

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ
ІНСТИТУТ

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск VI

ПИТАННЯ ІСТОРІЇ
КУЛЬТОСВІТНЬОЇ РОБОТИ

Харків — 1962

370
121

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ
ІНСТИТУТ

8829

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск VI

83628282
14881

ПИТАННЯ ІСТОРІЇ КУЛЬТОСВІТНЬОЇ РОБОТИ



Харків — 1962

З ІСТОРІЇ ЗАРОДЖЕННЯ КІНО НА УКРАЇНІ

О. О. ШИМОН

Кінематограф і його окремі елементи були винайдені майже одночасно в кількох країнах, як синтез досягнень в багатьох галузях науки і техніки другої половини XIX століття. Він створювався зусиллями фізіологів і оптиків, механіків і приладобудівників, хіміків, електриків і фототехніків Франції, Німеччини, Англії, Росії, Чехословаччини, Польщі, Бельгії і США.

Діяльність вчених і винахідників Росії, які прямо або посередньо торкалися наукових і технічних проблем, що їх розв'язання обумовило появу і дальший розвиток кінематографа, довгий час залишалася в тіні. Першу серйозну обґрунтовану вказівку на зв'язок німого, а потім і звукового кіно з відкриттями і винаходами в галузі світлотехніки, електротехніки, механіки, хімії в нашій країні в минулому столітті знаходимо в працях відомого радянського вченого, одного з творців звукового кінематографа П. Г. Тагера (1949 р.). Він називає імена великих російських електротехніків В. В. Петрова, П. М. Яблочкова, О. М. Лодигіна, М. Й. Доливо-Добровольського, О. С. Попова, творця плівки І. В. Болдирева та ін.¹

Ряд надзвичайно цінних і важливих документальних матеріалів з історії винайдення кінематографа в Росії виявив І. С. Соколов. В результаті його багаторічних досліджень з'явилася книга «История изобретения кинематографа»². Серед багатьох виявлених автором раніш невідомих російських

¹ П. Г. Тагер. Великая роль отечественной науки в создании немого и звукового кино. — «Искусство кино», 1949, № 2, стр. 17 — 22. Его же. Роль отечественной науки в создании немого и звукового кино. М., Изд. Московского Дома кино, 1949.

² И. Соколов. История изобретения кинематографа. М., «Искусство», 1960.

винахідників кінематографа і їх попередників одним з перших назване ім'я Й. А. Тимченка.

Знайдені першоджерела — креслення, описи діючих моделей, публікації та ін., що відносяться до 1893 року, тобто до часу, який передував загальноновизнаній даті зародження кіно, а також документальні матеріали про життя і діяльність Й. А. Тимченка та деякі відомості біографічного характеру дають змогу говорити про нього не лише як про одного з творців кінематографа, але і як про родоначальника кіно на Україні.

Йосип Андрійович Тимченко народився і ріс в сім'ї колишнього кріпака на Харківщині, а потім близько сорока років працював механіком Новоросійського університету в Одесі³.

«Це був типовий російський механік-самоучка, який без усякого розумового напруження розв'язував найскладніші технічні завдання, — свідчить М. Ф. Фрейденберг — один з винахідників прототипу кінематографа. — Він висунувся і набув солідне ім'я завдяки своїм неабияким здібностям і видатній практичній кмітливості, і в кінці минулого століття його університетська майстерня була найкращою не тільки в Одесі, а, може, і в Росії»⁴.

Тимченко користувався великою повагою і авторитетом серед спеціалістів найрізноманітніших сфер наукової діяльності. Унікальні прилади і механізми для дослідних робіт, створені Й. А. Тимченком на основі теоретичних рекомендацій, а також і з власної ініціативи, славилися далеко за межами нашої країни. В числі його приладів згадуються: макет першої в світі телефонної станції шагової системи, найточніші вимірювальні прилади — сейсмограф, барограф, електричний годинник і багато інших.

Людина, пристрасно захоплена технікою, Тимченко з глибоким творчим інтересом сприймав кожне замовлення, знаходив несподівані і оригінальні способи реалізації задуму. Свій гонорар він часто цілком безкорисливо витрачав на підтримку цікавих наукових новинок.

Восени 1893 року Тимченко виготовив два унікальні апарати — «снаряд для аналізу стробоскопічних явищ» і кінетоскоп. Перший апарат призначався для проекції стробоскопічних зображень на екрані. Він мав стрибковий черв'ячний механізм, який забезпечував переривчасту зміну зображень.

³ Л. Банита. Наш замечательный соотечественник. — «Советская Молдавия», 1951, 16 мая.

⁴ Двадцатилетие Новороссийского университета. Историческая записка проф. А. И. Маркевича. 1890, стр. XXXVIII; М. Ф. Фрейденберг. Воспоминания. Рукопись. (1913). Цитрується за книгою. И. Соколов. История изобретения кинематографа, стр. 110.

Знайдені креслення і описи приладу свідчать про те, що він був першим рішенням основної технічної ідеї кінематографа. Щоб стати кінопроектором в точному значенні слова, йому не вистачало кінофільму на плівці, проте, встановлено, що Тимченко вже тоді розумів значення гнучкості еластичної плівки з фотографічною емульсією. Була навіть зроблена спроба виготовити такий фільм⁵.

Цей апарат, розроблений Й. А. Тимченком за завданням і участю професора Московського університету Н. А. Любимова, демонструвався 9 січня 1894 року на засіданні секції фізики IX з'їзду російських природознавців і лікарів, що був найвидатнішою подією в науковому житті того часу і названий К. А. Тімірязевим святом російської науки. В своїй заключній промові на з'їзді великий вчений відзначив ряд «блискучих найновітніших дослідів, які можна побачити в такій формі хіба тільки в двох-трьох наукових центрах Європи»⁶. Прилад Тимченко був оцінений учасниками з'їзду як «геніально простий», а його творець удостоєний подяки.

Другий апарат Й. А. Тимченка — кінетоскоп, винайдений спільно з М. Ф. Фрейденбергом, також був прототипом кінокамери, і фактично розв'язував проблему хронофотографічного знімання безперервного руху, тобто знімання серії моментальних фотографій окремих моментів (фаз) руху, що є першою складовою частиною кінематографа.

Винахідники зняли і відтворили на екрані декілька епізодів: кіннотників, які мчали на конях, юнаків, які метали списи. Автори винаходу продемонстрували апарат у дії перед кількома глядачами, але можливості і умови для продовження дослідної роботи їм не були створені. «Я знав, що цю ідею... передбачать, — з боєм писав потім М. Ф. Фрейденберг. — У Росії, як я переконався, вона нікого не цікавила»⁷.

Передбачення виявилось вірним: про кінематограф незабаром заговорив увесь світ, та ім'я Й. А. Тимченка — одного з найталановитіших наших вітчизняних його винахідників, як і деяких інших, залишилося на довгі роки забутим, хоч публічна демонстрація виготовленого його руками апарата відбулася за три з чимсь місяці до публічного показу кінетоскопа Едісона в Нью-Йорку і майже на рік і три місяці раніш сеансу бр. Люм'єр у Паризькому товаристві заохочення національної промисловості.

Відмітимо, до речі, що стрибковий черв'ячний механізм Тимченка був застосований (розуміється, автора не згадали)

⁵ И. Соколов. История изобретения кинематографа, стр. 110—111.

⁶ К. А. Тимирязев. Праздник русской науки. Приложение к «Дневнику съезда русских естетствователей и врачей». 1894, стр. 10.

⁷ И. Соколов. История изобретения кинематографа, стр. 110.

в кращих моделях закордонних кіноапаратів на початку ХХ століття і описаний, знов-таки безіменно, в багатьох книгах як за рубежом, так і в нашій країні.

Винахідницька діяльність Тимченка до кінця ще не вивчена і його роль в розвитку кінотехніки повністю не досліджена. Досі ще не переглянуті архіви Одеси і не зібрані матеріали у родичів, співробітників і учнів Й. А. Тимченка, які і понині працюють на Одеському заводі кіноапаратури.

Не з'ясована ще й доля одного з піонерів вітчизняної кінематографії, відомого харківського фотографа А. К. Федецького — творця перших у нашій країні, і зокрема на Україні, хронікальних фільмів. Ім'я його стало відомим завдяки розшукам радянського кінознавця В. Вишневського⁸.

Альфред Костянтинович Федецький живо цікавився науковими і технічними новинками, захоплювався спеціальними видами фотографії, звукозаписом і домігся цікавих практичних результатів. Енергійно і оперативно зайнявся він і кінозніманням. У жовтні 1896 року Федецький уже закінчив роботу над кількома хронікально-документальними сюжетами, зокрема, зафіксував на плівці епізоди джигітування козачого полку на місцевому іподромі.

Перші публічні кіносеанси Федецького відбулися на початку грудня в приміщенні оперного театру. Вони були високо оцінені публікою і пресою. Рецензенти одностайно відзначали високу технічну якість знімання, говорили про разюче враження, яке залишала демонстрація фільмів на великому екрані шириною 12 і висотою 10 аршин. Пікреслювалося, що знімки Федецького набагато кращі усіх раніше бачених «живих фотографій» і заслужено викликають бурхливі аплодисменти глядачів⁹.

Федецький займався зніманням досить інтенсивно, про що можна гадати з того, що вже до програми другого сеансу (7 грудня 1896 р.) він включив новий сюжет — знімок місцевого вокзалу в момент відходу поїзда. Цікава деталь: весь збір від сеансу Федецький пожертвував на користь бідноти м. Харкова і тих, хто не мав змоги викупити з ломбарду теплий одяг до свят.

Крім приміщення оперного театру, кінематографічні сеанси проводилися також у залі дворянського зібрання і в приміщенні Товариства аматорів хорового співу.

Газетні повідомлення свідчать, що Федецький продовжував знімання і навесні 1897 року. Він зняв різні моменти народного гуляння на Кінному майдані, успішно подолавши ряд

⁸ В. Вишневський. Перші кінозйомки на Україні. — «Радянське кіно», 1937, № 7, стор. 63—66.

⁹ «Харьковские губернские ведомости», 1896, 19 сентября; «Южный край», 1896, 12 ноября, 1 и 4 декабря.

організаційних і непередбачених «природних» труднощів чезра вітер, який «не давав твердо встановити апарат»¹⁰.

Інших відомостей про кінематографічну діяльність Федецького поки ще не маємо. Може він переїхав до іншого міста (його запрошували до Києва і Варшави), а може він покинув кіно, не витримавши конкуренції іноземних фірм. Відомо тільки, що регулярні сеанси тоді організовував у приміщенні драматичного театру якийсь Ахіллес, якого анітрохи не турбувало те, що Федецький одержав, як повідомлялося в пресі, «виключне право на виготовлення для продажу по всій Росії плівок негативно-позитивних з різними видами», і навіть посилав свої фільми за кордон¹¹.

Були спроби організувати виробництво фільмів і по інших містах України — у Києві, Одесі, Катеринославі. Цікаві факти про це наводить Г. В. Журов¹². Його книга — перше серйозне дослідження процесу проникнення і поширення кіно на Україні в дореволюційний час. У ній він розповідає про труднощі, що тоді стояли на шляху небагатьох ентузіастів, які робили перші кроки в справі створення національної кінематографії.

Великий інтерес становить повідомлення Г. В. Журова про спроби використати кінематограф для народної освіти.

Як відомо, кінець XIX століття ознаменувався значними перемогами марксизму в Росії. Революційна боротьба пролетаріату викликала піднесення і серед прогресивної інтелігенції, сприяла виникненню ряду товариств, які ставили перед собою освітні цілі. Організований в Одесі лекційний комітет народних читань з 1898 року регулярно використовував у лекційній роботі кінематограф. В період реакції, коли партія була змушена піти в підпілля, і виникло питання про використання всіляких легальних можливостей для зв'язку з масами, не забули й про кіно. В Одесі, наприклад, з цією метою був використаний перший науковий кінематограф, відкритий місцевим відділом Російського технічного товариства. Активну освітню роботу провадило й одеське товариство «Уранія», куди входили видні вчені, викладачі університету.

Згодом, як повідомляє Г. В. Журов, громадська діяльність цих організацій послабилася через поліцейські рогатки і матеріальну скруту, з чого скористалися спритні ділки, які остаточно повернули справу на звичайні комерційні рейки.

Слід, однак, відмітити, що прогресивно настроєні люди були й серед кінопідприємців. Вони допомагали, наприклад, у 1909 році випустити книгу «Научный кинематограф в Одес-

¹⁰ «Харьковские губернские ведомости», 1897, 17 апреля.

¹¹ «Харьковские губернские ведомости», 1896, 19 сентября.

¹² Г. Журов. З минулого кіно на Україні. К., Вид-во Академії наук УРСР, 1959.

се»¹³. Вони не могли не зважати на той факт, що «все більше й більше люди науки, літературні діячі, талановиті артисти усвідомлюють те велике значення кінематографа, яке він матиме в науці, мистецтві і літературі»¹⁴.

У Києві тоді ж була створена, очевидно перша в країні, фільмотека — систематично добрана колекція фільмів кращих сюжетів з багатьох галузей науки, медицини, бактеріології, зоології тощо¹⁵.

У 1907—1908 роках починається вітчизняне виробництво ігрових кінокартин. Воно розширюється майже одночасно в Центральній Росії і на Україні. Однак модна на той час «малоросійська екзотика» здебільшого не мала нічого спільного з справжньою Україною і її культурою¹⁶.

Піонером українського кіно дослідники вважають Д. Сахненка — катеринославського кінооператора-аматора, який зафіксував на плівці кращі постановки театральної трупи М. Садовського: «Наймичка» і «Наталка Полтавка» з участю видатних майстрів української сцени — М. Заньковецької, І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Г. Борисоглібської та ін. Ці фільми вийшли на екран у грудні 1911 року. Вони належать до найцінніших досягнень української дореволюційної кінематографії саме тому, що в них зафіксовані елементи справжнього мистецтва, відображена якась частка тієї життєвої правди і народності, яка лежала в основі творчості корифеїв національного театру.

Пізніше Сахненко створив картини «Облога Запоріжжя», «Любов Андрія» (за повістю Гоголя «Тарас Бульба»), «Мазепа» (за мотивами пушкінської «Полтави») і ряд інших. Всі вони відзначалися сумлінним і любовним використанням матеріалу, правдивістю багатьох сцен, тонким смаком і поетичністю передачі природи.

Сьогодні ми можемо розкрити біографію ще одного піонера українського кіно — О. М. Алексеєнка (Алексеєва). Ві-

¹³ «Советский экран», 1929, № 14, стр. 6.

¹⁴ Акционерное учредительное собрание «С. А. Френкель». Доклад учредителя Акционерного кинематографического общества «Сергей Андреевич Френкель» общему собранию акционеров. К., 1910, стр. 15.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Огляд і аналіз фільмів, створених на Україні за дореволюційних часів, див. у роботі Г. В. Журова «З минулого кіно на Україні»; у статтях М. Ятко та Б. Лихачова в журналі «Кіно» (1927, № 18, стор. 17; 1928, № 4, стор. 4—5). Окремі відомості з цього питання є також у роботах: Б. С. Лихачев. Кіно в Росії. Ч. I. Л., 1927; Материалы к истории кино в России. — В сборнике: Из истории кино, Материалы и документы. Выпуск 3. М., 1960; Н. М. Иезуитов. Киноискусство дореволюционной России. — В сборнике: Вопросы киноискусства. М., 1958; С. С. Гинзбург. Рождение русского документального кино. — В сборнике: Вопросы киноискусства. Выпуск 4. М., 1960.

домості про його кінематографічну творчість до останнього часу були недостатні і суперечливі. Ім'я його побіжно згадувалося в числі так званих «кінодекламаторів» — артистів оригінального естрадного жанру, що виник у роки зародження вітчизняної кінематографії і досить швидко почав широко розповсюджуватися.

Суть кінодекламації полягала в тому, що на плівці фіксувався артист, який читав якийсь монолог або вірш, а потім, коли цей фільм демонструвався, артист, що знаходився за екраном або за укриттям коло нього, голосно і «синхронно» з зображенням читав текст. Так працювали, наприклад, В. Ніглов, який читав гоголівські «Записки сумасшедшего», П. Чардинін, К. Селіванов, Ю. Убейко, А. Фільгабер, Дубров, Морської та ін. Бувало, що «озвучувалися» музичні номери, як це робив «кінемагармоніст» І. Гурський, або сценки з участю двох персонажів — щось подібне до драматичного епізоду «Кочубей в темниці», який грали артисти Сухов-Верещагін і Полянський на фоні зображеної на заднику тюремної камери.

Подружжя О. М. і О. А. Алексеєнки називалося в рекламах «першими в Росії артистами-імітаторами і творцями кіноп'єс з розмовою, співами і танцями»¹⁷. Алексеєнки демонстрували видовище, яке за відзивами їх сучасників вражало широкою палітрою звучання, «повною ілюзією слухових і зорових ефектів»¹⁸. Журнал «Сине-фоно» відзначав, що картини Алексеєнка — це «аж ніяк не пресловутий «атракціон», а близький до нашої справи і дуже поживає наші німі фільми»¹⁹.

Наведені відгуки цікаві не тільки і не стільки як визнання формальної оригінальності «кіновистав» Алексеєнка. Критика бачила в них щось більше, ніж видовищну новинку.

Але перш, ніж наводити відгуки, розповімо коротко про творчу біографію О. М. Алексеєнка (1876—1942). Він народився в Харкові, в сім'ї поштового службовця, після закінчення початкової школи, за родинною традицією, почав працювати телеграфістом. Серед жителів міської робітничої околиці, де ріс Алексеєнко, він з дитинства був відомий як ініціатор і виконавець імпровізованих концертів і учасник аматорських вистав. Своїм різнобічним творчим обдарованням Алексеєнко не раз привертав увагу професіональних артистів.

В двадцятирічному віці він разом з дружиною Оленою

¹⁷ Рекламный проспект № 97303. Типография А. Дарре. — Архив автора.

¹⁸ «Трудовая газета» [Миколаїв], 1910, № 321.

¹⁹ «Сине-фоно» [Москва], 1910, № 15.

Андріївною, теж здібною учасницею аматорських концертів. вступив до трупи пересувного українського театру під керівництвом Гайдамаки. Подружжя виступало в драматичних виставах, виконувало народні пісні і тінці в концертах і швидко завоювало визнання.

В 1896 році Алексеєнко був присутній на одному з перших сеансів кінематографа Федецького. Нове видовище справило на артиста незабутнє враження, і він, людина заповзятлива і енергійна, також вирішив зайнятися кінематографом.

Та цього задуму він одразу не міг здійснити через брак коштів на придбання апарата і плівки, які коштували дорого. А незабаром думку про кінематограф витіснило інше захоплення, якому Алексеєнко цілком віддався: під час гастролей в Москві він познайомився з мистецтвом молодого театру, створеного К. С. Станіславським і В. І. Немировичем-Данченком.

Про новий колектив говорили скрізь. Як і багатьох глядачів, Алексеєнка захопило яскраво виражене прагнення акторського ансамблю до справжньої художньої правди, вся обстановка театру — від сцени, де зникла традиційна суфлерська «раковина», а скромна однотонна завіса змінила строкату мішуру оздоблення, і до театрального залу, де уваги присутніх ніщо не відвертало від сприйняття вистави — ані ті, що запізналися, бо їх не пускали після початку дії, ані обов'язкова для театрів антрактова музика.

Артиста «легкого» естрадно-опереткового плану Художній театр захопив прагненням до широкої постановки творів класичної драматургії, про які Алексеєнко найбільше мріяв. Представник «малоросійського», яке не визнавалося і утискалося царизмом мистецтва, Алексеєнко не міг не відчувати демократичного напрямку нового театру — його доступність, відмовлення від сценічної рутини і шаблону, орієнтування на молоді творчі сили. Алексеєнко не міг не бачити і труднощів, що виникали через репертуарне обмеження поліцейськими властями загальнодоступних театрів.

Після постановки п'єси Горького «На дне» в Художньому театрі (1902 р.) Алексеєнко починає наполегливо працювати над її постановкою в Харкові силами молодих українських акторів.

Як відомо, п'єса тоді привернула увагу багатьох театрів, але царські власті різко заперечували проти показу її в провінції, про що була видана спеціальна постанова цензурного управління. Це було рівнозначно забороні, тим більше, що міністерство внутрішніх справ видало додаткове розпорядження: «1. По можливості не дозволяти дальшої появи на

сцені п'єси «На дне» і 2. Дати редакторам маленьких газет відповідні вказівки»²⁰.

Відомо, що ця п'єса Горького — перший класичний твір пролетарської драматургії яскраво вираженого революційно-викривального змісту була видана не в Росії, а за кордоном. На сцену Художнього театру вона потрапила після жорстокої цензури і великих змін: були вилучені цілі діалоги, окремі фрази і слова, які стосувалися існуючого поліцейського ладу, тяжкого життя в Росії. І все ж таки, як висловився Станіславський, духовна суть горьковської п'єси, її внутрішній смисл збереглися: «Свобода, що б то не стало». Вистава прозвучала, як «поема про людину, що утверджує своє право на буття і свободу», вона була театральним буревісником напередодні 1905 року²¹.

О. М. Алексеєнкові все ж таки вдалося добитися дозволу на постановку. З цілком зрозумілих причин рецензії на виставу не публікувалися, але, як вважає дочка артиста Н. О. Алексеєва, вистава успішно була здійснена з участю і при допомозі відомих діячів українського театру Д. Байди-Сухова і О. Суходольського. Збереглися рекламні фотографії, на яких Алексеєнко зображений в ролі шевця Льошки. Вони свідчать про те, що уривки з п'єси виконувалися багато разів, аж поки вона не була остаточно заборонена в роки століпінської реакції.

Є також підстави гадати, що протягом 1907—1909 років Алексеєнко, прагнучи зберегти виставу, збирався екранізувати «На дне», для чого наполегливо, але марно шукав апаратуру і мецената. Є така думка, що він звертався з приводу цього безпосередньо до Немировича-Данченка. Варте уваги також шодо цього признання самого Немировича-Данченка, яке відноситься до 1928 року: «Кіно я цікавився давно... Ще в дореволюційний час зі мною вів переговори цілий ряд російських фірм, і мені ніяк не вдавалося підійти дуже близько до цього нового для мене мистецтва»²².

Наприкінці десятих років на кінематографічній арені вже з'явилося чимало вітчизняних кінопідприємців. Вони все сміливіше конкурували з іноземними фірмами, картини яких відзначалися абстрактністю змісту, чужою російському глядачеві тематикою. Вітчизняні ж фільми, при всьому їх художньому примітивізмі, будувалися, в основному, на сюжетах літературних творів, п'єс, опер, народних пісень більше або менше знайомих і близьких глядачам. Це був час, коли в мистецтві

²⁰ Цитуємо за книгою: С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 479.

²¹ С. Дурилин. Горький на сцене. — В сборнике: Горький и театр. М.—Л., 1938, стр. 239.

²² «Советский экран», 1928, № 7, стр. 10.

з'явився, як писав І. Ю. Рєпін, «смак національний; суспільство жадало правди виразу художників і самотності; найменша традиція загальноєвропейської школи... була противна російському духу»²³.

Звичайно, поява таких картин значною мірою залежала і від міркувань кон'юнктурного характеру. Були вони, мабуть, і в Алексеєнка. МХАТ користувався величезною популярністю. В одному з старих документів, підписаних В. І. Немировичем-Данченком, говорилося, що сценаріографічні реклами з участю артистів Московського Художнього театру рясніють на стендах усіх міст Росії²⁴.

Однак тут має значення й інше. Керівники МХАТу з глибокою симпатією ставилися до українського народу, його культури і театру, допомагали і морально підтримували його. «Ми, російські люди, глибоко співчуваємо стражданням українського народу і віримо, що сонце нового, щасливого життя засяє над Україною, — писав К. Станіславський українському вченому А. Кримському в зв'язку з п'ятидесятиріччям з дня смерті Шевченка, — і її змучене серце розкриється в усій своїй чарівності в шелесті золотих нив, в могутній народній творчості, в талантах цього чудового волелюбного народу... Такі українські артисти, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискача плеяда майстрів української сцени, ввійшли золотими буквами на скрижалі історії світового мистецтва і ні в чому не поступаються перед знаменитими Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять про них на все життя»²⁵.

М. Садовський, М. Заньковецька, І. Мар'яненко і інші видатні діячі української сцени, які боролися за реалізм у театральному мистецтві, були серед тих, з ким О. Алексеєнко підтримував дружні зв'язки. Творчий девіз корифеїв театру України — «Хочеш успіху — уяви себе тим, кого хочеш зобразити»²⁶ збігався з прагненнями Художнього театру, сформульованими, по суті, ще Белінським: «Мистецтво... є не спісування... а відтворення дійсності»²⁷. Їх вплив не міг не позначитися на художньому формуванні Алексеєнка.

Зняти горьковську п'єсу йому так і не вдалося. Субсидія в сумі 9 тисяч карбованців, якої він кінець кінцем добився від

²³ І. Рєпін. Далекое близкое. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, стр. 382.

²⁴ Вопросы киноискусства. Выпуск 5. М., Изд-во Академии наук СССР, 1961, стр. 180.

²⁵ МХАТ і українська радянська культура. Збірник. К., 1949, стор. 139—140.

²⁶ П. К. Саксатанський. Думки про театр. К., 1955, стор. 90.

²⁷ В. Белінський. Статті й рецензії. М., ОГІЗ, 1948, стр. 335.

кінопідприємця Д. Харитонова, була видана з умовою, що Алексеєнко займеться постановкою «малоросійських» сюжетів, які користуються популярністю.

І він вирішив робити «кіноговорящі» картини. Перша програма була підготовлена в серпні—вересні 1909 року. Вона складався з трьох фільмів: «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» (220 м), поставленого за мотивами повісті Гоголя «Ночь перед рождеством»; «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай» (185 м) і «Москаль-чарівник» (180 м) — останній за однойменною комедією І. Котляревського. Потім з'явилися фільми «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (190 м) за М. Старицьким, «Кум мірошник, або Сатана в бочці» (140 м), «Сватання на вечорницях» (200 м) та інші.

На картини було багато відзивів у пресі. Ось деякі з них:

«Інтерес, головним чином, викликаний самими декламаторами, що дуже вміло і характерно читали ролі незважаючи на те, що двом артистам доводиться читати за п'ятьох дійових осіб. Весь час доводиться змінювати не лише характер розмови, а й голос, що, звичайно, досить важко, але, що, проте, цілком вдається пп. Алексеєнкам»²⁸.

«Він зовсім непогано справляється з своїм завданням: танці, міміка, жести і розмови цілком збігаються»²⁹.

«І спів чути, і танці видно, і кожен звук підходить до дійсності»³⁰.

«Комедія «Бувальщина» була так життєво і добре зіграна, що аж не вірилося, що вся дія відбувається на екрані»³¹.

«Глядач буквально забуває, що перед ним картина, а не живі артисти»³².

Навряд, щоб хто-небудь з кінематографістів того часу, тим більш з тих, які створювали комедії, удостоювався такої оцінки. У комедійних стрічках, де гра артистів зводилася до крайнього примітивізму, бездумних, безглузких рухів і жестів, найпомітніше проявлялися слабкі сторони німого кінематографа. Шлях мистецтва кіно ще тільки намічався, воно шукало свої виразні засоби, прийоми акторської роботи. Думки, почуття, душевні переживання героїв артисти прагнули на перших порах передати за допомогою вкрай утрированої пантоміми. Це призвело до великої умовності переважної більшості ранніх картин.

В рецензіях же, присвячених виступам Алексеєнка, вже бачимо принципово нові оцінки, що дають право говорити про

²⁸ «Новости сезона» [Харків], 1910, № 136.

²⁹ «Приднепровский край» [Катеринослав], 1910, № 2.

³⁰ «Голос Крыма» [Керч], 1910, № 421.

³¹ «Сумской вестник», 1912, № 4.

³² «Николаевская газета», 1910, № 1453.

акторське перевтілення, про контури художнього образу, властиві «кожній з дійових осіб», про елементи життєвої правди, завдяки яким «глядач забуває, що дія відбувається на екрані». Нарешті, в рецензіях відзначалося, що «вміле і характерне виконання» досягнуте внаслідок «немалої праці»³³.

Чи ж треба доводити, як мало все це скидалося на ту методику, яка тоді панувала в кіновиробництві.

Організаційно-технологічна сторона кінодіяльності Алексеєнка також дуже цікава. Він не знімав «укорочені» театральні вистави і ніколи не мав власної трупи. Для кожного фільму комплектувався новий акторський ансамбль, причому добір виконавців відрізнявся від поширеного принципу, згідно з яким критерієм «кінематографічності» актора була відповідність його зовнішності стандартним міщанським смакам обивателів. Відомо, що Алексеєнко замінив у кількох картинах («Кум мірошник» та ін.) героїню багатьох водевілів О. А. Алексеєнко актрисою К. Капліною, яка була не дуже фотогенічною, але мала більший досвід і «внутрішній артистизм».

Розуміється, не можна сказати, що Алексеєнко теоретично глибоко усвідомлював принципи своєї роботи. Багато що йому підказувала, мабуть, специфіка «говорящих» картин. Звук — людська мова, синхронна з дією музика, шуми — ніяк не «лягав» на звичайну пантоміму навіть при надто примітивному його використанні і повсякчас нагадував про себе як про новий засіб. Режисер уже не міг іти тільки по шляху пластичної інтерпретації узятого для постановки літературного першоджерела. Зміст твору розкривався не тільки засобами мелодрами, але значною мірою і в словесній дії. «Всі пропоновані п'єси, — писав О. Алексеєнко, — супроводяться розмовами, співами і танцями... з повною ілюзією — настільки, що на глядачів п'єса справляє цілне враження справді зіграної на сцені»³⁴.

Щоб зберегти в короткому фільмі сюжетну структуру п'єси, режисер, звичайно, не міг іти шляхом її механічного скорочення і фіксувати театральний спектакль в «укороченому» вигляді. Сам Алексеєнко з цього приводу казав, що «сюжети пропонованих п'єс перероблені автором О. М. Алексеєнком так, що кожному глядачеві вони цілком зрозумілі»³⁵.

Режисерові мимоволі доводилося радикально і вдумливо переробляти драматургічний матеріал, шукати лаконічні, сюжетно стислі репліки і не лише з метою економії метражу, але також і для того, щоб забезпечити поєднання легкості,

³³ «Сине-фоно» [Москва], 1910, № 5

³⁴ Архів Н. О. Алексеевої.

³⁵ Архів Н. О. Алексеевої.

дохідливості сприймання їх глядачами із зручністю вимови при «звукофікації» в ході сеансу (не слід забувати, що артистові доводилося весь час трансформувати голос, імітуючи мову персонажів).

Неодмінними елементами кожного кіноводевіля були пісні і танці. Їх також доводилося видозмінювати з урахуванням загального метражу та щоб зберегти відносно завершений хореографічний або вокальний номер.

Всі свої записи і ескізи Алексеєнко перевіряв, як він казав, «прикидаючи на око, на слух і на кишеню». Удвох з О. А. Алексеєнко він розіграв сюжет за хронометром, уточнював текст, визначав мізансцени, деталі, трюки, вставні номери і музично-шумову партитуру, намічав характер декоративного оформлення, тобто, по суті, заздалегідь розробляв композиційно-ритмічний лад майбутнього фільму, досить докладний постановочний план.

Робити інакше він не міг і з міркувань фінансового характеру. За оренду камери і операторові, якого запрошували з московського відділення фірми Пате, доводилося платити дорого. Ніяких репетицій, ждання, корективів у процесі знімання оператор не визнавав, вважаючи будь-який експеримент кінематографічним неучтвом і дилетантизмом. Епізоди знімалися без дублів. За повторне знімання оператор вимагав додаткову плату.

Тому до приїзду оператора сюжет, призначений до фіксації на плівці, був цілком закінченим, старанно відрепетированим, перевіреним видовищем з усіма постановочними елементами — декораціями, костюмами, гримом, музично-шумовим оформленням. Оператора коротко знайомили з змістом фільму (до цього він ставився досить байдуже), після чого одразу ж починалося знімання, яке тривало, залежно від погоди, 3—5 годин (декорації зводились у дворі будинку, де жив Алексеєнко).

Найчастіш у картинах Алексеєнка знімалися артисти Бравіна, Василенко, Гальський, Каліна, Маслов, Соколовський та ін. Неодмінними учасниками знімань було подружжя Алексеєнків. У «Бувальщині» артист знімався в ролі паламаря, у водевілі «Москаль-чарівник» він виконував роль Хвінтика; мисливця Шила він грав у комедії «Як ковбаса та чарка», шевця Луба — в «Сватанні на вечорницях». В першій своїй картині «Як вони женихалися» Алексеєнко виконував «з допомогою трансформації — моментального переодягання» всі ролі: Солохи, дядя, Чуба і голови³⁶.

Персонажі, показані артистом на екрані, кадри його картин, розповіді про його творчу діяльність свідчать про те,

³⁶ Рекламацийний проспект. — Архів Н. О. Алексеєвої.

що Алексеєнко прагнув збагнути особливості і можливості кінематографа і, з одного боку, відійти від кінематографатракціону, від методу передачі характеру кіногероїв тільки зовнішніми засобами, а з другого, — дедалі сміливіше користувався кінематографічною технікою, виразною мовою кіно (укрупнений план, монтажні зв'язки). Він поєднував павильйонне знімання з епізодами, знятими на натурі, відмовлявся від умовностей театральної вистави—живописних плоских декорацій, бутафорських муляжів тощо. Він по-своєму шукав способи правдивого відображення життя, наближаючись щодо цього до творчих прагнень кращих російських і українських представників реалістичної школи мистецтва.

І тоді, коли Алексеєнко не відходив від своїх принципів, хотів бути близьким і зрозумілим народові, глядач «буквально забував, що перед ним картина, а не живі артисти»³⁷.

Моральний успіх далеко не завжди зміцнював матеріальне становище артиста. Працювати йому доводилося дуже багато і, здебільшого, на умовах допоміжної участі в поточних програмах кінематографа. «Алексеєнко зобов'язується демонструвати свої говорящі картини після кожного сеансу не більше чотирьох разів у буденні і не більше п'яти разів у святкові дні, — зазначалося в контракті, укладеному з власниками кінотеатрів. — За ті дні, в які, згідно височайше затвердженої думки Комітету міністрів, публічні виступи законом заборонені, платня не видається»³⁸.

Вплив на репертуар власників ательє, прокатних контор, театрів був вирішальним. Під тиском Харитонова Алексеєнко екранізує вульгарну драму І. Тогобочного «Жидівка-вихрестка» (330 м), де знімається в невластивій йому мелодраматичній ролі Степана, жениха героїні п'єси. Незважаючи на те, що ні Алексеєнко, ні інші актори не мали творчого задоволення від цієї «кінодрами на п'ять частин», побудованої на штучній, надуманій ситуації, картина привернула увагу обивателів і мала певний комерційний успіх. В надії на зміцнення матеріального становища, Алексеєнко одразу ж після початку першої світової війни зробив ще один говорящий фільм, сюжет якого мало чим відрізнявся від інших псевдопатріотичних, воєнно-шовіністичних кіноагіток, які тоді виготовлялися багатьма фірмами країни.

Картина починалася епізодом, що відбувався на квартирі майстрового Валеріана. Глава сім'ї з'являвся у військовій формі і об'являв домохочадцям: «Ну, тепер усе скінчено. Тепер я солдат. Чого ти, мати, плачеш. Я йду захищати вітчизну, я йду захищати своїх дітей». Дружина відповідала: «І я, і я

³⁷ «Николаевская газета», 1910, № 1292.

³⁸ Зразок контракта. — Архів автора.

йду, мерщій, на допомогу стражденним братам, мерщій, на допомогу їм».

Подружжя вирушає на фронт, він — солдатом, вона — медсестрою. В першому ж бою Валеріана поранено. Врятовує його дружина.

Хоч постановка обійшлася недорого, бо всі ролі виконували члени сім'ї Алексеєнка, оператор був місцевий, основні сцени фільму йшли на натурі, а для масовок пощастило безплатно дістати роту солдатів, — все ж таки витрати не окупилися. Картина виявилася примітивною, невиразною і публіка її не дивилася.

Після Лютневої буржуазної революції Алексеєнко намагався переробити цю картину і знову випустити її вже під пристойнішою назвою «Он жертвою пал в боротьбе роковой». Та й ця спроба потерпіла крах³⁹.

Фільм цей якнайкраще характеризує обстановку, яка склалася на той час у кінематографії. Буржуазна революція не внесла нічого нового в кінорепертуар. Вся «революційність» фільмів, які випускалися на екран, зводилася до деяких зовнішніх змін їх форми, суть же картини фактично залишалася стара.

Кіно було покликане служити суспільним інтересам лише з перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції, коли ідеологічне виховання народу стало функцією Радянської влади. VIII з'їзд партії називав кінематограф в числі важливих засобів комуністичної пропаганди і пропонував використати їх як безпосередньо, тобто через зміст, так і шляхом поєднання їх з лекціями і мітингами. «Нема таких форм науки і мистецтва, — відмітив з'їзд, — які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безмежно різноманітною роботою по будуванню комуністичного господарства»⁴⁰.

³⁹ Пізніш О. М. Алексеєнко відійшов від кінематографічної діяльності. Він працював у Харківському дитячому театрі, в самодіяльності, а останні роки життя — інструктором гуртка віватників Палацу піонерів. Помер О. М. Алексеєнко 31 січня 1942 року і похований в одній братській могилі з воїнами Радянської Армії, убитими німецько-фашистськими загарбниками.

⁴⁰ КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК. Переклад з 7-го рос. видання. Ч. I. К., Держполітвидав УРСР, 1954, стор. 422.