

УДК 791.229.4.222“1920”

ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

Андрій Дорошенко

У статті розглянуто еволюцію образної репрезентації явища війни в українському кінодокументі 1920-х років та творчі методи режисерів і операторів, що дозволили створити виразний екранний образ Першої світової та громадянської воєн.

Ключові слова: кінохроніка, монтаж, кінопропаганда, екранний образ, воєнно-історичний фільм.

В статье рассмотрены эволюция образной репрезентации явления войны в украинском кинодокументе 1920-х годов и творческие методы режиссёров и операторов, которые позволили создать выразительный экранный образ Первой мировой и гражданской воєн.

Ключевые слова: кинохроника, монтаж, кинопропаганда, экранный образ, воєнно-исторический фильм.

The objective of the paper is to examine the evolution of a figurative representation of the war phenomenon in Ukrainian documentary films of the 1920s and the artistic methods of national directors and camera operators, which allowed to create a prominent aesthetical image of the First World War and the Civil War.

Keywords: film cronicles, montage, film propaganda, screen image, war and historical film.

Війна як невід’ємне явище історії людства знайшла широке художнє віддзеркалення, зокрема й у кіномистецтві. Показово, що один з видатних воєнних теоретиків Карл фон Клаузевіц запропонував вважати війну «актом насильства, в якому застосовуються винаходи мистецтв і наукові досягнення» [див.: 9].

Перша світова війна (1914–1918) стала тим збройним конфліктом, що залишив по собі вагомий кінематографічний спадок. Національно-визвольні змагання 1917–1921 років також збагатили вітчизняні кіноархіви цінною хронікою та матеріалами зйомок. Водночас в українському кінознавстві помітний дефіцит узагальнювальних праць, у яких на основі сучасних наукових підходів було б здійснено аналіз кіноспадщини 1920-х років, зокрема стрічок, присвячених воєнній тематиці. Це зумовлює необхідність дослідити на базі кінохроніки, матеріалів періодичних видань визначеного історичного періоду еволюцію образної репрезентації явища війни в українському кінодокументі 1920-х років, а також творчі методи, використані режисерами й операторами для створення на екрані виразного образу Першої світової та громадянської воєн.

Основна мета статті – розкриття творчого доробку вітчизняних режисерів і операторів хронікально-документального кіно та їх ролі у формуванні екранного образу

Першої світової та громадянської воєн в Україні. *Об’єкт* дослідження – розвиток українського неігрового кінематографа у 1920-х роках. *Предметом* дослідження стали зміни в ідейно-тематичній та образній інтерпретації явища війни в українському мистецтві неігрового кіно у визначений історичний період. У статті використано такі *методи* як контент-аналізу для дослідження відповідної фільмографії, а також системного аналізу та історичної реконструкції.

Для українського неігрового кіно 1920-ті роки стали часом пошуку власного місця у створюваній системі радянського кіновиробництва. Особливо це спостереження стосувалося воєнної хроніки, а також відзнятих матеріалів, що залишилися у спадок від Першої світової війни та подій 1917–1921 років. Ставлення тодішньої влади та самих митців до воєнної тематики в кіно залежало від кількох загальних тенденцій.

По-перше, 1920-ті роки для західноєвропейського кіномистецтва стали періодом, коли тема війни на екрані здебільшого негативно сприймалася масовим глядачем. Якщо до Першої світової війни кіно насаджувало міф про збройний конфлікт як про якесь романтичне заняття, героїчну пригоду чи навіть природний закон існування народів, то вже в 1920-х роках у свідомості більшості західних європейців, які пере-

ІСТОРИЯ

жили війну, закарбувався її негативний образ – смерть, лихоліття та причина великих людських страждань. Не дивно, що на тлі зростання пацифістських настроїв у Європі зарубіжні фільми цієї пори, зокрема стрічки «Я звинувачую!» (реж. А. Ганс, 1919 р.), «Сьоме небо» (реж. Ф. Борзедж, 1927 р.), «На Західному фронті без змін» (реж. Л. Майлстоун, 1930 р.), «Західний фронт. 1918 рік» (реж. Г. В. Пабст, 1930 р.), були сповнені відчаєм і засудженням мілітаризму [1].

На противагу західному кіномистецтву тема війни на радянському кіноекрані в 1920-х роках була представлена доволі широко. Насамперед, в авангарді був ігровий кінематограф, який, відійшовши певною мірою від традиції дореволюційного кіно з його тяжінням до створення епічних картин на воєнно-історичну тематику (наприклад, фільм «Оборона Севастополя», реж. В. Гончаров, О. Ханжонков, 1911 р.), продовжував активно використовувати пригодницькі сюжети, аби й надалі утверджувати авантюрно-романтичний образ війни. Зокрема, варто згадати кінострічки «Червоні дияволята» (реж. І. Перестіані, 1923 р.), «Савур-могила» (реж. І. Перестіані, 1926 р.), «ПКП» (реж. А. Лундін, Г. Стабовий, 1926 р.) та ін.

Водночас у підходах низки радянських теоретиків 1920-х років спостерігається прагнення протиставити ідеї та правила ведення Першої світової та громадянської воєн. В основу більшовицької концепції про війну, що мусила згодом знайти своє екранне відображення у 1920–1930-х роках, було покладено модель бінарних опозицій, що передбачала розмежування воєн на «несправедливі / справедливі» на основі класового підходу. Наприклад, А. Луначарський у статті «Кіно та мілітаризм» гостро розкритикував течію пацифізму в західно-європейському кінематографі: «Пацифізмові мусить протистояти течія мілітаристського патріотизму, який, проте, не можна плутати з націоналізмом... Націоналістів ображає деградація війни, зображення її звірств і жахів на екрані, на чому спекулюють пацифісти. Націоналісти прославляють війну як священний борг, як щось величне... На відміну від них патріот говорить про те,

чому будуть стріляти гармати, хто та за які гроші наймає літаки, що скидають бомби, аби вбивати людей» * [11].

Отже, ідея відтворити на екрані несправедливу й жахливу «імперіалістичну» війну 1914–1918 років, спровоковану царатом, та громадянську війну 1918–1921 років стала одним із дороговказів на шляху пошуків радянської кінодраматургії, упровадивши власні нюанси зображення війни на кіноекранах СРСР у 1920-х роках у порівнянні з тогочасним кіномистецтвом держав Заходу.

По-друге, в умовах війни об'єктивно урізноманітнилися зображальні можливості кіномистецтва. Саме під час Першої світової війни суттєво зросла операторська майстерність. Умови бою вимагали від операторів змінювати точки зйомки, ракурси, знімати в русі. Поступово це привело до відмови від принципів статичної композиції кадру та переходу до динамічних композиційних побудов. При зйомках застосовували переважно горизонтальні й вертикальні панорами, знімали з рухомих об'єктів (потягів, автомашин і навіть літаків), також з'явилися перші пейзажні кадри (ландшафтна панорама) тощо. Зокрема, це стосувалося документальної зйомки, матеріал якої використовували для виробництва кіножурналів і неігрових агітаційних фільмів.

Перед ідеологами та режисерами постало питання про те, як переконливо показати на радянському кіноекрані несправедливий характер Першої світової війни, не потрапивши в капкан прославлення героїзму воїнів царської армії, та водночас переконати глядача в беззаперечній ролі більшовицької партії у громадянській війні.

По-третє, у 1920-х роках велася широка дискусія як про місце кінохроніки в системі агітації і пропаганди, так і про роль теми війни в ній. Фатальний вплив на розвиток воєнної кінохроніки в першій половині 1920-х років відіграв В. Ленін. Нова економічна політика (НЕП) поставила кіновиробництво в ринкові умови, змусивши фахівців кіногалузі задовольняти смаки невибагливої публіки. До того ж В. Ленін визначив такі пропорції для кінопропаганди, які майже не

* Тут і далі переклад А. Дорошенка. – Ред.

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

залишали місця для воєнної тематики. На його думку, кожна програма кінопоказів мусила базуватися на тематичній і жанровій тріаді – розважально-комедійні стрічки для реклами та одержання прибутку, агітаційні фільми про тяжке життя іноземних робітників, а також кінонариси наукового чи виховного змісту [16].

Показово, що вже в 1924 році у фаховій літературі з'явилися критичні публікації, у яких співвідношення кіно – війна – Червона армія визнавалося вкрай незадовільним. Зокрема, констатовалося, що у віданні Червоної армії у 1923 році було лише 305 кіноустановок, 18 кінотеатрів і 3000 кінокартин, більша частина з яких була застарілою в ідейно-тематичному та художньому планах. Наприклад, у періодиці 1924 року писалося: «Лише в останні місяці було отримано нові стрічки “Комбриг Іванов”, “На крилах – угору”, “Похорони В. І. Леніна” і це – все. “Далі еш наукові фільми!” – ось гасло сьогодення для кінопраці у нашій армії» [5]. Це свідчить про те, що у першій половині 1920-х років військова тематика у кінохроніці вважалася другорядною.

Ситуація погіршувалася також тим, що до 1927 року стабільного випуску кінохроніки в УСРР де-факто не існувало. З 1922 по 1927 рік було випущено лише 20–30 номерів кінохроніки випадкового змісту [10]. Їх час від часу демонстрували перед кіносеансами, утім, вони в основному не були об'єднані ідейно й тематично. Військова тема в кінодокументалістиці майже не висвітлювалася, за винятком коротких сюжетів про парадну версію життя тодішнього червоного війська (урочистості, марші, покази техніки тощо).

Винятком, безумовно, є творчість Дз. Вертова, який у першій половині 1920-х років випустив на екрани три кінодокументи про події громадянської війни, зокрема, це «Битва у Царицині» (1920), «На безкровному воєнному фронті (Агітаційний потяг ВЦІК)» (1921) та «Історія Громадянської війни» (1922), яка стала його першим повнометражним фільмом.

Дз. Вертов мав колосальний досвід знімання різноформатних бойових дій: придушення селянських повстань, битв під Ца-

рициним, Астраханню та Харковом, рейдів Волзької воєнної флотилії, наступів та атак на Північному, Південному та Східному фронтах. Екстремальні обставини зйомок сприяли формуванню нової кіномови, що остаточно відкинула старі уявлення про кінокадр як про фотознімок.

У первісному монтажі кінодокумент майже не зберігся. Проте з деяких відновлених метрів плівки, а також аналізуючи монтажний опис, який залишив після себе Дз. Вертов, можна зрозуміти, що твір був майже повним зведенням кінодокументів про громадянську війну, знятих на фронтах і в тилу; свого часу їх включали до «Кінотижня» та у випуски хроніки, котрі монтував власноруч великий кінематографіст. Слово «історія», вірогідно, відповідало принципам побудови стрічки: вона складалася з 11 частин, які завдяки монтажу за прогресивною схемою розгортання конфлікту послідовно розповідали про події громадянської війни.

Стосовно теми нашого дослідження варто зазначити, що Дз. Вертов, використовуючи авангардну стилістику, базовану на зніманні з різних ракурсів, точок, а також зйомках у різних темпах, русі, монтажних експериментах, створював образ класичної маневреної війни, що розгорталася на швидкостях (кавалерія, танки, пароплави, потяги, тачанки) і просторах (міста, села, ландшафтні панорами). Це відрізняло його роботи від кіноматеріалів попереднього періоду.

Царська кінохроніка, особливо з 1916 року, формуючи образ Першої світової війни, робила більшою мірою акцент на змалюванні героїзму воєнних професіоналів (солдат, офіцерів). Адже драматургія позиційної війни за канонами військового мистецтва передбачає знекровлення супротивника і в місцевих зіткненнях, і за допомогою морської блокади, аби наприкінці завдати вирішального удару. Саме тому репертуар тогочасних кінотеатрів ряснів кіноагітками під назвами «Героїчний подвиг офіцера-добровольця», «Як вмирають герої», «Серце російського солдата», «На славу російської зброї» тощо.

Дз. Вертов зіткнувся у своїй кінопрактиці з іншим явищем – війною відносно малих за

ІСТОРИЯ

чисельністю армій (білі, червоні, різноманітні бандформування тощо) на тлі боротьби політичних ідей та соціально-економічного хаосу. Саме тому, вірогідно, Дз. Вертов у стрічці «Історія Громадянської війни» намагався опертися на концепцію нової режисури: кіно без типажу (без головних героїв) і вираженого драматургічного сюжету. Колективним героєм тут став народ: солдати й матроси, політичні активісти, робітники й селяни. Специфічна видовищність батальних сцен (панорами атак кавалерії і танків, плани-деталі з вибухами, крупні плани людських реакцій) і монтажних переходів з епізодами агітаційного політичного змісту створювала інший (нетheaterальний) образ війни на екрані, що відповідав принципам, які сам Дз. Вертов сформулював 1919 року в маніфесті «Про роззброєння театральної кінематографії» [15].

Лінія, започаткована Дз. Вертовим, була продовжена у творчості низки українських кінематографістів другої половини 1920-х років. У 1927–1928 роках на екрані УСРР вийшли кінострічки «Падіння династії Романових» (реж. Е. Шуб, 1927 р.) та «Жовтень» (реж. С. Ейзенштейн, 1927 р.). Зі свого боку Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) з нагоди 10-ої річниці Жовтневої революції запропонувало змонтувати фільм про революційні події на вітчизняному кіноматеріалі. З понад 40 тис. м кіноплівки, у тому числі з приватних колекцій, було змонтовано стрічку з трьох частин «Як це було» (1927 р.). Згідно з монтажним планом кінофільм охоплював період від Першої світової війни до більшовицького перевороту 1917 року та не містив жодного ігрового кадру. Фільм вийшов на широкий екран у жовтні 1928 року [12].

Водночас про події громадянської війни в Україні розповідалося в хронікальній стрічці «Жовтень України» (1928), яку було змонтовано після перегляду 150 тис. м плівки, знайденої в підвалах ВУФКУ [12]. Більша частина цієї плівки мала низьку технічну якість, проте цінність відзнятого матеріалу була великою, оскільки хроніка висвітлювала події в Україні історичного значення. Варто підкреслити, що, за даними сучасників, суто батальних сцен у філь-

мі було обмаль: монтажний план складався так, аби наявність хронікальних зйомок, посиленних відповідними написами, дала молодим людям уявлення, а дорослим глядачам нагадала б про події в країні [12].

Це був один зі зразків монтажного кіно, що його робить сам режисер за монтажним столом. Як і у випадку з «Історією Громадянської війни» кінорозповідь Дз. Вертова про події 1917–1921 років в Україні будувалася на принципах послідовного розгортання конфлікту. Натомість в українському кіномистецтві у створенні образу громадянської війни чільне місце відводилось кінопортретам політичних лідерів того часу. Наприклад, назви епізодів у стрічках «Оголошення універсалу», «Банкет у гетьмана», «Вступ білих» тощо давали уявлення про подієво-розповідну модель побудови кінотвору. Водночас за допомогою написів і монтажу лідери 1917–1921 років ніби протиставлялися один одному. Цей режисерський хід додав образу громадянської війни, що формувався під жорстким ідеологічним контролем, цікавого власне українського відтінку.

Річ у тім, що в кінематографі СРСР у другій половині 1920-х років дедалі активніше насаджувався принцип реалізму зображення (тобто, формуючи кінообраз минулого, зображення мало викликати максимальну довіру у своїй «правдивості»). Найпопулярнішими формами репрезентації історії на документальному кіноекрані на той момент були «епічна історія» (Дз. Вертов, С. Ейзенштейн, Е. Шуб) та «сучасність, подана з позицій історії» (Дз. Вертов). Українські хронікери спромоглися представити певну «епічну історію», але з елементами шаржу та гротеску, створити образ громадянської війни, у тому числі як конфлікту дрібних амбіцій за «булаву».

Наприкінці 1920-х років вітчизняні кінокритики зазначали, що велика кількість низькопробних авантюрно-пригодницьких ігрових кінострічок, які заповнили екран, повністю скомпрометували тему громадянської війни та сформували хибне уявлення про неї [3]. Проте певними вдалими винятками вони вважали хіба що стрічки «Два дні» (реж. Г. Стабовий, 1927 р.) та «Арсенал» (реж. О. Довженко, 1928 р.).

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

У «Двох днях» (український варіант камершпілю) композиційний поділ фільму на денні та нічні епізоди дозволив відокремити зовнішні події від внутрішніх переживань героя. Денні епізоди дали можливість режисерові подати на початку фотографічний, безсторонній погляд на картини громадянської війни (трупи, полишені вози тощо). Зі свого боку у фільмі «Арсенал» О. Довженко подає події як епос, зокрема, Перша світова війна, символ жаху і нещастя, змальована через «плакат» (газові атаки, отруєний газом солдат, голодний тил, страждання простої людини) [14].

У 1929 році з нагоди 10-ої річниці Червоного козацтва (утворено в грудні 1917 року) режисер П. Чардинін розпочав зйомки художньо-історичного фільму «Червінці». З цього приводу в часопису «Кіно...» повідомлялося, що у стрічці відбиватимуться основні події громадянської війни крізь призму історії Червоного козацтва з часів його виникнення і до завершення війни з білополяками [17]. Цікаво, що героями другого плану та статистами у фільмі виступали реальні бійці Червоного козацтва. Досвід громадянської війни тут досліджувався в суто українському вимірі, оскільки вісню конфлікту стало протистояння червоних козаків козакам Вільного козацтва України. З есе кінокритиків можна зрозуміти, що йшлося не стільки про класову боротьбу, якою були наповнені кінотвори на подібну тему, скільки про конкуренцію двох проектів майбутнього розвитку України – «червоного» та «жовто-блакитного». Навколо цього формувався образ як самої війни, так і окремих її учасників, персонажів стрічки.

Справедливо зазначити, що до теми громадянської війни зверталися й кіномитці західно-українських земель, що перебували на той час у складі Польщі. Зокрема, 1928 року в кооперативному видавництві «Червона калина» у м. Львові вийшов друком літературний сценарій під назвою «Чорторий» за авторством Ф. Дудка [7]. Це була розповідь про долю українського стрільця Василя, який став учасником воєнних сутичок 1919–1921 років. Цілком очевидно, що автор писав сценарій для ігрового кінофільму, який мали б зняти у максимально

реалістичній манері. Аналіз тексту показує, що моделлю репрезентації воєнних подій на екрані мусила стати «мікроісторія» (тобто історія, пропущена через призму переживань і дій героя). Громадянська війна й події в Україні того періоду розгорталися лише як панорама, на тлі якої відбувалася своєрідна одіссея головного героя у пошуках себе, власного місця в нових історичних обставинах, без фальшивої політичної патетики та пропаганди.

З посиленням наприкінці 1920-х років пацифістської течії у західному кіномистецтві, що була пов'язана, серед іншого, з підписанням у серпні 1928 року Паризького договору про відмову від війни як засобу ведення національної політики (пакт А. Бріана – Ф. Келлога) [6], вітчизняна кінематографія випустила на екрани дві хронікальні стрічки «1914 рік» (реж. Є. Якушкін, 1929 р.) та «Імперіалістична війна» (1929 р.). Трохи згодом виходить ще один кінодокумент «Війна війні» (за матеріалами Центрархіву, Держвоєнкіно, монт. С. Фелонів, 1929 р.). Сюжети цих фільмів відповідали раніше згадуваним принципам мілітаристського патріотизму, що їх сформулював А. Луначарський. Зокрема, йшлося про пошук винних у провокуванні Першої світової війни.

Кінокритик А. Альф на шпальтах журналу «Кіно...» особливо відзначив кінотвір Є. Якушкіна «1914 рік». На його думку, цінність роботи режисера полягала у впровадженні в драматургію фільму своєрідної увертюри, котра складалася з кадрів про виробництво знярядь руйнування та вбивства, бучні паради, які розігрівали шовіністичні настрої, а також сцен про фінансування війни через банки та біржі, які заробляли на смертях людей [2]. У художньому плані режисер засобами монтажу створив образ Першої світової війни як своєрідної індустрії зі знищення людини сучасними технічними засобами (танками, артилерією, кулеметами тощо), до того ж індустрії прибуткової, коли прибуток досягається щонайменше двічі – на виробництві (ремонті) техніки та пограбуванні окупованої території.

У хронікальній кінострічці «Імперіалістична війна», вірогідно, ставилася задача нагадати глядачеві про жахи війни, але не

ІСТОРИЯ

з пацифістських позицій, а з погляду протистояння людини та техніки. У світлі дискусій про перспективи майбутньої війни (оборонна чи наступальна; за допомогою невеликого фахового або численного війська) та на тлі курсу на індустріалізацію, взятого в УСРР у 1929 році, фокусування монтажерів на представленні різних видів бойової техніки зовсім не виглядало дивним. Чинник особистого героїзму людини нівелювався на екрані кількістю й міццю броньованих машин та пристроїв. Часом вони з трудом, на очах глядачів «перемелювали» людей на полі бою – кадрами убитих солдат і офіцерів рясніла ця стрічка, що посилювало гнітючий психологічний ефект від перегляду.

У 1920-х роках стосунки між кіно та військом залишалися досить неоднозначними. У першій половині 1920-х років роль кіно у просвітницькій роботі політвідділів армії була здебільшого другорядною. У 1922 році в резолюції Всеросійської наради з політичної агітпропроботи у Червоній армії і флоті кінематограф було віднесено до важливих художніх засобів агітації, проте орієнтованої на виконання підрядної функції – розваги солдат і офіцерів [13]. З 1924 року кінематограф розглядався вже не тільки як спосіб культурного проведення часу військовослужбовцями, але і як дидактичний інструмент: почалися активні зйомки маневрів, тренувань і походів. Натомість у походах армійські кіноустановки були більшою мірою зорієнтовані на кінопокази для місцевого населення, оскільки тоді в моду ввійшла іміджева концепція РСЧА (Робітничо-Селянська Червона Армія) як «культурного війська» [4].

Лише наприкінці 1920-х років тема війни стає пріоритетною в хроніці. Під час IV наради військкорів Української воєнної округи звертали увагу на те, що кінодокумент суттєво відставав від ігрового кіно в зображенні на екрані подій громадянської війни та повсякденного життя війська. Ішлося про низьку якість операторських робіт. Кінематографістів закликали звернути увагу на необхідність висвітлити такі теми: а) бойові традиції Червоної армії; б) мобілізація і боротьба з пацифістськими настроя-

ми в армії; в) підсилення обороноздатності країни [8].

Визначаючи творчі завдання на 1930-ті роки, вітчизняні кіномитці особливо увагу надавали випуску спеціальних військових фільмів, зокрема, присвячених технічній модернізації, методам ведення бою, цивільній обороні. Тематика Першої світової та громадянської воєн відійшла на другорядні позиції.

Підсумовуючи, варто зазначити наступне. По-перше, у 1920-х роках з огляду на різні обставини ще не склався усталений екранний образ Першої світової та громадянської воєн. Натомість насаджувалася теза про несправедливий «імперіалістичний» характер конфлікту 1914–1918 років та позитивне визвольне значення війни 1917–1921 років. Певної популярності набула більшовицька концепція «патріотичного мілітаризму» в мистецтві кіно.

По-друге, у 1920-х роках кінохроніка переживала складні часи. Лише з 1926–1927 років розпочалося її стале виробництво. Звернення неігрового кінематографа до воєнної теми у цей період було, скоріш усього, спорадичним, хоча у творчому доробку 1920-х років залишилося кілька примітних кінотворів на досліджувану тему.

По-третє, екранний образ громадянської війни 1917–1921 років значною мірою складався під впливом творчості Дз. Вертова. Неігрове кіно відійшло від принципів театралізації війни на екрані, зосередившись на зображенні різних аспектів збройного конфлікту, зокрема соціальних і культурних змін, які його супроводжували. Авангардна стилістика Дз. Вертова, базована на зйомці з різних ракурсів та точок, на різних швидкостях, у русі, монтажних експериментах, створювала образ класичної маневреної війни. Екстремальні обставини знімання бойових дій сприяли формуванню нової кіномови, що остаточно відкинула старі уявлення про кінокадр як про фотознімок.

По-четверте, з другої половини 1920-х років у зв'язку з ювілеєм Жовтневої революції та зростанням пацифістських настроїв у світовій політиці інтерес до зображення війни на радянському кіноекрані зріс. У прокат входять кілька хронікально-документальних

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

кінотворів на воєнну тематику. У своїй побудові вони спираються на концепцію нової режисури: кіно без типажу (без головних героїв) і вираженого драматургічного сюжету. Колективним героєм тут став народ: солдати й матроси, політичні активісти, робітники й селяни. Перехід на рейки монтажного кіно сформував виразний у художньому вимірі образ війни, продемонстрував зростання творчого й технічного потенціалу вітчизняної кіногалузі.

Джерела та література

1. *Абрамов Н. П.* Киноискусство Запада о войне [Текст] / Н. П. Абрамов. – М. : Наука, 1965. – 102 с.
2. *Альф А.* Війна війні [Текст] / А. Альф // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 15. – С. 12.
3. *Буш М.* Два фільми [Текст] / М. Буш // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 2. – С. 6–7.
4. Бюллетень отдела военной литературы военного редакционного совета Украинского Военного округа [Текст] / ред. С. Анисимов. – Х., 1924. – № 2 (январь-февраль). – 15 с.
5. Даёшь советскую фильму [Текст] // Пролеткино. – 1924. – № 2. – С. 24–26.
6. Договор об отказе от войны в качестве орудия национальной политики (Париж, 27 августа 1928 года) // Сборник действующих договоров, соглашений и конвенций, заключённых СССР с иностранными государствами. – М. : Изд-во СНК СССР, 1930. – Вып. 5. – С. 5–8.
7. *Дудко Ф.* Чорторий (фільми української боротьби 1919–1920-х рр.) [Текст] / Ф. Дудко. – Л. : Червона калина, 1928. – 189 с.
8. IV нарада військорів Української військової округи: резолюції [Текст] / ред. І. Приходько. – Х. : Вид-ня газети «Червона армія», 1929. – 72 с.
9. *Кондратков Т. Р.* Идеология. Политика. Война. Критика буржуазных реформистских и ревизионистских концепций [Текст] / Т. Р. Кондратков. – М. : Воениздат, 1983. – 255 с.
10. *Кульчич М.* Рік кінохроніки [Текст] / М. Кульчич // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1928. – № 10. – С. 2–3.
11. *Луначарский А. В.* Статьи, высказывания, сценарии, документы [Текст] / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1965. – 368 с.
12. *Могилевський Л.* Зафільмована історія [Текст] / Л. Могилевський // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1928. – № 6. – С. 2.
13. Партийно-политическая работа в Красной армии: документы. 1921–1929 гг. [Текст] / под ред. И. Сокольского. – М. : Воениздат, 1981. – 576 с.
14. *Пащенко А. О.* Операторські прийоми творення екранного образу історії (на прикладі творчості Д. Демущього) [Текст] / А. О. Пащенко // Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-річчю ВУФКУ. 21 листопада 2013 р. / упоряд. М. Т. Братерська-Дронь. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – С. 50–53.
15. *Рошаль Л.* Дзига Вертов [Текст] / Л. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – 310 с.
16. Самое важное из искусств. Ленин о кино : сб. документов и материалов [Текст] / под ред. И. С. Смирнова. – М. : Искусство, 1973. – 243 с.
17. Червінці [Текст] // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 20. – С. 8.

SUMMARY

This paper focuses on the evolution of a figurative representation of the war phenomenon in Ukrainian documentary films of the 1920s and the artistic methods of national directors and camera operators, which allowed to create a prominent aesthetical image of the First World War and the Civil War.

The aim of the research is to analyse the creative works of newsreel documentary operators and producers and their participation in the formation of the screen image of the First World War and the Civil War in Ukraine in relation to the historical circumstances and the evolution of the expressive methods of cinematography.

The following results should be noted. First of all, due to various circumstances in the 1920s the screen image of the First World War and the Civil War in Ukrainian documentaries wasn't yet established. Instead, there was implemented the thesis of the wicked *imperialist* nature of the 1914–1918 conflict and a positive and liberating significance of the 1917–1921 War. The Bolshevik concept of *patriotic militarism* gained certain popularity in the movie art.

Secondly, in the 1920s the newsreel was experiencing difficult times. Its stable production started only from 1926–1927. The interest of documentary filmmakers in the military theme during this period was rather sporadic, although the artistic heritage of the 1920s contains several notable film works on the investigated topic.

ІСТОРИЯ

Thirdly, the screen image of the Civil War of 1917–1921 was largely influenced by the artistic works of Dziga Vertov. Non-fiction cinema departed from the principles of stage adaptation of war on the screen, focusing on different aspects of the image of the armed conflict, including social and cultural changes that accompanied it. The vanguard style of Dziga Vertov, based on shooting from different angles and points, at different speed, shooting in motion, editing experiments, formed an image of the classic maneuver warfare. The extreme conditions for shooting fighting scenes contributed to the formation of a new film language that ultimately rejected the old idea of the film frame being a still image.

Fourthly, from the second half of the 1920s, due to the anniversary of the October Revolution and the growth of the pacifist movement in world politics, the interest in portraying the war on the Soviet silver screen increased. Several newsreel documentary films on the military topics were released on the widescreen. Their construction was based on the concept of a new direction: movies without any prototype (no main characters) and without any expressive dramatic plot. A collective hero was the people: the mass of soldiers and sailors, political activists, workers and peasants. The transition to the montage film making formed a prominent artistic image of the war and showed a growth in the creative and technical potential of the domestic film industry.

Keywords: film chronicles, montage, film propaganda, screen image, war and historical film.