, 2019, р. 125–127) у своїй розповіді з перших вуст про протести та в історичному огляді подій, масова кількість загиблих спровокувала парламентські переговори щодо меморандуму про мирне вирішення кризи. 21 лютого 2014 р., коли десятки тисяч протестувальників зібралися на майдані, щоб оплакувати загиблих і спільно осмислити події попередніх днів, результатом парламентських переговорів стало відновлення змін до Конституції 2004 р., які зробили Україну парламентсько-президентською республікою, а також закон про надання імунітету будь-кому, хто причетний до антиурядової діяльності. Режисер-документаліст Сергій Лозниця документує перебіг цих подій у своєму фільмі «Майдан» (2014).

Фільм Лозниці — це детальне зображення Євромайдану 2013–2014 рр. з епіцентру подій, які відбувалися на київському Майдані Незалежності. У фільмі використовуються в основному широкі тривалі статичні плани, які охоплюють велику аудиторію, натовпи, що займають майдан, сутички між протестувальниками та поліцією, масові чергування й групи, які організовують постачання, піклуються про мирних жителів і протестувальників. Люди часто ходять перед камерою, ніби не помічаючи її присутності та не реагуючи на неї, що підкреслює відчуття зануреності в пейзаж. Час від часу люди взаємодіють з камерою, залучаючи її як свідка своєї причетності та безпосереднього учасника подій. Унікаючи будь-якого голосу за кадром, фільм «Майдан» подекуди подає текст для контекстуалізації подій фільму, а в іншому випадку ми чуємо звуки натовпу, розмови, промови та виступи, які супроводжували протести. Це суперечить

категоризації стрічки як жанру фільм-спостереження, до якого, як правило, критики зазвичай доєднують документальні фільми Лозниці.

У цій статті ми ставимо під сумнів критичне сприйняття неархівних документальних фільмів Лозниці як парадигмальних творів жанру фільм-спостереження. Ми розглядаємо кореляційні твердження між спостереженням та об'єктивністю, які призводять до суперечливих суджень щодо ідеологічного ставлення репрезентації Лозницею історичних і політичних подій, особливо в його фільмі 2014 р. «Майдан». У статті детально аналізується документальний фільм про революційний момент у сучасній історії України, який набув нової актуальності та уваги після повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 р. Також оцінюються історія панорами, виду мистецтва, популяризованого у XVIII ст., та його визначальний вплив на сучасне кіно. Насправді Лозниця експериментує з репрезентативними методами та прийомами ще з ранніх короткометражних фільмів, які демонструють глибокий вплив панорами на його кінограматику. Використання режисером репрезентативних методів, естетичних і риторичних прийомів, які більше нагадують мистецтво панорами, дозволяє його документалістиці унікати категоризації методом спостереження. У цій статті стверджується, що у «Майдані» застосовуються елементи панорами, щоб реконструювати революційний, національний наратив подій, які відбулися на Майдані Незалежності.

**Сергій Лозниця:**

**Космополітичний кінорежисер?**

Незважаючи на те, що фільм Лозниці 2014 р. розповідає про поворотний момент в українській історії, однак він не передбачав повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 р. та насильства, яке російські війська вчинили проти українських цивільних. Так само режисер не очікував свого виключення з Української кіноакадемії в березні 2022 р. Українська кіноакадемія виключила Лозницю на підставі того, що він висловив підтримку російським кінематографістам після закликів заборонити їм відвідувати міжнародні кінофестивалі (Zilko, 2022). У відповідь на звільнення Лозниця написав



відкритого листа до Академії, у якому висловив своє здивування звинуваченнями кіноакадемії в космополітизмі: «Виступаючи проти “космополітизму”, українські “академіки” тепер використовують цей сталінський дискурс, який базується на ненависті, запереченні інакомислення, утвердженні колективної провини, забороні будь-яких проявів вільного індивідуального вибору... Ніколи в житті я не представляв жодні спільноти, групи, асоціації чи сфери. Все, що я говорю і роблю, було і є лише моїм особистим словом і вчинком. Я завжди був і залишаюся українським режисером» (Loznitsa, 2022).

Занепокоєння Лозниці базується на сталінському трактуванні космополітизму як принизливої категорії під час кампанії проти західних ідей наприкінці 1940-х і 1950-х рр., спрямованої проти євреїв. Режисерське уявлення про космополітизм відображає розпливчасті та змішані конотації націоналізму й інтернаціоналізму. Він, зокрема, відновлює версію космополітизму перед принизливою офіційною кампанією, яку найчастіше прив'язують до сучасності. У цій кампанії митці та інтелектуали «керувалися бажанням взаємодіяти з культурами та інтелектуалами зовнішнього світу, особливо Європи, і розширювати власні горизонти та горизонти своїх співвітчизників» (Clark, 2011, p. 5). У цій заяві Лозниця відмовляється говорити від імені монолітної держави; він присвячує свою роботу різноманітним способам мислення та діяльності українського народу. У відкритому листі до Європейської кіноакадемії, опублікованому у “Screen International” 28 лютого 2022 р., Лозниця відкрито визнав російську агресію проти України та осудив міжнародні організації, які пасивно реагували на війну. Незважаючи на це й розглядаючи Лозницю як українського режисера, творчість кіномитця продовжує супроводжуватися суперечками, особливо щодо його стилю документального кіно, який уникає нав'язування голосу за кадром або текстової розповіді про політичні та історичні події. Хоча метод Лозниці, здається, відкидає явне коментування, однак режисер також не прагне до стилю суто відсторонених спостережень. Популярна характеристика роботи Лозниці як спостережливої приховує потенціал його фільмів

у розповіді про події. Це припущення звільняє режисера від обов'язку відповідати за ретельно розроблені техніки та пристрої, які використовуються для створення його фільмів. Звернення до ідеологічних вимірів «Майдану» прояснює індивідуалістичний підхід Лозниці до документального кіно.

Сергій Лозниця народився в Барановичах (Білорусь) у 1964 р. Пізніше його родина переїхала до Києва (Україна), де він закінчив школу та працював науковим співробітником в Інституті кібернетики, поки не вирішив вивчати кіно. У 1991 р. Лозниця вступив до Інституту кінографії імені Герасимова (ВДІК) у Москві, пізніше працював на Студії документальних фільмів у Санкт-Петербурзі, аж до еміграції з родиною до Німеччини у 2001 р. Відтоді Лозниця був режисером переважно документальних фільмів, а також деяких художніх фільмів. Ранні короткометражні стрічки кінодіяча зосереджувались на соціальних ізгоях і темах, які зазвичай у документуванні ігнорувалися, наприклад «Вокзал» («Полустанок», 2000), який зображує людей, які сплять і чекають на залізничній станції, і «Поселення» («Поселение», 2001) — про повсякденну діяльність людей, котрі живуть у сільській психіатричній лікарні в Росії. Від початку своєї кар'єри Лозниця виявляв прихильність до політичних та ідеологічних тем і часто звертався до історії радянського кіно. Наприклад, «Фабрика» («Фабрика», 2004) відображає радянський акцент на індустріальних темах і фабричних фільмах, а «Блокада» («Блокада», 2005) зображує блокаду Ленінграда під час Другої світової війни, демонструючи архівні кадри. Крім того, у своїй плідній кінокар'єрі Лозниця завжди надавав пріоритет спадщині Радянського Союзу та ролі України в минулому та сьогоденні: серед яскравих прикладів — фільми «Майдан» (2014), «День Перемоги» («День Перемоги», 2018), який документує берлінське святкування 9 травня — поразки нацистської Німеччини, завданої Радянським Союзом, та «Подія» («Событие», 2016), що демонструє архівні кадри про життя ленінградців під час розпаду СРСР у 1991 р.

У своїх документальних роботах, чи то у своєму постійному інтересі до архівних кадрів, чи в знятих ранніх короткометражних фільмах

і повнометражних документальних фільмах, Лозниця демонструє характерні прийоми та мотиви. Його фільми, як правило, характеризуються довгими широкими кадрами на рівні очей, відсутністю голосу за кадром і акцентом на дієгетичному звуці. Режисер регулярно обирає репрезентацію масових рухів або груп людей замість того, аби зосереджуватися на окремих суб'єктах. Його документальним фільмом, якому найчастіше приписують методи спостереження, є «Аустерліц» (2016). Це фільм про туристів, котрі відвідують територію колишніх нацистських таборів смерті. Хоча Аустерліц не в центрі уваги цього дослідження, однак його критичне сприйняття як фільму-спостереження кидає ретроспективну тінь на решту робіт Лозниці, особливо на «Майдан».

#### **Метод спостереження та об'єктивність**

Популяризований шістьма способами репрезентації Білла Ніколса в документальних фільмах, науковці схильні розглядати стиль кіно Лозниці як символ методу спостереження. Ніколс визначає це поняття як «... [передання] “контролю” над подіями, які відбуваються перед камерою... У його найчистішому вигляді коментарі за кадром, музика поза сценою, яка споглядається, інтертитри, інсценізації та навіть інтерв'ю повністю відсутні» (Nichols, 1992, р. 38). Манера Лозниці не відповідає цим принципам. На відміну від усталеного дискурсу про творчість Лозниці, ми хочемо підкреслити, що звернення до моделі спостереження привносить у фільми режисера суперечливі твердження.

«Майдан» вписується у важливий аспект цієї дискусії, оскільки він не в змозі відповідати характеристикам методу спостереження, не протистоячи йому явно. Дійсно, Лозниця не уникає особливостей, які визначає Ніколс: «Майдан» містить інтертитри, накладає звуки з попередніх сцен на наступні зображення та навіть показує оператора, який взаємодіє з оточенням, що принципово робить фільм нездатним протистояти визначенню Ніколса про «чистий» фільм-спостереження. Тим не менш, кінокритики стверджують, що «Майдан» — це «фільм, який відмовляється від інтерпретації» (Weissberg, 2014). Інші дослідники міркують

значно ширше, стверджуючи, що фільм відкриває прямий доступ до подій, які відбувалися на майдані, оскільки «камера, здається, розташована дивовижним чином, майже непомітно, створюючи враження доступу до яскравої, неопосередкованої реальності» (Bradshaw, 2015). У критичних дослідженнях було прямо визнано Лозницю як режисера, який переважно володіє «виразним стилем спостереження, який забезпечує, здавалося б, нефільтроване зображення реальності», а «Майдан» є ключовим прикладом цього способу (Verman, 2023, р. 1334).

Незважаючи на те, що визначення методу спостереження, сформульоване Ніколсом, можливо, забезпечило початкову критичну граматику для розуміння певних фільмів, однак ця точка зору обмежує діапазон значень і аргументів, які може надати фільм. Ноель Керрол (Carroll, 1996, р. 293) зазначав, що припущення, згідно з яким об'єктивність є неможливою, оскільки документальний фільм не розкриває шляхи, за допомогою яких він побудований, точно не заперечує існування цих методів. На відміну від моделі спостереження Ніколса, Стелла Бруцці (Bruzzi, 2000, р. 69) стверджує, що теоретик кіно викликає відчуття прозорості, щоб оманливо поєднати спостереження та об'єктивність. Щоб поглибити ці протиріччя, репутація Лозниці як кінорежисера-спостерігача зменшила сприйняття ідеологічного ставлення, запропонованого наративом і образами «Майдану», дозволяючи характеризувати стрічку як об'єктивне відображення подій. Об'єктивність, принаймні в одному варіанті концепції, передбачає, що Лозниця представляє неконгруентні точки зору на задокументовану подію або те, що фільм якимось чином має здатність дозволити глядачам отримати доступ до розуміння або переживання моменту через його зображення. Проте «Майдан» чітко стає на сторону мирних громадян і протестувальників, культивує портрет подій, який не позбавлений міфологізації. Безперечно, звернення до спостереження передбачає суперечливі судження про техніку та форму Майдану, применшуючи та неправильно тлумачачи його значення.

Цей фільм також відрізняється від інших документальних фільмів про Євромайдан. Наприклад, фільм ізраїльсько-американського

режисера Євгена Афінеєвського 2015 р. «Зима у вогні: боротьба України за свободу» спрямований на звернення до міжнародної аудиторії через його доступ до потокового сервісу Netflix і зображує повторювану та узагальнюючу точку зору на події з наголосом на інтерв'ю з окремими суб'єктами. Іншим відомим фільмом про подію, який вважається фільмом-спостереженням, є стрічка 2014 р. «Євромайдан: Чорна версія» українського документального колективу Вавилон'13. У цьому творі зібрані кадри з Майдану Незалежності різних українських кінематографістів. «Майдан» Лозниці видається тісніше пов'язаним із фільмом колективу Вавилон'13, хоча їхній фільм акцентує більшу увагу на персоналіях, які збираються разом у цій події. У свою ж чергу «Майдан» навпаки уникає крупного плану наскільки це можливо, щоб представити колективність у її суті й організації. Таким чином, фільм теж зберігає ідеї національності та революції як основні теми замість процесуальних аспектів Євромайдану. Альтернативна естетична концепція висвітлює специфічний голос «Майдану».

### **Панорама на срібному екрані**

Винайдена наприкінці XVIII ст., панорама започаткувала нову, популярну форму мистецтва з раніше нереалізованими можливостями реалістичного зображення. Перша масштабна панорама була створена Робертом Баркером у 1792 р., і складалася вона з серії картин міста Единбурга на циліндричній поверхні, виставлених у Лондоні. Лише через рік на Лестер-сквер було споруджено першу у світі будівлю для показу панорам, що збрало натовпи глядачів і утвердило панораму як надзвичайно популярну форму репрезентації та масової розваги. Панорама складається з таких елементів: вона зазвичай спрямовує погляд глядача з уявної оглядової платформи, розташованої на рівні очей глядача; її далекий горизонт передбачає розширення за межі кадру; вона оперує світлом і простором, щоб викликати ефект *trompe-l'œil* (обман зору), який створює атмосферу видовища та загального відчуття реальності. Ці особливості викликають у глядача відчуття занурення та причетності до дії і подій, зображених на панорамі. Мистецтвознавець Алан Волах пояснює: «Отже,

панораму можна розглядати як машину або механізм зору, у якому видимий світ відтворюється таким чином, що приховується або маскується той факт, що зір потребує апарату виробництва, і що те, що створюється, є не лише видовищем, а й глядачем з особливим ставленням до "реальності"» (Wallach, 2005, p. 110)

З винаходом технології рухомого фотографічного зображення наприкінці XIX ст. панорама відчутно змінила естетичний потенціал кіно. Глобальна аудиторія почала проявляти великий попит на панорамні фільми, а рухомі фотозображення пропонували підвищений динамізм і переносили в екзотичні місця. У 1896 р. подорож венеціанськими каналами надихнула французького режисера Александра Промію на винахід кадру, знятого камерою, що рухається. Цей винахід співпав з популярністю панорамних фільмів про подорожі, які приваблювали глядачів краєвидом, а також імітацією транзиту: «Панорама Кельна, вид з Рейнського пароплава» Франсуа-Констана Жиреля (*Cologne, Panorama pris d'un bateau*) 1896 р., «Панорама з верхівки поїзда, що рухається» Жоржа Мельєса (*Panorama pris d'un train en marche*) 1898 р. та «Село Намо» Габрієля Вер'є та братів Люм'єр, панорама, знята з рикші (*Le village de Namou, Panorama pris d'une chaise à porteurs*) 1900 р. Ці панорамні фільми наголошували на погляді, що постійно розширювався, а також на їхньому спрямуванні — іноді з політичних міркувань, демонструючи колоніальну інфраструктуру, іноді відіграючи роль реклами новозбудованих залізниць або навіть з соціологічних мотивів, оскільки такі стрічки зображували різноманітність міського життя. Таким чином, панорамний підхід у кіновиробництві поєднує прийоми широкого, бічного руху з ідеологічними та естетичними прагненнями.

Величезні візуальні цілі панорами, які захопили широку аудиторію, дозволили кіно розширити можливості своєї презентації за допомогою широкоекранного форматування та естетики. Панорамування, як і спостереження, уже увійшло в кінематографічну граматику в таких фільмах, як «Сільський лікар» Д. У. Гріффіта 1909 р. Незабаром після цього французький режисер Абель Ганс представив свою стрічку «Наполеон»

1927 р. як «гігантську фреску, що рухається» (Vazin, 2002, р. 69). Ганс імітував панораму, створивши нові візуальні прийоми 360-градусного переміщення камери та потрійний екран, який міг одночасно показувати кінематографічний триптих для нових нарративних й емоційних можливостей, прокладаючи шлях для майбутнього широкоформатного кіно. Незважаючи на те, що технології Ганса не увійшли в стандартну кінотехнологію, однак вони заклали підвалини до ширшого впровадження процесу CinemaScore, який міг розтягувати зображення під час зйомки та розширювати їх у проєкції, демонструючи їх на наявних плоских екранах. Такі критики, як Андре Базен (Vazin, 2002), а пізніше Чарльз Барр (Barr, 1963, р. 24), з ентузіазмом стверджували, що широкоформатні кадри заохочують участь глядача та сприяють яскравому реалізму. Водночас радянський режисер Сергій Ейзенштейн (Eisenstein, 1988, р. 218) навпаки заперечував широкі композиції, які, на його думку, не можна поєднувати з монтажем у зв'язку з їхньою статичністю. Незалежно від того, погоджуватись чи ні з Ейзенштейном або Базеном і Барром, широкоекранна естетика продовжує поширюватися, основувшись на художній традиції. Невипадково в середині ХХ ст. Cinemascope, яка була розроблена одночасно з CinemaScore, демонструвала тісні зв'язки з можливістю сприяти більшій участі глядачів і відчуттю занурення в живий театр, який колись асоціювався в основному з панорамами (Belton, 1992, р. 93–98). Панорама закріпила тривалу присутність широкоекранного формату нині не лише в технічному плані, а й у риторичних та естетичних імпульсах. «Майдан» Лозниці, наприклад, знімали у форматі 1,66:1 — європейському широкоформатному стандарті. До того ж «Майдан» був не першим зверненням Лозниці до естетичної, ідеологічної та нарративної мови панорами.

Лозниця почав з експериментів із можливостями та межами панорамної зйомки у своєму короткометражному документальному фільмі «Портрет» («Портрет», 2002). У цій стрічці режисер документує робітників, які проживають у сільській місцевості, їхні повсякденні справи та ландшафт, посеред якого вони мешкають. У стрічці статичні кадри нерухомих фігур перемежовуються великими панорамними кадрами

сільської місцевості. «Портрет» увічніює панорамні знімки як панівну медіальну форму пейзажу. Той факт, що Лозниця віддає перевагу панорамі в «Портреті», підкреслює його залучення до панорамної візуальної мови, що зароджувалась. Лозниця продовжує повторювати цю форму кіновиробництва, яка реконструює погляд глядача за допомогою надзвичайно широкого кадрування та імерсивного панорамування разом із додатковими функціями, які стали типовими для його робіт: зображення маси людей, уникання закадрової розповіді, інтерв'ю або зображень самого себе чи його операторів, і рідкісне долучення контекстних інтертитрів. Уважний аналіз «Майдану», здійснений через традицію панорами, дозволяє прямо взаємодіяти з ідеологічним середовищем, яке культивується у фільмі.

### *Панорамний вид на Майдан Незалежності*

Із самого початку «Майдан» зосереджує свій погляд на простих жителях на місці проведення протестів. Фільм починається з показу натовпу, який зібрався перед головною сценою Майдану Незалежності. Море глядачів заповнює екран. Камера розташована прямо над натовпом на рівні очей ведучих на сцені так, що коли зображення дещо нахилено вниз, ми можемо бачити море обличч. Спочатку ми чуємо лише тихий гомін натовпу, потім поза камерою спікер оголошує: «У цей час нашого великого свята наше суспільство, вся країна приєднується до нашої боротьби. Ми починаємо нашу зустріч із державного гімну України». Коли камера все ще спрямована на натовп, ми чуємо, як за кадром починає грати національний гімн України, поки на екрані не з'являється назва фільму. У цій початковій сцені, створеній за допомогою камери, розташованої трохи вище натовпу, у глядача виникає відчуття ніби він дивиться зі сцени як оратор, а не як людина з натовпу. Не потрапляючи в цю злегка підняту лінію зору, натовп уникає прямого спілкування з глядачем і стає об'єктом його погляду. Однак присутність натовпу виходить за межі зображення, вказуючи на масову чисельність і соціальну силу, яку глядач не може стримати, просто дивлячись на це зображення. Не маючи відчуття чітко окреслених кордонів, зображення занурює та замикає глядача в квадрат,

хоча ми немов спостерігаємо з привілейованої позиції на сцені. Подібно до того, як рамка камери ніби об'єктивує людей у натовпі, вона також формує структуру погляду глядача, переводячи їх у сферу зображення. Хоча в цій сцені не використовується розгорнутий рух, типовий для панорамного знімка, однак вона змушує якомога більше обличчя заповнювати кадр, витісняючи очікування односпрямованого погляду та вимагаючи від глядача руху по ньому, щоб ми могли побачити деталі. Цей каркас оглядового майданчика, розширений горизонт сприйняття та відчуття реалістичного занурення — усе це типові характеристики панорамного зображення. Коли це відбувається, то першими звуками, які чує глядач, є звуки мітингарів на сцені, які заохочують протестувальників діяти та віддано допомагати революційному проекту. Незалежно від того, чи є він навмисно панорамним, зрозуміло, що початковий кадр фільму виходить за межі підходу суто спостереження та починає розвивати ідеологічну перспективу.

Продовжуючи документувати перебіг подій на Майдані Незалежності, ми уважно стежимо за протестувальниками, навіть коли між ними та спецпризначенцями зростає напруженість. Приблизно в середині фільму показано, як увечері зібралися протестувальники. На відміну від інших кадрів з натовпом, цього разу камера націлена на натовп, повернутий до нього спиною. На передньому плані натовп трошки розходиться, щоб люди могли пройти, розширюючи кадр убік. Попереду ряд натовпу різко обривається на невидимій лінії барикади. Обрій темний і туманний, але іскри та випадкові постріли свідчать, що це лінія фронту проти поліції. У центрі далекого горизонту мітингувальники встановили український прапор. Фільм підкреслює напруженість між протестувальниками та поліцією за допомогою надзвичайно контрастних кольорів чорних тіней і неба на тлі світло-сірого диму та яскраво-жовтих спалахів гранат зі сльозогінним газом. Ці кольори створюють відчуття драматизму, підносячи зображення до статусу видовища. Основуючись на драматичних контрастах, зображення виводить на передній план протестувальників, щоб підкреслити антагоністичний вплив на них спецпризначенців. Це надає

глядачеві привілейований погляд, який дозволяє побачити внутрішнє життя демонстрацій. Завдяки цій атмосфері видовища та зануренню в гуцу протестувальників, а також викликаючи симпатії глядача до них, фільм залучає глядача до зображення революційної діяльності, по суті, спонукаючи глядача стати на чийсь сторону в демонстраціях, всупереч очікуванням неупередженого спостереження.

Через годину й одну хвилину фільму оператор також підтверджує свою присутність і бере під контроль побудову зображення. Воно починається як широкий кадр із масою людей, котрі заповнюють горизонт, показуючи багатьох протестувальників, які зазнають атаки поліції сльозогінним газом та швидко працюють, щоб знайти гранати, що прилетіли, та викинути їх назад. На передньому плані чоловік бере гранату зі сльозогінним газом близько до камери та відкидає її вбік. Він тріє очі, явно вже вражені пеленою газу. Відразу після цього прямо перед камерою лунає гучний вибух, викинувши яскравий спалах і видиму хмару газу. Журналіст підходить до камери і кричить: «Вони стріляють по журналістах! Негідники!» Не входячи в кадр, оператор бере своє обладнання та відсуває його на відстань далі, при цьому його кашель та кашель інших людей можна почути за межами кадру. Зображення тремтить, поки оператор знову не встановлює його в стабільне положення. Цього разу камера спрямована з місця, де волонтери-медики надають допомогу постраждалим журналістам, але оператор спрямовує зображення вгору, щоб показати спецпризначенців, які дивляться на все з висоти. Хоча ця сцена, здається, починається як експозиція інциденту, однак вона швидко виявляє, що це динамічний кадр. Незважаючи на те, що оператор жодного разу не з'являється перед своєю камерою, рух у відповідь на журналіста та кашель сигналізують про його присутність. Оператор є як власне оператором, який будує зображення, так і його об'єктом. Навівши камеру на спецназ за барикадами, зображення стає прямим звинуваченням поліції, яка травмує мирних протестувальників і журналістів. Далекий від того, щоб бути безпристрасним і нейтральним описом подій, фільм містить докази дій, спрямованих на підірив намірів протестувальників.

Як свідчить кашель оператора, звук є важливим імерсивним елементом фільму Лозниці, який поєднує послідовність зображень і підкреслює елементи наративу стрічки. Слідом за заголовком, який описує події, що відбулися 18 лютого 2014 р., у фільмі зображено натовп протестувальників, які слухають спікера, який закликає їх продовжувати свою боротьбу проти спецпризначенців. Зараз ніч, тому видно лише темні контури людей і барикади. Стовпи диму здіймаються в небо. Потім зображення обривається, але дієгетичний звук продовжує лунаати, коли спікер вигукує: «Голос — це свобода! Мовчання — це рабство!» На фоні чорного титального екрана ми чуємо, як натовп повторює слова, поки звук їхніх криків також раптово не обривається. Потім фільм переходить до денного світла, що передбачає перехід до наступного ранку. Камера спрямована на Майдан Незалежності з висоти, завдяки чому зображення міста виходить за межі кадру. Хмара темного диму піднімається з майдану, поки не закриває все на горизонті зображення. У цій послідовності звучання голосів підкреслює плин часу від ночі до дня. Фільм зосереджує увагу на сказаних словах, усуваючи зображення та переходячи на чорний екран. Він вимагає від глядача почути революційний заклик. Більше того, чути відлуння слів: «Мовчання — це рабство», вимагаючи від глядача запитати, ким або чим він був би поневолений, якщо б відмовився бути почутим. Фільм не дає цих відповідей, але налаштовує увагу глядача на ці слова, надаючи їм певної цінності. Ця послідовність зображень, об'єднаних закликом до гуртування, використовує надзвичайно широкі кадри, які підкреслюють величезний масштаб протестів. На першому зображенні нічна темрява та розсіяне світло дозволяють межам кадру незмірно вийти за межі. Навіть без особливої видимої людської діяльності ця сцена потребує від глядача перегляду свого ставлення до звуків і голосів, пропонуючи захоплюючу театральність, що нагадує панорамні виставки й що можливо лише завдяки широкоформатній естетиці. Примітно, що камера дивиться зі своєрідного оглядового майданчика на вершині пам'ятника на Майдані Незалежності, фіксуючи розгалужене зображення міста.

Назва фільму Лозниці пов'язана як з революційними подіями, так і з конкретним розташуванням у столиці України, що співвідноситься з панорамною традицією зображення великих міст світу. Ключовим аспектом панорами з моменту її створення була її здатність відображати як місцеві, так і глобальні умови у звичних термінах і з переконливим реалізмом. Задокументувавши віддалені ландшафти як впізнавані місця, панорама стала засобом для визначення правди про місце, не вимагаючи автентифікації з оригінального джерела (Barringer, 2020, р. 92). Сліди цієї здатності присутні й у фільмі «Майдан»: надширокі кадри обрамляють Майдан Незалежності, щоб показати якомога більше деталей на місці проведення протестів, а дія фільму рідко відбувається в тих частинах, які не киплять постійною діяльністю або зайняті окремими особами чи групами демонстрантів. Таким чином, фільм містить запис про історичні події, а також про територію, де вони відбувалися. Київ має особливе значення як столиця країни, національна ідентичність якої колись контролювалася російською та радянською владою, з Майданом Незалежності в центрі цього важливого міста. Ідентичність майдану змінювалася протягом багатьох років, від Радянської площі (1919–1935) до площі Калініна (з 1935 по 1941 і знову з 1943 по 1977) до площі Жовтневої революції і аж до Майдану Незалежності у 1991 р. Серед великого розмаїття архітектурних стилів, які можна побачити на майдані — поєднання ліній радянської доби, модерністських елементів і комерційних вітрин — Монумент Незалежності, встановлений у 2001 р. замість гранітної статуї Володимира Леніна, що там колись стояла. Архітектурну форму пам'ятника та репрезентацію Берегині, фольклорного жіночого духу, пов'язаного із захистом оселі чи батьківщини, можна розглядати як святковий відрив від колонізаторської влади (Cybriwsky, 2014, р. 274). І нині, і під час подій, зображених у фільмі, суверенітет Києва поза російським державним контролем залишається фундаментальним символом незалежності України. Рух Євромайдану спровокував реартикуляцію політичних і національних ідеалів, які вимагали альтернативної суб'єктності. Фільм Лозниці

здійснює постколоніальне втручання в зображення міста, відмовляючись залучати історичні джерела, пронизані імперською спадщиною. Одночасне близьке зображення таборів на майдані у фільмі та широкі кадри всіх людей, які зробили це своєю домішкою під час протестного руху, робить його умови локальними та глобальними водночас. Власні зображення фільму є автентифікаційним архівом, що підтримує нове уявлення про Київ. «Майдан» демонструє: «Українська революція є постколоніальною революцією, оскільки вся справа в тому, щоб люди отримали власний голос, і в процесі цього акту самоствердження вони формують нову українську націю як спільноту домовлених солідарних дій свідомих осіб» (Gerasimov, 2014, p. 23). Фільм «Майдан» розвиває ідею національного проекту та його історичну реальність на основі документації колективних дій під час Євромайдану.

Ідеологічна мета «Майдану» полягає у формуванні почуття революційної лояльності, водночас порушуючи питання про нову українську національну ідентичність. Досліджуючи те, як панорами наближаються до національної згуртованості та колективності, літературознавиця Кеті Трампенер зосереджується на панорамах національних ландшафтів і битв, у яких нова технологія та естетичні можливості зображень опосередковують досвід сучасності, національної ідеології та співучасті глядача. Трампенер пояснює, що «як самодостатня, самостійна форма театрального показу та перегляду, панорама потенційно функціонує як візуальна машина, ідеологічна функція якої частково схожа на нові машини війни» (Trumpener, 2020, p. 193). На Майдані зіткнення між протестувальниками та спецпризначеннями і масштабні краєвиди міської площі, збільшені до рівня пейзажу, стикаються зі спільними темами та ідеологічною функцією панорами. У центрі уваги фільму — протестувальники, зростання напруженості, що посилюється агресією поліції, і смертельні наслідки представляють події як своєрідну битву у війні за національні ідеали та контроль. Дія фільму повністю відбувається всередині таборів протестувальників або поза ними, чітко заявляючи про відданість цивільним особам, а не їхнім

комбатантам. У цьому сенсі фільм Лозниці конструює погляд глядача як причетного до батальних сцен, а також сконфігурованого баченням демонстрантів майбутнього. Таким чином, ідеологічну функцію фільму «Майдан» можна описати як конструкцію революційної лояльності, яка стикається з питанням нової та різноманітної української національної ідентичності. Розмірковуючи над використанням терміну Трампенера «візуальна машина» для опису панорам, «Майдан» діє як засіб історичної пам'яті та національної ідеології. Замість того, щоб відображати події, як вони відбуваються, документальний фільм реконструює оповідь, щоб викликати емоційну реакцію глядачів і ставлення до досвіду участі в проекті національної реконструкції.

### Висновки

Основою на панорамних методах побудови поглядів глядачів, «Майдан» Сергія Лозниці рухається до нового відчуття національної ідентичності та зв'язку з історичною пам'яттю про протести 2013–2014 рр. на Майдані Незалежності. Хоча науковці, щоб зрозуміти творчість Лозниці, часто зверталися до методу спостереження в документальному кіно, однак цей підхід не в змозі охарактеризувати всі естетичні та політичні наслідки, створені його фільмами, особливо «Майданом». Звернення до методу спостереження культивує твердження про неманіпульоване відображення історичних подій і може призвести до зменшення впливу аргументів фільму або до їхнього ігнорування. Пильніший погляд на панорамну форму та її розробку через кіно прояснює внесок «Майдану» в індивідуалістичний стиль Лозниці, який протистоїть історичній репрезентації. Попередні експерименти Лозниці з панорамною граматикую в його ранніх фільмах закладають основу для режисерських прийомів маніпулювання поглядами глядачів у «Майдані». Роблячи предметом протести на Майдані Незалежності, позиціюючи себе в подіях на місці протестів, фільм Лозниці не спостерігає прямо за історичною подією — він запитує, як революційна діяльність трансформує її суб'єктів. У фільмі створюється захоплюючий портрет міста, яке протистоїть своїй історичній спадщині, у якому цивільні люди переосмислюють

свої відносини із силами влади. Майдан культивує емоційну реакцію глядачів на протести та вимагає від них стати на сторону конфлікту, зрештою втягуючи їх у проєкт репрезентації нації та її безлічі голосів.

Класифікація «Майдану» як прикладу методу спостереження змушує його вписуватися у вже наявну категорію, визначену встановленими нормами. Випробовуючи фільми Лозниці на традицію панорами, можна звернутись до тих аспектів його фільмів, які вислизають від інтерпретації через стандарти об'єктивності, які часто асоціюються з методом спостереження. Зіткнувшись з унікальним внеском Лозниці в репрезентацію нехудожньої літератури, глядачі можуть залучитися до трансформаційного політичного голосу, який розгортається через нові наративи його фільмів про національну ідентичність у пострадянському світі. «Майдан» займає життєво важливу позицію в сучасній історії українського кіно, яке відхиляється від гегемоністських модусів формування ідентичності. Як зазначає Лозниця про першу сцену свого фільму: «Це не Росія. Це щось інше» (Volchek, 2014).

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 р. кінематографісти зробили більший акцент на документуванні жорстокості війни та опору українців силам,

які прагнуть переписати їхню етнічну та національну історію. Водночас більше міжнародних глядачів спілкуються з українськими голосами, які представляють їхній життєвий досвід і погляди на минуле та майбутнє. Оскільки наслідки радянського контролю продовжують відбиватися і сьогодні, то кінематографісти та глядачі стикаються з ідеями націоналізму, конформізму та згуртованості, щоб залучитися до різноманітних уявлень про розвиток пострадянської української ідентичності. Застосування методу спостереження в репрезентації для цих фільмів потребує значної обережності з формальними техніками цього твору, щоб отримати доступ до його ідеологічного резонансу. Документальне кіно та засоби масової інформації, які представляють Україну в цей революційний період, вимагають підходів, які залучатимуть безліч голосів, що беруть участь у створенні нової національної ідентичності.

**Подяки:** Я вдячна професору Катерині Кларк, яка надала безцінні поради на ранніх етапах цієї статті. Я також вдячна професорам Кеті Трампенер і Тіму Беррінджеру за те, що вони поділилися своєю ідеєю та ентузіазмом щодо панорами; професору Олегу Гелікману за підтримку та пропозиції щодо початкового проєкту цієї статті; та анонімним рецензентам за їхні конструктивні відгуки.

### Список літератури / References

- Barr, Ch. (1963). CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, 16 (4), 4–24. <https://doi.org/10.2307/3185949>. [In English].
- Barringer, T. (2020). The World for a Shilling: The Early Panorama as Global Landscape, 1787–1830. In *On the Viewing Platform: The Panorama Between Canvas and Screen*, Katie Trumpener and Tim Barringer (Eds) (pp. 83–106). Yale University Press. [In English].
- Bazin, A. (2002). Will CinemaScope Save the Film Industry? (1953). *Film-Philosophy*, 6 (1). <https://doi.org/10.3366/film.2002.0002>. [In English].
- Belton, J. (1992). *Widescreen Cinema*. Harvard University Press. [In English].
- Berman, B. (2023). Sergei Loznitsa, Ethereal Documentarian: Untangling the Russia-Ukraine War in the *Kiev Trial*, *Donbass*, and *Maidan*. *Small Wars & Insurgencies*, 34 (7), 1322–1342, <https://doi.org/10.1080/09592318.2023.220501>. [In English].
- Bradshaw, P. (2015, February 1). Maidan review — hypnotic bird's-eye-view of Ukraine uprising. *The Guardian*, 9. <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/19/maidan-review-ukraine-kiev>. [In English].
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge. [In English].
- Carroll, N. (1996). Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. David Bordwell and Noel Carroll (Eds) (pp. 283–306). University of Wisconsin Press. [In English].
- Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Harvard University Press. [In English].



- Cybriwsky, R. (2014). Kyiv's Maidan: From Duma Square to Sacred Space. *Eurasian Geography and Economics*, 55 (3), 270–285. <https://doi.org/10.1080/15387216.2014.991341>. [In English].
- Eisenstein, S. (1988). *Writings, 1922–34*. (Vol. 1 of *Sergei Eisenstein: Selected Works*). Richard Taylor (Ed.). BFI Publishing. [In English].
- Gance, A. (2002). *Un Soleil Dans Chaque Image*. Roger Icart (Ed.). CNRS Éditions. [In English].
- Gerasimov, I. (2014). Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum. *Ab Imperio*, (3), 22–44. <https://doi.org/10.1353/imp.2014.0072>. [In English].
- Loznitsa, S. (2022, March 20). An Open Letter from Sergei Loznitsa on his Expulsion from the Ukrainian Film Academy. *e-flux*. <https://www.e-flux.com/notes/456681/an-open-letter-from-sergei-loznitsa-on-his-expulsion-from-the-ukrainian-film-academy>. [In English].
- Nichols, B. (1992). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press. [In English].
- Screen staff. (2022, February 28). Ukraine's Sergei Loznitsa Resigns from EFA, Criticises Academy's Response to Invasion. *Screen International*. <https://www.screendaily.com/news/ukraines-sergei-loznitsa-resigns-from-efa-criticises-academys-response-to-invasion/5168145.article>. [In English].
- Trumpener, K. (2020). National Vistas, Peripheral Vision: War and the Making of Nations in Alpine Panoramas. In *On the Viewing Platform: The Panorama Between Canvas and Screen*, Katie Trumpener and Tim Barringer (Ed.) (pp. 182–201). Yale University Press. [In English].
- Volchek, D. (2014, May 22). Maidan Documentary Director Sergei Loznitsa: 'It's The People Who Interest Me.' *Radio Free Europe/Radio Liberty*, <https://www.rferl.org/a/maidan-documentary-director-sergei-loznitsa-its-the-people-who-interest-me/25394595.html>. [In English].
- Wallach, A. (2005). Some Further Thoughts on the Panoramic Mode in Hudson River School Landscape Painting. In *Within the Landscape: Essays on Nineteenth-Century American Art and Culture*, Phillip Earenfight and Nancy Siegel (Eds) (pp. 99–128). Pennsylvania State University Press. [In English].
- Weissberg, J. (2014, May 27). Film Review: 'Maidan'. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-maidan-1201192882/>. [In English].
- Wynnyckyj, M., Umland, A., & Plokhyy, S. (2019). *Ukraine's Maidan, Russia's War: A Chronicle and Analysis of the Revolution of Dignity*. Ibidem Verlag. [In English].
- Zilko, C. (2022, March 19). Sergei Loznitsa, Director Who Stood with Russian Filmmakers, Expelled from Ukrainian Film Academy. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/sergei-loznitsa-expelled-from-ukrainian-film-academy-1234709596/>. [In English].

Надійшла до редколегії 18.08.2024

**Лора Масленіцина** — аспірантка факультету слов'янських мов і літератур та факультету кіно- та медіазнавства Єльського університету. Її дослідницькі інтереси включають поетику нехудожнього кіно та медіа, історичну ідентичність і пам'ять, а також російськомовну та східноєвропейську літературу та кіно XX і XXI століття.

**Заява про розкриття інформації**

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

**Lora Maslenitsyna**, PhD student in the departments of Slavic Languages and Literatures and Film and Media Studies at Yale University. Her research interests include nonfiction film and media poetics, historical identity and memory, and twentieth and twenty-first century Russophone and Eastern European literature and cinema.

**Disclosure statement**

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Наукове видання

*Культура  
України*

Збірник наукових праць

Випуск 87

Scientific edition

*Culture  
of Ukraine*

Collection of Scientific Papers

Issue 87

Спеціальний спільний випуск  
журналів «Культура України» (ХДАК)  
та «Дослідження російського та радянського кіно»  
(Лондонський університет королеви Марії, Великобританія)

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікити Тігова.

Джерело: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=9002109183189489&set=pb.100001714917168.-2207520000&type=3>

Редактори:

*А. А. Троян*

*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:

*В. О. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:

*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 22.01.2025 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 11,63. Обл.-вид. арк. 11,2. Наклад 500 пр.

---

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: [rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net).

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.