

85.373/4V10P/  
461

Міністерство культури УРСР

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ ІНСТИТУТ

TRD

О. О. ШИМОН

# РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО

Лекція з курсу «ІСТОРІЯ КІНО»  
для студентів факультету  
культурно-освітньої роботи

*ВИПУСК ТРЕТІЙ*

ВИДАВНИЦТВО КНИЖКОВОЇ ПАЛАТИ УРСР  
Харків — 1963

25.373 (ч. 10)  
122 61

8410

Міністерство культури УРСР

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ БІБЛІОТЕЧНИЙ ІНСТИТУТ

О. О. ШИМОН

# РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО

*ВИПУСК ТРЕТІЙ*

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ КІНО  
В ПЕРШІ РОКИ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ  
РЕКОНСТРУКЦІЇ НАРОДНОГО  
ГОСПОДАРСТВА (1926—1929)

Бібліотека ХДАК

інв. № бр. 6850/11

ВИДАВНИЦТВО КНИЖКОВОЇ ПАЛАТИ УРСР  
Харків — 1963

85.373 (4чкр)6

778С(С2)

Ш61

У цій брошурі висвітлюються питання розвитку української радянської кінематографії у другій половині 20-х років, зокрема — тематика і жанри фільмів — хронікально-документальних, науково-популярних, художніх, які були присвячені подіям громадянської війни. Розглядається також творчість деяких видатних майстрів кіно.

*Кінематографія - Україна - Історія, 1926-1928*

### З М І С Т

	Стор.
Вступ . . . . .	3
Шлях зростання і шукань . . . . .	5
Кінопубліцистика і культурфільми . . . . .	23
Досягнення художньо-ігрової кінематографії . . . . .	44

*Кінематографія  
Україна  
1926-1928  
Кінохудожньо-ігрова*

Відповідальний за випуск кандидат історичних наук

*Кіно хронікально-документальне*  
А. П. ВІНОГРАДОВ

*Кіно науково-популярне*

Александр Алексеевич ШИМОН

Развитие украинского советского кино

(На украинском языке)

Редактор видавництва Стеч О. С.

Техредактор Воронова Л. Л. Коректор Гальперіна М. І.

Здано на виробництво 10/ХІІ 1962 р. Підписано до друку 12/ІІ 1963 р.  
Формат паперу 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папер. арк. 1,0, друк. 2,0, (умовн. 3,28),  
облік.-вид. 3,64. БЦ № 12090 Зам. 5288. Тираж 500. Ціна 13 коп.

Друкарня Книжкової палати УРСР. Харків, Артема, 31.

### ВСТУП

Розглядаючи огляд історії розвитку українського радянського кіно двадцятих років—періоду найвишого розквіту німого кіно, необхідно насамперед відмітити, що кіномистецтво Радянської України формувалося і розвивалося в тісному єднанні з іншими мистецтвами і літературою, розв'язуючи єдині завдання політичного і культурного виховання трудящих мас в дусі соціалізму, інтернаціоналізму, дружби і братерства між народами. Вбираючи і широко використовуючи передові традиції культурної спадщини свого народу і всіх братніх народів Радянського Союзу, українське кіно наочно демонструвало безмежні можливості творчості в умовах радянського ладу.

Шлях оволодіння новим, соціалістичним змістом, розробки нових форм, художніх засобів, жанрів був складний і суперечливий. На цьому шляху, як у великому і тяжкому бою, на бойовій ділянці українського кіно успіх супроводили зриви, прорахунки. Але загальний наступ радянської кінематографії, як і в усій нашій культурі, нестримно розвивався. Зростали молоді талановиті художники, налагоджувалося виробництво, вдосконалювалися організаційні форми, зміцнювалося керівництво кіносправою.

Інтенсивно розвивалася система кінофікації і кінопрокату. Вперше в країні було запроваджене централізоване постачання кінотеатрів фільмами на основі щомісячних прокатних планів, що дало можливість значно поліпшити кінообслуговування трудящих. Для оперативнішого просування фільмів запроваджується система кушування робітничих кінотеатрів і клубів. Велика увага приділяється створенню культурно-освітніх кінотеатрів

по містах і робітничих селищах, кінофікації села — шляхом обладнання стаціонарних кіноустановок і розширення пересувної кіномережі.

Більшості творів ігрової кінематографії першої половини двадцятих років ще не вистачало художньої конкретності. Їх автори досить часто втискували новий зміст у старі літературні схеми й сюжети.

Нові історичні завдання, до здійснення яких перейшла наша країна в період соціалістичної реконструкції народного господарства, примусили по-новому поставитися до літератури і мистецтва. Основним у розвитку кіно стало зосередження уваги на питаннях образного втілення найважливіших сторін революційної дійсності, пропаганди ідей комунізму найяскравішими художніми засобами.

У другій половині двадцятих років українська радянська кінематографія заявляє про себе творчістю натхненого поета кіно О. П. Довженка та інших талановитих майстрів, фільми яких дістають всенародне визнання.

Поряд з фільмами, присвяченими сучасній радянській дійсності, екранізуються літературні твори і знімаються картини на історичні теми. Чимале місце приділяється розробці шевченківської теми в кіно. Великому Кобзареві присвячується двосерійний фільм, у якому в ролі поета виступив видатний український артист А. М. Бучма<sup>1</sup>.

Завдяки організуючій і спрямовуючій роботі Комуністичної партії в справі виховання діячів культури нової, радянської формації, створення матеріально-технічної бази для творчості українська радянська кінематографія і вся наша культура одержала все необхідне для того, щоб йти в ногу з розвитком радянського суспільства, щоб вийти на широкий шлях соціалістичного реалізму і внести свою частку в боротьбу за завоювання слави найпередовішого і найпрогресивнішого мистецтва.

<sup>1</sup> Про розробку шевченківської теми в українському радянському кіно див. докладно в IV випуску роботи «Розвиток українського радянського кіно».

## ШЛЯХ ЗРОСТАННЯ І ШУКАНЬ

На кінець відбудовного періоду Радянська держава добилася чималих господарських і політичних успіхів. Набирала темпів зростання соціалістична промисловість, майже досягло дореволюційного рівня сільське господарство. Успішно здійснювався ленінський план електрифікації країни—ГОЕЛРО. Загальне піднесення народного господарства забезпечило значне поліпшення добробуту трудящих.

Комуністична партія твердо держала курс на побудову соціалізму в СРСР. Основною ланкою цього курсу ставала соціалістична індустріалізація. Політика соціалістичної індустріалізації відкривала широкі перспективи всебічного піднесення народного господарства і розширення культурного будівництва в усіх радянських республіках.

Та для того, щоб одержати повну перемогу, успішно здійснити нове історичне завдання перетворення нашої країни з відсталої, аграрної в передову, індустріальну,— завдання, поставлене перед радянським народом XIV з'їздом партії, треба було ще подолати немало внутрішніх і міжнародних труднощів, обумовлених лютим опором класово-ворожих сил.

В Українській РСР довелось до того ще й викрити та розгромити буржуазно-націоналістичні угруповання різних напрямків, які прагнули відірвати Україну від братньої сім'ї радянських республік і перетворити її в колоніальний придаток імперіалістичних Країн, плазували перед буржуазною культурою Заходу, намагалися орієнтувати на неї українську соціалістичну культуру.

В обстановці ідейно-політичного піднесення мас і гострої класової боротьби перед кіномистецтвом, як і

перед іншими мистецтвами та літературою, виникли нові, відповідальні і складні завдання. Стати активним учасником соціалістичної перебудови суспільства, пропагандистом ідей комунізму і вихователем трудящих кіно могло, тільки зосередивши увагу на найголовніших темах революційної історії і сучасності, при умові рішучого поліпшення художньої і ідеологічної якості фільмів, зміцнення контактів з багатомільйонною армією глядачів—робітників, селян і трудової революційної інтелігенції.

В середині двадцятих років український загін радянських кінематографістів являв чималу силу. «ВУФКУ (Всеукраїнське фото-кіно-управління — О. III.) чи не найпродуктивніша організація і її картина можна було б показувати не місяць і не два, заповнивши цілком потребу екрану»,—не безпідставно відзначалося в передовій статті журналу «Советский экран»<sup>1</sup>.

Певні прогресивні зрушення спостерігалися і в тематичній спрямованості кінотворчості. Вже в 1924—1925 роках більшість художніх фільмів була присвячена актуальним проблемам сучасності.

Історичні події пролетарської революції і збройної боротьби за Радянську владу знайшли відображення в долі простих людей—робітників і шахтарів, селян і червоноармійців, героїв картин «За чорне золото», «Арсенальці», «Остап Бандура», «Лісовий звір», «Сіль», «Укразія».

Пропаганді заходів по ліквідації неписьменності присвячувався фільм «Від темряви до світла». Про зростання класової свідомості трудящих розповідалося в «Октябрині». Релігійні забобони і марновірство висміювалися в картині «Ряба телиця». Користолюбство і зажерливість служителів церкви викривалися у «Вендеті».

Класова боротьба в українському селі середини 20-х років («Димівка») і тогочасне міжнародне становище («Макдональд», «Руки геть від Китаю»), виробниче новаторство («Винахідник») і побут («Аристократка») — таке коло питань, яких торкнулася кінематографія тих років.

Не можна не відмітити жанрову різноманітність кінотворів. Тут і кіноповість («Остап Бандура»), і коротко-

метражна драматична новела («За чорне золото», «Октябрина»), пригодницький фільм («Лісовий звір», «Укразія») і гострогротескова сатирична комедія-плакат («Макдональд», «Генерал з того світу») та ін.

Ще продовжується робота і над агітфільмами («Від темряви до світла», «Арсенальці», «Руки геть від Китаю»). Створюється перша картина для дітей «Марійка» — історія безпритульної сільської дівчинки-сироти, яка опинилася у великому місті у перші роки непу.

Щоб прискорити випуск фільмів радянської тематики, протиставити їх зарубіжній кінопродукції, українські кінематографісти починають створювати збірні кінопрограми ігрових короткометражок, поєднувані з хронікально-документальними сюжетами кіножурналу «Маховик». Наприклад, перша кінопрограма включала агітфільм «Руки геть від Китаю», новелу «За чорне золото», комедії «Ряба телиця», «Сон Товстопузенка». До другого випуску ввійшли «Арсенальці», «Генерал з того світу», до третього — «Сіль», «Радянське повітря» і т. д.<sup>1</sup>

До створення збірників залучалися кращі творчі сили: сценаристи С. Лазурін, Г. Стабовий, Й. Бабель, М. Майський; режисери: П. Чардинін, А. Лундін, Л. Курбас; оператори: Б. Завелев, Є. Славинський, Д. Фельдман та інші. Серед акторів, які знімалися в короткометражних фільмах, були А. Бучма (нічний сторож у «Вендеті»), Іван Голодранець у фільмі «Сон Товстопузенка», робітник в «Арсенальцях», Макдональд в однойменній комедії та ін.), а також М. Салтиков, І. Капралов, Н. Мерцалова і багато інших відомих виконавців.

Для творчої молоді робота над цими картинами була пробою сил, своєрідним навчальним практичним курсом кінематографії. На короткометражках освоює специфіку сценарного мистецтва П. Панч, режисуру — Г. Тасін, О. Перегуда. В агітфільмі «Арсенальці», що відтворює один з епізодів повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти контрреволюційної Центральної ради

<sup>1</sup> Вказівки щодо належності ігрових короткометражних фільмів до тих або інших випусків «Маховика» вперше подані в анотованому каталозі «Советские художественные фильмы». (Т. I. М., «Искусство», 1961). Однак ці відомості ще потребують корективів. Навряд, наприклад, щоб до першого випуску входили картини загальним обсягом на 19 частин (див. Каталог №№ 150, 160, 167, 184, 190, 196, 205, 209).

<sup>1</sup> «Советский экран», 1927, № 19, стр. 3.

в роки громадянської війни, в ролі прапорщика дебютує С. Свашенко — пізніш знаменитий Тиміш з довженківського «Арсеналу».

Та й сам О. П. Довженко почав свою самостійну режисерську роботу в кіномистецтві з невеликого і недорогого щодо постановки фільму на дві частини «Ягідка кохання»<sup>1</sup>.

Революційні мотиви, важливі події внутрішнього й міжнародного життя знаходять відображення в діяльності українських кінематографістів і в 1926 році. Серед фільмів, що в цей час з'явилися на екранах або закінчувалися виробництвом, були й такі, в яких розповідалося про боротьбу знедолених людей з тиранією в далекому минулому («Тарас Трясило», «Спартак»), про жорстоку експлуатацію трудящих за передреволюційних часів («Микола Джеря», «Вибух»), про події громадянської війни та боротьбу з білогвардійськими і іноземними окупантами («Ордер на арешт», «ПКП», «Трипільська трагедія», «Синій пакет»).

Перші роки мирного будівництва знайшли відображення в картинах «Свіжий вітер» (про боротьбу рибаків з приватником-скупником), «Справа № 128» (про боротьбу радянських чекістів з іноземним шпіонажем) та інші. Тяжкому життю національних меншостей в умовах старого ладу були присвячені картини «Алім», «Мандрівні зорі».

Викрити вовчі нрави капіталістичного світу прагнули творці фільмів «Беня Крик», «В пазурях Радвлади», «Тіні Бельведера», «Боротьба велетнів», «Підозрілий вантаж». Між іншим, останній фільм міг би цілком актуально прозвучати і в наші дні. У ньому в комедійному плані розповідалося про пригоди радянського інженера, відрядженого до США. Ще перебуваючи в Англії, інженер захворів через незвичне харчування і, виконуючи пораду лікуватися фруктами, захопив на пароплав ящик помаранчів. Агент американської поліції, що невідступно ходив слідом за «російським більшовиком», вирішив, що підозрілий вантаж не що інше, як особлива вибухова речовина для вчинення терористичних актів. Повідомлення агента викликало паніку американських властей

<sup>1</sup> Сценарій цієї трюкової ексцентричної комедії був написаний за один вечір, а вся постановка здійснена за вісім днів.

і поліції (роль префекта поліції виконував видатний український артист І. Замичківський). І довелося прикласти чимало зусиль, щоб довести собратам нинішніх американських «мисливців за відьмами», що вантаж цілком безпечний.

На жаль, авторам цієї цікаво задуманої картини зрадило почуття міри і, як це траплялося з багатьма фільмами, вони вплели в сюжет банальну історію захоплення інженера американською кінозіркою.

Одним з найвдаліших фільмів був «Гамбург», поставлений режисером В. Баллюзеком за сценарієм Ю. Яновського та С. Шрейбер, що відтворював епізоди повстання гамбурзьких робітників у 1923 році. Картина викликала численні відгуки в пресі<sup>1</sup>. За рубезжем, зокрема в Німеччині, вість про постановку фільму завдала клопоту органам таємної служби, які ще не очунали від удару, завданого фільмом «Броненосец Потемкин».

У 1960 році дослідник Г. Херлінгхауз (НДР) виявив і опублікував ряд архівних документів, серед яких є лист імперського комісара в справах нагляду за громадським порядком. Там сказано: «Як видно з комуністичної преси, слід мати на увазі, що такі фільми, як «Броненосец Потемкин», будуть ближчим часом ввезені до Німеччини і подані на цензуру. Зокрема, мене повідомили, що у виробництві знаходиться фільм, який зображує бої в Гамбурзі в жовтні 1923 р.»

Цензурному комітетові пропонувалося «про такі фільми повідомляти своєчасно», з тим, щоб була змога «визначити своє ставлення до подібних фільмів перше, ніж буде ухвала цензурного комітету»<sup>2</sup>.

Відмічаючи кількісне зростання і те безумовно велике прогресивне значення, що його мали найбільш вдалі фільми ВУФКУ, які утверджували нову революційну тему, звичайно, не можна забути, що у переважній більшості картини, випущені у 1922—1926 роках, були з ідейно-художнього погляду слабкі, наслідували аж ніяк

<sup>1</sup> Див., наприклад, газету «Комсомольская правда» за 28 вересня 1926 року і за 6 вересня 1927 року; «Кіно» за 5 жовтня 1926 року, 5 липня і 6 вересня 1927 року; журнал «Советское кино» № 8 за 1926 рік; «Советский экран» № 16 за 1926 рік та ін.

<sup>2</sup> Г. Херлінгхауз [ГДР]. «Броненосец Потемкин» перед судом германської буржуазної цензури.—В збірник: Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 3. М., 1960, стр. 124.

не кращим традиціям дореволюційного кіно, а часом і просто копіювали зарубіжні «кінобойовики» з їх примітивним змістом, абстрактними сюжетами і образами.

Така кінопродукція все менше й менше задовольняла і глядача, і самих кінопрацівників, особливо молодих, що наполегливо шукали нові яскраві художні засоби для образного втілення найважливіших сторін революційної дійсності.

У попередній лекції вже були наведені деякі побажання трудящих республіки щодо змісту і характеру фільмів, що їх вони хотіли б бачити на екрані<sup>1</sup>. Наводимо ще одне висловлення, типове для того часу: «Люди... не зносять салонних картин з щасливим американським кінцем. На селі найбільше цікавляться хронікою, побутом, виробництвом, етнографією. Про громадянську війну кажуть: «Це всі ми добре знаємо, цей тягар пережили на своїх спинах. Покажіть, краще, наші досягнення в господарстві і де що робиться»<sup>2</sup>.

Радянський глядач—активний будівник соціалізму не хотів поблажливо приймати безідейні, сірі твори, закамують сучасність теми. Документальну реальність хроніки він ставив вище вигаданих ситуацій і карколомних трюків. Пригадаймо, що й Маяковський, який тоді багато їздив по країні і зустрічався з трудящими, також ремствував на кіно за те, що воно «свою енергію витрачало в галузі кінематографа по лінії захоплюючих п'єс з красивими панянками, замість некрасивої сучасної хроніки»<sup>3</sup>.

Справедливі були й претензії, що стосувалися тематики громадянської війни, в багатьох фільмах відображеної надто поверхово. Ще не вмючи добирати і узагальнювати характерні явища життя, автори кінотворів гіпертрофували випадкові факти, деталі, підміняли суверу правду подій формальною натуралістичною правдоподібністю.

Прикладом може бути фільм «Трипільська трагедія» (1926). Його сюжетною канвою була трагічна сторінка з історії комсомолу України—загибель групи київських

<sup>1</sup> Див.: Розвиток українського радянського кіно. Вип. 2. Х., ХДБІ, 1962; стор. 49-52.

<sup>2</sup> «Кіно», 1927, № 6, стор. 7.

<sup>3</sup> В. Маяковский. Полное собрание сочинений. Т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 356. [Далі—Вл. Маяковский].

комсомольців від руки куркульсько-націоналістичних бандитів. Матеріал сценарія, написаного Г. Епіком, режисер А. Анощенко і оператор В. Лемке трактували грубо, прямолінійно, примітивно, в результаті чого фізичний акт зврячої розправи бандитів посів у фільмі домінуюче положення, а соціальна суть конфлікту—героїчна боротьба молоді за Радянську владу відійшла на другий план, стушувалася, виявилася викривленою. Комсомольці показані одинокою, відособленою жменькою самовідданих ентузіастів, чужих трудовому селянству, яке покійно гнулося перед куркулями.

Хороша гра акторів обернулася в фільмі проти його авторів і тільки посилила натуралізм постановки, нагромадження жаху. Нічого, крім тяжких спогадів про недалеке пережите, ця картина не будила і, природно, що люди хотіли бачити в кіно щось інше.

Близкучий всенародний успіх фільмів, створених на матеріалі громадянської війни в пізніші роки, переконливо довів незмирущу життєвість цієї теми і, водночас, продемонстрував безпорадність натуралізму і формалізму перед великою силою мистецтва соціалістичного реалізму.

Як на другий приклад пошлемося на двосерійний пригодницький фільм «Укразія» («7+2») режисера П. Чардиніна, що надійшов у прокат в 1925—1926 роках. Сценаристи М. Борисов і Г. Стабовий також використали фактичні матеріали про боротьбу більшовиків з білогвардійцями в роки громадянської війни, зокрема, матеріали Одеського архіву.

... Скориставшись документами вбитого білогвардійця, червоний партизанський розвідник під кличкою «7+2» проникає у ворожий штаб. Мнимою жорстокістю і безпощадністю в розправі з комуністами «ротмістр Енгер» завойовує у білих репутацію вірної людини. Він допомагає підпільному комітетові партії, повідомляючи про розгром, який готувався білогвардійцями, рятує від загибелі арештованих більшовиків.

Білогвардійська контррозвідка починає підозрівати мнимого «ротмістра» і заарештовує його. Рятує розвідника від неминучого розстрілу загін Червоної Армії, який встиг і розбив ворога та визволив місто.

«Укразія» швидко набула широкої популярності. Преса в основному позитивно оцінила картину. Відмічалось,

що її демонстрування «весь час переривається аплодисментами»<sup>1</sup>. Багато хто з рецензентів розглядав фільм як удачу радянської кінематографії в змаганні з зарубіжними «бойовиками»<sup>2</sup>.

До періоду, що його ми оглядаємо, відноситься поява ряду друкованих теоретичних робіт і висловлювань, автори яких прагнули осмислити шляхи і методи кінотворчості. Тут можна згадати книги М. Борисова-Владимирова про специфіку сценарної майстерності і Л. Скрипника про природу кіномистецтва<sup>3</sup>. Остання робота, незважаючи на ряд помилок, була все ж таки серйозною на той час спробою кінознавчого дослідження.

Вартими уваги з погляду шукань засобів художньої виразності були виступи О. Полторацького (Озерова). Використовуючи як ілюстрації кінотвори Ейзенштейна, Пудовкіна, Довженка, він розглядав форми кінорозповіді, принципи паралельного монтажу, створення образу в фільмі та інші питання кінорежисури, критикував як чужі радянському кіномистецтву «системи» фотогенічності і реклами, властиві Заходові<sup>4</sup>.

Дуже цікаві висловлювання про роль монтажу в творчому процесі створення кінофільму належать О. П. Довженкові. Вказуючи на відзнятий робочий матеріал, він казав:

— Скільки сили мають ці, поки що мертві картинки. П'ять метрів цього руху, цієї емоції можуть убити глядача, а один метр — може здатися шедевром. А може не метр, а півтора, три чверті метра? Така це важлива річ — розмір монтажних кусків, що від зайвої чверті метра руйнується весь ритм епізоду. А монтаж відповідно часові, місцю, характерові героїв? Я тільки за монтажним столом побачив, яка це складна річ. Під час монтажу треба настроїти в унісон ритмові картини кожен

<sup>1</sup> «Вісті», 1925, 10 квітня.

<sup>2</sup> Див.: «Правда», 1925, 28 лютого; «Известия», 1925, 22 лютого; «Комсомольская правда», 1926, 21 лютого; «Киногазета». [М.], 1925, 3 лютого; «Кинонеделя». [Л.-М.], 1925, № 8 і № 10; «Советское кино», 1926, № 2; «Рабочий и театр». [Л.], 1926, № 7 і № 8; «Театральная неделя». [Одесса], 1925, № 6 та ін.

<sup>3</sup> Н. Борисов-Владимиров. Искусство кадра, практика киносценария. Х., 1926; Л. Скрипник. Нариси з теорії мистецтва кіно. Х., 1928.

<sup>4</sup> Див., наприклад, журнал «Кіно», 1927, № 4, стор. 5.

свій нерв, треба надзвичайно тонко реагувати на всі деталі монтажних кусків. Монтаж — це важливіша половина роботи над фільмом<sup>1</sup>.

Досить активно пройшли дискусії про сценарну роботу і взаємовідносини автора й режисера, про постановку історичних фільмів та кіноекранізації. Нині багато що в цих суперечках здається дуже перебільшеним, вирізно видно й помилкові погляди вульгарно-соціологічного характеру, але в суперечках та полеміці виявилися і тенденції, корисні для дальшого розвитку кіномистецтва. Так, наприклад, щодо екранізації кращих творів літератури загальна думка зводилася до того, що освоєння досвіду літературної класики має, безумовно, позитивне значення в справі виховання творчих кадрів кіно. І погано не те, що кінопрацівники екранізують класиків, — писав М. Бажан, відповідаючи тим, хто сумнівався, — а те, що «переробки бувають погані, що ми маємо часто-густо просто погану кінематографію... Безумовно, придбати можна тільки тоді, коли кінематографія є художньою кінематографією, а не накручуванням плівки»<sup>2</sup>.

Творчі шукання, спрямовані на дальше піднесення кінематографії, велися в усіх її сферах. Хіба можна, наприклад, говорити про «Звенигору» Довженка без того, щоб не сказати про чудову роботу художника В. Кричевського, який застосував нову для того часу методику декоративного оформлення фільму, сміливо відійшов від загальноприйнятих канонів та визнаних зразків. Це відмічав ще один з перших рецензентів картини — М. Бажан. Порівнюючи художньо-живописне вирішення найзначніших творів світового кіномистецтва двадцятих років, він писав: «Якщо штучні ліси ристування «Нібелунгів»<sup>3</sup> вражають своєю помпезною розкішшю, своєю грандіозністю і, разом з тим, відсутністю смаку та якимсь купецьким «розмахом», то декорації «Звенигори» менш «грандіозні» і «шикарні», однак більш глибокі, культурні і тактичні. Вони не «пруть»

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 5, стор. 9.

<sup>2</sup> Там же, 1928, № 1, стор. 4 і № 2, стор. 12; 1927, № 14, стор. 5.

<sup>3</sup> «Нібелунги» (1924) — фільм відомого німецького режисера Ф. Ланга, поставлений в претенційній умовно-романтичній манері з повним підкоренням виконавців єдиної помпезній декоративній композиції, що являла ніби «ожилу» скульптуру і архітектуру.

з екрану, а зливаються в єдине ціле з усім тим, що заповнює кадр»<sup>1</sup>.

Оригінальні прийоми декоративного оформлення, за-сновані на застосуванні комбінованого знімання, були використані в фільмі «Джмі Хігінс». Чи не вперше в технологічній практиці радянського кіно тут застосовувалися макети для знімання загальних планів міст і заводів (оператор М. Бельський, художники Г. Байзенгерц і С. Зарицький)<sup>2</sup>.

В цьому фільмі широко використовувалося і знімання подвійною експозицією з дорисовуванням на восковому папері, завдяки чому вдалося створити виразні кадри нічних сцен.

Дорисовування на склі і макети вдало застосовувалися, коли створювався складний для постановки фільм «Спартак». Зокрема, таким способом вдалося з невеликими матеріальними витратами відтворити обстановку стародавнього римського цирку (у масовках взяло участь близько тисячі чоловік)<sup>3</sup>. Механізовані декорації особливої конструкції були створені для фільму «Кіра-Кіра-ліна» (режисер Б. Глаголін, оператор Н. Фаркаш, художник Р. Шарфенберг). Картина ставилася за мотивами однойменного роману Панаїта Істраті (про безправне становище жінки в країнах Сходу), і знімальній групі довелося виявити велику винахідливість для створення достовірної атмосфери місця дії. Для знімання з руху були збудовані оригінальний підйомник і універсальна рухома операторська площадка, що не поступаються своїми можливостями найновішим сучасним операторським кранам<sup>4</sup>.

Молодий оператор О. Калюжний сконструював для комбінованого знімання спеціальну камеру, що давала змогу поєднувати і одночасно фіксувати на плівці дії акторів і діапозитивні декорації, макети, дорисовки і навіть кадри з інших фільмів. Опис винаходу і схема знімання були опубліковані, щоб передати досвід усім кінематографістам<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 2, стор. 6; 1927, № 10, стор. 7.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 6, арк. 6.

<sup>3</sup> «Комуніст», 1926, 3 серпня; «Кіно», 1927, № 3, стор. 4.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 6, арк. 58.

<sup>5</sup> «Кіно», 1927, № 13, стор. 4; 1928, № 10, стор. 14.

Оператор-документаліст Б. Цейтлін розробив метод суміщеної камери для одночасного знімання загальних і крупних планів<sup>1</sup>.

Цікаві конструкції кінознімальних камер створили помічник кіномеханіка одного з Дніпропетровських кіно-театрів Ковальчук, брати А. і В. Буевичі, працівник ВУФКУ В. Зеленцов. Про останню з них спеціалісти були тієї думки, що вона надійніша, стійкіша і простіша в експлуатації, ніж найкраща того часу французька камера «Дебрі». До того ж зазначалося, що камера ця і недорога (близько двохсот карбованців)<sup>2</sup>.

Перелік знахідок, удосконалень і винаходів, які сприяли розширенню постановних можливостей, можна було б продовжити, згадавши і про працю майстрів обробки плівки, що допомагали режисерам і операторам добиватися необхідного тонального вирішення сцен і епізодів хіміко-технологічним шляхом. З великою теплотою згадують, наприклад, старі працівники ВУФКУ ветерана кінематографії хіміка Я. М. Мазо, який працював на Одеській кінофабриці з 1909 року<sup>3</sup>. З почуттям вдячності згадують і лаборанта Ялтинської фабрики В. Семенова — винахідника автоматичного регулятора світла на кінокопіювальному апараті. Автомат цей, крім великої технічної переваги перед закордонним, коштував усього 100 карбованців, а не 2 тисячі, — відмічалося в одному з документів. Перший же регулятор, виготовлений самим винахідником, був одразу ж пушений в експлуатацію і дав чудові результати<sup>4</sup>.

Надзвичайно живий інтерес у кінематографістів Радянської України викликали експерименти в галузі звукового кіно, що їх провадили в ряді країн, в тому числі і у нас — у Москві, Ленінграді, Києві. «Посередній» наступ звуку відчувався давно і всіма — і творцями фільмів, і глядачами, яких все менше і менше задовольняли, зокрема, формально-стереотипні і традиційні музичні ілюстрації на кіносеансах. На старі способи музичного супроводу фільмів було чимало скарг. Дехто про-

<sup>1</sup> «Советский экран», 1929, № 5, стр. 15.

<sup>2</sup> «Кіно», 1928, № 8, стор. 10; «Советский экран», 1928, № 10, стр. 14; № 17, стр. 15.

<sup>3</sup> Там же, 1927, № 5, стор. 12.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 25, арк. 17; ф. 1238, оп. 1, стр. 18, арк. 11—13.

понував захистити кінотеатри від халтурників і навіть створити на зразок кінопересувок «інститут мандрівних піаністів», а театри забезпечити роялями з колишніх поміщицьких маєтків. Під натиском громадськості ВУФКУ скомплектувало нотну бібліотеку. Почали розробляти спеціальні вказівки щодо музичного оформлення того чи іншого фільму з широким використанням творів видатних композиторів — Бетховена, Чайковського, Бородіна, Рахманінова, Ліста, Берліоза, Шуберта, Прокоф'єва та інших<sup>1</sup>.

До «прямого» наступу звуку як до нового виражального засобу ставилися по-різному навіть видатні майстри кіномистецтва. Розгорілися суперечки, гостра полеміка. Провів дискусію і республіканський журнал «Кіно». Цікаві доводи висувалися проти освоєння звуку: важко буде вимовляти текст при коротких монтажних кусках; єдиний рівень звучання при планах різної крупності порушить достовірність того, що відбуватиметься на екрані; текст, передаваний однією мовою, звужить «національний діапазон» фільму тощо. Підводилася навіть «теоретична» база, до речі, здебільшого людьми, далекими від практики кіновиробництва, яка зводилася до того, що кіно «позасловесне мистецтво і має свій ланцюг законів логічного мислення», і тому, мовляв, звук поверне його «в обійми театру», кінематографія втратить свою «основу суть» аж до втрати такої необхідної фільмові... музичної ілюстрації.

В основі всіх цих заперечень лежали формалістичні концепції, розпізнати які було не так уже й просто. Адже навіть противники звукового кіно не цілком його заперечували, вважаючи, що воно може бути застосоване для фіксації на плівку театральних і оперних спектаклів, підготовки єдиних програм музичного супроводу і для кінохроніки — при зніманні виступів промовців і знаменних моментів громадського життя<sup>2</sup>.

Слід відмітити, що число прихильників таких поглядів швидко зменшувалося. Переважна більшість кінопрацівників України рішуче виступила за те, що

<sup>1</sup> «Звезда», 1927, 11 декабря; «Кіно», 1927, № 3, стор. 3; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 11, арк. 133; ф. 2708, оп. 2, спр. 576, арк. 229.

<sup>2</sup> «Кіно», 1927, № 7, стор. 9; «Кіно», 1962, 11 декабря.

озброєні звуком фільми зможуть атакувати глядачів<sup>1</sup>. Разом з тим критикувалося і неправильне тлумачення поняття «театральність», що ним досить часто підміняли відвертий ремісницький підхід до кінотворчості.

Вся енергія має бути спрямована на найшвидше оволодіння цим новим знаряддям культури в наших цілях, — закликав діячів кіно С. Ейзенштейн<sup>2</sup>. До так званої «Заявки» про майбутнє звукового кіно, опублікованої в пресі групою відомих режисерів, у якій твердилося, що звук «неминуче внесе нові засоби величезної сили для вираження і розв'язування найскладніших завдань»<sup>3</sup>, які стоять перед кіномистецтвом, одним з перших приєднався О. П. Довженко. З метою вивчення досвіду, вже нагромадженого кінематографістами різних країн, він на чотири місяці виїхав до Франції, Англії, Чехословаччини і Німеччини<sup>4</sup>.

В свою чергу радянські і зарубіжні майстри кіно уважно знайомилися з теоретичними дослідженнями, що провадилися в звукокабінеті, створеному при українських кіноорганізаціях наприкінці двадцятих років<sup>5</sup>, а також і з первістками звукового кіно — експериментальним зніманням Д. Вертова.

Доктор мистецтвознавства І. Белза, який керував тоді звукокабінетом, згадує, як провадилося пробне знімання. Записували музику, усну мову, боролися з тембральними викривленнями. До роботи все частіше залучалися композитори — кияни, харків'яни, москвичі: Костенко, Крейн, Лятошинський, Мейтус, Половінкін, Ревуцький, Таранов, Шибалін, Шишов та інші. Неодмінним учасником експериментів був Довженко. Він напружено шукав «мову нового мистецтва», надзвичайно гостро відчувавши вагомість, значущість слова, турбувався про смисл і будову кожної фрази, аж до розстановки слів. Довженко першим передбачив можливість введення закадрового голосу автора, використання «внутрішніх монологів» — прийомів, що потім дуже поширилися. Він вважав, що звукове кіно стане дорогоцінним синтетичним сплавом найрізноманітніших засобів і прийомів літератури,

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 6, стор. 11.

<sup>2</sup> «Советский экран», 1928, № 34, стр. 6.

<sup>3</sup> Там же, № 32, стр. 5.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 25, арк. 92, 108, 109.

<sup>5</sup> Там же, ф. 1238, оп. 1, спр. 32, арк. 34.

образотворчого мистецтва, збагаченого динамікою, і музики. Він казав, наприклад, що вже перші слова оперної арії можуть набути величезної сили, коли їм передуватиме симфонічний епізод, на гребені якого звучатимуть ці слова<sup>1</sup>. І хтозна чи не під впливом Довженка народилася пропозиція зняти декілька оперних спектаклів («Аїду», «Фауста», «Корсара») і ці фільми демонструвати в клубах одночасно з відповідною радіопередачею<sup>2</sup>. Тоді ж таки харків'янин Яцишин розробив проект «кінофікації» одного з музичних театрів з метою створення «масового музичного дійства», яке б поєднувало «пластичну проекцію з справжніми артистами на сцені»<sup>3</sup>, тобто фактично прообраз сучасного видовища, яке сьогодні, за прикладом чехословацького колективу «Латерна Магіка», успішно освоюється багатьма театрами. Нарешті тоді ж була практично здійснена спроба поєднання театральної дії з кінематографом при постановці спектаклів для дітей<sup>4</sup>.

За ініціативою передової частини художньої інтелігенції була висунута вимога поставити кіновиробництво під контроль широкої радянської громадськості, посилити планове керівництво роботою фабрик аж до окремих знімальних груп, покласти край «вільній» режисерській творчості, що призводить до розтринькування кештів.

Одночасно висувалася і вимога ліквідувати організаційні перешкоди, що заважали встановленню тісних творчих контактів з іншими кіноорганізаціями країни, — перешкоди, які за вимушеним визнанням керівництва ВУФКУ трималися, головним чином, на обопільній впертості і недовolenості. Нове правління ВУФКУ, обране влітку 1927 року, одразу ж уклало угоди з кіноорганізаціями інших республік, завдяки чому в УРСР різко зріс прокат радянських фільмів (з 12 до 60 процентів) і, природно, зменшився вплив зарубіжних картин<sup>5</sup>.

Кращими стали і взаємовідносини ВУФКУ з профспілковими органами, до того досить натягнуті через

<sup>1</sup> Багатотиражна газета Київської кіностудії художніх фільмів ім. Довженка «За радянський фільм», 1959, 1 вересня.

<sup>2</sup> «Советский экран», 1927, № 2, стр. 13.

<sup>3</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 32, арк. 28—30.

<sup>4</sup> «Кіно», 1927, № 10, стор. 5.

<sup>5</sup> Там же, № 6, стор. 12; № 10, стор. 1; № 13, стор. 1.

пресловуту «монополію» прокату. Нове правління вчезало, що раніш ВУФКУ весь час «ховалося від робітничих організацій», зловживало монопольним правом прокату фільмів і, виключно з міркувань комерційного характеру, підтримувало поділ клубів на «робітничі» і «експлуатаційні», накидаючи першим найслабші щодо художності і технічно найдужче зношені картини. За домовленістю з Всеукраїнською радою професійних спілок (ВУРПС) був ліквідований штучний поділ кінотеатрів, створені робітничі ради в справах кіно при клубах. Перед ними ставилося завдання брати активну участь у складанні прокатних планів, а також і в діяльності Вищого кінорепертуарного комітету — при розгляді сценаріїв і визначенні тематики виробництва<sup>1</sup>.

Всі ці заходи були обумовлені необхідністю вирішити завдання, які поставали перед кінематографією на новому етапі соціалістичного будівництва, накресленому XV з'їздом Комуністичної партії. З'їзд звернув увагу і на прискорення темпів розвитку радянської кінематографії, створення найновішої матеріально-технічної бази кіновиробництва, розширення кінофікації, особливо на селі<sup>2</sup>. Важливість розвитку кіно як знаряддя створення нової радянської української культури підкреслювалося і в постановках X з'їзду КП(б)У, що відбувся в листопаді 1927 року<sup>3</sup>.

Питанням розвитку окремих видів радянського мистецтва було присвячено декілька нарад, скликаних керівними партійними та радянськими установами. Діяльність кінематографії була глибоко проаналізована на Всесоюзній партійній нараді, проведеній 15—21 березня 1928 року. На Україні їй передували наради, конференції, збори, де підсумовувалася робота по будівництву кіно в республіці.

У травні 1927 року кінопрацівники зібралися на три дні в Харкові і обговорили заходи для поліпшення ідейно-художньої якості фільмів. На цій нараді критикували

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 11, стор. 1—2. Не домовилися тільки в питанні про розвиток мережі кінопересувок, що їх ВУФКУ визнавало тільки для обслуговування сезонних робітників.

<sup>2</sup> КПСС в резолюціях і рішеннях съездів, конференцій и пленумов ЦК. Изд. 7-е. Т. II, стр. 458, 487.

<sup>3</sup> Культурне будівництво в Українській РСР. Т. 1. К., Держполітвидав УРСР, 1959, стор. 366, 375, 383.

майстрів, які ухилялися від розробки сучасної тематики. Порухене було питання і про критерії оцінки кінотворів, в тому числі і про заміну закритих індивідуальних рецензій колективними — на відкритих переглядах.

Того ж року, 6 червня, відбулася конференція кінопрацівників Києва. На ній були присутні 85 делегатів. Вони також торкнулися питання про підвищення ідеологічної ролі кінотворів, організаційної і господарської перебудови виробництва, кінофікації, прокату, зміцнення зв'язків з громадськістю і пресою<sup>1</sup>.

Багатолюдні конференції і збори відбулися і в інших областях та районах. У Фастові на обговоренні проблем розвитку кіно присутніх було близько тисячі чоловік — залізничники, робітники місцевих підприємств, сільські активісти Товариства друзів радянського кіно<sup>2</sup>.

Виступаючи в питанні про шляхи будівництва української радянської кінематографії, трудящі республіки засудили намагання перетворити її в «гігантський відособлений хутір» і закликали діячів кіно відобразити «сили і події, які створили Донбас, Кривий Ріг, Дніпробуд і взагалі УРСР». Робітники виступили і за централізацію керівництва кіносправою<sup>3</sup>.

30 січня 1928 року розпочала роботу Всеукраїнська партійна нарада з таким порядком денним: 1) Завдання роботи ВУФКУ; 2) Підсумки і перспективи розвитку кінематографії на Україні; 3) Художня політика в кінематографії; 4) Кінопреса і кінокритика; 5) Кіно і громадськість.

Нарада ухвалила форсувати будівництво Київської кінофабрики, посилити роботу по підготовці творчих кадрів шляхом розширення і зміцнення кінотехнікуму, асистентури при провідних режисерах, створення сценарної майстерні з постійним штатом досвідчених літераторів, що мала стати базою планової тематики кінотовиробництва. Ряд конкретних заходів стосувався питань поліпшення ідеологічного керівництва на фабриках, кінокритики, раціоналізації і здешевлення технології створення фільмів, розширення сільської кіномережі<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 10, стор. 11; № 23-24, стор. 11.

<sup>2</sup> Там же, 1928, № 5, стор. 4.

<sup>3</sup> Там же, стор. 6—7.

<sup>4</sup> Там же, № 2, стор. 3; № 3, стор. 1; № 4, стор. 1.

Велика група кінематографістів УРСР була представлена на Першій Всесоюзній кінонаradі (усього прибуло понад двісті делегатів)<sup>1</sup>. Активну участь у роботі наради взяли видатні діячі Комуністичної партії — Н. К. Крупська, С. В. Косіор, М. О. Скрипник та інші.

Нарада поставила перед кіноорганізаціями країни відповідальні завдання в усіх сферах кінотворчості, вимогу, щоб художні фільми стали по-справжньому могутнім знаряддям виховання трудящих мас у комуністичному дусі, мобілізували на боротьбу за виконання грандіозних завдань по індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, за успішне здійснення культурної революції. Для цього необхідно було не тільки остаточно ліквідувати шкідливі тенденції окремих кінопрацівників, що намагалися ізолювати кінематографію від інших видів мистецтва, а й посилити зв'язок та взаємодію кіно з суміжними мистецтвами і літературою, сміливо використовуючи їх досягнення й досвід для вдосконалення своїх специфічних художніх засобів.

Рекомендувалося розвивати різноманітні види і жанри — кінохронікальні, культурно-освітні й навчальні фільми, короткометражні ігрові та мультиплікаційні кіноплакати, документальні кінофейлетони, випуски «кінокрокодила» тощо, вишукуючи разом з тим і нові форми масової поточної кінороботи з урахуванням вікових і професійних особливостей аудиторії.

В резолюції наради знайшли відображення важливіші проблеми розвитку кіно, були визначені його суспільно-політичні завдання, принципи формування кадрів, питання зв'язків з громадськістю, організаційно-господарської політики.

Зокрема підкреслювалося, що кіно є однією з найактивніших частин культурно-освітньої роботи, а тому необхідно, з одного боку, всемірно розширювати кіномережу, а з другого, — встановити міцніші форми партійного керівництва кіносправою та вжити заходів для поповнення лав творчих працівників талановитими людьми з комуністів.

З метою поліпшення системи професійної підготовки сценаристів, режисерів, операторів вирішено було створити Центральний інститут кінематографії і реоргані-

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 4, стор. 14.

зувати кінотехнікуми, наблизивши навчання до виробництва; утворити при кінофабриках сценарні майстерні; розширити асистентуру для осіб, «які мають високу культуру і художні здібності» та нахил до роботи в кіно.

Спеціальній комісії було доручено розробити п'ятирічний план розвитку кінофікації, використавши для реалізації плану всі прибутки від кіно<sup>1</sup>.

Накреслюючи перспективи розвитку радянської кінематографії та критикуючи недоліки, нарада відмітила і чималі успіхи, досягнуті за минулі роки. Так, було вказано, що творча продукція радянського кіномистецтва «щодо своїх художніх і ідеологічних якостей в значній своїй частині відповідає завданням, поставленим партією перед кіно. Почавши з картин на історико-революційні та історико-літературні теми, радянська кінематографія більш рішуче переходить до сучасної радянської тематики, до висвітлення і аналізування актуальних питань радянського побуту та соціалістичного будівництва. Створюються нові кадри: ростуть і висуваються молоді художні сили з пролетаріату та революційної інтелігенції. Разом з тим розгортається величезної ваги процес проникнення кіно в мільйонні маси трудящого населення СРСР...»<sup>2</sup>.

Багатий наочний матеріал, що підтверджує правильність цих висновків, дає історія кінематографії Радянської України.

<sup>1</sup> Директиви ВКП(б) по вопросам просвещения. Изд. 2-е. М.-Л., 1930, стр. 353—361; «Кіно», 1928, № 5, стор. 1—2.

<sup>2</sup> Партия о кино. Сборник. М., Госкиноиздат, 1939, стр. 77-78.

## КІНОПУБЛІЦИСТИКА І КУЛЬТУРФІЛЬМИ

З переходом до нового історичного етапу зростання нашої країни — періоду соціалістичної реконструкції народного господарства життя трудящих України, як і інших братніх республік, наповнилося визначними подіями. За постановою уряду СРСР почалася підготовка до будівництва Дніпровської гідроелектростанції. На металургійному заводі в Макіївці вступила в дію великої потужності цілком механізована доменна піч. Розгорнулося будівництво багатьох підприємств союзного значення: Горлівського і Рутченківського коксових заводів, одного з найбільших у Європі Новокраматорського машинобудівного заводу, верстатобудівного і паротурбінного — в Харкові, трубного — в Маріуполі та інших. Велике будівництво розгорнулося в Донбасі, розширювалися старі підприємства в Києві, Харкові, Луганську. Усього за цей період було введено в дію і реконструйовано понад 800 підприємств<sup>1</sup>.

Глибокі зміни відбувалися також і у сільському господарстві, в культурному житті республіки.

Поряд з газетою всі ці події насамперед відобразила хроніка. В центральному кіно-фото-фоноархіві УРСР збереглося кілька випусків «Маховика» і журналу «Кінотиждень», в яких зафіксовані хвилюючі епізоди закладання фундаменту і будівництва Дніпрогесу, введення в дію нової радянської будівельної техніки — землерійних машин, парових кранів, екскаваторів, епізоди героїчної боротьби багатонаціонального загону дніпробудівців з труднощами (в тому числі і хвилюючі кіно-

<sup>1</sup> Історія Української РСР. В 2-х томах. Т. 2. К., Вид-во АН УРСР, 1957, стор. 313.

документи про ліквідацію стихійного лиха — поводи 1928 року)<sup>1</sup>.

Урочисте відкриття Харківського велозаводу і випуск паровозів та вагонів; праця перших ударників Електромеханічного заводу і будівництво такої великої споруди, як Держпром; епізоди, що зафіксували здавання хліба державі у Вовчанську і на Київщині; моменти з життя сільськогосподарської комуні села Ободівки під Вінницею; народження великих галузевих господарств та колгоспу «Червоний прапор», створеного на Херсонщині українцями, які повернулися на батьківщину з Америки; свято врожаю на Черкащині і урочисте відкриття нового клубу металістів у Дніпропетровську; робітники санаторію Гурзуфа і життя дитячої трудової колонії імені М. Горького; мотовелоестафета на вітчизняних машинах і унікальні кадри змагань на ракетних автомобілях, створених радянськими інженерами ще в 1928 році... Кипуче, повнокровне життя Радянської України оживає на екрані в кадрах кінохроніки тих років<sup>2</sup>. Слід відмітити, що кінодокументалісти УРСР працювали в той період досить плідно, що всіма визнавалося. «Досвід роботи в галузі кінохроніки на Україні має бути використаний і іншими організаціями», — закликав, зокрема, журнал «Советский экран»<sup>3</sup>.

Успіхи українського хронікально-документального кіно мали принципове значення для всієї радянської кінематографії. Вони були по козності і недовір'ю, по проявах комерційних тенденцій серед деяких керівників

<sup>1</sup> ЦДА КФФД УРСР, спр. 593, ч. VII, к. 24, 25; спр. № 1—1925, № 1—1952; № 1—1776.

<sup>2</sup> Там же, спр. № 1—1817, к. 28—45; № 1—1925; № 1—1756; № 1—1939; № 1—1777; № 1—1780; № 1—1801; № 1—1808; № 1996, к. 56—58; № 1—2016; «Кіножизнь», 1928, №№ 36, 79. На жаль, документальні кіноматеріали, що зберігаються в ЦДА КФФД УРСР, майже не користуються увагою істориків та пропагандистів. Про великі і цікаві можливості використання цих матеріалів наочно свідчить досвід організаторів клубного музею історії Харківського електромеханічного заводу (ХЕМЗ), які включили до експозиції кінокадри, зняті на заводі в двадцятих роках. Зіставлення старої хроніки з епізодами сьогодення життя заводу, що їх зняли кіноаматори, справило таке велике враження, що фільм-кінолітопис під назвою «Репортаж з переднього краю» був випущений в 1930 році на союзний екран і з того часу успішно демонструється.

<sup>3</sup> «Советский экран», 1928, № 42, стр. 7.

кінсорганізацій, які твердили, ніби хроніка — справа малоцікава і нерентабельна.

Причини виникнення таких поглядів точно пояснив Маяковський. Біда полягала, з одного боку, в тому, що хроніка часто являла «випадковий добір кадрів і подій», а з другого, — в формальному ставленні до питань розвитку важливого жанру. «Хроніка має бути організованою і організовувати сама, — доводив Маяковський. — Таку хроніку витримають. Така хроніка — газета. Без такої хроніки не можна жити. Припиняти її — не розумніше, ніж пропонувати закрити «Известия» або «Правду»... Питання організації хроніки — це питання колосальної складності, питання художнє»<sup>1</sup>.

Творча і господарська практика Відділу кінохроніки ВУФКУ, утвореного в жовтні 1927 року<sup>2</sup>, переконливо розвіяла всі сумніви. Тільки протягом одного того року в УРСР було випущено п'ятдесят два номери «Кіножизня» і дев'ятнадцять документальних короткометражок загальним метражем у робочому позитиві близько 28 тисяч метрів, порівняно великим тиражем — близько 20 копій з кожного оригіналу. Цілком компенсувалися й матеріальні витрати. Так, наприклад, в червні й липні виробничі витрати на хроніку становили 5213 карбованців, а прибутки по самому тільки Дніпропетровську — 5272 карбованці<sup>3</sup>.

Трудящі республіки сприйняли кіноперіодіку з величезним інтересом. Її матеріали регулярно обговорювалися в робітничих клубах і на громадських переглядах, використовувалися пропагандистами. Глядачі підказували нові теми і свіжі прийоми кінорозповіді. Вони за являли, що «найменше слід показувати засідання і демонстрації місцевого характеру», а якомога більше — ініціативні виробничі процеси, раціоналізацію, винахідництво, побут і досягнення села, зразкові радянські заклади, диспансери, санаторії, поліклініки, клуби тощо<sup>4</sup>.

У відповідності з побажаннями трудящих Відділ кінохроніки почав створювати тематичні номери «Кіножизня», сміливо відступаючи від суто інформаційних канонів.

<sup>1</sup> В. Маяковский. Т. 12, стр. 130, 357.

<sup>2</sup> «Кіно», 1928, № 10, стор. 1.

<sup>3</sup> Там же, «Советский экран», 1928, № 42, стр. 7.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 163.

Тематичні випуски мали різну композицію. В одних поєднувалися сюжети, що різносторонньо відображали якусь тему громадського, наукового або культурного характеру. Виходили такі номери під відповідною рубрикою, наприклад: «Природа і люди», «Наука і техніка», «За культурний побут», «За рубежем» (матеріал для останнього випуску надходив від кореспондентських пунктів ВУФКУ, які знаходилися в Нью-Йорку, Парижі, Берліні). Спеціально для дітей почали підготовляти «Екран піонера», гадаючи використати в ньому і знімані юними кіноаматорами (перший номер вийшов у березні 1928 року)<sup>1</sup>.

Інший вид тематичних номерів «Кінотижня» являли документальні нариси. Окремі випуски були присвячені роковинам з дня смерті В. І. Леніна, Міжнародному дню робітниць, пам'яті Льва Толстого, хлібозаготівельній кампанії, організації громадського харчування на підприємствах, перевагам колективної праці в сільському господарстві тощо.

Деякі з цих нарисів своїми художніми і пізнавальними якостями привертали увагу широкої радянської громадськості. Так, хвалили і не раз замовляли для показу в інших республіках фільми про В. І. Леніна, Л. М. Толстого і ряд інших<sup>2</sup>.

Дуже популярні були збірні програми, що включали ігрові короткометражки (про них уже згадувалося вище) і особливо кінофейлетони, що зарекомендували себе як дійовий засіб боротьби з недоліками і негативними явищами у побуті. Наприклад, високо оцінила преса кінофейлетони «Ніч після різдва», де були показані люди, які стільки вихилили «святкових» чарчин, що потрапили в міліцію; «Наші шляхи» — своєрідний кінокоментар на статтю в газеті «Пролетарій» «Автомобіль витісняє віз»; «Тепла компанія», який бичував безпорядки на Дніпробуді; «Об'єктивом по вивісках» — про культуру реклами і деякі інші<sup>3</sup>.

Тоді ж був покладений початок великої роботи по створенню кінолітопису, покликаного відобразити рево-

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 149.

<sup>2</sup> Там же, спр. 3, арк. 68; спр. 5, арк. 35; ЦДА КФФД УРСР, № 1—1756, № 1—1777, № 1—1850, № 1—1925.

<sup>3</sup> «Кіно», 1928, № 10, стор. 1; «Советский экран», 1928, № 42, стр. 7; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 149.

люційну історію країни — події громадянської війни, відбудовного періоду, героїчний шлях соціалістичних підприємств, корінні зміни, що відбувалися в житті окремих районів, міст, сіл.

Первістком був фільм на три частини «Як це було» (1927). Режисер Л. Могилевський змонтував його з фільмотечного матеріалу, який зберігався на складах ВУФКУ<sup>1</sup>. Під час ознайомлення з хронікою часів громадянської війни та іноземної воєнної інтервенції були виявлені цінні документи. Знахідки, зокрема кінокадри, що на них був зафіксований один з виступів В. І. Леніна, наштовхнули на думку про створення республіканського архіву кінодокументів. При найбільших музеях створили кіносекції, до роботи в яких на громадських засадах були залучені кіноаматори<sup>2</sup>.

Глядачі прийняли фільм дуже тепло. Допомогати в створенні кінолітопису вирішили комсомольці. Завдяки їх зусиллям пощастило виявити і придбати хронікальні кадри і у приватних осіб. За ініціативою комсомолу був написаний лист М. Горькому з проською поради, як краще організувати роботу. Висловлена була цінна, але, на жаль, не здійснена пропозиція щодо складання анованого каталога кінохроніки про громадянську війну і соціалістичне будівництво<sup>3</sup>.

Слідом за фільмом «Як це було» вийшла друга історико-документальна картина на вісім частин — «Жовтень на Україні» (1928), теж змонтована з матеріалів кадротеки режисером Л. Могилевським в співавторстві з Габовичем<sup>4</sup>.

З документальних фільмів на тогочасні теми критика позитивно відзивалася про такі, як «Дніпрогес» (3 частини, 1039 м) режисера Г. Затворницького; «Дніпро» (оператор Д. Сода); «Київ» (режисер С. Чарський, оператор Д. Сода); «Луганськ» (автор-оператор Б. Цейтлін);

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 23-24, стор. 7; 1928, № 6, стор. 2; «Советский экран», 1928, № 42, стр. 7; № 51, стр. 7.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 9; спр. 4, арк. 147—148.

<sup>3</sup> Там же, спр. 46, арк. 69.

<sup>4</sup> «Кіно», 1928, № 11, стор. 3; «Советский экран», 1928, № 51, стр. 7. Можна з певністю сказати, що саме цей фільм зберігся у неповних семи частинах в ЦДА КФФД УРСР під назвою «Документи епохи» (див. спр. № 593).

«Крим» (6 частин, 1237 м) і «Бахчисарай» режисера К. Томського та інші<sup>1</sup>.

«Дніпрогес» вийшов до десятої річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції (між іншим, з шести ювілейних фільмів, випущених ВУФКУ, документальних було п'ять: «Як це було», «Десять років», «Одинадцятий», «Дніпрогес» і, мабуть, «Вчора й сьогодні» — хроніка на 9 частин, 2490 м)<sup>2</sup>.

«Дніпрогес» — одна з перших радянських документальних картин, задуманих як наочна ілюстрація відомої ленінської формули про роль електрифікації. Архівні документи дають підставу зробити висновок, що картина користувалася дуже великим успіхом. Її демонстрували на Всеукраїнській зразковій виставці народного господарства і на міжнародних виставках у Чехословаччині і Голландії. На міжнародні виставки рекомендувалися також «Крим» і «Асканія-Нова» — кінонарис про відомий зоологічний заповідник<sup>3</sup>.

У створенні фільму «Дніпрогес» взяла участь республіканська Академія наук. Група, очолювана професором А. Синявським та кінооператором Д. Содоу, ще до початку будівництва зафіксувала на півці намічені для затоплення райони, що являли історичний і географічний інтерес (ці матеріали лягли в основу іншого документального нарису — «Дніпро»)<sup>4</sup>.

Кіноспостереження за ходом гігантського будівництва тривало і потім, причому характерно, що увагу оператора вабив не тільки технічний розмах будови, але й багато проблем соціального, громадського, морально-етичного характеру, які поставали в цьому величезному інтернаціональному трудовому таборі, де, за образним виразом М. Горького, воля і розум трудового народу змінювали фігуру і лице землі<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 14-15, стор. 12—13; № 17, стор. 14; № 21-22, стор. 12; № 23-24, стор. 11; 1928, № 5, стор. 14; ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 25, арк. 109; ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 45, 50, 56, 72, 126, 128, 129, 144.

<sup>2</sup> Там же, № 18, стор. 9; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238; оп. 1, спр. 32, арк. 351.

<sup>3</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 45, 50, 51, 56, 72, 108, 126.

<sup>4</sup> «Кіно», 1927, № 14-15, стор. 13.

<sup>5</sup> А. М. Горький. Собрание сочинений. Т. 17. М., 1952, 184.

Саме цим тема Дніпрогесу одразу ж захопила О. П. Довженка. Є підстави гадати, що ще задовго до роботи над фільмом «Іван» він не раз збирався створити документальну картину про будову і її людей, причому створити неодмінно в співдружності з кіноаматорами — безпосередніми учасниками будівництва. Очевидно був навіть написаний і сценарій картини під назвою «Рапорт комсомолу»<sup>1</sup>.

Видатним твором документального жанру була картина «Одинадцятий», присвячена успіхам, що з ними Українська РСР вступила в одинадцятий рік існування Радянської влади<sup>2</sup>.

Фільм створив Дзига Вертов. Він прийшов на роботу в ВУФКУ навесні 1927 року<sup>3</sup>. Творчість Д. Вертова, піонера радянського документального кіно, автора видатних творів «Ленінська кіноправда», «Крокуй, Радо!» та «Шоста частина світу», ініціатора мультиплікаційних і звукових фільмів<sup>4</sup>, була широко відома. В його творчості було багато новаторських зльотів, але зустрічалися і помилки. Прагнучи освоїти новий вид мистецтва — «мистецтво самого життя», неігрову, хронікально-документальну кінематографію, експериментуючи над кусками хроніки, що в них були зафіксовані справжні, неповторні події перших років життя молоді Країни Рад, Д. Вертов на першому етапі своєї кінематографічної діяльності створив якісно нову хроніку, справді «образну публіцистику», поклав початок документальному фільму, як особливій галузі кіномистецтва, одним з перших у світовій історії кіно відкрив закони монтажу і почав «складати азбуку кінематографічної мови»<sup>5</sup>. Про нього писали як про художника, який подібно до Ейзенштейна, що

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 46, арк. 513, 517.

<sup>2</sup> У тритомнику «Українське радянське кіномистецтво» випуск фільму помилково віднесений до XI річниці Жовтня (див. т. 1, стор. 73 і фільмографію до нього). Справді ж він створений до X річниці і завершений зніманням десь у серпні або вересні 1927 року. — «Кіно», 1927, № 18, стор. 9; 1928, № 2, стор. 8—9; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 122.

<sup>3</sup> «Кіно», 1927, № 10, стор. 7; ЦДАЖР УРСР, ф. 2708, оп. 2, спр. 576, арк. 209—210.

<sup>4</sup> Див. анотований каталог «Советские художественные фильмы». Т. 1. М., «Искусство», 1961, стр. 49, 79, 80.

<sup>5</sup> Дзига Вертов, О любви к живому человеку. «Искусство кино», 1958, № 6, стр. 97.

створив «героїку з матеріалу революції», творив героїку «з матеріалу буднів»<sup>1</sup>.

Це були нелегкі і аж ніяк не прямолінійні шукання. Всі фільми Вертова, починаючи з «Кіноправди», носять сліди боротьби в його творчості двох напрямків: реалістичного і формалістичного. Цілком справедливо зазначає Р. М. Юренев, що «в кращих номерах «Кіноправди» і в фільмі «Крокуй, Радо!» (1926) реалістичний напрямок перемагає. Незважаючи на окремі формалістичні прийоми, на часом наївне милування можливостями кінотехніки, ці фільми покоряли глядача правдивим і талановитим показом сучасності<sup>2</sup>. В інших же, наприклад у «Кінооці» (1924), формалістичні викрутаси вихолостили зміст, радянське життя постало збідненим, викривленим, і глядач не прийняв цього заумного фільму. Невдача, що спіткала Вертова, була наслідком його безмірного захоплення технічними можливостями кінознімання, сумбурного заперечення всіх мистецтв, аж до всіх видів кіномистецтва, крім хроніки.

Під впливом пролеткультівських ідей про відкинення культури минулого як буржуазної Вертов гіпертрофував значення форми, не цікавився людиною, її психологією і її працею, вважаючи, що з допомогою об'єктива—«кіноока» він може побачити дійсність по-своєму і «заново творити її» з допомогою монтажу.

Прокламуючи якесь «кіновідчуття» світу, що нічого спільного не мало з правдивим відображенням життя, Вертов і його прихильники (їх називали «кіноками») виступали, як він сам писав пізніше, «як проти поклонників зарубіжної пошлятини, що заповнювала тоді екрани, так і проти кінематографістів, які вважали, що хроніка — це тільки кіножурнал»<sup>3</sup>.

Але добрі наміри далеко не завжди завершувалися правильними результатами. М. О. Лебедев писав: «Ця «дитяча хвороба лівизни» пояснювалася слабкістю філософської і політичної підготовки Вертова та його захопленням найбільш крайніми з лівівських теорій»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Советский экран», 1928, № 45, стр. 7.

<sup>2</sup> Очерки... Т. I, стр. 86.

<sup>3</sup> Вопросы киноискусства. Сборник. Вып. 4. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1960, стр. 283—284.

<sup>4</sup> Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР. Т. I. М., 1947, стр. 106.

На перших кращих фільмах Вертова виховувалися молоді творчі працівники всієї нашої кінематографії, але залишило сліди й парадоксальне формалістичне штукарство кіноків, що тоді ще не зустріли такої рішучої відсічі, як пролеткультівці в літературі.

Як же був зустрінутий фільм «Одинадцятий»? Що в ньому переважало—новаторство органічного поєднання революційної ідейності з яскравими виражальними засобами, чи експериментальна формотворчість з метою виявлення технічних можливостей кінокамери або монтажу?

Фільм «Одинадцятий» створювався на тому етапі діяльності Вертова, коли він добився великих успіхів у своєму прагненні засобами кіно осмислити і утвердити велич, силу та красу соціалістичного будівництва і найплототворніше поєднав шукання специфічної документальної форми для вираження нового змісту. Загальний задум фільму визрівав поволі: в архіві режисера зберігся сценарний план фільму «10 років Жовтня», що відноситься ще до 1926 року<sup>1</sup>, а про «Одинадцятий» він писав у своїй автобіографії як про створений «на переході з десятого в одинадцятий рік революції»<sup>2</sup>. Навіть при зовнішньому кількісному зіставленні матеріалів архіву Вертова, що відносяться до роботи над цим фільмом (сценарних, календарних і маршрутних планів, музичних сценаріїв тощо), з матеріалами підготовки інших творів виразно спостерігається збіжність документації передусім з «Шостою частиною світу» та «Крокуй, Радо!»,—тобто саме з тими картинами, де Вертов найменше підкорявся «волі кіноапарата» і фіксував «правду життя» з позицій байдужого кінооб'єктива.

Тенденція дати узагальнений, героїчний і разом з тим буденний образ соціалістичного будівництва, яка намітилася в «Шостій частині світу», знайшла завершення в «Одинадцятomu». В цій ювілейній кінопоемі про соціалістичну державу з найбільшою виразністю виявляються сильні сторони творчості Вертова—його прагнення

<sup>1</sup> Описание архива Дзиги Вертова.—В сборнике «Из истории кино. Материалы и документы». Вып. 2, стр. 135, № 41.

<sup>2</sup> Там же. Дзига Вертов. Автобиография, стр. 31.

показати країну в широкому розвороті, дати її узагальнений поетичний образ<sup>1</sup>.

Створюючи образ країни (шляхом монтажного зіставлення кадрів роботи людей різних професій), охопленої трудовим ентузіазмом, і образ інтернаціонального братерства трудящих (кадри, які показують представників багатонаціональної сім'ї народів СРСР і наших друзів з Індії, Китаю), Вертов прагнув дати на закінчення узагальнений образ радянської людини-творця, досягаючи цього майстерним динамічним монтажем портретів уже знайомих глядачеві героїв, які зібралися на святковій Красній площі.

Сучасники називали картину «зоровою симфонією», документом епохи, хвилюючим фільмом-лозунгом. Тільки в Києві на прем'єрі «Одинадцятого» побувало десять тисяч глядачів. В результаті опиту, проведеного журналом «Кіно» серед партійно-профспілкового активу і культурно-художніх кіл, з'ясувалося, що фільм посідає третє місце серед кращих створених на Україні фільмів<sup>2</sup>.

Дещо в цих відгуках здається тепер дуже перебільшеним. Однак зовсім не зважати на думку широкої громадськості було б нерозумно. Фільм Вертова відповідав кращим, прогресивним прагненням художника, який намагався «камерою писати вірші» і в своїй «кінопоетичній галузі» держав рівняння на Маяковського<sup>3</sup>.

Цікава деталь. Якийсь ділок випустив у Німеччині від свого імені короткометражку «В тіні машин», яка справила величезне враження. Але потім виявилось, що то була... остання частина фільму «Одинадцятий»<sup>4</sup>.

Радянські глядачі чутливо вловлювали ходу Вертова. І коли він втрачав рівняння, збивався з кроку, рішуче відкидали його надумані експерименти, як то було після виходу фільму «Людина з кіноапаратом», що являв такий собі рекламний проспект нових кіноприймів, де люди й події трактувалися не в ідейно-змістовому плані,

<sup>1</sup> И. Стреков. Документальный фильм. М., «Искусство», 1960, стр. 141.

<sup>2</sup> «Кіно», 1928, № 2, стор. 8—9; № 5, стор. 7; «Советский экран», 1928, № 17, стр. 11; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 122.

<sup>3</sup> Д. Вертов. Еще о Маяковском. «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 119.

<sup>4</sup> «Советский экран», 1929, № 37, стр. 5.

а просто як об'єкти для формалістичних монтажних зіставлень. Фільм цей, безсилий проникнути в суть явищ життя, не був прийнятій глядачем, хоч може й відзначався (та так воно й було) цікавими, технологічно свіжими прийомами «кінописьма»<sup>1</sup>. Не допомогли тут ніякі декларації про те, що картина ця є своєрідною «піснею про оператора документального фільму і всемогутності кіноапарата»<sup>2</sup>. «Пісня» виявилася хибною, фальшивою, чужою радянському мистецтву.

Високої оцінки заслуговують і фільми М. Кауфмана. Нарис на дві частини «Ясла» (685 м.), завершений виробництвом у травні 1928 року, розповідав про життя найменших громадян Радянської України, про ту велику і сердечну турботу, що її виявила перша в світі соціалістична держава трудящих про дітей—майбутне нашої країни<sup>3</sup>.

Фільм «Навесні» (прийнятий до демонстрування 27 серпня 1929 року) являв поетичний нарис про трудові будні радянського народу, животворні і сонячні, співзвучні природі, яка пробуджується. Картина дістала високу оцінку в пресі. Рецензенти особо виділяли дуже вдало зняті пейзажі України і в цілому майстерну операторську роботу, чіткий монтаж, дотепний добір матеріалу. Відзначалося, що фільм «Навесні» помітно підноситься над багатьма документальними кінотворами<sup>4</sup>.

Як про зразок блискучої реалізації ленінської вказівки щодо образно-публіцистичного характеру хроніки, про приклад вдумливого усвідомлення життєвих фактів і уміння зняти людину так, щоб глядачі відчували її громадське, соціальне лице, пишуть про цю картину і сучасні кінознавці<sup>5</sup>.

Розглядаючи кінопубліцистику, яка набула широкого розвитку в українському радянському кіно другої поло-

<sup>1</sup> Фільм знімався протягом липня—вересня 1928 року; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 18, арк. 24.

<sup>2</sup> Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, стр. 110.

<sup>3</sup> «Кіно», 1928, № 6, стор. 14; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 32, арк. 350.

<sup>4</sup> Див., наприклад, «Советский экран», 1929, № 42, стр. 15; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 508.

<sup>5</sup> Н. Абрамов. Дзига Вертов и искусство документального фильма.—В сборнике: Вопросы киноискусства. Вып. 4, стр. 305; И. Стреков. Документальный фильм, стр. 44—45.

вини двадцятих років, не можна не згадати про два цікаві явища: про творчість кіноаматорів і народження мультиплікації.

Питання про самодіяльні кінознімання і їх використання ще не вивчене. А тимчасом, незважаючи на труднощі, зв'язані з гострою нестачею апаратури, кіноаматорство розвивалося скрізь у країні. Кінохроніку на місцеві теми знімали і з великим успіхом демонстрували москвичі, закавказці, ленінградці і сибіряки, аматори Тули і Бурятії, Ростова, Криму, Воронежа і багатьох інших міст. Випускалися також документальні кінозвіти, пропагандистські кіноплакати, сюжети на виробничі теми, нагромаджувався матеріал для кінолітопису підприємств, районів<sup>1</sup>.

Активно працювали і кіноаматори України. В Харкові вони регулярно випускали загальноміський хронікальний «Екран-журнал», у Києві і Одесі—«Екран піонера». Своїми силами сконструювали знімальну камеру і активно співробітничали в «Союзкиножурнале» дніпробудівці. У них, а також і на деяких інших великих новобудовах республіки, були кінопости, які фіксували на плівку виробничі процеси, перших ударників, побут, факти критичного характеру. Плани знімань кінопости складала за найдіяльнішою участю громадських організацій. Ставилася завдання оперативно (не пізніше, як через п'ять днів після знімання) створювати документальні випуски і демонструвати їх як «кінорапорти» про хід будівництва індустріальних гігантів, у цехах, клубах, підшефних селах. Зняте про ударників показувалося, насамперед, на відстаючих ділянках, щоб стимулювати роботу<sup>2</sup>.

Кіноаматори (вони були навіть на селах) посилали до професійних журналів оперативний інформаційний матеріал, кінозарисовки, нариси. Бувало, що для виконання відповідальних завдань, аматорські кіногрупи

<sup>1</sup> Див.: «Кіно», 1927, № 17, стор. 3; «Советский экран», 1928, № 48, стр. 15; 1929, № 11, стр. 13; № 14, стр. 14; № 18, стр. 15; № 22, стр. 1; № 28, стр. 14; № 31, стр. 15; № 39, стр. 15 та ін., а також нашу роботу «Самодетельная кинематография». Вып. 1. X., 1961, стр. 4—9.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 1, арк. 86, 146; спр. 11, арк. 129—130; спр. 18, арк. 36; спр. 113, арк. 79; ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 53, 74, 217.

різних міст і навіть республік об'єднувалися. Кияни і москвичі разом знімали першотравневий парад на Красній площі, харків'яни і москвичі—ювілейний кінопортрет М. Горького та ін.<sup>1</sup>

Немало документальних самодіяльних фільмів вишло на широкий екран. Так, Харківський кіноробмол (Кіно робітничої молоді)—група, створена в 1928 році при окружкомі комсомолу, випустив короткометражки «VII з'їзд ЛКСМУ» (на дві частини), «Йдемо в майбутнє»—про участь комсомольців у боротьбі за виконання завдань першого року п'ятирічки, «Шлях перемог», присвячений Червоній Армії, «Більшовицька весна»—про підготовку до весняної посівної кампанії. В останніх трьох фільмах (режисер Л. Луков, асистент В. Розенштейн, оператор Казаков) оригінально використаний матеріал кадротеки. Спеціалісти оцінили ці і деякі інші картини вище, ніж журнали професійних студій. Почин Кіноробмолу, який поставив перед собою мету «довести можливість існування робітничих кіноколективів», підхопило багато організацій ТДРК, про що повідомляла центральна преса<sup>2</sup>.

Сильні аматорські кіногрупи були також в Одесі і Києві (на фабриці Скороходова, при Управлінні залізниць та ін.). Кияни випустили фільми «Місто» (автори Л. Френкель і А. Шимков), «Пошта»—про діяльність працівників зв'язку (режисер Ф. Артем'єв, оператор-керівник А. Шимков, оператори А. Гафт і Б. Івашкевич), «Вчись плавати» та інші<sup>3</sup>.

Спеціально для обслуговування кіноаматорів у Києві відкрилася Центральна кінолабораторія по обробці плівки. При ній же був і консультаційний пункт<sup>4</sup>. Консультаційну допомогу подавали і найміцніші самодіяльні колективи. Харків'яни, наприклад, допомагали оволодівати знімальною камерою вчителям, які навчалися на заочних

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 7, стор. 2; «Советский экран», 1929, № 22, стр. 1; ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 2, арк. 13; спр. 4, арк. 60, 95, 160, 172; ф. 1238, оп. 1, спр. 9, арк. 171.

<sup>2</sup> «Советский экран», 1929, № 28, стр. 14; «Кіногазета», 1930, 30 червня; ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 21, арк. 73; спр. 113, арк. 79; ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 83, 190; спр. 18, арк. 21.

<sup>3</sup> «Кіно», 1927, № 12, стор. 12; 1928, № 2, стор. 4; № 10, стор. 12; «Советский экран», 1928, № 43, стр. 14.

<sup>4</sup> Там же, 1928, № 7, стор. 2.

кінооператорських курсах, створювали виїзні редакції по випуску кіногазет у Донбасі (Горлівка), взяли шефство над кіноентузіастами інших республік, зокрема, узбецького міста Фергани. Кияни подавали шефську допомогу кіноаматорам Донецька<sup>1</sup>.

Кіногуртки Харкова і Києва першими почали створювати і художньо-ігрові картини. Багатьох з авторів цих картин потім запросили працювати на кінофабриках ВУФКУ (тоді ж були запрошені кілька чоловік з Ростовського кіноробмолу)<sup>2</sup>.

Зовсім не вивчене і питання про зародження на Україні мультиплікаційного кіно. Тільки зовсім недавно деякі відомості про це вперше навів С. С. Гінзбург<sup>3</sup>. А між тим у 1927—1929 роках цей вид кіномистецтва в УРСР розвивався. При Центральній кінолабораторії ВУФКУ в Києві був мультиплікаційний кабінет, створений, очевидно, на початку 1927 року і незабаром перетворений в Центральну мультиплікаційну майстерню, яка, між іншим, налагодила зв'язок з відомим майстром мультиплікації В. Старевичем<sup>4</sup>. Очолювали майстерню художники В. Левандовський і В. Дев'яткін.

Успішно оволодівали мистецтвом мультиплікації і студенти Одеського кінотехнікуму, кіноаматори Харкова, які випустили кілька сюжетів на широкий екран, а також для шкіл, де мультиплікаційні фільми і кінофрагменти використовувалися з навчальною метою<sup>5</sup>.

Мультиплікаційне кіно в СРСР почало швидко розвиватися з 1923 року. Первістком була «жива кінокарикатура» під назвою «Сьогодні», побудована на матеріалі

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 32, арк. 631, 674; спр. 46, арк. 826, 836, 866.

<sup>2</sup> Харківський кіноробмол поставив «Накип» (сценарій Л. Лукова, В. Розенштейна, режисери Л. Луков і Г. Старчевський, оператор М. Гумберті) про боротьбу з чужими впливами на робітничу молодь. У Києві Г. Затворницький поставив пригодницьку картину про прикордонників «Піковий валет» і «Даеш!» про події громадянської війни (оператор Ю. Вовченко). Друга група випустила короткометражний фільм з життя перших сільських комунарів «Людина з хлібом». — Див.: «Кіно», 1928, № 6, стор. 14; № 7, стор. 14; «Советский экран», 1928, № 48, стр. 15; 1929, № 21, стр. 15; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 526, 528.

<sup>3</sup> С. С. Гинзбург. Художественная мультипликация. — В кн.: Очерки истории советского кино. Т. 3, М., 1961, стр. 457.

<sup>4</sup> «Кіно», 1927, № 6, стор. 3.

<sup>5</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 4, арк. 4—6.

міжнародних подій (створена Д. Вертовим і М. Кауфманом). Пізніших років випускалося вже по десять і більше фільмів, виконаних засобами графічної і об'ємної мультиплікації, а також і комбінованих—з участю живих виконавців. Картини відзначалися тематичною широтою і жанровою різноманітністю. Серед них були короткометражні політшаржі, кіноплакати, сатиричні сюжети на теми міжнародного і внутрішнього життя (наприклад, про шкідливість алкоголю, ліквідацію неписьменності, про захоплення американськими пригодницькими і ковбойськими фільмами та ін.), кінопародії, кінофейлетони, пропагандистські і рекламно-інструктивні сюжети: про боротьбу з релігійними забобонами, утвердження нового побуту, про грамотне оформлення поштової кореспонденції, роботу ощадних кас та інші.

Мультиплікатори України почали свою діяльність з створення кінореклами, пропагандистських «живих діаграм» на теми соціалістичного будівництва, політичних кінокарикатур, які спочатку включалися окремими сюжетами до випусків хронікальних кіножурналів. Потім В. Дев'яткін зробив одночастівку «Українізація» про вивчення української мови, а В. Левандовський поставив «Казку про солом'яного бичка» (1927), поклавши в основу сценарія сюжет популярної народної казки. Про останню картину вже можна говорити як про твір, що має самостійну художню цінність. Дослідники відмічають, зокрема, дуже хороший рух мультиплікаційних персонажів казки<sup>1</sup>.

Рік згодом В. Левандовський і В. Дев'яткін поставили за сценарієм Б. Туровського ще один фільм, створений за мотивами народної казки про працювиту білку і ледячу мишу, яка поїдала білоччині запаси,—«Казку про білочку-хазячку і мишку-злодюшку» (1 частина, 150 м)<sup>2</sup>.

У Харкові Б. Зелінгер, Г. Злочевський і Д. Муха провадили в цей час експерименти в галузі об'ємної мультиплікації, що завершилися створенням (1929) першого в республіці об'ємного мультиплікаційного фільму «Полуничне варення» (1 частина, 122 м), який також являв екранізацію української народної казки про при-

<sup>1</sup> С. С. Гинзбург. Художественная мультипликация. Очерки. Т. III, стр. 453.

<sup>2</sup> «Кіно», 1928, № 9, стор. 14.

годи двох малят і ведмедяти, що їм кортіло поласувати варенням з полуниць<sup>1</sup>.

Продовжувалася також і робота над мультиплікацією агітаційно-пропагандистського характеру. Цікаві щодо цього так звані «світні транспаранти»—динамічні лозунги, які оперативно випускалися з нагоди великих подій громадського життя (наприклад, до перевиборів органів Радянської влади) і демонструвалися перед кіносеансами в клубах і на екранах, встановлених просто на вулицях і майданах. Подібні «транспаранти», які включали уривки з кращих радянських фільмів, посилялися також для показу за рубежем<sup>2</sup>.

До десятиріччя Жовтня мультиплікаційна майстерня ВУФКУ випустила великий фільм «Десять років» (1055 м). Його автори—Дев'яткін, Дубинський, Левандовський, Макаров та інші—використали матеріали Держплану і, як відзначалося в пресі, створили «перший культурфільм статистики революційного будівництва в УРСР». Мабуть картина була комбінованою і включала, поряд з графічною мультиплікацією, хронікальні кадри<sup>3</sup>.

«Десять років»—зовсім не перший і не єдиний в загальному списку культурфільмів, створених на Україні тих років, хоч він, як, втім, і переважна більшість творів цього виду, був незаслужено забутий.

Культурфільмам у двадцять роки приділялася винятково велика увага. Під цією рубрикою демонструвалися різноманітні культурно-освітні, науково-популярні, технічні, санітарно-пропагандистські та інші фільми, які відіграли важливу роль в освіті і вихованні народу, поширенні передових методів праці в промисловості і сільському господарстві, в утвердженні нової соціалістичної моралі.

Наполегливо і глибоко займалися питанням розвитку жанру «образних публічних лекцій» Комуністична партія і радянський уряд.

Тих років не раз узагальнювалися досягнуті результати і розроблялися заходи по використанню кіно з ме-

<sup>1</sup> «Кіно» [Київ], 1929, 15 августа.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 166, оп. 7, спр. 70, арк. 41; ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 23.

<sup>3</sup> «Кіно», 1927, № 18 [30], стор. 9; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 45, 54.

тою популяризації природничих і наукових знань, антирелігійної і виробничої пропаганди тощо. 7 грудня 1929 року Раднарком СРСР прийняв спеціальну постанову «Про посилення виробництва і показу політико-освітніх фільмів»<sup>1</sup>.

На Україні, крім того, питання ці знайшли відображення в постанові XI Всеукраїнського з'їзду Рад (15 травня 1929 р.) і в спільній постанові ВУЦВК та Наркомосу республіки (19 червня), спрямованій на поліпшення і розширення демонстрування кінофільмів науково-освітнього змісту<sup>2</sup>.

Випуском культурфільмів у нашій країні спеціально займалася кінофабрика «Культкино», створена ще в 1924 році. Відділ по випуску таких фільмів був і при ВУФКУ. Спочатку його знімальні бази знаходилися в Києві і Харкові, а незабаром після відкриття Київської кіностудії основна робота зосередилася там і виконувалася силами близько десяти творчих груп, до кожної з яких входив режисер, оператор, науковий консультант та інші спеціалісти. Перед відділом було поставлене складне завдання: забезпечити випуск культурфільмів у розмірі, що дорівнював би одній третині загальної кількості картин, створюваних українськими кінофабриками.

Пропагандистами культурфільмів виступав багато хто з видатних державних і громадських діячів країни, учені, працівники мистецтва. В пресі систематично з'являлися статті і цілі добірки з цього питання. Так, наприклад, в одному з номерів газети «Правда» виступили А. В. Луначарський, Г. М. Кржижановський, С. М. Будьонний, М. О. Семашко та інші. А. В. Луначарський навів висловлювання В. І. Леніна про настійну необхідність включення до кожного кіносеансу «хорошої наукової картини, що подає ті або інші наочні і повчальні відомості», і пропонував робити це незважаючи на скептичні настрої деякої частини глядачів та працівників кінофікації. Г. М. Кржижановський критикував існуючу систему неузгодженого випуску культурфільмів різними кіноорганізаціями, відсутність їх обміну між «Совкино» і ВУФКУ. С. М. Будьонний особливо підкреслював роль кіно у вихованні бійців нашої армії—«і для військового навчання,

<sup>1</sup> «Свод законов СССР», 1929, № 76, стр. 738.

<sup>2</sup> Культурне будівництво в Українській РСР. Т. 1, стор. 448, 460.

і для впровадження в армійські маси культурних навиків». Про культурфільм як про одну з наймогутніших підойм поширення наукових знань писав М. О. Семашко<sup>1</sup>.

У творчих шуканнях, спрямованих на вдосконалення культурфільмів і підвищення їх ідейно-художньої значущості, активну участь брав О. П. Довженко. З властивою йому пристрастю і енергією Довженко консультував авторів, аналізував готові картини, вивчав реакцію глядачів. «Культурний фільм треба зробити таким, щоб він добре дивився»,—казав він, нарікаючи на те, що керівники кінофабрик досить часто доручають роботу над такими творами недосвідченим режисерам-початківцям. «Вчать, бач, на культурному фільмі... вважають, що він нижчої категорії!».

Короткість, ясність, передача певного комплексу знань, наукова достовірність, неодмінно яскрава художня форма, обов'язково самобутня, а не така, що копіює ігрове кіно,—так сформулював Довженко своє розуміння особливостей культурфільму в бесідах з творцями двох картин «Сіль» та «Дельфін», які прийшли до нього на консультацію<sup>2</sup>.

Обидві картини були зняті з участю акторів<sup>3</sup>. Довженко поставився до цих фільмів гостро негативно і порадив авторам скоротити їх до мінімуму: «Сіль»—до трьохсот метрів, а «Дельфін»—до короткого п'ятдесятиметрового сюжету. «Я гадаю, що «дельфінологічності» треба покласти край»,—публічно заявив він пізніш<sup>4</sup>.

Актуальність цього закликів важко переоцінити. В ті роки спостерігалася тенденція до створення публіцистичного ігрового фільму, фактично далекого від дійсно художньо-ігрової кінематографії, бо автори таких фільмів суто схематично спрямовували зусилля своїх героїв на

<sup>1</sup> «Правда», 1929, 24 марта; «Советский экран», 1928, № 31, стр. 4.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 113, арк. 39.

<sup>3</sup> Очевидно фільм «Сіль» вийшов у 1930 році як ігровий під назвою «Трансбалт» (автори сценарія М. Білинський, В. Раковський, В. Куць, режисер М. Білинський, оператор І. Шеккер) і визначений у фільмографічному покажчику як «пригодницький... про героїку трудсвих буднів радянських моряків». (Див.: «Советские художественные фильмы». Т. I, стр. 405, № 928). Змісту і авторів фільму «Дельфін» (1500 м.) не встановлено.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 113, арк. 39.

ілюстрування якоїсь тези. Природно, що позбавлені психологічної глибини схеми-образи заздалегідь обумовлювали низьку художню якість картини. Почав вироблятися своєрідний стандарт, і трапилося так, що подібні твори почали класифікувати як «агітпропфільми»,—за аналогією з неігровими картинами перших пореволюційних років, що мали пряме агітаційно-пропагандистське призначення і випускалися в зв'язку з різними політичними кампаніями, з нагоди свят тощо, непомітно опошлювалося поняття агітпропфільму, він ставав синонімом антихудожності, примітивізму, схеми. А з другого боку, ці поняття почали змішувати з поняттям культурфільму.

Відмінно від зарубіжних фільмів, здебільшого сенсаційно-ілюстративного характеру, радянські культурно-освітні картини відзначалися конкретизовано-прикладними особливостями. На Україні було створено багато науково-популярних фільмів, що знайомили з окремими профілями народного господарства, з природними багатствами не тільки УРСР, а й інших республік. Серед цих фільмів можна назвати «Кіноатлас України», «Туркестан», «Донбас» (1 частина, 145 м), «Асканія-Нова», «Від руди до металу», «Вугілля» (1 частина, 169 м), «Торф», «Фосфорити», «Виробництво цементу», «Цукрові буряки» та інші.

Великим попитом користувалися виробничо-технічні і навчальні сюжети: «Сучасна техніка видобування вугілля» (1 частина, 158 м), «Техніка безпеки у вугільній промисловості» (6 частин, режисер В. Сафронов), «Біле вугілля» (3 частини), «Використання водних сил» (2 частини, 533 м), «Будівництво електростанцій» (1 частина, 240 м); картини на сільськогосподарські теми, зокрема, створені молодим режисером О. Швачком і оператором А. Чернявським: «Шкідники буряків» (2 частини), «Через бурякосяння—до колективізації» (3 частини), «Як сіяти буряки» (2 частини), «Трактор»—про застосування машин на ланах перших сільськогосподарських артілей<sup>1</sup>.

Багато які фільми створювалися в тісній співдружності з Академією наук УРСР і спеціалістами різних галузей знань. Спільно з медичними працівниками були створені санітарно-освітні картини «Сказ і боротьба

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 3, 73, 471—473; спр. 11, арк. 37; спр. 18, арк. 24, 26, 74; спр. 32, арк. 343, 353.

з ним» (500 м), «Травматизм і перша допомога на виробництві», «Простуда і захворювання» та інші. Разом з фізіологами РРФСР був знятий фільм «Мавпа і людина» (6 частин, 1500 м, режисер Винницький). У фільмі «Механіка нормальних родів» були вдало застосовані мультиплікації і рентгенознімки, а також використані рідкісні експериментальні матеріали Київського клінічного інституту<sup>1</sup>.

До фільмів випускалися супровідні програми-анотації, які включали відомості про авторів, лібретто, тези для доповідей і виступів у зв'язку з демонструванням даного фільму, методичні вказівки про форми його використання, поєднання з іншими засобами наочності, списки літератури тощо. Такі допоміжні матеріали були підготовлені, наприклад, до картин «Без чудес»—про роль і значення хімії в промисловості і сільському господарстві, «Попіл»—про шкідників сільськогосподарських рослин, «Десять днів у горах» — про туризм та до інших.

Рекомендації відзначалися різноманітністю засобів і прийомів. Якщо, наприклад, під час показу «Попелу» пропонувалося встановити зв'язок з сільською інтелігенцією і залучити її до організації виставки, підготовки плакатів (схеми додавалися), то для фільму «Десять днів у горах» радилося влаштувати вечір запитань і відповідей тощо<sup>2</sup>.

Контакти з ученими і спеціалістами сприяли поглибленню змісту і пізнавальної цінності фільмів, а методична документація—кращому їх поширенню. В результаті деякі картини стали відомими в усьому Союзі. Такі, наприклад, як нарис «Олівець» (автор-оператор Б. Цейтлін), в якому розповідалося про єдину в країні Московську фабрику паперових виробів; «УЧХ» («Український Червоний Хрест», режисер Б. Загорський, оператор О. Лозієв), Б. Цейтлін зробив також три оборонні фільми<sup>3</sup>. Всі ці картини були підготовлені на замовлення відповідних організацій, що тоді практикувалося досить широко (наприклад, тільки так званих «кооперативних»

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 5, стор. 17.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 25, арк. 20, 25, 34, 49, 52—56.

<sup>3</sup> «Кіно», 1928, № 6, стор. 14; «Советский экран», 1928, № 16, стр. 16; № 42, стр. 10.

фільмів на замовлення сільськогосподарських органів ВУФКУ виготовило тридцять два)<sup>1</sup>.

Фільми «Українська шампань» (режисер М. Білинський), «Комуна», «Лісосплав», «Бджільництво» та деякі інші були рекомендовані для показу на міжнародних виставках<sup>2</sup>.

Спілкування українських кінематографістів по лінії навчального, наукового і культурфільму налагодилося і з зарубіжними кіноорганізаціями. ВУФКУ брало участь у міжнародних конференціях, присвячених цим видам кіно, що відбулися в Швейцарії, Голландії, Чехословаччині<sup>3</sup>.

Розуміється, далеко не всі культурфільми виробництва ВУФКУ можна віднести до вдалих. Були серед них і слабкі, поверхові, були й принципово хибні, такі, наприклад, як картина режисера Дальського «Радянські будні»—натуралістична, формальна кінопідробка, що, як писали рецензенти, грубо викривляла дійсність, «дискредитувала наше виробництво»<sup>4</sup>. Одна з причин провалу картини, крім хиткості ідейно-політичних позицій її авторів, крилася в тому, що вони недосить чітко уявляли собі особливості жанру, в якому взялися працювати, специфіку культурфільму, вимоги до нього.

Невдачі і провали викликали почуття тривоги серед кінопрацівників. Про реакцію Довженка вже згадувалося. Видатного режисера підтримав багато хто з діячів кінематографії. До роботи над культурфільмами почали ширше залучати досвідчених спеціалістів і талановиту молодь. Серед них були Г. Стабовий, Г. Грічер, А. Кордюм, Є. Григорович, Л. Островська, С. Кореняк та інші. Щоб поліпшити справу, розробили методичні вказівки, що в них уперше давалося визначення короткометражних фільмів—політико-освітніх, навчально-іструктивних, кінонарису, кіноплаката, фейлетона тощо. Все частіш звучала вимога створити вищий навчальний заклад, а при ньому факультет кінопубліцистики<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 1, арк. 364.

<sup>2</sup> Там же, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 3; спр. 18, арк. 26.

<sup>3</sup> «Кіно», 1928, № 7, стор. 15; ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 70.

<sup>4</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 502.

<sup>5</sup> Там же, спр. 32, арк. 648; спр. 46, арк. 59.

## ДОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНЬО-ІГРОВОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Безперечні перемоги на шляху до оволодіння реалістичним художнім методом були одержані в 1927—1929 роках, коли з'явилися такі видатні кінотвори, як «Арсенал», «Два дні», «Нічний візник».

Першим щодо часу вийшов фільм «Два дні». Було це напередодні десятої річниці Великого Жовтня. Минула ж річниця була відзначена народженням видатного твору радянського і світового кіномистецтва—фільму «Мати» за однойменним романом М. Горького.

У долі цих двох фільмів багато схожого. Обидва вони з трудом пробивали собі шлях до екранного життя, обидва трактували тему пробудження класової свідомості простої забитої людини в умовах гострих соціальних конфліктів: революційної боротьби з царизмом у фільмі «Мати» і громадянської війни у фільмі «Два дні». Нарешті, обидва вони відзначалися чудовою грою акторів і з успіхом демонструвалися в пору звукового кіно (фільм «Два дні» був озвучений в 1932 році, «Мати»—в 1935 році).

Але головне полягало, розуміється, не в зовнішніх збіжностях і аналогіях. Як для творців фільму «Мати»—режисера Всеволода Пудовкіна і його товаришів, так і для авторського колективу фільму «Два дні»—молодого сценариста С. Лазуріна і його ровесників—режисера Г. Стабового і оператора Д. Демуцького звернення до цієї теми було закономірним етапом ідейного і художнього зростання, своєрідною реакцією талановитих художників-реалістів нової, радянської формації на абстрактність в зображенні життя і, особливо, революційних подій та їх учасників.

Відомо, що творчий розвиток Пудовкіна, як і всіх молодих художників того часу, відбувався не гладко. Перший шедевр соціалістичного реалізму роман Горького «Мати» примусив режисера переосмислити свої погляди. Він зрозумів, що передати глибину горьковських ідей, силу і правду створених великим письменником образів вдасться тільки, спираючись на реалістичний метод творчості і на артистів, які володіють мистецтвом переживання. Пудовкін запросив на головні ролі артистів МХАТ, чим накликав на себе шквальний вогонь формалістів різних напрямків, які підміняли актора натурщиком або взагалі заперечували акторську гру, несумісну, на їх думку, з революційним мистецтвом. Прихильників і послідовників «лівих» теорій і поглядів тоді було немало. Вони намагалися вплинути на Пудовкіна і сценариста І. Зархі ще до початку знімань. Справа доходила до курйозів: роман «Мати» пропонували переробити у фільм «Батько».

Щось подібне пережили і творці фільму «Два дні». Здібний молодий літератор С. Лазурін прийшов у кінематографію незабаром після першого Всеукраїнського конкурсу на кращий сценарій радянського фільму, проведеного Наркомосом республіки в 1923 році. На конкурсі Лазурін був удостоєний третьої премії за сценарій «Боротьба гігантів».

Працюючи на студії, він брав участь у створенні ігрових короткометражок на теми дня: «Вендета» і «Винахідник», культурно-освітнього фільму «Боротьба з шкідниками сільського господарства на бурякових плантаціях», повнометражного художнього фільму «Ордер на арешт», в якому прагнув розповісти про героїзм більшовиків-підпільників років громадянської війни.

Кожний з цих фільмів тією або іншою мірою відобразив недостатній ідейно-художній рівень раннього радянського кіно. Найдалішим був сценарій «Ордер на арешт», постановку якого здійснив Г. Тасін. Крізь наліт мелодраматизму і стандартного детективу в сценарії відчутно проступали контури живих і правдивих образів, які свідчили про гостру спостережливість автора, його бажання відійти від штампів і шаблону в змалюванні персонажів, показати внутрішнє духовне життя своїх героїв.

Повною мірою ці реалістичні тенденції виявилися в сценарії «Два дні». С. Лазуріну вдалося змалювати глибоко психологічний образ старого швейцара Антона, чесно і некорисливої людини.

Багато років прослужив Антін у графському особняку, не замислюючись над тим, що його пан живе з чужої праці, нещадно експлуатуючи людей, в тому числі і самого Антона. Коли під натиском наступаючої Червоної Армії білогвардійці залишили місто, з ними втекла і сім'я графа. Вірним охоронцем панського добра залишається старий Антін. Будинок захоплює загін червоноармійців, серед яких син швейцара більшовик Андрій. Старий любить сина, але не поділяє його поглядів і обурюється поведінням червоноармійців з панським майном. Антін переховує панича-гімназиста, який не встиг у метушні відступу втекти з міста. Але важко сподіватися на подяку багатого. Коли другого дня білогвардійці знову оволоділи містом, врятований Антоном панич видає ворожій контррозвідці його сина Андрія, залишеного для підпільної роботи.

Старий молить панича врятувати сина, але марні були його благання. Андрія скарали. Загибеллю сина заплатив старий слуга за те, щоб зрозуміти, в ім'я якої мети боровся і віддав життя його син Андрій. Тепер він знає, що робити. Наглухо закривши двері панського будинку, де розташувалися білогвардійці, Антін, не вагаючись, підпалює його.

Класова і духовна спорідненість образу Антона з образом Нилівни, спільність задуму, прагнення виразити його через акторську творчість, простота, ясність і доступність кінематографічної форми—завдяки всьому цьому сценарій «Два дні», мабуть, і викликав таку ж реакцію, як і «Мати». Більше року тривала тяганина з затвердженням його до постановки і пошуками режисера. Автора обвинувачували в тематичній обмеженості, камерності, закидали, навіть, що сценарій незрозумілий.

По-справжньому захопилися матеріалом режисер Одеської кінофабрики Г. Стабовий і оператор Д. Демущий. Стабовий дебютував як сценарист. На вже згаданому конкурсі 1923 року він одержав другу премію за «Укразію». Разом з Лазуріним він написав «Вендету» і самостійно—сценарій агітфільму «Руки геть від

Китаю». Як режисер Г. Стабовий виступає в фільмах «ПКП» (разом з А. Лундіним) і «Свіжий вітер» (1926), який також був першою самостійною роботою Д. Демущького—видатного майстра операторського мистецтва. Вже в цій, багато в чому недосконалій картині, в якій розповідалося про життя приморських рибалок, режисер і оператор звернули на себе увагу своєрідністю художнього почерку, свіжестю образного мислення. Журнал «Советский экран» у статті, що знайомила з діяльністю режисерів України, відмічав своєрідність творчої манери Г. Стабового, який умів прекрасно використати паузу, побутіві деталі, монтаж як елементи «старанної підготовки психологічного ефекту». Підкреслювалося, що його робота близька до принципів МХАТ і до російської художньої культури в цілому. В тих же випадках, коли режисер зраджував себе і намагався переключитися на чужі радянському мистецтву образи американського пригудницького фільму (наприклад, «Людина з лісу»), він зазнавав невдачі.

Цікавий і висновок, зроблений в цій статті: Г. Стабовий, як і О. П. Довженко, йде найбільш здоровим шляхом сучасного українського кіно—«через національну культуру до великих завдань визвольного руху пролетаріату»<sup>1</sup>.

У «Двох днях» позитивні сторони таланту Г. Стабового розкрилися з усією переконливістю. Фільм одразу ж завоював гарячі симпатії. Комісія Всесоюзного товариства культурних зв'язків з закордоном (ВТКЗ), яка добирала фільми для показу на міжнародних виставках 1928 року, оцінила «Два дні» як кращу картину ВУФКУ, що «значною мірою виділяється з усієї продукції СРСР» і пройде з величезним успіхом<sup>2</sup>. Прогноз виявився точним. Фільм став етапним в історії українського радянського кіно, був значним вкладом в скарбницю радянської соціалістичної культури і мав певний вплив на розвиток прогресивного кіномистецтва в інших країнах світу.

Аналізуючи цей хвилюючий кінотвір, радянські кінознавці відзначають, що в типізації подій і образів відчувається горьковський реалізм, сувора життєва правда.

<sup>1</sup> «Советский экран», 1928, № 44, стр. 7.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 3, арк. 150.

відтворена яскравими і точними кінематографічними засобами. В усьому—і в композиції мізансцен, і у використанні освітлення, портретів і пейзажів, деталей і ракурсів, у монтажному ритмі розповіді, динамічній і ясній органічно сплавилася натхнення і глибока цілеспрямована думка, завдяки чому пощастило створити «правдиву драму старої темної людини з заскорузлою психологією слуги, яка раптом,—в результаті особистої трагедії, розплющує очі на світ і стає до лав борців проти нищості і підлості життя»,—пише один з перших дослідників історії радянського кіно. професор М. О. Лебедев у своєму ґрунтовному і багатому матеріалом «Очерке истории кино СССР»<sup>1</sup>.

З цими відзивами цілком солідаризуються і автори рецензій, вміщених у зарубіжних виданнях,—німецьких, американських, голландських, де фільм «Два дні» демонструвався незабаром після виходу на радянський екран і користувався особливою популярністю<sup>2</sup>. «У фільмі відчувається дихання реалізму, переконуючої серйозності і суворой сили,—усе це безумовно вражає»,—писав, наприклад, «Нью-Йорк Геральд Трибюн». «Події зіграні з таким напруженням і з такою неувагою до театральних традицій, що нам не раз доводилося нагадувати самим собі, що перед нами ігровий фільм»,—ніби продовжував інший рецензент.

Успіх «Двох днів» вирішальною мірою обумовила акторська робота чудового майстра українського театрального мистецтва Івана Едуардовича Замичківського, який виступив у ролі Антона. Творчість Замичківського ґрунтувалася на кращих прогресивних традиціях національної світової культури, і його вплив на формування молодих діячів театру й кіно республіки важко переоцінити. Відзначаючи шістдесятиріччя з дня народження артиста, представники громадськості цілком обґрунтовано вказували, що «ювілей Замичківського—це наш ювілей. Ювілей молодого культури Радянської України»<sup>3</sup>.

Ювілей Замичківського збігся в часі з його роботою над образом Антона. До цього артист зіграв у кіно ба-

<sup>1</sup> Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, стр. 233.

<sup>2</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 7, арк. 7.

<sup>3</sup> «Кіно», 1927, № 1, стор. 5.

гато різнохарактерних ролей: робітника в «Гамбурзі» і префекта поліції в «Підозрілому вантажі», кошового отамана Кобзу («Тарас Трясило») і актора Щепкіна («Тарас Шевченко»), хіміка Ван-Гехта в драматичній епопеї І. Франка «Борислав сміється» і ексцентричного товстуна в довженківському дебюті «Ягідка кохання», грішника в «Сорочинському ярмарку», пристава в фільмі «Беня Крик» та ін. Але жодна з ролей не була така близька Замичківському, як роль старого швейцара в «Двох днях». Вона була близька йому не тільки своїми художніми якостями, а, мабуть, ще й тому, що в громадянську війну артист утратив сина при обставинах, схожих з сценарною ситуацією<sup>1</sup>.

У фільмі чимало акторських удач. Переконлива була гра досвідченого майстра С. Мініна (комісар Андрій), В. Геккебуш, М. Таут-Корсо та інших виконавців. Та усіх перевершив І. Замичківський, вражаючи глядачів глибиною думки, щирістю і тонкістю передачі діалектики переживань свого героя.

Образ Антона можна поставити на один рівень з образом Нилівни, — пише М. О. Лебедев. При цьому він доповнює цей чудовий ряд шедеврів мистецтва акторського перевтілення образом Ярошука, створеним А. Бучмою в фільмі «Нічний візник»<sup>2</sup>.

Про видатного українського артиста Амвросія Максиміановича Бучму журнал «Кіно» ще в 1927 році писав, висловлюючи загальну думку, що він «в історії радянського кіно на Україні відкриває собою першу сторінку, «шеренгу славних...», які прийшли, приходять і прийдуть в радянське кіно, щоб створити нову, молоді комуністичну культуру, в якій кіно буде тим, чим йому заповів бути великий вождь,—важливішим з мистецтв»<sup>3</sup>.

А. Бучма багато і плідотворно працював у кіно як актор. Пробував він свої сили і в режисурі. Бучма поставив фільм «За муром» (1928). Критика відзначила в цьому фільмі «прекрасні, захоплюючі кадри», наявність оригінальних і свіжих кінематографічних прийомів, які сприяли образному розкриттю задуму—трагедії зарубіжного письменника, який виступив проти загально-

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 9, стор. 8—9.

<sup>2</sup> Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, стр. 234.

<sup>3</sup> «Кіно», 1927, № 4, стор. 5.

прийнятих буржуазних норм поведінки, але не зумів знайти вірний шлях боротьби з соціальною несправедливістю.

Наприклад, щоб показати суть буржуазного суду, одноликого, безпринципного і механічного виконавця волі власть імущих, Бучма доручив виконання ролей членів судейського синкліту одному акторові (К. Кошевський). В процесі судового засідання кожний з персонажів зовнішньо займався різними справами (голова щось підписує, члени суду розсіяно зітхають, захисник чистить нігті тощо), однак разюча їх подібність справляє незабутнє враження. Чудові деталі знайшов режисер і для показу плину часу. Зробив він це з допомогою обстановки тюремної камери в різні пори року. Своєрідно і динамічно використані в фільмі написи. Вони йшли на фоні дії, змінювалися їх розміри і розташування. Так, у сцені повстання ув'язнених, що знаходилися в тюремній лікарні, на фоні метушні, яка тут виникла, двократною експозицією з'являється в глибині кадру чийсь крик-напис «Тікай!» і, швидко розростаючись, заповнює екран, та інші<sup>1</sup>. Всі ці прийоми і знахідки, безумовно, цікаві для вивчення питання про шукання виражальних засобів, мови кіно, які провадилися в двадцятих роках.

Пристаючи до роботи над образом центрального персонажу в «Нічному візнику» (сценарист М. Зац, режисер Г. Тасін), А. Бучма вже мав у своєму творчому активі заглавні ролі в таких значних творах українського радянського кіномистецтва, як «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Микола Джеря» (про них мова йтиме далі), «Джиммі Хіггінс», чимало блискуче зіграних епізодичних ролей в багатьох інших картинах. Зокрема, в «Арсеналі», де Бучма знімався в єдиному маленькому епізоді, виконуючи роль німецького солдата, він зумів створити глибоко трагічний, що справляв велике враження, образ. Глядачі назавжди запам'ятали образ цієї людини в солдатській формі, яка потрапила в смугу газової атаки, розпочатої його ж військами. Не витримавши, зриває він з себе протигазову маску і раптом починає аж захлинатися від реготу. Страшний, наростаючий регіт валить його на землю, примушує корчитися, доводить до загибелі. З величезною і страшною

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 19-20, стор. 8—9.

силою зіграв Амвросій Бучма цю роль,— пише Р. Юрєнев<sup>1</sup>. «Кайзерівського солдата в окулярах, з гвинтівкою в руці, з обличчям, скорченим конвульсіями сміху, відчаю і смерті, я вважаю одним з найкращих своїх кінотворів,— згадає і сам артист,— а те, що народився цей образ з допомогою дружньої спрямовуючої руки видатного майстра — Довженка, є для мене дорогоцінною згадкою з далекого минулого мого творчого життя»<sup>2</sup>.

У «Нічному візнику» Бучма створює образ старого Гордія Ярощука тонкими психологічними штрихами. Сутулу, малорухливу постать візника, що наче вросла в старий кабріолет, глядач одразу ж виділяв навіть на загальних прохідних планах, де відтворювалася обстановка приморського міста часів громадянської війни. Байдужий до всього, мовчазний і апатичний Гордій Ярощук завжди готовий був покійно везти нічними вулицями будь-кого, хто міг дати йому кілька монет.

В Одесі хазяїнують білі. Вони люто, але даремно намагаються знищити комуністичне підпілля, яке розгорнуло активну діяльність проти контрреволюції. Серед підпільників — Катя, донька Гордієва. Він про це не знає, а випадково довідавшись, що то в його будинку друкуються заборонені листівки, видає контррозвідці товаришів своєї дочки. Трапилось так, що першою заарештували Катю. Дочку вбивають на очах у батька. Приголомшений тим, що трапилось, Ярощук поволі починає розуміти корисність і необхідність революційної діяльності Каті та її друзів. І коли старому візникові довелося везти заарештованого друга доньки, він зважився на подвиг: дав змогу втекти юнакові, а дрожки пустив під укіс і ціною власного життя знищив білогвардійців (збереглися цікаві епізоди з участю А. Бучми і кілька робочих моментів знімання)<sup>3</sup>.

Завдяки задушевній грі Бучми, патріотизм Ярощука, виявлений ним у героїчному вчинкові, сприймався як закономірне завершення складного шляху до прозріння, пройденого простою і темною людиною, яка пережила глибоке і тяжке внутрішнє зворушення.

<sup>1</sup> Р. Юрєнев. Александр Довженко. М., «Искусство», 1959, стр. 37.

<sup>2</sup> А. Бучма. Талант і серце.—В збірнику: Олександр Довженко. К., 1959, стор. 56—57.

<sup>3</sup> ЦДА КФФД УРСР, № 1—2108; «Кінотиждень», 1929, № 5/100.

Фільм «Нічний візник» завдав ще одного тяжкого вдару по всіляких теоріях, які заперечували і принижували значення акторської творчості, по формалістичному штукарству та по інших проявах ворожої ідеології в мистецтві.

Фільм цей характерний і як свідчення того, що естетичні позиції окремих художників міцніли. Постановник фільму, один з зачинателів українського радянського кіно, Г. Тасін у своїх ранніх сценаріях і кінофільмах відав помітну данину канонам і прийомам дореволюційного кінематографа, з його трафаретними сюжетами, зовнішньою красивістю, екзотичністю. Не уник Тасін і впливу «лівих» течій в кіномистецтві, пустого оригінальничання. Ці помилки позначилися на роботі, яка передувала «Нічному візнику», — фільмі «Джиммі Хігінс». Реалістичні, переконливі сцени та епізоди, зняті в Архангельську<sup>1</sup>, на місцях історичних подій, описаних у романі чергували з умовними, невиразними кадрами; поряд живого Джиммі Хігінса-Бучми рухалися бліді персонажі, подані в манері прямолінійного плаката.

Фільм викликав багато відгуків. Його показували учасникам VI Конгресу Комінтерну в Москві<sup>2</sup>. Справедливо вказуючи режисерові на недоліки, глядачі відмічали й позитивне в фільмі, насамперед, акторську роботу А. Бучми, який створив правдивий образ середнього американця, що починає розуміти підступну політику правителів своєї країни, спрямовану на задушення молодой Радянської Росії.

Відгуки і рецензії на фільм уважно вивчалися<sup>3</sup>. Практичною відповіддю режисера на зрослі духовні запити радянського глядача був «Нічний візник».

Не применшуючи значення фільму, що відзначався оригінальністю і художньою зрілістю, не можна замовчувати і його недоліки. Основний з них, властивий також і картині «Два дні», полягає в тому, що приводом для духовного перелому і рішучих дій головних героїв цих фільмів — Антона і Гордія була їх особиста трагедія — втрата дітей. В результаті знижувалося узагальнююче ідейне звучання фільмів, а великі соціальні про-

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 5, стор. 14.

<sup>2</sup> «Радянське кіно», 1937, № 7, стор. 36.

<sup>3</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 25, арк. 7.

блеми революційної дійсності не набирали належної повноти художнього відображення.

«Мелодраматична умовність сюжету цього фільму надолужується чудовим акторським виконанням заглавної ролі артистом А. Бучмою, який створив характер суврої, замкнутої і водночас палкої людини, що прозрівала під впливом нещастя, яке її спіткало, — відмічається в «Очерках истории советского кино». — І ця велика правда людського характеру, створеного, передусім, артистом, долає, покорує глядача, захоплює»<sup>1</sup>. Не можна не погодитися з цим висновком, віднісши його значною мірою і до І. Замичківського — Антона з «Двох днів».

Якщо обидва ці фільми знаменували собою насамперед тріумф актора, а в трактовці подій класової боротьби моральні категорії тяжіли над соціальними, то філософська глибина і грандіозна широта відображення життя суспільства органічно злилися в довженківському «Арсеналі».

Про багатогранну, кипучу творчу діяльність Олександра Петровича Довженка написано вже багато. Ім'я його стоїть одним з перших серед класиків радянського і світового кіномистецтва. Він завжди йшов вперед незвіданими шляхами художника-першовідкривача. Високе слово «новатор» характеризувало все його життя і працю, призначення яких він бачив насамперед у служінні народові і революції, в боротьбі за торжество великих ідей комунізму.

Та якщо основні віхи дійсно героїчного шляху Довженка в мистецтві вже вивчені, то ще довго будуть виявлятися прикмети його впливу, штрихи і деталі, що характеризують внутрішній образ художника.

Довженко довго і болісно шукав своє покликання. Він був учителем, студентом природознавчого і економічного факультетів університету, культурно-освітнім і профспілковим працівником, дипломатом, вивчав життя, мріяв про Академію художеств, працював ілюстратором і карикатуристом у газеті, — всюди добиваючись успіху, але ніде не почувавши себе вдоволеним. Його художні, літературні, публіцистичні і режисерські нахили знайшли одночасне застосування в кіно — наймолодшому, масовому, синтетичному мистецтві, яке

<sup>1</sup> Очерки... Т. 1, стор. 219.

прийняло Довженка, коли йому було вже за тридцять років. 22 червня 1926 року — початок його роботи в кіномистецтві<sup>1</sup>.

Перші свої кінематографічні спроби—сценарій «Вася-реформатор» (1926), в якому розповідалося про веселі пригоди юного піонера, що заходився проводити в рідному селі реформу побуту, і самостійно поставлену за власним сценарієм ексцентричну комедію «Ягідка коханья». Довженко потім викреслив з своєї творчої біографії і не любив згадувати про це.

Причини, що пояснюють цей, вартий уваги факт, неважко зрозуміти з висловлювань самого Довженка. Якимось він признався, що робота над фільмом завжди викликає у нього таке відчуття, ніби він друкує революційні прокламації<sup>2</sup>. Виступаючи на Всесоюзній творчій нараді (1935), він ще точніше визначив своє місце в мистецтві: «... В умовах тодішньої української обстановки я виступав насамперед як політичний боєць... Ще не маючи теоретичних обґрунтувань своїм формальним шуканням, я досить часто працював, як працює боєць у бою,— не турбуючись про те, чи за правилами рубання рубає він ворога, чи не за правилами... Всю свою працю я розумію як єдиний комплекс виявлення себе в нашому житті»<sup>3</sup>.

Пізніш (1 квітня 1936 р.), у бесіді з молодими режисерами, він пояснював невдачі художників насамперед поганим знанням життя і підкреслював, що «метод творчості, ставлення до нього, до своїх обов'язків творця однакові для всіх видів мистецтв» і базуються «в першу чергу на якнайповнішому і докладному вивченні дійсності, тих рушійних сил, які здійснюють політику будівництва соціалізму»<sup>4</sup>. Все залежить від того, казав Довженко, звідки дивитися на події і явища життя — збоку з парадного фасаду, чи з позицій співучасника цих подій, який живе в тісному спілкуванні з людьми, що творять нове.

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 5, арк. 105.

<sup>2</sup> «Кіно», 1927, № 5, стор. 9—11.

<sup>3</sup> За большое киноискусство. Сборник. М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 60.

<sup>4</sup> А. П. Довженко. Беседа с молодыми режиссерами—слушателями режиссерской академии ВГИК.—В сборнике: Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. М., 1959, стр. 23.

Важливою ланкою в ланцюгу його задумів, спрямованих на виховання творчої молоді, було налагодження дружніх зв'язків з трудящими. Зокрема, торкаючись колгоспної тематики, він казав: «Я думаю завести поблизу Києва, кілометрів за 100—120, дружбу з двома-трьома хорошими колгоспами і при всякій слушній нагоді, у вихідні дні або у вільний час, відвідувати ці колгоспи, працювати в них, розмовляти з людьми. Я хочу добитися того, щоб люди цих колгоспів стали нашими хорошими знайомими, близькими друзями... Подумайте, які історичні події відбуваються з людьми в колгоспах!»<sup>1</sup>.

Головне джерело творчого натхнення він бачив у знанні життя, в пристрасній зацікавленості художника долею свого народу і всього людства.

Перші дві згадані картини не відповідали естетичним принципам Довженка, і він рішуче відкинув їх.

А втім, як відмічають дослідники і старі працівники ВУФКУ, сценарій «Васі-реформатора» не був такий вже безнадійно поганий. Незважаючи на всю наївність кінематографічного розв'язання подій, невгамовному на витівки початкуючому сценаристові вдалося «вірною намацати можливість комедійного протиставлення нового й старого побуту, дати гострі сатиричні начерки негативних, пережиточних явищ і навіть накреслити риси позитивного комедійного образу»<sup>2</sup>.

І все ж таки фільм швидко і непомітно пройшов на екранах республіки і навіть не попав у всесоюзний прокат. Констатуючи цей сумний факт, дослідники чомусь не згадують обставин, які сталися в процесі знімання. Режисер картини Ф. Лопатинський, про якого тоді говорили, що він «весь у полоні формальної краси образів України»<sup>3</sup>, посварився з директором кінофабрики і покинув роботу на півдорозі. Закінчувати її доручили операторові Й. Рона, а для допомоги запросили автора сценарія О. Довженка. Про ставлення до молоді деяких професіоналів уже згадувалося. Перша ж зустріч з Й. Роною на знімальній площадці закінчилася свар-

<sup>1</sup> Из истории кино. Вып. 2, стр. 19; ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 113, арк. 39.

<sup>2</sup> Р. Юренев. Александр Довженко, стр. 17.

<sup>3</sup> «Советский экран», 1928, № 44, стр. 7.

кою, і Довженко покинув павільйон, перестав приділяти увагу постановці фільму, — свідчить О. Швачко, один з членів знімальної групи<sup>1</sup>.

Це трапилося не через каприз і нелагідність характеру. «Найбільше він ненавидів неправду і позу, — згадує І. Белза. — І сам він був дуже простою, привітною і сердечною людиною»<sup>2</sup>. Причина відмовлення від знімання крилася в іншому. Обстановка в групі суперечила девізу Довженка: «Я за ту непохожість, яка є органічною властивістю вдачі, а не оригінальничанням»<sup>3</sup>.

Ця «непохожість», рідкісна самотність таланту художника виявилася одразу ж. Аж ніяк не можна погодитися з твердженням, ніби жоден з ранніх фільмів Довженка, включаючи другу його самостійну постановку — «Сумка дипкур'єра» — не мали нічого такого, що бодай якоюсь мірою вказувало на талановитість їх автора і могло провіщати швидке зростання Довженка з майстра першої величини.

По-перше, такі погляди заважають простежити творчу еволюцію художника; більш від того, приводять до невірної думки, ніби пізніші блискучі кінотвори Довженка — тільки приємна несподіванка, випадкова удача. По-друге, погляди ці не відповідають правді.

Скромність художника, який нещадно відкинув свої перші, багато в чому експериментальні речі, не дає підстав і дослідникові так з ним поведися, робити висновок, ніби вони були рядовими, іноді учнівськими і навіть банальними кінематографічними вправами.

Сучасники оцінили кінематографічний дебют молодого сценариста і режисера інакше. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка писали, що він «з того авангарду, який створить культурну українську кінематографію, кінематографію, народжену Жовтнем. Револьюційну кінематографію. Кінематографію, в якій буяє і буятиме кров молодості і завзяття»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> О. Швачко. Це починалося так. — «За радянський фільм», 1959, 20 січня.

<sup>2</sup> І. Белза. Співець нового часу. — «За радянський фільм», 1959, 1 вересня.

<sup>3</sup> Из истории кино. Вып. 2, стр. 28.

<sup>4</sup> «Кіно», 1927, № 2, стор. 6.

Дальший, уже повнометражний фільм Довженка — «Сумка дипкур'єра» (1927) — зміцнив цю думку. Тема картини була навіяна героїчною загибеллю радянського дипломатичного кур'єра Нетте, який до останнього подиху захищав дипломатичну пошту від фашистських провокаторів, що на нього напали.

Патріотичний подвиг простої радянської людини схвилював усю країну. «Зустріти я хочу мою смертну годину так, як зустрів смерть товариш Нетте», — писав Маяковський. З тим же почуттям гордості за комуніста, який до кінця виконав свій обов'язок, приступив до знімання фільму й Довженко. Він вразив усіх насамперед своїм ставленням до роботи, простою і повагою в поводженні з товаришами, яких об'єднав, як він сам казав, в щось подібне до режисерської колегії. Очевидні розповіді, що на протилежність молодим режисерам, які складають іспит першою великою постановкою і намагаються задекорувати свою необізнаність перебільшеним достоїнством, хизуванням, чванливістю, Довженко не боявся сказати «Я не працюю, я вчусь працювати», а своїх колег представляв стороннім: «Ось мої співробітники, порадики і вчителі». Його одразу ж полюбили й актори, бо «він перший почав шукати в них людей, і він знайшов їх». Все це не було боязким запобіганням новачка, а поєднувалося з владною пристрасстю: «Говоре з притиском, за кожним сказаним словом вгадуєш рух мускулів і нервів... Фраза — камінець, пушений з рогатки». Він і сам признавався: «Іноді я так захоплююсь, що зовсім забуваю, — де я і хто я». А про вже зняті епізоди казав, киваючи в бік монтажною кімнати: «Там у кімнаті намотані в рулони мої нерви. Їх треба тепер порізати і вибрати з десяти тисяч метрів тільки дві тисячі найбільш наболілих. Різати ножицями нерви. Але я справді відчуваю таке: коли хтось з моїх помічників наступить ногою на плівку, мені здається, що він стоїть на голому проводі електричного струму і що його зараз з страшною силою шпурне об землю»<sup>1</sup>.

Щоб творити кінематографію, він пішов, за образом висловом М. Бажана, щедро «грабувати» літературу й театр, «брати в полон» інші мистецтва<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Кіно», 1927, № 5, стор. 6—9.

<sup>2</sup> М. Бажан. О. Довженко. — В збірнику: Олександр Довженко, стор. 49—50.

Наполегливість, що межувала з одержимістю,— згадує А. Бучма,— величезна працездатність, висока творча принциповість одразу ж привернули увагу до молодого художника, свідчили про його неабиякий, самобутній і сильний талант. Спостерігаючи якось знімання «Сумки дипкур'ера», вже відомий тоді актор не втримався і, підійшовши до режисера, з подякою потиснув йому руку<sup>1</sup>.

Якось знімання відвідав іноземний дипломат. Саме знімалася сцена загибелі дипкур'ера. Довженко так поставив її, що присутні майже фізично відчували те, що відбувалося. У багатьох навернулися на очах сльози.

— Хто це помирав? — поспитав вражений дипломат, коли схвилюваний режисер оголосив перерву.

— Більшовик помирав, — коротко відповів Довженко.

Ніби підсумовуючи свої враження, гість захоплено кинув в адресу режисера: «Цей знає ціну життю»<sup>2</sup>.

Фільм «Сумка дипкур'ера» була для художника остаточною перевіркою своєї професійної кінематографічної майстерності. Позитивно сприйняли його й глядачі. Критика відзначала цікаву розробку і композиційну яскравість багатьох епізодів, вдало поставлені і зняті нічні кадри (оператор М. Козловський)<sup>3</sup>.

«Сумку дипкур'ера» відносять до кращих картин, створених українською радянською кінематографією в двадцяті роки, правда з застереженням, що фільм цей, може, поступається таким, як «Два дні» та «Нічний візник» тільки щодо майстерності акторської гри<sup>4</sup>. Довженкові не вдалося до кінця позбутися схематизму і наслідувальності сценарія (сценаристи М. Зац і Б. Шаринський), який був переобтяжений пригодами і відображав переважно тільки зовнішній бік подій, хоч режисер і ґрунтовно переробив матеріал, з великою любов'ю виліпив образи скромних простих людей, що допомагали радянським дипкур'ерам виконувати свої небезпечні обов'язки.

Якщо сценарій доводиться переробляти двічі, тричі або чотири рази, то значить він поганий в самій своїй

<sup>1</sup> А. Бучма. Талант і серце.— В збірнику: Олександр Довженко, стор. 56.

<sup>2</sup> «Кіно», 1927, № 5, стор. 9.

<sup>3</sup> Там же. № 3, стор. 2.

<sup>4</sup> Очерки... Т. I, стр. 187.

основі, — казав Довженко потім<sup>1</sup>. Художник, який безустанно думав «про загальний приціл усього свого життя, про те, що своє життя ми повинні планувати так, щоб наші твори не були поодиноким випадком»<sup>2</sup>, Довженко остаточно прийшов до глибокого розуміння важливості драматургічної першооснови фільму в дні, коли почав створювати «Звенигору» (1927) — грандіозне щодо задуму кінематографічне полотно, яким він, за образним виразом Ейзенштейна «рукополагался» в режисери<sup>3</sup>.

Фільм мав розповісти про споконвічну мрію українського народу здобути волю й щастя, про Жовтневу революцію, яка відкрила шлях до нового життя. Втілити задум режисер хотів через алегоричні образи древнього традиційного українського дідуса і двох його онуків — Тимоша і Павла. Кожен з них шукає зачарований скарб, і кожен — по-різному. Для червоноармійця Тимоша «скарб» захований не в надрах старої Звенигори, він в революції і буднях соціалістичного будівництва. Тиміш втілює собою живі сили українського народу, який боровся за щастя робітників і селян, і Тиміш одержує перемогу над Павлом — богобоязливим прихильником старовини, який скотився у табір контрреволюції.

Важко назвати фільм, який би викликав стільки ж суперечок і гострих дискусій, скільки їх викликала «Звенигора». Разом з спеціалістами до обговорення залучались і глядачі, які справедливо відмічали основний недолік картини: «Греба бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації протягом кількох епох і щоб з цього вийшло щось путне... Безумовно, фільм має певну частину чудових кадрів, але вони так непослідовно і дивно показані»<sup>4</sup>.

Інші вітали картину за те, що вона збудоражувала обивателя, який звик ходити до кіно з «невеликою кількістю примітивних рефлексів». Він не міг і не знав, куди змістити побачене. Прихильники фільму вважали, що одна «Звенигора» викличе в глядача негативне ставлення; а десятки «Звенигір» викличуть, в кінцевому результаті, почуття радості «за те, що аксіома про кіно

<sup>1</sup> Из истории кино. Вып. 2, стр. 17.

<sup>2</sup> Там же, стор. 23.

<sup>3</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 123.

<sup>4</sup> «Кіно», 1928, № 5, стор. 13.

як фактор пролетарської культури знову доведена, доведена радянськими кінопрацівниками»<sup>1</sup>.

Один американський прогресивний журналіст, який відвідав тоді Україну, відмічав, що фільм є не тільки свідченням талановитості режисера, але відображає і велике культурне зростання радянської республіки. Він просив дозволу опублікувати фотокадри з цієї високоартистичної картини, вважаючи їх переконливими документами проти наклепів, поширюваних у капіталістичних країнах про УРСР. Такі фільми, як «Звенигора», — сказав журналіст, — знаменують початок нової ери не тільки в історії кіно на Україні, але й в історії розвитку мистецтва світового пролетаріату<sup>2</sup>.

Фільм викликав дуже багато відгуків і за рубежем. У Чехословаччині його назвали «могутньою образною симфонією праці і радості»<sup>3</sup>. У Франції на громадському перегляді, влаштованому паризьким кіноклубом, була показана шоста частина фільму (тепер загублена) — «Україна праці». Головуючий у вступному слові відмітив чудову роботу молодого режисера і відкомендував демонстрований уривок як «блискучий показ України сьогоднішньої, — України робітника і селянина». Перші ж кадри були зустрінуті аплодисментами. Епізоди маршу піонерів, фізкультурників, картини молотьби, будівництва викликали овацію всього залу, — повідомляв кореспондент журналу «Кіно». Слідом за «Звенигорою» там показували новий американський бойовик. Хоч він і був технічно досконалішим, в дискусії, яка розгорнулася після перегляду, перевагу віддавалося «молодому свіжому духові українського радянського фільму». В обговоренні взяли участь видатні французькі критики і рядові глядачі. Особливо гаряче був сприйнятий виступ молодого робітника «француза маси», як він себе назвав. «Ми дуже добре знаємо американців, їх ковбоїв, їх спосіб життя, їх солодкі фільми, — це нам набридло, і я з захопленням дивлюся на прості кадри цього українського фільму, — такого зрозумілого і близького мені»<sup>4</sup>. Оцінка фільму прогресивною громад-

<sup>1</sup> «Кіно», 1928, № 4, стор. 10.

<sup>2</sup> Там же, № 2, стор. 11.

<sup>3</sup> Там же, № 9, стор. 2.

<sup>4</sup> Є. Деслав. Українські фільми в Парижі, — «Кіно», 1928, № 4, стор. 14.

ськістю капіталістичних країн досить красномовна. Кожен талановитий твір мистецтва, народжений в СРСР, завдавав тяжкого удару буржуазній пропаганді, яка зводила наклепи на багатонаціональну державу трудящих, сіяла невіру в можливість розвитку культури її братніх народів.

Интерес до фільму в нашій країні пояснювався, з одного боку, тим, що до «Звенигори», по суті, не було кінотвору, де б так широко зачіпалися питання життя українського народу, його історичні шляхи, боротьба під керівництвом робітничого класу за національне і політичне визволення. З другого боку, увагу багатьох привертав сам творець картини, яскравість його художньої палітри, яка поєднувала філософські роздуми і поезію, фантастику і сатиру, епос і політичний памфлет. Характерні з цього погляду думки провідних майстрів радянського кіно, які були присутні на перших переглядах фільму. «Перегляд закінчився. Люди звелися з місць. Замовкли. Але в повітрі стояло: між нами нова людина кіно. Майстер власного лица. Майстер власного жанру. Майстер власної індивідуальності.

І разом з тим майстер наш. Свій. Спільний... Людина, яка створила нове в галузі кіно» (С. Ейзенштейн)<sup>1</sup>.

«Усім глядачам «Звенигори» стало ясно, що вони були присутні при народженні великого, незвичайного художника» (С. Юткевич)<sup>2</sup>.

Не можна не відмітити, що Довженко куди тверезіше, ніж деякі надто гарячі критики, проаналізував удачі і прорахунки своєї роботи. Він важко переживав, що масовий глядач все ж таки не сприйняв «Звенигори», і в наступній своїй картині — «Арсенал», розвиваючи досягнуте, разом з тим прагнув до простішої і доступнішої кіномови.

Знімання «Арсеналу» закінчилося наприкінці серпня 1928 року<sup>3</sup>. Довженко виступив тут, як і в усіх пізніших фільмах, неподільним автором — сценаристом і режисером. Потім він казав, звертаючись до творчої молоді: «Я сам по собі знаю, яке складне завдання писати сценарій. Поєднувати працю сценариста і режисера — важкий тягар... Може, коли ви поставите четверту або

<sup>1</sup> С. М. Ейзенштейн. Избранные статьи, стр. 121.

<sup>2</sup> «Искусство кино», 1955, № 3, стр. 110.

<sup>3</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238, оп. 1, спр. 18, арк. 35.

п'яту картину, коли у вас виникнуть якісь дуже дорогі думки, які ви зможете виразити тільки самі, ви й одержите внутрішнє право працювати над сценарієм»<sup>1</sup>.

Кінопопея «Арсенал» виникла в результаті внутрішнього права, настійної потреби художника розв'язати одну з назрілих проблем кіномистецтва, яка полягала в тому, щоб вирватись з рамок старих сталих традицій психологічної драми, вивести позитивних героїв з сфери особистих почуттів і справ у світ великих соціальних проблем. Загальний і безумовний успіх фільму — свідчення вдалого розв'язання цього важливого завдання і зростання всього українського радянського кіно.

«Арсенал» розвивав тему революції, зачеплену в «Звенигорі», і головним героєм став комуніст Тиміш. Відмовившись від розпливчатих історичних аналогій, складних алегорій і метафор, Довженко поклав в основу сюжету тільки один драматичний епізод — повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти націоналістичної Центральної ради в січні 1918 року і розгорнув його в широку картину боротьби трудящих України за Радянську владу. Сама назва заводу набирала, таким чином, узагальненого змісту, арсеналець Тиміш сприймався як узагальнено-символічний образ українського робітника.

Довженко чітко визначив задум картини: «Я поставив собі дві мети: в «Арсеналі» буду громити український націоналізм і шовінізм, з одного боку, буду поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію, — з другого. Ці два завдання в тих умовах і в той час були для мене найважливішими»<sup>2</sup>. Він старанно продумав і форму кінотвору, засоби кінематографічної виразності: «Оскільки мені доводилося працювати над темами дуже широкими, я б сказав синтетичними, ущільнюючи величезну кількість матеріалу, то... доводилося шукати рішення, які б давали змогу максимально узагальнювати те або інше положення»<sup>3</sup>. Заради цієї мети він рішуче ламав і порушував канони й «рецепти» кінотворчості, добиваючись часом надзвичайного ефекту (пригадаймо не раз описані в пресі воєнні епізоди фільму, повернення до матері скаліченого

<sup>1</sup> Из истории кино. Вып. 2, стр. 15.

<sup>2</sup> За большое киноискусство, стр. 60.

<sup>3</sup> Из истории кино. Вып. 2, стр. 14.

сина з георгіївським хрестом на грудях; епізод похорону червоного бійця, коли, виконуючи його волю, друзі жемуть, підганяють коней, і ті, наче розуміючи, обзиваються до вершників; сцену з петлюрівцем, який намагався за-світити лампаду перед портретом Шевченка, а поет, що раптом ожив, з огидою і гнівом погасив облудний вогник; нарешті, пригадаймо знаменитий фінал — розстріл гайдамаками більшовика Тимоша, який гордо стоїть під ворожими кулями, що не можуть його вбити, безсмертного, як безсмертний робітничий клас. Таких прикладів можна було б навести ще багато).

Фільм «Арсенал» широко обговорювався трудящими багатьох міст країни<sup>1</sup>, з великим успіхом він демонструвався закордоном. Глядачі одностайно відзначали його ідейну зрілість, політичну пристрасність, партійність, оригінальність творчого почерку художника, близькість його до традицій українського народного епосу, з чудовим українським фольклором. Наведемо для прикладу деякі відзиви робітників, які брали участь в обговоренні картини, проведеному в столиці нашої Батьківщини Москві. «Арсенал» — не розповідь, а пісня. Хіба не співають перші ж слова фільму: «Ой було у матері та три сини», коли ми бачимо безмежно скорботне обличчя матері трьох синів-солдатів. До горла підкочується клубок, ніби ми чуємо сумну пісню про материнське горе...» «Щодо повноти змальованих подій картина «Арсенал» неперевершена. З особливо хороших кадрів можна відзначити: паралель між умираючою серед уламків поїзда людиною і гармошкою, постать городового, серед поля убитого солдата з усмішкою і кадри з запитанням «Хто?» та інші»<sup>2</sup>.

Багато хто виділяв мистецтво оператора Д. Демущького, який добре відчував і зумів передати режисерський задум в оригінальних щодо композиції, освітлення і колориту кадрах.

Були й критичні зауваження, які торкалися, зокрема, кінематографічної мови Довженка. Тому дехто наївно пропонував подати до фільму допоміжні, пояснювальні написи.

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 332, оп. 1, спр. 12, арк. 14.

<sup>2</sup> «Советский экран», 1929, № 36, стр. 15.

«Арсенал» надовго і міцно ввійшов у репертуар кіно-театрів, часто використовувався в культурно-освітній роботі. В списку радянських фільмів, рекомендованих для першочергового показу на новобудовах країни, «Арсенал» вказувався як фільм, що найбільше заслуговує на увагу робітничого глядача і як краща українська картина, що «малює боротьбу робітничо-селянської комуністичної України з вітчизняним шовінізмом»<sup>1</sup>.

Отож цілком підтвердилися оптимістичні прогнози представників громадськості, які відвідали знімання картини і впевнено заявляли, що «Арсенал» стане гордістю українського кіно, ще однією великою перемогою нашого мистецтва<sup>2</sup>.

Ніби заново переживши в своїй творчості події пролетарської революції, її суть і значення, Довженко прийшов до усвідомлення тих історичних процесів боротьби за соціалізм, які навколо нього відбувалися. Він створив кінофільм «Земля» — хвилюючу поему про соціалістичні перетворення на селі на початковому етапі колективізації, про утвердження нових відносин між людьми і приреченість експлуататорських класів.

Торкаючись питання про розробку в українському радянському кіно сучасної теми, необхідно зокрема підкреслити творчі контакти з Маяковським. Поет підтримував з кінематографістами України тісний зв'язок. Він написав для ВУФКУ кілька сценаріїв на актуальні теми дня. На жаль, здійснені постановкою були тільки два — «Октябрюхов і Декабрюхов» та «Трое». Перша в сатиричній формі розповідала історію двох братів, один з яких втік з країни в роки революції, а другий залишився на батьківщині і почав чесно трудитися. Друга картина присвячувалася дітям. Дія її розгорталася в основному на фоні піонерського табору «Артек». У фільмі чимало цікавих сцен і епізодів, та через недосвідченість режисури (ставили їх дебютанти) фільми глибоко не відобразили авторських задумів<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ЦДАЖР УРСР, ф. 1238 оп. 1, спр. 32, арк. 347.

<sup>2</sup> «Кіно», 1928, № 8, стор. 3.

<sup>3</sup> Докладно про зв'язки В. Маяковського з українським радянським кіно див. у IV випуску роботи «Розвиток українського радянського кіно».

0-20

НАБ

Ціна 13 коп.