КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ФАКУЛЬТЕТ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І ВИРОБНИЦТВО: ДОСВІД, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Колективна монографія

Том IX

Київ – 2021

УДК 791.6+7.097
ББК 85.77
А 930

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 27 від 15 липня 2016 р.)

Рецензенти:
Горпенко В.Г., доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії вищої школи;
Левченко О.Г., доктор філософських наук, старший науковий співробітник, доцент;
Поліщук О.С., доктор філософських наук, доцент.

А 930 **Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи :** колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2021. Т. 9. 205 с.

ISBN 978-966-602-187-1
ISBN 978-966-602-306-6

Колективна монографія, підготовлена професорсько-викладацьким складом факультету кіно і телебачення Київського національного університету культуру і мистецтв, кафедри кіно-, телемистецтва Київського університету культуру за участю українських і закордонних фахівців, розкриває комплекс найактуальніших загальнотеоретичних, історичних, практичних питань аудіовізуального мистецтва і виробництва.

Для фахівців кінематографа і телебачення, викладачів ВНЗ і студентів, що навчаються за спеціальностями «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво», «Сценічне мистецтво», «Тележурналістика», «Культурологія», «Педагогіка».

ISBN 978-966-602-187-1
ISBN 978-966-602-306-6

© Колектив авторів
© Київський національний університет культури і мистецтв

Мислављський Володимир Наумович,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри телебачення
факультету аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії культури;
Чміль Ганна Павлівна,
академік Національної академії мистецтв України,
доктор філософських наук, доцент,
професор кафедри кіно-, телемистецтва (секція режисури
кіно і телебачення) факультету кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв,
професор кафедри кіно-, телемистецтва
факультету мистецтв Київського університету культури,
директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України;
Безручко Олександр Вікторович,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри кіно-, телемистецтва (секція режисури
кіно і телебачення) факультету кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв,
проректор з наукової роботи Київського університету культури,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
факультету мистецтв Київського університету культури;
Мархайчук Наталія Віталіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри телебачення
факультету аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії культури

СУЧАСНИКИ ПРО ФІЛЬМ О. ДОВЖЕНКА «ЗЕМЛЯ»: РІЗНОПЛАНОВІСТЬ ДИСКУСІЙ

Мета цього дослідження проаналізувати результати концептуального пошуку Олександра Довженка на прикладі його фільму «Земля» (1930), який став одними з найвидатніших ігрових фільмів радянського кінематографа. Також автори розглядають причини діаметрально протилежної реакції критиків

на цей фільм. Ця глава колективної монографії базується на маловідомих критичних публікаціях в українських і російських ЗМІ 1920-х років, присвячених цьому фільму.

Картина «Земля» знімалася в період політичних і соціальних трансформацій радянського суспільства – початку болісних процесів колективізації сільського господарства та індустріалізації виробництва. Політична боротьба Сталіна зі своїми партійними опонентами Троцьким і опозиції на чолі з Бухаріним закінчилася перемогою Сталіна. Це призвело до зміцнення його безмежної влади і подальших репресій в суспільстві. Також в цей час особливо відчутно стає зміцнення впливу на творчі процеси представників марксистсько-ленінської критики. У пресингу таких політичних умов довелося працювати Олександру Довженку над головним своїм фільмом «Земля».

Аналіз полеміки сучасників Олександра Довженка щодо фільму «Земля» на сторінках спеціалізованих журналів 1920-х років показав, що найбільш поширеними були публікації двох категорій:

1. Беззастережне визнання (поєднання революційних ідей з яскравими засобами вираження).

2. Жорстока критика (надмірний біологізм і відхилення від ідей соціалізму).

Творчість режисера Олександра Довженка, особливо кінця 20-х рр. XX ст., як і раніше не достатньо широко досліджена, хоча і вийшло чимало публікацій, присвячених цим рокам. Мета даного розділу колективної монографії – дослідити концептуальний пошук режисера Олександра Довженка в процесі роботи над головним фільмом в його творчості – «Земля» (1930) і ввести в науковий обіг матеріали маловідомих статей з української та російської преси 1920-х років, присвячених цій проблематиці.

Матеріалами нашого дослідження є академічні книги і статті як сучасних авторів, так авторів кінця 20-х рр. XX ст., присвячених творчості Олександра Довженка. Дослідження засноване на змістовному аналізі та порівняльних підходах.

Методологія дослідження, використана авторами, заснована на комплексному підході, який забезпечив розгляд всіх аспектів і взаємозв'язків, які вплинули на досліджуваний процес. Методи дослідження, використані в роботі, включають історико-порівняльний та історико-систематичний.

Як показав проведений нами аналіз наукової кінознавчої літератури останніх десятиліть, в наукових роботах, присвячених радянському кінематографу 1920-х років, все більше значення надається різнобічним дослідженням, творчості режисера Олександра Довженка, особливо його фільму «Земля» (1930) (Gillespie, 2000; Hosejko, 2001; Liber, 2000; Mayne, 1989; Nebesio, 1996; Schnitzer, 1973; Yermolenko, 2019; Zabel, 2012).

Як ми вже зазначали, картина «Земля» знімалася в період політичних і соціальних трансформацій радянського суспільства. На думку французького кінознавця і історика українського кіна, автора фундаментальної праці «Histoire Du Cinéma Ukrainien (1896–1995)» Л. Госейка Довженко часто повторював, що зняв «Землю» на рубежі двох епох, які віщували великі соціальні потрясіння і початок нового життя – колективізацію (Hosejko, 2001).

Але, також слід додати, що починаючи з кінця 1920-х років в пресі ведеться активна полеміка про перспективи звукових фільмів. І перший позитивний досвід американського кінематографа – вихід фільму «Співак джазу» показав, які перспективи відкриваються перед кінематографом з приходом звуку. В СРСР починаються вестися розробки не тільки технічних пристроїв для звукового кіно, але і теоретичні обговорення естетичних змін кіномистецтва. Певна річ, Олександр Довженко разом з Сергієм Ейзенштейном, Григорієм Александровим і Всеволодом Пудовкіним (автори заявки «Майбутнє звукового фільму», 1928) уважно стежив за процесом впровадження звукового кіно і готувався сам почати зйомки звукових фільмів. І сценарій «Землі» ним задуманий, як перехідний від німого до майбутнього звукового кінематографу.

Біограф і дослідник творчості Довженка, канадський кінознавець Б. Небесьуо звернув увагу, яким чином скомпоновані деякі сцени фільму і як побудовані діалоги персонажів. На думку дослідника це пояснюється тим, що «Земля»

повинна була стати першим українським звуковим фільмом. Зокрема автор зазначає: «“Земля” Довженка, яка містить лише заголовки діалогів, найкраще ілюструє цю тенденцію.

Тотальну залежність від діалогів в “Землі” можна також пояснити тим, що на початкових етапах виробництва “Земля” повинна була стати першим українським звуковим фільмом. Однак втручання партійного керівництва привело до зміни цього рішення, і, за іронією долі, перший український звуковий фільм був зроблений російською мовою Дзиґою Вертовим» (Nebesio, 1996).

Також зазначимо, що деякі принципи кінозйомки і кіномонтажу Довженко змінив, адаптуючи їх до естетики звукового кіна. Так, під час діалогу Василя і Опанаса режисер показує у фільмі їх спини, ніби маючи на увазі їхню розмову, яку чутно. На думку Б. Небесьуо, зазнали змін у фільмі і діалоги: «Хоча в німих фільмах Довженка в переважній більшості присутні назви діалогів, важко говорити про діалоги або розмови, які мають місце. Діалоги в фільмах обмежуються випадковими репліками, фрагментами розмов або промов, груповим співом або риторичними питаннями, що задаються персонажами фільму» (Nebesio, 1996).

У своїх спогадах Довженко написав, що робить спроби знімати поетичні фільми. Американський дослідник Л. Шніцер на сторінках своєї книги приводить і дитячі спогади Довженка, просякнуті любов’ю до мальовничої української природи: «Я любив спати в возі, наповненим сіном, і мені подобалося, коли мене несли в будинок, коли віз зупинявся у дворі перед нашим будинком. Мені подобався скрип коліс завантаженого воза під час збору врожаю. Я любив слухати щебетання птахів в саду і в полі, я любив ніжне квакання жаб на болотах навесні. Я любив, коли яблука падали, ввечері, в сутінках – абсолютно несподівано, падали на землю, в траву. У цьому падінні яблук було щось незбагненне» (Schnitzer, 1973).

Фактично «Земля» складається з кадрів одних з найкрасивіших, чарівних і утопічних пейзажів за всю історію кіна. Саме через любов до української природи (цю любов Довженко проніс через все своє життя) його фільм «Земля»

є хіба що накладенням на український пейзаж, який дає йому декорацію і тему, але не показує конкретних епізодів класової боротьби. Також в «Землі» історія колективізації поступається місцем роздумам про життя, смерть і відродження. У трактуванні Довженка з часом смерті немає.

Звернемося до візуального ряду картини. Ми бачимо, що прогинаються під вагою яблук гілки дерев. Дощ рясно зрошує ґрунт. Переспілі плоди яблук розкидані по землі. Їх незабаром зберуть, або насіння яблук пустять коріння. Яблуні як люди – народжуються і вмирають, але життя природи, невід'ємною частиною якої є життя людини – триває.

Довженко з одного боку наповнює фільм кадрами мальовничої природи, про яку не забував все своє життя, з іншого боку він всіляко прагне розірвати емоційний і фізичний зв'язок зі своїм минулим, викреслити болючі спогади про смерть своїх братів і сестер. Саме проблеми, пов'язаної з цією колізією присвятив свою роботу «Кінематографічні бачення Олександра Довженка» дослідник з США Г. Лібер.

На думку автора, Довженко прагнув вийти за межі досяжності смерті. «У "Землі" (1930), вмирають і дід (Семен), і його онук (Василь): дід з природних причин, онук в результаті вбивства. Перша сцена передбачає, що старий, який прожив повноцінне життя, тепер зустрічає смерть в гармонії з самим собою. Перед смертю Семен з'їв свіже яблуко. Потім він лягає і вмирає. Яблука, що лежать на землі, як і старий, асоціюються зі смертю.

Ці яблука не будуть з'їдені; вони розкладуться і знову потраплять в ґрунт, і, таким чином, будуть служити джерелом оновлення. Ця початкова сцена підкреслює теми життя, смерті і відродження, які проходять через весь фільм» (Liber, 2000). У підсумку Г. Лібер резюмує, що смерть, за припущенням Довженко є невід'ємною частиною життя. Життя, смерть та відродження становлять діалектику природи.

Біологічній природі фільму «Земля» присвячені й інші дослідження. Так Д. Гіллеспі вважає, що Довженко в «Землі» показує жінок менш соціально активними, аніж Лев Кулешов і Всеволод Пудовкін в своїй творчості. Зокрема

автор зазначає: «Як і Ейзенштейн, Довженко показує, що історію роблять люди. В “Арсеналі” жінок майже немає, не рахуючи скорботних членів сім’ї, а в “Землі” вони є символами материнства і родючості. Ми бачимо, що і Пудовкін, і Кулешов зображують жінок набагато активнішими і політично свідомими» (Gillespie, 2000).

Дещо іншу точку зору має Ж. Майн. На її думку жінки у фільмі «Земля» більше соціально активні і емоційні: «Наприклад, саме жінки демонструють у фільмі надмірну прихильність до релігії. Правда, глядачеві показують, що для батька рішення відмовитися від церковної служби дійсно серйозне і важче ніж для сина. Однак візуальне представлення цієї прихильності до церкви практично виключно жіноче» (Mayne, 1989).

Але Довженко також милується і жіночою красою. Зовсім не випадково під час збору врожаю жіночі тіла ним виставлені напоказ. У фільмі показані кадри, що демонструють жіночі тіла (ми бачимо оголені жіночі ноги, коли жінки нахиляються, щоб зібрати урожай). А наскільки виразна сцена, в якій оголена Наталія в розпачі бігає по хаті, переживаючи за вбитим нареченим Василем!

Однак, за думкою Ж. Майн, яка вивчала проблему фемінізму в німому кіно СРСР, оголене жіноче тіло в «Землі» виконує дещо заплутану функцію: «Зв’язок між природою і культурою, між зразками сільськогосподарського життя і зразками соціалістичної колективності здійснюється через тіло жінки, тіло, визначається як чистий елемент природи» (Mayne, 1989).

Довженко вміло поєднує в фільмі ліризм і ідеологію. Також фільм одночасно вихваляє єдність творчості і показує, що політичний і технічний прогрес є невід’ємною частиною природного процесу. Фільм «Земля» в цьому відношенні повна протилежність Вертовскому «культу машини».

Технічний прогрес Довженко, за влучним визначенням Г. Забель, трактує як доповнення мальовничої природи: «Поетичне і мальовниче трактування природи в “Землі” існує, як сказав би Ейзенштейн, в “контрапункті” зі сценами трактора і механізованого процесу перетворення зібраного зерна в хліб. Але це діалектичне протиріччя знаходить своє рішення в сценах, де машини здаються швидше породженням природи» (Zabel, 2012).

Перемикаючи мову логіки на мову емоційного сприйняття, можна сказати, що «Земля» – пафосна пісня про катастрофу старого світу і народження нового. Однак тоді правляча верхівка мала іншу точку зору. Це був 1930 рік, коли свобода мистецтва стала обмеженою, і цю свободу змінив жорсткий контроль ідеології з центру. Саме в цей час починаються чистки від православ'я і інакомислення. У ці жорна потрапив і фільм «Земля». Про це свідчать дослідження творчості Довженка, проведені Олександром Безручком (Bezruchko, 2008; 2008) і Володимиром Мирославським (Myslavskyi, 2015; 2019), засновані на вивченні архівних документів і статей в пресі.

З цих досліджень вимальовується чітка картина зміни підходу Довженко до своєї творчості. Динаміку руху трактування персонажів фільмів Довженка від окремого до загального точно підмітив Д. Гіллеспі. Процитуємо його: «Герої "Звенигори", "Арсеналу" і "Землі" невблаганно ведуть до свого логічного наступника, Щорса. Сам Щорс – людина повністю позбавлена людських пристрастей, він не п'є і не курить, і навіть коли в спілкуванні зі своєю дружиною після перемоги над лідером українських націоналістів Петлюрою, він просто диктує своєму помічникові текст телеграми, призначеної для дружини. Про свою поведінку він з гордістю хвалиться: "Революційна мета завжди перемагає особисті інтереси"» (Gillespie, 2000).

Якісний підйом української кінематографії, на думку багатьох дослідників, стався в 1927 році, після виходу фільму Олександра Довженка «Звенигора» (1927). Фільм «Земля» створювався на тому етапі творчої діяльності Довженко, коли він вже домігся великих успіхів у пошуку власної творчої манери специфічної форми для вираження нового змісту. Фільм «Земля» був заключним фільмом так званої «німої трилогії» Довженка, до якої також увійшли його картини «Звенигора» (1927) і «Арсенал» (1929).

Картина «Земля» викликала широку полеміку в пресі. Зазначимо, що оцінки картини часто були кардинально протилежними і викликали гарячі суперечки навколо цієї роботи Олександра Довженка. У багатьох критиків, особливо українських, картина викликала безмірне захоплення. На їхню думку,

фільм «Земля» був найбільшим досягненням не тільки української та радянської кінематографій, а й світової, а ім'я Довженко тепер має стояти поруч з найяскравішими представниками світового кіна.

Перемикаючи мову логіки на мову емоційного сприйняття, можна сказати, що «"Земля" – пафосна пісня про катастрофу старого світу і народження нового, – відзначав український кінокритик Яків Савченко, – це пісня про переможний похід нових соціальних сил, нової соціальної істини. А разом з тим, це урочиста – на повні груди і в повний голос – пісня про біологічну радість життя, про пристрасті і буйну родючість землі, про її творчу, повнокровну, шалену плоть. Однак цей суцільний і потужний мотив біологічного екстазу наскрізь соціальний, тому що він повстає від соціального здоров'я нової громадської людини... "Земля" – безперечно, досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стильовим досвідом, високою, по своїй художній суті, культури і широкої перспективності. Це той досвід, який дає найбільшу можливість кінематографії йти вперед, розробляти і посилювати кіно-поетику. "Земля" приносить нам оригінальні композиційні спроби, нові методи чинного і яскравого кіно-висловлювання» (Savchenko, 1930).

Багатьох критиків, що дали позитивні відгуки, підкорило, як Довженко малює українське село – надзвичайно хлібородним, пишним, потопаючим в садах, нивах і баштанах. Село, яке було наповнене української лірикою, плотським коханням, чудовими і щасливими дітьми, які повинні були продовжувати в майбутньому прекрасне покоління українських селян.

Аналізуючи новаторські прийоми «Землі» Савченко зазначав, що народився твір, який виходить за рамки традиційного трактування жанрів, і є якоюсь своєрідною художньо-кінематографічної системою побудови та об'єктивізації дійсності. Зокрема, критик зазначав: «З точки зору жанру "Землю" дуже важко визначити. Вона руйнує повністю досі бачені, або вже навіть канонізовані жанри в нашій кінематографії. У "Землі" є такі елементи, які дають передчуття зародження якогось нового великого жанру, доцільного для кінематографічного мистецтва в наших умовах» (Savchenko, 1930).

Однак при цьому, фільм викликав бурю обурення. В основному суперечки розгорялися навколо показу класової боротьби в селі. Деякі знаходили, що біологічні елементи тяжіють над соціальним змістом, що кавуни і яблучка затуляють питання класової боротьби. Довженківський панегірик українському селу був сприйнятий деякими критиками дуже негативно. Поетизація української родючої землі, на їхню думку, сприймалося, як якийсь насамперед біологічний початок життя, де класова боротьба зводилася до біології – убили одного, народиться інший – так вмирає дід і народжується онук. Звідси випливає, що класові моменти підпорядковувалися біологічним, і тим самим пом'якшувалася класова боротьба. І замість класової ненависті до ворога глядачі бачать якесь «примирення духу» – неважливо, що вбили комсомольця, народяться інші майбутні комсомольці.

Український критик довженківської «Землі» Борис Коваленко також негативно відреагував на фільм, угледівши в ньому біологічний мотив: «Такі спроби підмінити класову категорію біологічною – є слабке місце Довженка. Ідеалізуючи біологічну сторону дійсності, ідеалізується українська розкішна природа, – всі ці потужні дари землі – кавуни, родючі яблуні і сади. Довженко намагається знову таки підкреслити, що це Україна, українська стихія, від цієї стихії проводиться паралель з такою ж "загальнолюдською" фігурою українця, яка і є частина природи "Син землі" і, таким чином, ідея класової диференціації підміняється символізованою ідеєю національної єдності» (Kovalenko, 1931).

Однак, при цьому критик підкреслював, що Довженко талановитий режисер і за нього потрібно боротися з метою вплинути на його творчий метод.

Подвійну оцінку дали картині й інші критики. Московська газета «Кіно» опублікувала підбірку різних висловлювань про фільм: «"Земля" – талановитий кінотвір, велике досягнення радянської кінематографії. Картина заряджає глядача бадьорістю, заряджає новою силою і волею до боротьби з класовим ворогом. Поряд з досягненнями картина має недоліки: превалювання біологічного над соціальним, в зв'язку з чим недостатньо чітко виявлений куркульський прошарок села.

Збори відмічають, що фільм “Земля” побудований формально просто і, разом з тим, високохудожньо. Військова громадськість вітає ВУФКУ з приводу випуску цінної картини “Земля” і закликає домогтися рішучого перелому своєї виробничої діяльності, спрямованої до створення подібних “Землі” кінотворів.

Але, незважаючи на всі ці недоліки, картина життєрадісна, повнокровна, бадьора. Співчуття глядача цілком на стороні нового життя, паростки якої б’ють з кожного кадру картини. “Земля” – бадьора картина, наша картина, революційна картина.

У “Землі”, звичайно, є недоліки. Невірно, що історія сама працює на нас, і що наші вороги знищені. Немає в картині достатньої ненависті до нашого класового ворога. Не відображено залежність бідняка від кулака. І початок біологічного покриває соціальну установку» (Manukhin, 1930).

Вбивчу характеристику фільму на сторінках центрального друкованого органу комуністичної партії СРСР – газеті «Правда» дав партійний і радянський діяч Павло Бляхін: «Після перегляду фільму “Земля” можна зробити тільки один і далеко не марксистський висновок: сама природа створила людей різними, – одних добрими (це комуністи, середняки і бідняки), а інших злими (це кулаки). Біда Довженка полягає в тому, що він втратив почуття міри і, давши волю своєму здоровому, жадібному для біологічного таланту, ґрунтовно вихолостив класовий зміст фільма, змінив його політичну установку. В цьому напрямку йому, безсумнівно, сильно «допоміг» оператор Демуцький, який саме такого роду шматки знімав з особливим смаком, посилюючи біологічний сектор картини. Нам здається, що таке рішення є перегином в протилежний бік» (Blyakhin, 1930).

При цьому Бляхін звернув увагу на те, що картина «Земля» при всіх своїх недоліках є значною подією в кінематографі, відкриває нову віху в області форми і являє собою один з необхідних етапів росту радянського кіномистецтва. Відзначимо, що полеміка, що стосується візуального образу картини також була неоднозначною. Так, театральний режисер і сценарист офіціозної партійної збірки «Друк і революція» Леонід Варпаховський окреслив коло

недоліків картини, і однієї з головних, на думку критика, була роз'єднаність композиції картини. Відносно композиції він зокрема зазначав: «Фільм розпадається на наступні основні частини: 1. Пролог; 2. Експозиція; а) Кулаки, б) Бідняки і середняк, Догляд за трактором, в) З'єднувальний побічний епізод на могилі Семена, г) Характеристика настроїв села (очікування і прибуття трактора. Мітинг); 3. Сполучна частина (перехід від експозиції до колізії), а) Демонстрація нової форми обробки землі як утвердження ідеї колективізації; 4. Колізія, а) Кулак дізнається про розкуркулення, б) Вбивство колгоспника, в) Трагедія батька. Перелом в його свідомості; 5. Кульмінаційний пункт, а) Похорон. Перелом суспільної свідомості; 6. Епілог.

У схемі чітко видно роз'єднаність композиції. Відсутність стрижневого образу визначило будову картини, призвело до механічного зчеплення окремих епізодів. Кожна частина наведеної схеми представляє цілком закінчений, самостійний епізод. Зв'язок з попередніми і наступними епізодами не випливає безпосередньо з внутрішнього розвитку теми» (Varpakhovsky, 1930).

Відстоюючи свою точку зору, Верпаховський зазначав, що схематизація в побудові картини, штучність розвитку дії тісно пов'язані з ізольованим показом класових прошарків села: «Зв'язок між ними зовнішній, обумовлений розвитком загальної теми. Вона визначена ззовні своєрідною громадською позицією близького пролетаріату, митця, який співчуває і активно йому допомагає. Наведені епізоди не представляють виключення. Така композиція всього фільму. Непослідовність, незавершеність, суперечливість світогляду, характерні для всіх митців типу Довженка, неминуче призводять і до своєрідного дуалізму в творчому методі» (Varpakhovsky, 1930). Однак, при цьому Верпаховський підкреслював, що частина картини побудована в соковитих реалістичних тонах, реалістичних в широкому, глибоко сучасному сенсі слова.

Одним з головних недоліків фільму ставилася трактування Довженком двох персонажів, показаних в «Землі» – кулак і священик. Кулака Довженко показав у вигляді несамовитого, неврастенічного, остаточно обеззброєного персонажа, з яким вже не доводиться боротися, а просто потрібно викреслити

його зі списку активних соціальних сил в селі. Але ж, на думку критиків, які намагаються відстояти марксистсько-ленінські позиції, кулаки ще не були повністю знищені і не здали своїх позицій і шукали будь-яку можливість боротьби з селянами.

Саме тому, показ кулака, як в «Землі», на їхню думку, може лише «обеззброїти соціальну активність бідняцьких верств села» і, природно, таке трактування кулака «веде до спотворення соціальної перспективи». Виходячи з вищесказаного, критики робили висновок – трактування кулака режисером значно перекручене.

Практично такі ж звинувачення ставилися і до трактування у фільмі образу священика, який нічого більше не знаходить у своєму житті, крім «пошуку істини». Але ж, на думку критиків після перегляду фільму складається враження, що церква «вже склала свою зброю боротьби з атеїзмом, і зі зростаючою культурою».

Партійний і радянський діяч Павло Бляхін, на сторінках центрального друкованого органу комуністичної партії СРСР – газети «Правда» зокрема зазначав: «В останній, найбільш вражаючій частини кулак показаний таким самотнім, таким ізольованим і нікчемним, що може викликати тільки співчуття. Точно таким же чином показаний і другий не менш небезпечний ворог на селі – поп. Вся заключна частина побудована таким чином, щоб довести глядачеві, що кулака вже немає, церкви немає, і всі вони разом узяті – нуль, а, отже, і боротися не з ким, нікого ненавидіти, нема кого боятися... Таке трактування ворога на даному етапі абсолютно не прийнятне, бо деморалізуватиме глядача, послаблює його волю до боротьби, пом’якшує класову ненависть.

В даному випадку Довженко бажане прийняв за існуюче, забувши про те, що глядач дивиться його картину газами сучасника, який знаходиться в оточенні класових ворогів» (Blyakhin, 1930).

На думку Бляхіна, політична помилка Довженка полягала в тому, що він, бажаючи бачити куркульство вже ліквідованим як клас і релігію померлою, намагався показати це як факт доконаний, випускаючи з уваги, що куркульство,

яке повинно було бути знищеним як клас, за допомогою колективізації сильно опирається. І ще, Довженко не розуміє, що «для остаточного звільнення мас з під влади релігійного дурману потрібна довга і наполеглива робота» (Blyakhin, 1930).

Також Бляхін звинуватив Довженка в тому, що він позбавив класових характеристик дійових осіб і не дав соціально-економічних мотивацій їхньої поведінки, з чого випливає висновок – фільм «Земля» розрахований не на робітничо-селянського масового глядача, а на кваліфікованих одинаків. В кінці статті критик задавався питанням: «Можливо картина, настільки шкідлива, що її не можна показувати масовому глядачу?» (Blyakhin, 1930).

На громадських переглядах Довженко був змушений виправдовуватися за досить жорстку критику своєї картини і пояснювати власну позицію. Так, на одному з переглядів для бійців Червоної армії, який відбувся в травні 1930 року, режисер заявив: «Мені, як художнику, якось хочеться, працюючи в цьому плані, бачити деякі здійснювані процеси вже здійсненими. Ось чому, незважаючи на те, що клас куркулів нами ще не ліквідований, незважаючи на те, що він ще досі надає нам опір, мені, людині, яка вірить в його швидке знищення, хочеться говорити про нього, як про ворога переможеного.

Далі я вкажу ще на один момент, який може викликати суперечки, – це на фігуру священика. Адже, незважаючи на зростаючу кількість сект, ми маємо один незаперечний, абсолютно ясний факт – релігія вмирає. Тому ж я намалював священика, як відживаючого старого, який звик за інерцією шепотіти молитви. Але у нього живі і класові інтереси – я це показав в картині» (Dovzhenko, 1930).

Однак, сучасники Довженка вимагали від режисера конкретного показу антирелігійних сцен. І природно ніхто не звернув уваги на сцену, в якій партійний оратор оголошує, що класовий ворог приречений, а селяни дивляться на нього як на божество. І коли він вказує в небо на більшовицький літак, що летить, люди дивляться то на нього, то в небеса. Цією сценою Довженко хотів показати, що Партія зайняла місце Бога.

Але, мабуть, найболючішим ударом для Довженка стала уїдлива і зухвала віршована критика письменника Дем'яна Бєдного на сторінках газети «Известия». У ній автор не соромився найпринизливіших виразів, зокрема, обізвавши картину «контрреволюційною» і «паскудною» (Bednyy, 1930).

В Україні на захист фільму виступили багато діячів культури. Не підтримали категоричність Дем'яна Бєдного і в РРФСР. Зокрема в спільній статті в газеті «Правда» В. Киршон, О. Фадєєв, і В. Сутирін розцінили виступ Дем'яна Бєдного помилковим, оскільки він здебільшого спрямований на третирування і знищення митця. Автори статті також дивувалися, чому письменник так завзято накинувся на фільм Довженка, в той час, як десятки бездарних і вульгарних фільмів він пропустив повз своєї уваги (Kirshon, Fadeyev, Sutyrin, 1930).

Проте, Довженко як і раніше не був прийнятий в лоно пролетарської культури, а залишався в рядах попутників революції, хоча і представників кращої її частини. Тоді було прийнято ділити попутників на дві категорії – людей, які нібито підтримали революцію для досягнення певної особистої вигоди і тих, хто чесно і щиро бажає прийняти революцію, але зважаючи на певні помилки ще не стали «своїми». Саме до другої категорії був зарахований Довженко. І незважаючи на мистецькі досягнення, погляди Довженка заважали йому стати «майстром справді пролетарських кінотворів, здатних обслуговувати робочі і селянські маси». А такі погляди режисера не випадкові, бо вони випливали з соціальної природи самого митця, його світогляду, його світовідчуття.

Картина «Земля» якнайбільш ілюструвала це положення. За усталеною думкою партійних діячів, картина була суперечлива і містила елементи, які наближають митця до розуміння революційних процесів, що відбуваються в селі, так і значно віддаляють його від цього розуміння і перекидала в табір дрібнобуржуазного естетства.

Це явище цілком закономірно, бо в тому й полягала, на їхню думку, соціальне будова попутника – з одного боку він суб'єктивно тягнеться у бік пролетаріату, з іншого – над ним ще тяжіють внутрішні сили соціальних мотивів його дрібнобуржуазної творчості. А завданням комуністичної партії

в мистецтві і було звільнення таких шарів попутників зі сфери впливів дрібнобуржуазного естетства і переключення їх «на обслуговування широких мас пролетаріату і селянства, допомога процесу відштовхування такого роду митців від табору дрібнобуржуазного мистецтва і наближення їх до мистецтва пролетарського».

Виходячи з цих постулатів деякі критики закликали не гнобити Довженка, а простягнути йому «руку допомоги». «Довженко ще не повністю опанував пролетарську ідеологію – з жалем зазначав оглядач московського журналу "Зміна". – Наша справа допомогти йому в цьому хоча б тому, що він майже самотньо бореться в українській кінематографії з махровою квіткою українського шовінізму» (Zaslavsky, 1930).

Сформована нездорова ситуація навколо фільму «Земля» і його автора, певною мірою підготувала ґрунт для майбутньої вимушеної «еміграції» Довженка до РРФСР.

Висновки. Довженка можна назвати «батьком» українського поетичного кіна. Його картина «Земля» за результатами міжнародного опитування критиків проведеного в Брюсселі у 1958 році, зайняла лідируючу позицію в списку «12 найкращих фільмів всіх часів і народів».

Емоційно Довженко малює конфронтацію людини і природи. Це протистояння він згладжує з приголомшливим умінням, при цьому пом'якшує соціальне значення трагедії, яку незабаром переживе кожен український селянин. Жорстокою іронією є складова частина його твору – це мальовничий пейзаж, де навіть у найменшому руху відчувається режисерське передчуття неминучого настання катастрофи.

На відміну від Сергія Ейзенштейна, Всеволода Пудовкіна, Дзиґи Вертова, приголублених радянською владою в період німого кіно, Довженко був зарахований до стану «попутників». Йому не простили його «сумнівного» минулого і з позиції марксистсько-ленінської критики влаштували обструкцію. Причому більшою мірою жорстка критика лилася зі шпальт видань РРФСР. У підсумку, Довженко був змушений внести десятки правок в свій фільм, щоб картина «Земля» отримала дозвіл демонструватися в кінотеатрах.

Хоча зазначимо, що і Дзиґа Вертов піддавався критиці, проте його лаяли за формалізм, в той час як Довженка звинувачували в політичній помилці, яка зводилася до нерозуміння цілей революції, в «усиплянні класової пильності пролетаріату». Безумовно, це цькування дуже негативно вплинула на подальшу кар'єру Довженка. Ворожий прийом, який фільм «Земля» отримав від партійних чиновників, зломив його дух, відправивши в період депресії, ізоляції та думок про самогубство.

У 1932 році на екрани виходить його чергова картина «Іван». Центральні друковані видання компартії УРСР з ще більшою лютістю громили новий фільм Довженка. Але, головне, над режисером нависла загроза арешту і подальших репресій. Ця критична ситуація змусила Довженка шукати захист в Москві. Таким чином, Україна втратила одного з найкращих режисерів СРСР.

ЛІТЕРАТУРА

1. Blyakhin, 1930 – *Blyakhin P.* (1930). Zemlya [Earth]. *Pravda*. 1930. 87: 6. [in Russian].

2. Bednyy, 1930 – *Bednyy D.* "Filosofy" ["Philosophers"] *Izvestiya TSIK*. 93: 2. [in Russian].

3. Bezruchko, 2008 – *Bezruchko O.* (2008). *Nevidomyy Dovzhenko [Unknown Dovzhenko]*. Kyyiv : Feniks.312 pp. [in Ukrainian].

4. Bezruchko, 2008 – *Bezruchko O.* (2008). Oleksandr Dovzhenko: rozsekrecheni dokumenty spetssluzhb. Kyyiv: Suchasnyy pys′mennyk [Oleksandr Dovzhenko: declassified documents of special services]. 232 pp. [in Ukrainian].

5. Dovzhenko, 1930 – *Dovzhenko A.* (1930). O "Zemle" [About "Earth"]. *Krasnoarmeyskoye kino*. 1930. 1: 9. [in Russian].

6. Gillespie, 2000 – *Gillespie, D.* (2000). *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London: Wallflower. 114 pp.

7. Hosejko, 2001 – *Hosejko L.* (2001). *Histoire Du Cinéma Ukrainien (1896–1995)*. Paris: Editions A Die. 445 pp. [in French].

8. Kirshon, Fadeyev, Sutyrin, 1930 – *Kirshon V., Fadeyev A., Sutyrin V*. (1930). O kartine Dovzhenko “Zemlya” [About Dovzhenko’s painting “Zemlya”]. *Pravda*. 98: 6. [in Russian].

9. Kovalenko, 1931 – *Kovalenko B.* (1931). Za bil′shovyzatsiyu VOAPP′u [For the Bolshevism of the VOAPP]. *Molodnyak*. 1931. 6/7: 154–155. [in Ukrainian].

10. Liber, 2000 – *Liber, G.* (2000). *Alexander Dovzhenko’s Cinematic Visions*. Spring Issue of Kinema. 11 pp. [Electronic source] URL: https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/915/920?inline=1

11. Manukhin, 1930 – *Manukhin V.* (1930). Vokrug “Zemli” (na obshchestvenno-diskussionnykh prosmotrakh) [Around “Earth” (on public discussion views)]. *Kino*. 1930. March 31: 3. [in Russian].

12. Mayne, 1989 – *Mayne, J.* (1989). *Kino and the woman question: feminism and Soviet silent film*. Ohio: State University Press. 211 pp.

13. Myslavskyi, 2015 – Myslavskyi V. (2015). Oleksandr Dovzhenko: Malovidomi storinky [Oleksandr Dovzhenko: Little-known pages]. Kharkiv: «Dim Reklamy». 260 pp.

14. Myslavskyi, 2019 – Myslavskyi V. (2019). Pershe desyatylittya kinematohrafichnoyi tvorchosti Oleksandra Dovzhenka [The first decade of Oleksandr Dovzhenko’s cinematographic work]. Kharkiv : «Dim reklamy». 528 pp.

15. Nebesio, 1996 – *Nebesio B.* (1996). A Compromise with Literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko. *Canadian Review of Comparative Literature*. 679–700. [Electronic source] URL: https://www.academia.edu/18089523/Nebesio_Bohdan_Y_A_Compromise_with_Literature_Making_Sense_of_Intertitles_in_the_Silent_Films_of_Alexander_Dovzhenko_Canadian_Review_of_Comparative_Literature_23_3_1996_679_700

16. Savchenko, 1930 – *Savchenko Y.* (1930). “Sintez mastera” [“Synthesis Master”]. *Zhittya i revolyutsiya*. 1930. 1: 141–154. [in Ukrainian].

17. Schnitzer, 1973 – *Schnitzer, L.* (1973). *Cinema in revolution: The heroic era of the Soviet film*. New York: Hill & Wang. 208 pp.

18. Varpakhovsky, 1930 – *Varpakhovsky L.* (1930). “Zemlya” A. Dovzhenko [“Earth” A. Dovzhenko] *Pechat’ i revolyutsiya*. 1930. 4: 70–77. [in Russian].

19. Yermolenko, 2019 – *Yermolenko V.* (2019). Ponad stolittya ukrayins′koho kino – interv’yu z kinoznavtsem Lyubomyrom Hoseykom [Over a century of Ukrainian cinema – an interview with film critic Lubomyr Hoseyko]. *Hromadske*. November 16. [in Ukrainian] [Electronic source] URL: https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom

20. Zabel, 2012 – *Zabel, G.* (2012). *Cinema of the Soviet Avant-Garde*. Marxism and Film. Boston. 54 pp. [Electronic source] URL: https://www.academia.edu/10650774/Cinema_of_the_Soviet_Avant-Garde

21. Zaslavsky, 1930 – *Zaslavsky D.* (1930). “Zemlya” [“Earth”]. *Smena*. 1930. 11/12: 33. [in Russian].